

CICLO DE ESTUDOS
MESTRADO EM MUSEOLOGIA

As coleções coloniais do MHNC-UP: suas abordagens expositivas

Mariana Isabel Soares e Silva Ferreira Gomes

M

2024



Mariana Isabel Soares e Silva Ferreira Gomes

As coleções coloniais do MHNC-UP: suas abordagens expositivas

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Museologia, orientada pela
Professora Doutora Alice Duarte

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2024

Sumário

Declaração de honra	5
Agradecimentos.....	6
Resumo.....	7
Abstract	8
Índice de Figuras	9
Lista de abreviaturas e siglas.....	10
Introdução.....	11
Capítulo I – Enquadramento teórico: definições, transformações e novos paradigmas na Museologia	
1. O longo trajeto da Museologia	16
1.1. O Museu Moderno ao serviço dos Estados-nação	16
1.2. A Museologia como área disciplinar.....	19
1.3. A Nova Museologia: um ponto de viragem na prática museológica.....	20
1.4. As Definições de Museu.....	25
2. As exposições como narrativas visuais.....	27
2.1. Expor é um ato político.....	27
2.2. O complexo expositivo em transformação	27
3. Os Estudos Pós-coloniais	30
Capítulo II – Os Museus Universitários	
1. Museus Universitários: uma história e definição complexas	37
2. A crise dos Museus Universitários	39
3. Desafios contemporâneos do Museu Universitário.....	40
4. O Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto (MHNC-UP)	42
Capítulo III – Os cenários expositivos das coleções coloniais do MHNC-UP	
1. Reconstruir o universo expositivo.....	46
2. As exposições nacionais	50
2.1. A coleção de artefactos da Melanésia do MHNC-UP	51
2.2. Análise das exposições nacionais	54
3. As exposições internacionais.....	79
3.1. Os Chokwe	80
3.2. A dicotomia arte/etnografia na abordagem dos objetos Chokwe	84

3.3. Análise das exposições internacionais.....	87
4. Confronto das abordagens expositivas nacionais e internacionais	103
Considerações Finais	116
Referências Bibliográficas	119
Anexos.....	128
Anexo 1 – Listagem das exposições identificadas	129

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da presente dissertação.

Porto, 9 de setembro de 2024

Mariana Isabel Soares e Silva Ferreira Gomes

Agradecimentos

Em primeiro lugar, expresso a minha gratidão à minha orientadora, Professora Doutora Alice Duarte, pela paciência e constante disponibilidade demonstrada ao longo da realização desta dissertação. Sem a sua orientação, a concretização deste trabalho não teria sido possível.

Agradeço aos profissionais do MHNC-UP por me receberem de braços abertos. Em especial, deixo o meu sincero agradecimento à Doutora Rita Gaspar, que sempre se mostrou disponível e cujas sugestões foram cruciais para o desenvolvimento deste estudo.

Agradeço aos meus amigos, em especial à Rute e à Sofia, pelas noites no café. E ainda à Joana Moreira e à Margarida Silva, pela amizade e palavras de incentivo que me transmitiram ao longo destes dois anos de mestrado.

Não poderia deixar de agradecer à minha família de coração, em especial à Ana, pelo apoio em todas as minhas decisões. Obrigada por me chamarem à razão quando assim deve ser e por estarem ao meu lado em cada vitória.

Por fim, e porque os últimos são os primeiros, deixo um agradecimento especial aos meus pais, que tudo fazem para tornar os meus sonhos realidade. E à minha irmã, que acompanha de perto todas as etapas da minha vida e sem a qual o meu percurso académico teria sido muito diferente. Joana, o prometido é devido e por isso, mais do que um agradecimento, isto é para ti.

Resumo

A presente dissertação realiza uma análise das exposições nacionais e internacionais em que estiveram expostos coleções ou objetos do MHNC-UP de proveniência colonial, à luz dos posicionamentos teóricos da Nova Museologia e dos Estudos Pós-coloniais. Para este efeito foi concretizado um levantamento das exposições realizadas desde a década de 1980 e até à atualidade, a partir dos catálogos presentes no MHNC-UP, da consulta dos registos e base de dados do Museu e da procura de materiais informativos complementares sobre as exposições em diferentes motores de busca. Das 19 exposições identificadas e documentadas como incluindo pelo menos algum objeto das coleções de origem colonial do MHNC-UP, foram selecionadas dez, cinco realizadas em território nacional e cinco ocorridas no estrangeiro, para sobre elas exercer uma análise crítica das suas poéticas e políticas expositivas. O estudo foca as exposições como narrativas visuais, concretizando a sua desconstrução à luz dos posicionamentos da museologia contemporânea e dos Estudos Pós-coloniais, procedendo igualmente à comparação das abordagens nacionais e internacionais. Os resultados deixam sobressair a especial relevância atribuída à designada coleção da Melanésia do MHNC-UP e a alguns objetos da coleção Chokwe do Museu. A investigação concretizada demonstra a inexistência de um percurso linear em termos de práticas expositivas e significativa resistência em abordar criticamente o passado colonial. As dificuldades enfrentadas para realizar esta investigação evidenciam a urgência de estudos críticos e reflexivos aos contextos expositivos envolvendo coleções de origem colonial, o que se apresentará como um contributo central para a desejável decolonização dos museus.

Palavras-chave: MHNC-UP; Coleções de origem colonial; Análise de exposição; Nova Museologia; Estudos Pós-coloniais.

Abstract

The present dissertation analyses the national and international exhibitions in which collections or objects of colonial provenance from the MHNC-UP were displayed, in the light of the theoretical positions of the New Museology and Postcolonial Studies. To this end, a survey of exhibitions starting from the 1980s to the current day was carried out using the catalogues in the MHNC-UP, consulting the Museum's records and database and searching for complementary information about the exhibitions on different search engines. Of the 19 exhibitions identified and documented as including at least one object from the MHNC-UP's collections with a colonial origin, ten were selected, five held in Portugal and five abroad, in order to critically analyse their exhibition poetics and politic. The study focuses on the exhibitions as visual narratives, deconstructing them in the light of the positions of contemporary museology and Postcolonial Studies, as well as comparing national and international approaches. The results emphasise the special importance given to the so-called Melanesian collection from the MHNC-UP and to some objects from the Museum's Chokwe collection. The research carried out demonstrates the lack of a linear path in terms of exhibition practices and significant resistance to critically address the colonial past. The difficulties faced in carrying out this research highlight the urgency of critical and reflective studies of exhibition contexts involving collections of colonial origin, which will be a central contribution to the desirable decolonisation of museums.

Key-words: MHNC-UP: Collections of colonial provenance; Exhibition analysis; New Museology; Post-colonial studies.

Índice de Figuras

FIGURA 1- MAQUETE DO ESPAÇO DA EXPOSIÇÃO <i>ARTEFACTOS MELANÉSIOS: REFLEXÕES PÓS-MODERNISTAS</i>	61
FIGURA 2 – FOTOGRAFIA DE UMA ZONA DA EXPOSIÇÃO <i>ETNOLOGIA E ARQUEOLOGIA. DR. MENDES CORREIA</i>	64
FIGURA 3 - FOTOGRAFIA DA ESTANTE DO CONHECIMENTO DA EXPOSIÇÃO <i>DEPÓSITO. ANOTAÇÕES SOBRE DENSIDADE E CONHECIMENTO</i>	70
FIGURA 4 - ESPAÇO EXPOSITIVO DA EXPOSIÇÃO <i>CULTURAS E GEOGRAFIAS. CENTENÁRIO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO (1919-2019). SECÇÃO DESTINADA AOS CONTINENTES DA ÁSIA E OCEÂNIA</i>	74
FIGURA 5 - FOTOGRAFIA DO PAINEL COM A ILUSTRAÇÃO DE UMA NAU, NA EXPOSIÇÃO <i>FERNÃO DE MAGALHÃES. PELOS MARES DO MUNDO INTEIRO</i>	78
FIGURA 6 - FOTOGRAFIA DA EXPOSIÇÃO <i>ÁFRICA. LA FIGURA IMAGINADA</i> . PORMENOR DE ESCULTURAS DA ETNIA KOTA.....	89
FIGURA 7 - FOTOGRAFIA DA ENTRADA DA EXPOSIÇÃO <i>ORÍGENES. ARTES PRIMERAS. AMÉRICA, OCEANÍA, ÁSIA, ÁFRICA</i>	91
FIGURA 8 - FOTOGRAFIA DA EXPOSIÇÃO <i>HEROIC AFRICANS. LEGENDARY LEADERS, ICONIC SCULPTURES</i> . PORMENOR DA RAINHA GWANGA DOS CAMARÕES	96
FIGURA 9 - FOTOGRAFIA DA INSTALAÇÃO DA EXPOSIÇÃO <i>ÁFRICA. LAND OF SPIRITS</i>	99
FIGURA 10 - FOTOGRAFIA DA TRANSIÇÃO ENTRE AS SECÇÕES 1 E 2 DA EXPOSIÇÃO <i>JE SUIS L'AUTRE - GIACOMETTI, PICASSO E OS OUTROS. O PRIMITIVISMO NA ESCULTURA DE NOVECENTOS</i>	103

Lista de abreviaturas e siglas

APOM	ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE MUSEOLOGIA
BPI	BANCO PORTUGUÊS DE INVESTIMENTO
CEAUP	CENTRO DE ESTUDOS AFRICANOS DA UNIVERSIDADE DO PORTO
CITCEM	CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA
CMP	CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
DGPC	DIREÇÃO GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL
FCT	FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FLUP	FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO
ICOM	INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS
IICT	INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA TROPICAL
MESGL	MUSEU ETNOGRÁFICO DA SOCIEDADE DE GEOGRAFIA DE LISBOA
MET	METROPOLITAN MUSEUM OF ART
MHNC-UP	MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL E DA CIÊNCIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
MINOM	MOUVEMENT INTERNATIONALE POUR LA NOUVELLE MUSEOLOGIE
MNA	MUSEU NACIONAL DE ARQUEOLOGIA
MNE	MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA
MNSR	MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS
MUDEC	MUSEO DELLE CULTURE
PRISC	PORTUGUESE RESEARCH INFRASTRUCTURE OF SCIENTIFIC COLLECTIONS
STCP	SOCIEDADE DE TRANSPORTES COLETIVOS DO PORTO
UMAC	UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS
UP	UNIVERSIDADE DO PORTO

Introdução

A presente dissertação, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), consiste numa análise das exposições nacionais e internacionais em que estiveram expostas coleções ou objetos do Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto (MHNC-UP) de proveniência colonial.

A escolha desta temática prende-se com a vontade de incentivar e contribuir para uma alteração da visão eurocêntrica do ‘Outro’, o colonizado de condição inferior, ainda prevalecente no panorama museológico, cuja cultura material foi/é representada sem atender aos seus significados culturais, nem às vozes das respetivas comunidades de origem. Neste contexto, o presente estudo afigura-se como uma análise crítica dos cenários expositivos, de âmbito nacional e internacional, montados para expor objetos de proveniência colonial propriedade do MHNC-UP, em consonância com as noções teóricas introduzidas pela Nova Museologia e pelos Estudos Pós-coloniais.

As instituições museológicas e os objetos que compõem os seus acervos foram instrumentalizados pelos regimes da Modernidade. A exposição de objetos exóticos constituiu uma forma de dar a conhecer os territórios dos Impérios europeus, o seu legado e contributo, através de um discurso eurocêntrico de índole positivista. A distinção entre o ‘civilizado’ e o ‘primitivo’ marcava as narrativas expositivas, que excluía qualquer análise profunda sobre os objetos e as suas comunidades de origem. Desintegrados os Impérios coloniais, os museus ocidentais tenderam a não desconstruir estas narrativas, mantendo-se até à atualidade visões bastante enviesadas, baseadas em critérios evolucionistas desatualizados e na descontextualização dos objetos de origem colonial. Como bem refere Manuela Pinho Restivo (2016, p. 16): “não se trata de reformular ou reescrever a história colonial”, mas sim de a reconhecer, e há ainda resistência em assumir o passado colonial e a forma como foram obtidas muitas das coleções que os museus ocidentais albergam. Com a tema da decolonização do museu em crescente debate e o reconhecimento da instituição museológica como espaço político e com compromissos para com a sociedade, têm sido avançadas e aplicadas

diversas estratégias, nomeadamente no âmbito dos designados Estudos Pós-coloniais. Estes recusam a habitual atitude eurocêntrica e questionam a ideologia positivista característica do museu ocidental moderno, assumindo que este é indissociável da prática colonial. Assim, defendem a necessidade de procurar alternativas à distinção tão vincada entre ocidentais e o resto do mundo, admitindo que esta oposição binária não existe, verificando-se antes uma multiplicidade de identidades e vozes, complexas e multifacetadas.

Sobre a temática da decolonização do museu e da emergência dos Estudos Pós-coloniais, assim como de todos os conceitos e práticas associados, as publicações são múltiplas, sejam estas de caráter mais teórico ou baseadas em exemplos práticos. Evidencio, contudo, as publicações de Aníbal Quijano (2000, 2007), de Walter D. Mignolo (2007, 2018), de Nelson Maldonado-Torres (2007, 2008) e de Bruno Broulon Soares (2020). É igualmente relevante mencionar o Guia desenvolvido pela Associação dos Museus Alemães (2021), especialmente dedicado às coleções de origem colonial. Em Portugal, pelo contrário, os trabalhos que incidem nesta temática não podem ser considerados abundantes e os exemplos de aplicação concreta destes posicionamentos são particularmente escassos. Destaca-se a recente publicação do *Boletim ICOM Portugal* (2021), com o título: *Boletim ICOM Portugal. As coleções extra-europeias*.

O propósito do estudo que aqui se apresenta é analisar as abordagens expositivas adotadas na exibição de coleções ou objetos de proveniência colonial do MHNC-UP, em contexto nacional e internacional, e contribuir de alguma forma para a desconstrução da narrativa eurocêntrica que ainda prevalece. Desta forma, o processo de investigação passou pelo levantamento e subsequente identificação, documentação e análise das exposições que satisfaziam estes parâmetros, procurando avaliá-las também quanto às suas recorrências e divergências. Procurei igualmente compreender em que medida e até que ponto as inovações e conceitos defendidos pela Nova Museologia e pelos Estudos Pós-coloniais ganham forma nos cenários expositivos montados. Em suma, o desafio e a ambição é poder contribuir para uma reflexão, tão ampla quanto possível, sobre como o museu aborda/poderia abordar as suas coleções de origem colonial no cenário expositivo.

Num primeiro momento da investigação, realizei o levantamento dos catálogos de exposições que estão na posse do MHNC-UP, prosseguindo com uma pesquisa nos registos de empréstimos do Museu e, por fim, uma pesquisa na sua base de dados. Portanto, a metodologia aplicada assentou numa busca exaustiva e intensiva das informações disponíveis acerca das exposições realizadas, tarefa necessária para poder aceder aos cenários expositivos montados e, posteriormente, poder interpretá-los à luz dos posicionamentos teóricos escolhidos. Este processo inicial, apesar de moroso e exaustivo, revelou-se uma oportunidade para empreender um extenso trabalho de levantamento e sistematização de informações sobre as exposições realizadas, até então inédito para o MHNC-UP. Desse processo meticuloso de recolha de informação resultou a identificação de 19 exposições, realizadas entre 1989 e 2022, que incluíram objetos etnográficos de proveniência colonial do MHNC-UP – onze nacionais e oito internacionais. Para proceder à respetiva análise e interpretação crítica aprofundadas, o conjunto de exposições identificado era demasiado vasto, pelo que foram excluídas cerca de metade, desde logo rejeitando as exposições que se apresentavam como repetições e aquelas sobre as quais a informação disponível era muito escassa. Atendendo às dez exposições selecionadas – cinco realizadas em território nacional e cinco ocorridas no estrangeiro – surge como notória a prevalência da designada coleção da Melanésia do MHNC-UP, nas exposições nacionais, e a recorrência de alguns objetos da coleção Chokwe do Museu, nas exposições internacionais. O objetivo final do presente estudo é contribuir para o questionamento das práticas expositivas adotadas nas exposições realizadas, tendo em vista a adoção de posturas cada vez mais conscientes acerca da necessidade de abordar criticamente o passado colonial europeu. Os desafios colocados durante a realização desta investigação evidenciam a urgência de estudos críticos e reflexivos acerca dos cenários expositivos que envolvem coleções de origem colonial, o que se apresentará como um contributo central para a desejável decolonização dos museus.

A dissertação encontra-se estruturada através de três capítulos, que incidem, respetivamente, nas noções teóricas orientadoras do estudo realizado, nas especificidades do museu universitário e, por fim, na análise das exposições nacionais e

internacionais selecionadas. Procurando especificar, o Capítulo I estabelece e clarifica o quadro teórico que guiou o estudo efetuado, pelo que foca três grandes áreas: as reformulações do campo museológico ao longo do tempo, a abordagem das exposições como narrativas visuais e os posicionamentos epistemológicos e teóricos defendidos pelos Estudos Pós-coloniais. Num primeiro momento, procuro atender ao museu enquanto instituição emergente na sociedade moderna, enraizado em perspectivas eurocêntricas e orientado para ideais de progresso, dando conta da afirmação da Museologia enquanto área do saber autónoma, sustentada por bases teóricas próprias. No seguimento dessa abordagem, foi fundamental atender em específico ao advento da Nova Museologia, que impulsiona um ponto de viragem na prática museológica. Este movimento, que se fez sentir com mais vigor a partir dos anos de 1980, período de impulso do paradigma construtivista e pós-positivista, introduziu múltiplas mudanças no panorama museológico, desde práticas expositivas inovadoras, que olham o objeto além das suas características formais, ao lugar e papel que o museu deve ocupar na sociedade. Como ilustração das posições da museologia contemporânea é apresentada a mais recente definição de museu do Conselho Internacional dos Museus (ICOM), guia orientador no entendimento da instituição museológica. Num segundo momento, abordo as exposições enquanto narrativas visuais, considerando, nomeadamente, o impacto que a Nova Museologia tem sobre elas. Por fim, abordo os Estudos Pós-coloniais, começando por fornecer uma contextualização geral deste posicionamento teórico e dos aspetos defendidos tendo em vista a implementação de práticas museológicas conscientes, críticas e inclusivas. Neste subcapítulo, atendo a múltiplas noções basilares desta teoria, entre os quais os conceitos de colonialidade e decolonialidade. Considero de particular importância o conceito de decolonialidade, dado que será instrumento útil para ultrapassar o legado colonial ainda persistente na contemporaneidade. Pôr em marcha um processo de decolonização do museu implica repensar as estratégias adotadas até então e a adoção de uma postura crítica e reflexiva. O Capítulo II incide no tópico do Museu Universitário. O MHNC-UP, enquanto museu sob tutela de uma instituição de ensino superior, possui especificidades no seu funcionamento, bem como nas funções atribuídas às suas coleções, a que devo atender.

No Capítulo III procedo à apresentação e análise das exposições, nacionais e internacionais selecionadas, em que estiveram expostos objetos etnográficos do MHNC-UP de proveniência colonial. Este último Capítulo divide-se em quatro momentos: o percurso metodológico que permitiu concretizar o presente estudo; a descrição e análise das exposições nacionais; a descrição e análise das exposições internacionais; e a análise comparada das abordagens nacionais e internacionais, tudo à luz dos posicionamentos da museologia contemporânea e dos Estudos Pós-coloniais. Numa primeira instância, procuro dar a conhecer o trajeto que esta investigação exigiu, desde a ideia inicial que acabou por ter de ser alterada, ao levantamento das exposições e aos critérios de seleção estabelecidos. A partir desse ponto, o estudo divide-se em duas frentes: a descrição e interpretação analítica das exposições que designei como ‘nacionais’, que ocorreram em território nacional e têm em comum a exibição de objetos da coleção da Melanésia do MHNC-UP; e a descrição e análise das exposições designadas como ‘internacionais’, que ocorreram em território estrangeiro e, por sua vez, têm em comum a exibição de objetos da coleção Chokwe do MHNC-UP. A abordagem das exposições nacionais inicia-se com uma contextualização histórica da coleção da Melanésia e do seu intrincado percurso até chegar ao Porto e à sua Universidade. Depois, analiso as cinco exposições nacionais selecionadas. A abordagem das exposições internacionais é iniciada por uma breve contextualização geográfica e social dos Chokwe e dos objetos por eles produzidos, que surgem de forma recorrente nas exposições a seguir analisadas. Prossigo depois com a análise das cinco exposições internacionais selecionadas. A secção que encerra o Capítulo III realiza o confronto dos cenários expositivos nacionais e internacionais, com a finalidade de salientar as recorrências e divergências encontradas, assim como as principais lacunas identificadas.

Capítulo I

Enquadramento teórico: definições, transformações e novos paradigmas na Museologia

1. O longo trajeto da Museologia

1.1. O Museu Moderno ao serviço dos Estados-nação

Desde a sua emergência, os museus têm vindo a adotar configurações diversas e a desempenhar papéis e funções variadas, de forma a acompanhar as mudanças políticas e sociais e a manterem-se como instituições relevantes. A multiplicidade de definições para a instituição museológica demonstra esta adaptação constante.

Apesar da instituição museológica ser recorrentemente apresentada como tendo um início longínquo, o museu público, que antecede o tipo de instituição museológica que hoje conhecemos, data do século XVIII, pelo que pode ser designado como uma instituição moderna (Bennett, 1995)¹. Este museu moderno, por sua vez, nasce do espírito colecionista herdado do Renascimento e do Iluminismo. De facto, é nos gabinetes de curiosidades europeus dos séculos XV/XVI que encontramos o protótipo do museu moderno. Os colecionadores, cujas coleções eram suportadas pelas expedições europeias a outros continentes, criavam espécies de microcosmos numa única sala (Chambers et al., 2014). Era através destes espaços que se procurava compreender o mundo, nomeadamente pela visualização dos objetos ditos exóticos, espécimes e artefactos originários de culturas extraeuropeias, recolhidos, exibidos e estudados nos gabinetes de curiosidades e, posteriormente, nos museus modernos. Estes tipos de objetos eram frequentemente obtidos no contexto de expedições e serviam de prova tangível de cenários culturais distintos. Porém, os gabinetes de curiosidades, além de locais propícios ao estudo e exibição de objetos, constituíam uma

¹ A origem do museu surge frequentemente associada à Antiguidade Clássica e ao *mouseion* ptolomaico, em Alexandria.

espécie de materialização do poder e riqueza dos seus donos, pelo que se afiguravam como locais restritos e exclusivos das elites sociais. Paralelamente, começaram a surgir nos palácios europeus as “galerias palacianas”, de igual modo para uso exclusivo das altas patentes da sociedade (Alexander & Alexander, 2008).

Apenas a partir do século XVIII, os museus começam a tornar-se acessíveis ao público em geral, num período que fica marcado pela emergência dos museus nacionais. O museu passou a ser visto como um espaço social, através do qual se podiam transmitir mensagens e comportamentos ‘civilizados’, pelo que era necessário o seu distanciamento em relação à sua configuração anterior. O surgimento do museu nacional público, intimamente ligado à formação dos Estados-nação, desempenhou um papel crucial no desenvolvimento do museu etnográfico. A instituição era aproveitada para a construção e afirmação da identidade nacional, expondo objetos representativos da sua história, cultura e tradições. O museu etnográfico amplia a noção de objeto de museu, dado que abarca objetos do quotidiano que não se inseriam na categoria de ‘obra de arte’. Desta forma, o recurso aos objetos etnográficos serve para reforçar determinado enquadramento sociocultural, ou seja, o entendimento deste sai reforçado pela compreensão do contexto de produção e utilização dos objetos (Duarte, 2013).

Distinguem-se, contudo, desde o século XIX, dois tipos de museu etnográfico: o museu etnográfico de objetos extraeuropeus; e o museu etnográfico de objetos europeus. O museu etnográfico de objetos extraeuropeus, ou exótico, dedica-se à coleta, preservação e exibição de objetos provenientes de culturas não-ocidentais. Surgido como resposta à expansão colonial europeia e ao desejo de documentar a diversidade cultural global, este tipo de museu tem subjacente a ideia da exibição do poderio colonial e do ideal civilizador do Ocidente. As culturas extraeuropeias surgem apresentadas de forma exótica, reforçando a visão da superioridade cultural europeia. Em contrapartida, o museu etnográfico de objetos europeus, ou da dita cultura popular, está voltado para a preservação e exibição das tradições, costumes e modos de vida das comunidades rurais europeias, entendidas como estando num estágio de desenvolvimento distinto dos centros urbanos e industrializados. Este tipo de museu surge como resposta à nostalgia nacionalista, face ao que se encontra em processo de

extinção, procurando preservar a autenticidade nacional, que residiria nos usos e costumes do povo. A 'autenticidade' foi sistematicamente associada ao antigo e ao rural, por oposição ao moderno e ao urbano (Duarte, 1999). As abordagens dos objetos presentes neste tipo de museu são também geralmente desprovidas de qualquer contextualização social ou política, dado que subjacente se encontram os ideais evolucionistas, traduzidos em meras estratégias descritivas pouco reflexivas. Portanto, estes dois tipos de museu etnográfico destinavam-se a conservar os testemunhos de culturas tidas como cristalizadas, em grande parte, nas suas manifestações materiais. Esta abordagem reflete a visão evolucionista da época, que trata as culturas como dispostas em estádios hierárquicos obrigatórios sucessivos, que devem ser catalogadas e preservadas, em vez de compreendidas nos seus processos dinâmicos e históricos. A manutenção desta perspetiva anacrónica e limitada tem contribuído para a perpetuação no espaço museológico de discursos centrados nos objetos e/ou acríticos, quanto aos legados coloniais.

O surgimento do museu como instituição da Modernidade, período marcado pela emergência do nacionalismo e do imperialismo europeus, explica a manutenção da sua estreita relação com o fenómeno do colonialismo. Ter consciência deste contexto histórico complexo é fundamental para compreender o papel do museu na sociedade, enquanto agente cultural que moldou e foi moldado por imperativos políticos e ideológicos. De facto, a formação da instituição museológica não pode ser verdadeiramente compreendida sem a contextualizarmos no interior de conjunturas mais amplas, nas quais a cultura foi aproveitada como veículo para o exercício de novas formas de poder nacionalista e autoritário. O museu moderno, ou seja, o museu tradicional, caracterizava-se por uma conceção exclusivamente ocidental e um posicionamento evolucionista. Este museu mantinha-se enraizado numa visão linear do espaço e do tempo, orientada pelo ideal de progresso e destinada a levar a 'civilização a quem não a possuía'. Esta visão, a par da configuração colonial do mundo, refletiu e contribuiu para a separação que caracterizou a sociedade moderna: oposição entre o ocidental (ou moderno) e os 'Outros' (ou pré-modernos) (Lander, 2000).

É fundamental encarar a Modernidade e o colonialismo como realidades paralelas, que se sustentaram mutuamente. Neste sentido, também o colonialismo desempenhou um papel crucial na formação da instituição museológica (Maranda, 2021; Soares, 2020). Em boa verdade, a estrutura do museu e as suas coleções são um dos grandes testemunhos dos processos coloniais. As grandes expedições, que enriqueceram os museus com artefactos exóticos, refletiam os padrões de conquista e supremacia ocidental, contribuindo para o desenvolvimento de um modelo de colonização que permeou a gestão das coleções e os discursos expositivos. Essas práticas desempenharam um papel significativo na construção de uma imagem do 'Outro' alinhada à visão do colonizador (Roque, 2020). O museu desempenha, então, um papel proeminente como espaço de excelência dedicado à instrução e educação das massas, além de servir como expressão e propaganda da unidade política, territorial e cultural da nação ou do império. No século XIX e ainda no XX, o museu foi um mecanismo de unificação da sociedade sob os valores e princípios burgueses, os da classe dominante de então. Em suma, pode-se falar de uma museologia tradicional, desenvolvida em articulação com a formação dos Estados-nação modernos e os impérios coloniais europeus, detendo uma função educacional da qual estava ausente todo o autoquestionamento sobre os fundamentos e função social e política da instituição museológica (Bennet, 1995).

1.2. A Museologia como área disciplinar

O desenvolvimento da Museologia como área disciplinar autónoma representa uma transformação significativa nas abordagens ao museu e suas coleções. Inicialmente centrada na preservação de objetos e desempenhada pelos conservadores do museu, a Museologia torna-se uma disciplina mais complexa, guiada por noções e conceitos teóricos próprios. Esta transição não foi impulsionada unicamente pelos profissionais dos museus, contando também com a contribuição substancial de investigadores das ciências sociais, a destacar os antropólogos e os sociólogos. Consequentemente, a Museologia passa a ser reconhecida como um campo de saber autónomo, com metodologias próprias e um corpo teórico distintivo, bem como profissionais especializados, os museólogos. Este desenvolvimento possibilitou uma compreensão

mais profunda e multifacetada do papel do museu na sociedade, indo além da mera conservação de artefactos, e passando a atender a questões de representação cultural e responsabilidade social.

A Antropologia, disciplina que desde a sua origem manteve uma ligação estreita com o museu, contribuiu significativamente para o repensar da instituição museológica e, conseqüentemente, para a afirmação da Museologia como área disciplinar. Na década de 1960, a rutura com o paradigma epistemológico funcionalista e as próprias autorreflexões da disciplina sobre a sua participação, mais ou menos consciente, no sistema colonial conduziu a uma reaproximação entre a Antropologia e o museu, agora em moldes diferentes. O interesse da Antropologia descola-se do 'Outro' para as representações produzidas no museu acerca desse 'Outro', o que vai impulsionar alterações significativas no funcionamento dos museus e na forma como se expõem os objetos etnográficos, que deixam de ser entendidos como possuindo valor intrínseco (Duarte, 1997).

Estas transformações levam a que a Museologia se transforme numa disciplina capaz de aceitar novos desafios e inovar as suas práticas. Num momento de grandes alterações no interior das ciências sociais e num contexto de transição epistemológica, a Museologia redefine-se, reconhecendo a importância da incorporação de múltiplas perspectivas e da necessidade de contextualização múltipla na apresentação e interpretação dos objetos.

1.3. A Nova Museologia: um ponto de viragem na prática museológica

À medida que a Museologia se constitui como campo de saber autónomo, baseado em abordagens sustentadas em noções teóricas, com maior ou menor influência de diversas áreas do saber, a emergência da Nova Museologia marca um ponto de viragem significativo. Esse movimento não só desafia os paradigmas estabelecidos, como também redefine a natureza e os objetivos do próprio museu.

A Nova Museologia corresponde a um movimento de renovação que surge na sua forma mais consolidada na década de 1980, ou seja, num período pós-guerra e pós-colonial, e no qual vai ganhando força a mudança epistemológica em direção a um

paradigma construtivista ou pós-positivista (Duarte, 2013). Este movimento provocou e continua a provocar transformações profundas no museu. De uma forma geral, questiona o museu, o seu passado colonial e as narrativas anacrónicas mantidas nas representações museológicas, em particular, na representação do 'Outro', afirmando com especial ênfase o papel social e político desta instituição (Soares, 2020). No que respeita às práticas expositivas é de salientar os novos tipos de exposição que vão sendo introduzidos, a multiplicação de vozes e, principalmente, o desfocar da atenção sobre os objetos, que deixam de ser tidos como detendo valor *per se*. No momento em que a Antropologia se reaproxima do museu, nos anos de 1980, surge uma alteração nas abordagens face à cultura material, além do estudo do museu enquanto instituição social. Os objetos adquirem um novo estatuto quando se reconhece que a sua plena compreensão passa pelo seu enquadramento sociocultural. Desta forma, o objeto, mesmo o museológico, deixa de ser entendido como possuindo valor intrínseco, pelo que é necessário atender aos contextos sociais em que se insere e aos atores sociais com que contracenam (Duarte, 1998).

Embora o contexto de mudança e questionamento se faça sentir a partir de 1960, é nos anos de 1980 que o processo culmina no movimento genericamente designado por Nova Museologia. As suas linhas de renovação apresentam duas vertentes, que A. Duarte (2013) designa como francófona e anglo-saxónica. A primeira defende um projeto de democratização cultural no qual o museu é tido como instrumento relevante, enquanto a segunda transforma o museu e as suas práticas em espaço de reflexão teórica. Dito de outro modo, a vertente francófona entende que o museu deve ser transformado numa instituição ao serviço de todos e utilizado por todos, alterando completamente a sua configuração anterior de espaço dedicado ao usufruto das elites e intelectuais. Destaca-se neste posicionamento George Henri Rivière (1897-1985), nomeadamente com os princípios que procurou aplicar no Musée National des Arts et Traditions Populaires, em Paris². Segundo este museólogo francês, o museu precisava

² Georges Henri Rivière foi um museólogo francês, amplamente reconhecido pelas suas contribuições para a área da Museologia, tendo desempenhado um papel fundamental na busca e implementação de

fazer chegar a sua mensagem ao máximo de pessoas, através de uma narrativa museográfica distinta das anteriores e recusando a mera contemplação visual dos objetos. As inovações introduzidas neste contexto traduziram-se, em particular, na recriação de cenários que visavam refletir os contextos sociais de produção e utilização dos objetos etnográficos. Apesar de se ter verificado alguma difusão destes princípios na década de 1970, a sua aplicação não foi generalizada.

Por esta mesma altura, constata-se que o ideal de democratização cultural necessita de constante manutenção e que as práticas museológicas propostas para este propósito não tinham sido suficientemente aplicadas. Desta forma, surgem propostas de novos modelos de museu, entre os quais o ecomuseu ou museu de comunidade. Estes constituem-se como projetos de lógica comunitária, nos quais a comunidade intervém e participa ativamente. De igual forma, atendendo à crescente importância da dimensão política e social da instituição museológica, surge a ideia do “museu integral”, capaz de considerar todos os aspetos da comunidade em que se insere, desempenhando nela um papel central.

O ecomuseu caracteriza-se por ser uma instituição museológica de carácter pluridisciplinar, com exposições dispersas por diferentes locais. O termo deve-se a Hugues de Varine, então diretor do ICOM³. Foi em 1971, na IX Conferência Geral do ICOM (Grenoble, França), dedicada às funções sociais do museu, que o museológico cunhou oficialmente o termo. A sua proposta de um “museu integral” foi reforçada na Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972 (Duarte, 2013). Esta é igualmente um marco importante no âmbito da afirmação da Nova Museologia. Foi nesse contexto de encontro internacional de profissionais, que se debateu a função social do museu e onde surgiram as primeiras reivindicações por esse posicionamento renovado. A primeira parte do documento resultante desta Mesa Redonda incide exatamente nos “princípios base do museu integral”. Apesar de se dedicar com especial atenção aos museus da

novos modelos de museu e métodos expositivos, o que viria a influenciar fortemente o movimento da Nova Museologia. Foi também o primeiro Diretor do ICOM.

³ Hugues de Varine, nascido em 1935, é um arqueólogo, historiador e museólogo francês reconhecido pelas suas contribuições significativas à prática da museologia.

América Latina, são discutidas em geral as transformações sociais, económicas e culturais, bem como a função social do museu para com a sociedade em que se insere. O documento enfatiza ainda a necessidade de uma mudança de mentalidade por parte dos profissionais do museu, dado que devem reconhecer a importância de abertura da instituição a especialistas de diferentes disciplinas. Por fim, destaco igualmente a chamada de atenção para o museu enquanto agente de educação permanente e para a modernização das exposições, que devem proporcionar uma melhor comunicação entre os objetos e os visitantes (ICOM, 1972).

A vertente anglo-saxónica de renovação das práticas museológicas incide na transformação do museu e das suas práticas num campo de reflexão teórico. Esta postura cruza-se com a posição epistemológica do pós-estruturalismo (ou pós-positivismo). As práticas museológicas provenientes do Iluminismo moviam-se pelo ideal positivista, que atribui um carácter absoluto ao conhecimento, aplicado universalmente e conseguido através de um método científico seguido à risca. Contudo, esta posição esquece problemáticas representacionais. A vertente anglo-saxónica de renovação museológica assenta na ideia de que o conhecimento é construído histórica e socialmente, pelo que as implicações de poder se entrelaçam com a produção de conhecimento. Desta forma, estas implicações podem e devem ser desconstruídas e interpretadas, assim como as representações construídas da realidade, dado que incorporam e comunicam significados. Neste âmbito, o museu e as narrativas que apresenta tornam-se alvo de questionamento e reavaliação, pelo que são necessárias novas abordagens e novas vozes (Duarte, 2013).

A par da Mesa Redonda de Santiago do Chile de 1972, é fundamental a referência à Declaração de Quebec, de 1984, e à criação do *Mouvement Internationale pour la Nouvelle Museologie* (MINOM), em 1985. De igual modo, é incontornável a publicação da obra *The New Museology*, editada por Peter Vergo e publicada em 1989. A Declaração de Quebec (1984) surge no âmbito do *I Atelier Internacional Ecomuseus/Nova Museologia* e defende o reconhecimento internacional de um novo modelo de museu e das novas práticas que incorpora. Sublinha ainda a função social do museu e a necessidade de incorporar as comunidades, estabelecendo uma relação entre

a Nova Museologia e a Mesa Redonda de Santiago de Chile. A posição adotada no Quebec, que se opunha à da XIII Conferência Geral do ICOM (Londres, 1983), viria a ser subscrita apenas no ano seguinte, no *II Atelier Internacional Ecomuseus/Nova Museologia*, em Lisboa⁴, onde é fundado o MINOM. Este é uma organização internacional afiliada ao ICOM, que defende a concepção do museu como um catalisador para o fortalecimento identitário e o progresso comunitário, assim como o diálogo intercultural. As suas raízes ideológicas remontam à Mesa Redonda de Santiago do Chile, pelo que se foca nas práticas museológicas participativas que possam incorporar as comunidades (MINCOM - ICOM, 2013). Quanto à obra de Peter Vergo, *The New Museology* (1989), ela emerge da necessidade de renovação do quadro museológico instituído, dada a insatisfação com a “velha museologia” (Vergo, 1989). A obra incide particularmente nas práticas da própria instituição, nomeadamente nas exposições e nas escolhas que lhes estão subjacentes.

Em resultado destes diversos contributos, sob a influência da Nova Museologia todas as atividades do museu se tornam objeto de reflexão teórica e política. O objeto de estudo da Museologia, agora um campo disciplinar autonomizado e alvo de reflexão transdisciplinar, deixa de ser o coletar e conservar objetos. Isto conduz a uma reconsideração do museu e à consciência de que não é um lugar neutro, mas sim um difusor e criador de interpretações, discursos e representações, constituindo as exposições uma forma privilegiada de expressar valores. Em suma, antes de 1960, vigorava uma museologia dita tradicional, desenvolvida em estreita relação com os Estados-nação da Modernidade e com os impérios coloniais, e que visava a educação dos cidadãos sem qualquer autoquestionamento ou autocrítica. A partir desse marco temporal, é reconhecida a função social do museu que, em consequência, se traduz na exigência de abordagens e narrativas museológicas mais críticas e autorreflexivas. As duas vertentes de renovação, a francófona e a anglo-saxónica, que culminam na Nova Museologia, apesar de distintas podem ser entendidas como sobrepostas ou

⁴Na XIII Conferência Geral do ICOM (Londres, 1983) rejeitou-se o reconhecimento das práticas museológicas que não se enquadrassem no quadro instituído (Duarte, 2013).

complementares. Embora provenientes de fontes teóricas distintas, ambas atendem às dimensões política e social do museu e à exigência de práticas renovadas. A inovação nas narrativas expositivas conduz ao deslocar do valor intrínseco habitualmente atribuído ao objeto, pelo que a própria noção de objeto de museu é ampliada. De uma forma geral, pode afirmar-se que o trabalho do museu, antes técnico e centrado na preservação, estudo e exibição formal dos objetos, passa a adotar práticas reflexivas sustentadas por noções teóricas. A desconstrução promovida pela Nova Museologia, não se limitou ao âmbito teórico, mas atingiu as práticas museológicas e museográficas de forma concreta. O museu, até então concebido como uma instituição distante e autoritária, passa a adotar estratégias que visam promover o contacto com a complexidade do real. As exposições tornaram-se instrumentos intencionais de diálogo com a sociedade, utilizando discursos expositivos deliberadamente para uma compreensão mais ampla e inclusiva da cultura material. Neste contexto, a Museologia assume um papel ativo na construção de representações sociais, suportando regimes particulares de poder, mas também proporcionando oportunidades para desconstrução, contestação e diversificação dessas representações.

1.4. As Definições de Museu

A definição de museu tem evoluído ao longo do tempo, refletindo as mudanças na sociedade e no papel atribuído a esta instituição. Em 2007, na 22ª Assembleia Geral do ICOM em Viena, foi aprovada uma definição que concebia o museu como instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e aberta ao público. É definido como cabendo ao museu adquirir, conservar, investigar, comunicar e expor o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente, com finalidades educativas, de estudo e deleite (ICOM Portugal, 2019). No entanto, vai-se tornando evidente que esta definição não reflete adequadamente o funcionamento contemporâneo desejado para o museu. Reconhecendo a necessidade de atualização, foi iniciado um processo de redefinição. Este processo, de natureza colaborativa que envolveu os comités nacionais do ICOM, teve início formal em 2017 com a criação de um grupo de trabalho permanente, após a Assembleia Geral do ICOM, em Milão (2016). Este grupo de trabalho tinha como propósito a análise do impacto das tendências sociais

e a avaliação da relevância da definição de 2007 para, posteriormente, apresentar uma definição de museu atual e de abrangência internacional. Em julho de 2019, uma nova proposta de definição de museu foi apresentada. Contudo, não obtém consenso, determinando-se na 25ª Assembleia Geral do ICOM, em Quioto, o adiamento da votação da mesma, para que pudesse ser devidamente trabalhada com os comités do ICOM (ICOM Portugal, 2019). Após este longo processo, uma nova definição foi finalmente aprovada na Assembleia Geral Extraordinária do ICOM, em Praga, no ano de 2022⁵.

Este percurso demonstra que a definição de museu é uma noção dinâmica e em constante evolução, procurando responder às exigências do mundo contemporâneo. Na procura de uma compreensão unificada e atual, a definição proposta pelo ICOM assume um papel fundamental, servindo como referência orientadora para o entendimento da instituição museológica a nível global. A atual definição de museu (2022) é a seguinte:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento. (ICOM, 2022)

Por outras palavras, importa reter que o museu é uma instituição sociocultural que se localiza num determinado tempo e espaço e que, conseqüentemente, se insere numa troca de influências com a sociedade. A função social do museu, temática amplamente debatida, é fundamental para compreender o papel da instituição, sendo que o contributo e obrigações para com a sociedade devem reger o seu funcionamento. Desta forma, é essencial que o museu se posicione, participando nas discussões contemporâneas e atuando como espaço de reflexão e questionamento do mundo. Desse modo, contribuirá para o desenvolvimento de sentidos de pertença, de identidade e comunhão, assim como para a construção de democracias mais participadas. Como forma de se inserir nas “complexidades sociais, económicas e

⁵ Definição aprovada com 92% dos votos na Assembleia Geral Extraordinária do ICOM, em Praga, a 24 de agosto de 2022.

políticas da sociedade contemporânea” (Ames, 1994, p.98), é necessário o museu renunciar a uma pretensa neutralidade e assumir posicionamentos. Resta, contudo, a incerteza se o museu estará disposto a fazê-lo.

2. As exposições como narrativas visuais

2.1. Expor é um ato político

No âmbito intrincado de atividades da instituição museológica, a prática expositiva constitui-se como etapa fulcral da construção do discurso museológico. Ao mergulhar no domínio do complexo expositivo, depara-se não apenas com uma disposição física de objetos, mas com uma narrativa visual que reflete, ou subverte, as dinâmicas de poder historicamente enraizadas. Desta forma, é fundamental tentar desvendar as camadas do discurso expositivo. As exposições, enquanto meios de comunicação e mediação entre coleções e visitantes, transcendem a mera apresentação física dos objetos, tornando também acessível os seus significados, sabendo que estes não lhes são intrínsecos. De facto, sem excluir o deleite e a contemplação, as exposições devem igualmente satisfazer o compromisso social de abordagem e discussão de significados e suas implicações políticas, sociais e morais contemporâneas.

O ato de expor é, por natureza, um ato político (Ames, 1994). Em qualquer momento histórico, é inegável que a cada montagem está subjacente uma interpretação entre muitas possíveis. Neste processo, tanto os sujeitos representados como os visitantes são agentes ativos capazes de assimilar e analisar estas interpretações.

2.2. O complexo expositivo em transformação

As práticas expositivas da museologia tradicional eram guiadas pelo pressuposto pedagógico de uma aprendizagem passiva por meio da visualização. Esse método limitava a compreensão dos objetos, negligenciando o seu contexto de uso e produção (Roque, 2020). Esta não-contextualização social e cultural dos objetos foi aproveitada pelo ideal colonizador para justificar a sua ação e demonstrar o poder do Estado através de discursos expositivos exaustivos, cuja investigação científica se limitava muitas vezes à história da arte. Este método resultou em exposições centradas em sistemas

tipológicos, em que os objetos se agrupavam pelas suas semelhanças formais ou relevância estética, sem atender às especificidades que lhes eram inerentes. De uma forma geral, tratava-se de uma organização totalizante das coisas e pessoas. Com o reconhecer das críticas às práticas museológicas tradicionais, o estatuto dos objetos no museu alterou-se. Os estudos estéticos foram substituídos por problemáticas de estudo, pelo que os objetos deixam de ter um valor *per se*, passando a ser avaliados no interior dos contextos de produção e utilização. Deste modo, reconhece-se que o museu e os objetos comunicam significados. O museu passa a ser visto como criador de narrativas que não são neutras nem universais, mas condicionadas pelos contextos políticos e ideológicos em que estão inseridas. Desta forma, as escolhas expositivas passam a ser reconhecidas como tendo subjacentes julgamentos de valor, que têm consequências. Em suma, é reconhecido que o museu apresenta representações e interpretações, sustentadas por noções ideológicas.

Como já referido, o movimento da Nova Museologia desencadeou uma transformação profunda no complexo expositivo, promovendo uma museologia mais crítica, reflexiva e comprometida com a sociedade. É percebido que as narrativas construídas têm implicações na perceção da cultura e no conhecimento transmitido. Além do deslocar do foco do objeto, como alteração mais notória destaca-se a abertura a novas vozes, desde equipas curatoriais pluridisciplinares à integração das comunidades de origem dos objetos. Além disso, são introduzidos novos modelos expositivos, dos quais sublinho as exposições temporárias e temáticas, nas quais se multiplicam os suportes expositivos, evitando imagens estáticas ou nostálgicas. Por fim, destaca-se o reconhecimento da importância da investigação sobre as coleções, desde o contexto da sua formação ao valor adquirido pela musealização. Apenas uma investigação sólida, orientada pelo papel social do museu, e não pelo estudo meramente estético dos objetos, permite compreender as implicações sociais, políticas e ideológicas das representações criadas e estabelecer uma ponte para problemáticas contemporâneas. O museu passa, então, a ser encarado como uma instituição que cria e difunde representações através das exposições. As representações museológicas são entendidas como não sendo neutras, envolvendo questões de identidade, autoridade e

leituras políticas, intrinsecamente envolvidas em perspectivas e posições morais e ideologias diversas. O complexo expositivo passa a ser visto como um sistema de comunicação que ativa múltiplos mecanismos para transmitir mensagens específicas, implícitas ou explícitas (Lidchi, 1997), as quais possuem consequências sociais, políticas e intelectuais (Duarte, 2013). Desta forma, as dinâmicas de caráter representacional no palco expositivo podem, e devem, ser questionadas e desconstruídas, pois não são universais nem inquestionáveis. Por fim, deve ser assumido que o museu recontextualiza os objetos ao retirá-los dos seus contextos originais e ao posicioná-los num novo enquadramento de 'coleção museológica'. Neste processo, os objetos adquirem significados adicionais notoriamente distintos dos da sua existência anterior (Macdonald, 2006). Os objetos, quando musealizados e integrados na narrativa museológica, entram numa nova fase das suas biografias.

Estas alterações relativas ao complexo expositivo têm implicações para lá da própria instituição museológica, abrangendo também a experiência dos visitantes. O papel do visitante passa de espectador passivo, a agente participativo na construção do conhecimento transmitido pelo discurso museológico. As abordagens inovadoras incentivam os visitantes a questionar, interpretar e interagir com os objetos e as narrativas em que estão inseridos. De igual forma, a inclusão de múltiplas vozes nas exposições permite o acesso dos visitantes a diferentes pontos de vista, o que promove uma compreensão mais ampla e crítica das temáticas abordadas. A ênfase na contextualização dos objetos e na sua relação com questões contemporâneas torna as exposições mais relevantes e acessíveis, facilitando a conexão entre o passado e o presente. Este aspeto estimula o pensamento crítico, dado que desafia os visitantes a questionar as representações e narrativas apresentadas. Além disso, a diversificação dos suportes expositivos e a introdução de elementos interativos proporcionam uma experiência mais sensível e envolvente.

No entanto, a implementação destas novas abordagens não está isenta de desafios para o museu. Muitas instituições, em especial as mais tradicionais, podem enfrentar resistência interna à adoção de práticas expositivas inovadoras e narrativas mais críticas. A implementação de exposições mais complexas e interativas,

frequentemente, requer mais recursos financeiros e tecnológicos, o que pode ser particularmente desafiante. A necessidade de equipas pluridisciplinares exige investimento em formação e, muitas vezes, uma reestruturação organizacional. Estabelecer parcerias efetivas e éticas com as comunidades representadas requer tempo, recursos e uma sensibilidade cultural apurada. Estes desafios e implicações demonstram que a transformação do complexo expositivo é um processo contínuo e multifacetado, que não requer apenas alterações das práticas expositivas e das relações estabelecidas com os visitantes e comunidades representadas, mas também uma transformação mais ampla da estrutura organizacional dos museus.

3. Os Estudos Pós-coloniais

O surgimento dos Estudos Pós-coloniais, linha teórica orientadora da presente dissertação, é difícil de localizar cronologicamente. Não obstante, a obra publicada em 1978, *Orientalismo*, da autoria de Edward Said (1935-2003), pode ser entendida como seminal. O autor defende que o 'Oriente' existe apenas por oposição, ou como reflexo, do 'Ocidente', logo é também uma ideia gerada por essa oposição. Posteriormente, a teoria pós-colonial foi ganhando força entre os autores que viam a situação colonial como uma questão ainda por ultrapassar.

Através do estudo das relações entre as sociedades colonizadoras e colonizadas, os Estudos Pós-coloniais procuram desconstruir a narrativa eurocêntrica (Associação dos Museus Alemães, 2021; Restivo, 2016; Roque, 2020), questionando a epistemologia e a ideologia evolucionista positivista. Assim, consideram que o colonialismo, para além de criar opressão e exploração, é um processo histórico que se caracteriza por gerar diferenças – o Ocidente e o 'resto do mundo'; nós e o Outro. Entenda-se: gera uma narrativa eurocêntrica e a ideia de superioridade ocidental, sem a qual a situação colonial seria insustentável. Em sentido inverso, os Estudos Pós-coloniais ou o pós-colonialismo caracterizam-se pela recusa destas oposições binárias, considerando que os 'Outros' são múltiplos e remetem para identidades complexas. Reconhecem e denunciam ainda as relações de poder assimétricas subjacentes à produção do conhecimento.

De facto, no contexto dos museus, a ideologia colonial ressalta através da oposição forçada entre sociedades, da dicotomia entre colonizadores e colonizados. Entre o Ocidente e as sociedades colonizadas foi estabelecida uma relação de domínio e opressão, sobretudo nos quadros políticos e económicos, que moldou até hoje a perceção de uns e outros. O impacto do colonialismo foi global, mas importa referir que não foi um fenómeno uniforme, pelo que se deve considerar o momento em que aconteceu, as especificidades do local e da própria potência colonizadora. Em muitos casos, a ação colonizadora assumiu-se como uma conquista revestida de violência, enquanto noutros foi um processo mais fluído (Ashcroft et al., 2007; Associação dos Museus Alemães, 2021). De qualquer forma, os efeitos da ação colonizadora ultrapassaram o período das independências através da manutenção de ideologias e discursos assentes nessas dicotomias.

Estas estruturas ideológicas, políticas e científicas que permanecem levam-nos ao conceito avançado por Aníbal Quijano (2000), o de 'colonialidade'. Entende-se por colonialidade a perpetuação de regimes de poder e de conhecimento enquanto legados da ação colonizadora europeia. O conceito de colonialidade, cada vez mais aplicado no âmbito das ciências sociais, emerge como ferramenta valiosa para uma compreensão e análise abrangente das heranças coloniais. A. Quijano aplica o conceito para descrever ideologias e práticas coloniais nascidas no século XV com a expansão de um sistema capitalista-colonial, que caracterizou a conquista das Américas. Este sistema, que permitiu a criação de uma divisão de trabalho explorador, era baseado numa hierarquia sociocultural e racial, acompanhada de uma perspetiva profundamente eurocêntrica e justificada pelo projeto da Modernidade. O argumento central é que a colonialidade não cessou com o fim do colonialismo formal, formatando o mundo como o conhecemos (Rosenow, 2023). De facto, na ótica do pós-colonialismo, as estruturas coloniais não se restringiram ao período do colonialismo, mas persistem de múltiplas maneiras nas estruturas sociais, económicas e culturais. Assim, a colonialidade exerce influência na organização do poder, na medida em que continua a ser fator de produção de hierarquias e relações sociais assimétricas. Maldonado-Torres (2007) defende ainda que as profundas marcas do colonialismo que permeiam a sociedade contemporânea

atingem, inevitavelmente, a compreensão geral do ser. É neste contexto que introduz um outro conceito, o de ‘colonialidade do ser’. É crucial destacar ainda a relação da colonialidade com o conhecimento, pois o controlo deste revelou-se uma importante ferramenta na manutenção do poder. A colonialidade do conhecimento afigura-se como uma dimensão fundamental da colonialidade do poder.

Por oposição, surge o conceito de ‘decolonialidade’/‘decolonização’, que procura traduzir a ideia da ultrapassagem da colonialidade, quebrando as ideologias, discursos e hierarquias de poder e de conhecimento criados e impostos pela colonização e Modernidade. Por outras palavras, é tida como necessária uma “viragem decolonial” (Maldonado-Torres, 2008). Colocar em marcha essa viragem decolonial implica reconhecer as profundas consequências do colonialismo enquanto veículo de poder na Modernidade, reconhecendo que os impactos causados afetaram de modo desigual comunidades e indivíduos. O conceito de decolonialidade procura abordar a colonização como elemento constituinte da Modernidade e entende a decolonização como um conjunto variado de estratégias de contestação, que implicam uma postura crítica e transformações nos próprios indivíduos e na compreensão do processo de decolonização como projeto em constante desenvolvimento.

No posicionamento pós-colonial é ainda fundamental a compreensão de que o colonialismo não pode ser dissociado dos valores da Modernidade europeia (Mignolo, 2007). São esses valores que posicionaram a Europa no centro do mundo e as restantes culturas na sua periferia. Por outras palavras, é o facto da civilização moderna europeia se ter considerado superior que lhe conferiu a obrigação de civilizar os outros, os ‘primitivos’, recorrendo à violência em caso de oposição. Desse modo, a violência surge não só como um ato legítimo, mas também como inevitável, pelo que as vítimas são perspectivadas como sacrifícios irrelevantes em prol dos valores da Modernidade (Lander, 2000; Ribeiro, 2016). Contudo, importa compreender que essa suposta superioridade e mitificação da Modernidade é uma construção europeia, tendo sido os ocidentais que a conceberam e que se autodenominaram os seus autênticos portadores e protagonistas. Assim, o colonialismo não pode ser compreendido sem considerar a ideologia da sociedade moderna, da mesma forma que esta sociedade não pode ser

analisada sem ter em conta a ação colonizadora. Porque o colonialismo e a Modernidade são as duas faces da mesma moeda, Walter D. Mignolo (2007) defende que a compreensão da Modernidade requer atender às noções de colonialidade e decolonialidade. Para um investigador decolonial, apesar de distintos, os três conceitos estão interligados: a decolonialidade surge como oposição à colonialidade e constitui-se, por sua vez, como o impulso para um pensamento decolonial.

Em suma, as teorias pós-coloniais, embora diversificadas, caracterizam-se por uma crítica às ações das potências coloniais e à sua postura hegemónica, na qual "o conhecimento era constituído exclusivamente a partir do Ocidente, sendo o colonizador o sujeito do conhecimento e o colonizado o seu objeto" (Restivo, 2016, p. 3). Esta postura implica uma revisão da narrativa estabelecida que insiste em prevalecer, e a criação de espaços para que outras narrativas possam emergir, especialmente as que pertencem a vozes anteriormente dominadas.

No contexto museológico verifica-se que o legado colonial persiste, comprovando que a decolonização é um processo ainda a ocorrer, não sendo sinónimo da conquista de independência pelas antigas colónias. Trata-se de um "conflito por resolver" (Beurden, 2018), apenas possível com uma nova mentalidade, isto é, através de um processo de decolonialidade do próprio museu. Efetivamente, o passado colonial e imperialista parece estar silenciado nos museus. A recusa em assumir ou reconhecer a ilegalidade da incorporação de muitos dos objetos na posse dos museus, ocultando esse aspeto fulcral na exposição desses objetos, agora apresentados já não como provas de primitivismo, mas como obras de arte, é na verdade uma perpetuação e legitimação da atitude colonialista. Em outros termos, o conhecimento e o discurso transmitido pela instituição museológica continua colonizado pois, mesmo que subtilmente, a autoridade ocidental sobre o conhecimento e as culturas extraeuropeias continua a ser a que prevalece.

É imprescindível reestudar e repensar as coleções, assim como os discursos expositivos em que são incorporadas (Duarte, 2022). Contudo, é também imperativo questionar o funcionamento dos próprios museus. Tal só acontecerá a partir do momento em que se assuma e analise criticamente o passado colonial e a colonialidade

subsequente, pois um trabalho com estas coleções obriga a uma postura reflexiva e a uma abertura a novas vozes, não mais representadas por alguém que não elas mesmas. Num museu pós-colonial, a lógica e as preocupações serão distintas e não se poderá falar e representar os 'Outros' sem que eles partilhem da autoridade dessa representação. Nas palavras de Alice Duarte (2022, p. 105), é imperativo admitir que o colonialismo penetrou todas as instituições modernas, entre as quais o museu, e que muitos dos objetos localizados nos museus ocidentais são histórica e culturalmente "sensíveis". Estas noções de coleções e/ou objetos "historicamente sensíveis" e "culturalmente sensíveis" surgem originalmente propostas nas diretrizes elaboradas pela Associação dos Museus Alemães (2021), cujo objetivo é ajudar as instituições museológicas a enfrentarem a necessária decolonização que precisam realizar. Devem ser considerados "historicamente sensíveis" todos os objetos adquiridos no período colonial, já que o seu contexto de recolha está associado a relações de dependência, hierarquias de poder e, frequentemente, histórias de violência. Incluem-se ainda na mesma categoria os objetos que possam conter iconografia discriminatória ou ideologia colonial. Por outro lado, coleções e artefactos "culturalmente sensíveis" serão todos aqueles que correspondem a restos humanos ou outros objetos de índole funerária, religiosa ou cerimonial. Estes objetos carregam significados espirituais e culturais profundos para as comunidades de origem, refletindo as suas crenças, práticas e tradições específicas. No caso particular de restos humanos e objetos funerários, estes representam a memória de antepassados e incorporam especificidades culturais e conceitos de dignidade e sacralidade que variam significativamente entre culturas. A dimensão 'sensível' destes objetos deriva do facto da sua remoção, exibição ou estudo fora do contexto cultural de origem, poder violar princípios éticos e espirituais fundamentais das respetivas comunidades. Portanto, a manipulação destes objetos requer um respeito extraordinário pelas especificidades culturais que comportam, e um reconhecimento de que os conceitos e práticas aplicadas na pesquisa científica e exibição museológica podem ser incompatíveis com os valores e crenças das comunidades de origem. A decolonização destes itens museológicos implicará a realização de investigação aprofundada e novos olhares sobre os seus significados, do

que poderão resultar novos discursos expositivos com posicionamentos claros e éticos. Outra via para este mesmo resultado deverá ser a formação de equipas colaborativas que envolvam as comunidades de origem dos objetos (Associação dos Museus Alemães, 2021; Duarte, 2022; Roque, 2020).

Ao nível da (re)investigação das coleções assumem especial importância os estudos de proveniência, considerando que estes devem ir além da reconstituição do percurso dos objetos até ao museu. Será necessário equacionar as suas funções na sociedade de origem, os seus contextos de produção e de utilização e significados. Do mesmo modo, os critérios de classificação destes objetos precisam ser revistos, atendendo à diversidade do ‘resto do mundo’, que no museu moderno só funcionava como um todo oposto à Europa. No panorama expositivo deve-se agir com transparência, ou seja, a investigação realizada sobre os objetos deve ser dada a conhecer ao público, o que implica reconhecer o seu contexto original e de recolha, assumindo que este pode ser problemático, e que se trata de uma representação elaborada sobre ‘Outros’ (Associação dos Museus Alemães, 2021). Um museu movido por posicionamentos pós-coloniais assume a apropriação destas coleções e a sua transformação em artefactos musealizados, reconhecendo que tal processo altera os respetivos significados originais, o que impõe que o discurso expositivo tenha necessariamente de ser alvo de análise crítica. No que tem sido produzido com base nos Estudos Pós-coloniais, a colaboração com as comunidades é uma das estratégias que se destaca. Essa colaboração precisa ocorrer em todas as áreas de trabalho, desde a investigação à exposição, e ter por base o diálogo permanente e a partilha ativa de conhecimentos. A colaboração permitirá que a representação museológica abarque também a autorepresentação, uma construção da própria história dos representados (Pereira, 2015). Não deixa, contudo, de se tratar de uma representação, pelo que não deve ser unilateral ou tida como universal.

Em simultâneo, importa estar consciente de que a abertura a processos colaborativos e à negociação é potencialmente geradora de conflitos, sendo, então, pertinente remontar à ideia do museu como “zona de contacto” avançada por James Clifford (1997). Num museu que possa ser área de interseção e troca de conhecimento,

estabelecem-se relações, ainda que desequilibradas, que possibilitam a integração das narrativas das comunidades de origem e lhe conferem dinamismo (Roque, 2020). Portanto, a possibilidade de colaboração, mesmo que esta se revista de múltiplas tensões, é uma forma de reconhecer diferenças e permitir a inclusão de diferentes vozes em todos os âmbitos do museu (Maranda, 2021). Por outras palavras, a colaboração é também uma via para abrir caminho para um museu mais inclusivo e que se afirma como espaço de partilha e debate, o que, simultaneamente, querará dizer que abandona os suportes e mentalidades do passado.

Como espaço de colaboração, o museu tem de estar realmente preparado para sair da sua zona de conforto e passar a ocupar um lugar quase secundário, sobretudo como mediador, de modo a acolher estas novas vozes, novas formas de olhar as coleções e novas formas de trabalhar. Estas exigências podem, sem dúvida, tornar-se um grande desafio, visto que implicam que os especialistas revejam e deleguem a sua autoridade. Por fim, pode ainda ser levantada a questão da propriedade cultural. Se atendermos à ideia de zona de contacto, a questão rapidamente se esclarece. Sendo que os objetos possuem diferentes significados em diferentes contextos, então estes carregam histórias partilhadas. Logo, não existe um direito automático de nenhuma das partes à contextualização dos artefactos. Novamente, a solução é política (Clifford, 1997).

Capítulo II

Os Museus Universitários

1. Os Museus Universitários: uma história e definição complexas

A história dos museus universitários está intrinsecamente ligada ao espírito colecionista dos gabinetes de curiosidades e ao Iluminismo. As universidades, pelo menos, desde meados do século XVI, começaram a reunir coleções especificamente destinadas a missões de ensino e investigação. O Ashmolean Museum é considerado o primeiro museu universitário (Lourenço, 2005; Semedo et al., 2014). Em 1677, Elias Ashmole doou à universidade de Oxford várias coleções de objetos tidos como raros e curiosos. Um edifício foi especialmente concebido e construído para abrigar estas coleções, incluindo galerias, salas de estudo, laboratórios e auditórios (Mendonça, 2017). O Ashmolean destaca-se como uma instituição pioneira, intencionalmente organizada para atender às necessidades do ensino universitário, proporcionando acesso direto e prático aos objetos para apoiar e enriquecer os estudos académicos.

Na transição do século XIX para o século XX, observou-se uma afirmação das coleções nas áreas da arte, arqueologia e antropologia (Mendonça, 2017), demonstrando a capacidade das universidades em abraçar uma multiplicidade de temáticas museológicas. De facto, qualquer área do conhecimento presente no meio académico tem o potencial de constituir um museu, desde que existam recursos humanos, materiais e motivação para a sua criação (Semedo et al., 2014). Os métodos de ensino que vigoravam no século XIX, baseados na manipulação, descrição e classificação, levaram as instituições académicas a adquirir coleções com esta finalidade. De igual forma, as coleções universitárias nascem de doações de colecionadores privados, mas é sempre sublinhada a sua funcionalidade pedagógica.

Definir a categoria de ‘museu universitário’ é uma tarefa desafiante e complexa. Os investigadores que têm vindo a debruçar-se sobre esta questão parecem partilhar a mesma opinião, o que se traduz em múltiplas definições individuais pouco coincidentes. No que parecem estar de acordo é que sob a tutela universitária, cada museu assume

características distintas, refletindo as diversificadas funções e propósitos das instituições de ensino superior em que se inserem (Mendonça, 2017). Apesar das especificidades que cada uma destas instituições possa comportar, a definição de ‘museu universitário’ deve estar de acordo com a própria definição de museu do ICOM (Lourenço, 2019). Em boa verdade, um museu universitário não deixa de ser um museu na aceção do ICOM, com a particularidade de estar vinculado a uma instituição de ensino superior. Portanto, o museu universitário deve contribuir, a par das restantes dependências da universidade, para o cumprimento da “tripla missão universitária” (Mendonça, 2017): a formação dos estudantes, a investigação e a interação com a comunidade interna e externa à instituição. Esta exigência confere às coleções e museus universitários um duplo papel social. O museu universitário deve alinhar-se estrategicamente com os propósitos universitários, mas também com as funções de serviço público museológico, que incorpora cinco dinâmicas fundamentais: coleção, conservação, investigação, exposição e educação. Uma das suas dificuldades reside na articulação dinâmica e coesa da tríade universitária com as funções de museu.

Um museu universitário possui, então, uma natureza multifacetada que acarreta múltiplos contributos e responsabilidades. Estar integrado numa instituição de ensino superior, ainda que normalmente com autonomia administrativa, faz com que os seus principais focos sejam a investigação, conservação e apresentação cuidada das coleções que alberga, sobretudo em iniciativas científico-pedagógicas, por meio de ações próprias ou em colaboração. Por outro lado, outra das missões do museu universitário, embora mais recente, deve ser o constituir-se como face visível da respetiva universidade face ao público em geral, procurando a sua atenção e destacando as atividades de pesquisa, ensino e ação cultural (Semedo et al., 2014). Efetivamente, os acervos dos museus universitários não refletem unicamente a diversidade e avanço tecnológico das disciplinas académicas. Muitas destas instituições possuem uma impressionante trajetória pela qual passaram nomes incontornáveis, além da sua vertente pedagógica, pelo que optam também por tornar acessível ao público o seu percurso. Dar a conhecer a história institucional, não apenas enriquece a compreensão da comunidade académica sobre a sua própria identidade, como também oferece aos

visitantes externos uma visão única do papel desempenhado pela universidade na sociedade ao longo dos anos.

Em suma, o museu universitário é uma instituição complexa que equilibra as exigências acadêmicas e as responsabilidades museológicas, servindo assim como pontes vitais entre as universidades e a comunidade em geral. As suas coleções, sejam fruto de coletas sistemáticas, aquisições ou doações, foram o ponto de partida para a criação deste tipo de museu. Contudo, acima de tudo, o museu universitário está ligado aos interesses da universidade e à sua missão pedagógica.

2. A crise dos Museus Universitários

Na década de 1980, a afirmação da Museologia como área disciplinar e a crise que abrangeu as instituições museológicas, incluindo as universitárias, desencadeou um conjunto de desafios que ainda não estão totalmente solucionados. No museu universitário surgiu uma crise de identidade e propósito, acompanhada pela diminuição do reconhecimento tanto pelas universidades, como pela comunidade em geral. A situação era ainda agravada pela escassez de recursos que obrigou as universidades e os seus museus a abrirem-se ao público externo, e pela evolução dos métodos de ensino. Neste contexto, o conhecimento deixou de ser exclusivamente regulado pelos especialistas das disciplinas que governavam os museus universitários e passou a ser fruto de um diálogo entre essas autoridades e o que emergia da interação dos visitantes com as coleções expostas (Semedo et al., 2014).

Na década seguinte, nos anos de 1990, assistiu-se a uma tentativa de reverter esta situação de crise através da organização estruturada de comités, redes colaborativas e associações dedicadas em exclusivo ao setor dos museus universitários. No entanto, apenas no final da primeira década do século XXI e início da segunda é que o museu universitário se torna verdadeiramente objeto de investigação e campo de experimentação. Este fenómeno pode ser atribuído à reavaliação da importância do património universitário e do papel das instituições de ensino superior no mundo atual, bem como à adoção de posicionamentos mais em consonância com o movimento da Nova Museologia e com a função social do museu (Mendonça, 2017). Essa redefinição

demonstra um esforço no sentido de alinhar o museu universitário com as necessidades da sociedade contemporânea, consolidando o seu papel como agente ativo e dinâmico na promoção do conhecimento, pesquisa e diálogo entre a academia e a comunidade.

Em consequência de todo este processo, foi oficializado na Assembleia Geral de Barcelona, em 2001, o Comité do ICOM para os Museus e Coleções Universitárias (UMAC). O UMAC foi a primeira associação dedicada em exclusivo aos museus e coleções universitárias e a sua criação revela um reconhecimento sem precedentes da identidade singular do museu universitário, assim como do seu lugar fundamental na investigação e educação sobre o património cultural. O UMAC orienta-se pelos princípios estabelecidos pelo ICOM e pela *Magna Carta Universitatum*, documento assinado em Bolonha no ano de 1988, que promove a liberdade académica e a autonomia institucional (UMAC By-laws, 2017). Além do UMAC, é de salientar a rede europeia Universeum, criada em 2000. O fórum europeu baseado na Declaração de Halle, assinada por doze das mais antigas universidades do velho continente, promove o museu universitário e incentiva a partilha de conhecimento e projetos conjuntos de forma a enriquecer o acesso às suas coleções (UNIVERSEUM, 2021).

3. Desafios contemporâneos do Museu Universitário

No cenário contemporâneo, o museu universitário enfrenta um conjunto de desafios em que a preservação do património, a inovação pedagógica e a interação com a sociedade convergem de maneira complexa. Esta instituição, bem como os museus em geral, encontram-se diante da constante necessidade de reinvenção para se manterem relevantes e articuladas com a sociedade. Importa, por isso, considerar os obstáculos que se atravessam no caminho do museu universitário, enquanto procura manter uma posição de destaque no panorama cultural e educacional atual.

Os desafios que permeiam a vida do museu universitário não se reduzem a um problema isolado, apresentando-se como uma teia intrincada de questões teóricas e práticas, que abrangem domínios científicos, políticos e sociais. Por outro lado, se existiu um tempo em que o lugar dos museus universitários estava em completa sintonia com o sistema de ensino e com a Museologia, desde a crise de 1980 que o papel

desempenhado por estas instituições na universidade e na sociedade não é claro (Fernández, 2015). A evolução do ensino, assim como as transformações sociais e culturais no que concerne às necessidades dos visitantes, levantam múltiplas questões sobre o lugar do museu universitário na contemporaneidade. Na verdade, estes desafios relacionam-se diretamente com as funções das instituições perante o público, em particular o estudante universitário, mas também o público em geral, que possuem necessidades muito distintas (Almeida, 2022). Assim, a pertinência do museu universitário reside também na capacidade de se adaptar às necessidades de um conjunto de visitantes muito diverso, consolidando-se como um espaço de significado e aprendizagem em constante evolução.

Num momento em que se espera abertura do mundo académico ao público geral, o museu universitário pode desempenhar um papel determinante na ligação dessas duas realidades, tornando acessível o conhecimento materializado. Desta forma, o museu universitário atua na “gestão de capital intelectual” (Semedo et al., 2014, p. 126), como instituição que cria e incentiva a troca de conhecimento sobre as coleções, dentro e fora da esfera da academia. É, então, fundamental, a implementação de iniciativas que permitam a criação e partilha de conhecimento. As especificidades do museu universitário apresentam-se como um ambiente ideal à formação de equipas transdisciplinares, destinadas à partilha de saberes especializados. As equipas podem englobar curadores, investigadores, estudantes e técnicos das mais variadas áreas disciplinares. Os resultados destes trabalhos de colaboração são uma das estratégias possíveis para o museu universitário se manter relevante. O estudo e trabalho de investigação têm sido promovidos e divulgados através de publicações, participações em congressos ou realização de exposições. A atividade expositiva coloca o museu no mapa da programação cultural e a publicação do respetivo catálogo afigura-se como uma excelente forma de divulgação. A publicação de catálogos permite, aliás, registar a iniciativa e dar a conhecer os resultados de árduos projetos de investigação, o que constitui na museologia universitária um objetivo em si.

4. Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto (MHNC-UP)

O Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto (MHNC-UP) é uma instituição que reflete mais de dois séculos de transformações no ensino e na investigação científica em Portugal. Para compreender esta instituição é necessário recuar até à Escola Antropológica Portuense. Este trajeto, que culmina no atual MHNC-UP, revela os avanços e recuos de uma instituição que se foi adaptando a mudanças sociais, políticas e científicas, tornando-a assim um testemunho vivo da história de produção de conhecimento na cidade do Porto e em Portugal.

A Escola Antropológica Portuense teve origem no final do século XIX, momento em que se desenvolve o interesse em divulgar, por via do ensino, as principais temáticas do discurso da antropologia física da época. Inicialmente, os promotores dos estudos antropológicos na cidade do Porto agruparam-se num âmbito extrainstitucional. A partir de 1902, começaram a desenvolver-se atividades antropométricas sistemáticas num local instalado junto à cadeia da cidade, mas em funcionamento anexo à Escola Médico-Cirúrgica (Branco & Bouquet, 1988). Um marco fulcral foi a criação da Universidade do Porto (UP), em 1911. Contudo, à data da sua fundação, a instituição era constituída por um conjunto de escolas superiores que já existiam, nomeadamente a Escola Médico-Cirúrgica, a Academia Politécnica e os cursos anexos de Farmácia e Engenharia. Nesta altura foram apenas renomeadas como Faculdades de Medicina e de Ciências. Desta forma, a Universidade apenas cobria o ensino de ciência e da técnica, sem valorizar as áreas relacionadas com as ciências humanas.

O Instituto de Antropologia, fundado por António Mendes Correia (1888-1959), é criado em 1912 e contribuiu significativamente para a institucionalização da antropologia física no ensino universitário do Porto. Em 1913, o mesmo Mendes Correia cria o Museu e Laboratório Antropológico da Faculdade de Ciências do Porto, oficializado em 1926 e, mais tarde, renomeado Instituto de Antropologia Doutor

Mendes Correia⁶. Neste período, o Museu dispunha de coleções que incidiam maioritariamente na arqueologia e na antropologia física, incluindo ainda um conjunto de objetos etnográficos de origem nacional. Eventualmente, acolheu coleções de proveniência colonial, resultantes, nomeadamente, de múltiplas missões antropológicas realizadas (Instituto de Antropologia Dr. Mendes Corrêa, 1992).

Mendes Correia é, de facto, uma personagem central no que respeita à UP e ao MHNC-UP. Além dos seus esforços no sentido de promover a antropologia física e a antropometria no meio universitário, incentivou ativamente a recolha de exemplares que pudessem ser aproveitados pela comunidade científica de então. A Mendes Correia se deve a criação de múltiplas equipas de trabalho na Universidade do Porto e o desenvolvimento de missões antropológicas às antigas colónias portuguesas. Graças à sua ação foi possível reunir em território nacional um conjunto considerável de objetos e impulsionar projetos de investigação em contexto nacional e internacional.

É importante contextualizar que as referidas missões antropológicas ocorreram durante o período do Estado Novo, quando havia um forte interesse do regime político em promover a "antropologia colonial". Embora os esforços de Mendes Correia tenham contribuído para o enriquecimento das coleções da UP, é necessário reconhecer que estes acervos também refletem a ideologia e as práticas coloniais da época, que hoje devem ser interpretadas de forma crítica. Portanto, ao mesmo tempo que se reconhece a importância da atuação de Mendes Correia, é necessário analisar este legado com um olhar atento ao contexto histórico em que se desenvolveu.

Mendes Correia esteve ainda ligado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Em 1919, a Universidade do Porto passou a englobar um ramo de humanidades com a criação da Faculdade de Letras. Contudo, esta foi extinta em 1928 por decisão governamental e reaberta apenas no ano letivo de 1962-1963⁷ (Instituto de Antropologia Dr. Mendes Corrêa, 1992). Mendes Correia opôs-se ao encerramento da

⁶ Designação alterada pelo Decreto-Lei n.º 16/86, de 26 de novembro (Ministério da Educação e Cultura, 1986).

⁷ A reabertura da Faculdade de Letras da Universidade do Porto foi oficializada no Decreto-Lei n.º 43 864, de 17 de agosto (Ministério da Educação e Cultura, 1986).

Faculdade, mas não conseguiu evitar esse desfecho. Ficou, aliás, encarregue de determinar os destinos dos acervos que se encontravam a cargo da Faculdade, que incluía o Museu de Arqueologia Histórica. É neste contexto que as suas coleções são transferidas para o Instituto de Antropologia Doutor Mendes Correia (Matos, 2021). Parte dessas coleções estiveram expostas no Museu Colonial do Instituto de Antropologia até 1974, ano em que deflagrou um incêndio no edifício. Em consequência, o espaço foi encerrado, sendo posteriormente recuperado, mas destinado a outras instalações de apoio à Universidade (Instituto de Antropologia Dr. Mendes Corrêa, 1992). Não obstante, o acervo destas diversas entidades não cessou de crescer, tendo sido enriquecido com objetos provenientes das missões coloniais, escavações arqueológicas e doações. Em 1975, o Instituto de Antropologia passa a ocupar novas instalações, o que permite a criação da Sala de Antropologia Geral e Metropolitana e a Sala de Antropologia Colonial.

Em suma, a instituição que é hoje o MHNC-UP passou por várias transformações ao longo de décadas. Em 1996, é fundado o Museu de História Natural da Universidade do Porto (MHNUP), que se dividia em quatro núcleos – Antropologia e Pré-História Mendes Correia; Mineralogia Montenegro de Andrade; Paleontologia Wenceslau de Lima; e Zoologia Augusto Nobre (Matos, 2021). Em 2015, este Museu fundiu-se com o Museu da Ciência da Universidade do Porto, dando origem ao atual Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto (MHNC-UP, sem data). O MHNC-UP, tal como todos os espaços museológicos sob alçada da UP, mantém a sua vocação pedagógica original, mas serve igualmente como ponto de ligação entre as várias comunidades da Universidade e a cidade do Porto. O Museu estabeleceu como sua missão a preservação, valorização, estudo e divulgação do património associado às ciências naturais, exatas e humanas, nomeadamente através de atividades pedagógicas e de projetos de investigação desenvolvidos no seio da UP. É um dos propósitos fundamentais da instituição contribuir para a produção e difusão de conhecimento (Universidade do Porto, 2023).

O polo central do MHNC-UP, localizado no edifício da Reitoria da Universidade do Porto, alberga coleções que abarcam múltiplas disciplinas científicas, assim como o

Laboratório de Química Ferreira da Silva. Além deste polo, o Museu é constituído pela Galeria da Biodiversidade – Centro de Ciência Viva e pelo Jardim Botânico do Porto. Atualmente, o polo central está a sofrer uma profunda remodelação no que respeita à requalificação estrutural, mas também no tratamento e acondicionamento das coleções e redefinição do discurso museográfico. Por este motivo, atualmente, o MHNC-UP centra-se sobretudo na conceção de exposições temporárias, sendo também possível visitar as suas reservas.

Capítulo III

Os cenários expositivos das coleções coloniais do MHNC-UP

1. Reconstruir o universo expositivo

As coleções de origem colonial presentes em museus ocidentais constituem um legado complexo, que suscita importantes questões históricas, culturais e políticas⁸. Nas últimas décadas, impulsionada pelos Estudos Pós-coloniais e pelas renovações promovidas pela Nova Museologia, tem-se verificado uma crescente sensibilização sobre a necessidade de repensar os contextos expositivos e reinterpretar estes acervos (Duarte, 2022; Soares, 2020). Nesta conjuntura, no presente capítulo propõe-se realizar uma análise crítica dos contextos expositivos, nacionais e internacionais, concebidos e concretizados para expor as coleções de origem colonial do MHNC-UP. Trata-se de procurar identificar e avaliar as diferentes práticas e estratégias expositivas adotadas, tendo como referência as perspetivas críticas e inovadoras trazidas pela Nova Museologia e pelos Estudos Pós-coloniais. O processo de análise centra-se na identificação, descrição e interpretação crítica das estratégias expositivas adotadas para expor objetos etnográficos do MHNC-UP de proveniência colonial. Assim, pretende-se contribuir para uma reflexão ponderada sobre a presença e o grau de transposição das problemáticas museológicas contemporâneas, no que respeita à apresentação e interpretação destes objetos. Isso permitirá um ganho de consciência sobre o trabalho realizado e as opções tomadas, cuja avaliação crítica, sendo o objetivo principal desta dissertação, fornecerá também ao MHNC-UP uma ferramenta útil para que possa tomar as suas decisões futuras de forma mais sustentada.

A proposta inicial de investigação apresentada ao MHNC-UP assentava na intenção de eleger como objeto de estudo as exposições ocorridas entre a década de 1950 ou 60 e a atualidade, para sobre elas exercer a respetiva análise crítica e, nomeadamente, compreender como as abordagens expositivas se teriam alterado ao

⁸ Como se pôde recentemente observar pelas múltiplas reações suscitadas em reação às declarações do Presidente da República, Marcelo Rebelo de Sousa, acerca da “devolução de obras às antigas colónias”.

longo do tempo. A delimitação temporal definida tinha o intuito de abarcar os períodos colonial e pós-colonial para possibilitar averiguar se marcos históricos, como os processos de independência das antigas colónias, se repercutiam nas conceções e abordagens expositivas adotadas. Graças ao apoio da curadora das coleções de arqueologia e etnografia do MHNC-UP, ficou claro, contudo, que esse não podia ser o ponto de partida porque a informação sobre as exposições realizadas não estava reunida nem organizada, havendo apenas alguns dados acerca das exposições mais recentes. O facto não implicou o abandono do objeto de estudo, mas implicou ter de iniciar a investigação, exatamente, pelo levantamento documental das exposições realizadas, tarefa que, numa primeira fase, incidiu na consulta dos catálogos de exposições disponíveis no próprio edifício do MHNC-UP. Como estes não estavam organizados, tive de começar por os identificar entre um amplo conjunto de publicações referentes às ciências sociais. À medida que ia encontrando os catálogos de exposições, consultava-os e verificava se incluíam objetos etnográficos do MHNC-UP de origem colonial.

Durante este processo de levantamento e análise documental comecei a perceber que não encontrava registo de exposições que recuassem aos anos de 1950/60, como inicialmente tinha estabelecido. As exposições mais antigas que consegui localizar recuavam apenas à década de 1980. Tive, assim, de redefinir o objeto de estudo, considerando esse ajuste cronológico e passando a abranger as exposições nacionais e internacionais que tivessem contado com objetos do MHNC-UP de proveniência colonial. No que respeita a delimitações geográficas dos objetos, estabeleci desde o primeiro momento que seriam considerados objetos de qualquer origem colonial, e não apenas os provenientes de antigas colónias portuguesas. Este trabalho inicial de sistematização e análise dos catálogos, ainda que moroso, mostrou-se crucial, não só porque permitiu proceder ao levantamento desejado, e até aí inexistente, das exposições ocorridas com objetos do MHNC-UP de proveniência colonial, mas também porque desde logo ajudou a compreender de que forma esta instituição tinha contribuído para os diversos contextos expositivos montados.

A sistematização de todas as informações recolhidas foi realizada com o auxílio de uma Tabela Excel⁹ que servia o grande objetivo de permitir detetar tendências e recorrências, bem como singularidades ou tratamentos específicos. Alguns campos da tabela foram adaptados para estarem em conformidade com o sistema de sistematização de informação aplicado pelo MHNC-UP, que adota um sistema híbrido entre o do Getty Research Institute e o do British Museum, dada a diversidade das coleções e dos objetos que detém. Na recolha dos dados relativos às exposições, o foco não foram os objetos em si mesmo, pelo que não interessaram descrições morfológicas detalhadas dos mesmos. O foco da recolha de informação e da investigação como um todo era a análise dos contextos e ambientes expositivos montados. Assim, no que respeita aos objetos, estes foram identificados na Tabela conforme as designações usadas nos catálogos, o que desde logo permitiu notar que os mesmos objetos podiam surgir referidos por múltiplas designações e que havia algumas incongruências, nomeadamente acerca dos respetivos códigos alfanuméricos de inventário do MHNC-UP. Para além da consulta sistemática e exaustiva de todos os catálogos localizados, procurei obter informações complementares que preenchessem as lacunas deixadas por essa fonte, recorrendo a outras vias de investigação. Conforme o levantamento das exposições ia sendo realizado, ganhava força a minha convicção de que determinadas informações relevantes teriam sido excluídas dos catálogos, fosse por desconhecimento ou por escolha deliberada. Assim, sobre as exposições já identificadas e sobre as entidades com elas envolvidas, realizei pesquisas complementares em diferentes motores de busca. Consultei igualmente os registos de empréstimos do MHNC-UP, através dos quais pude identificar outras exposições que não possuíam catálogo. Por fim, com a ajuda da curadora das coleções, consultei a base de dados do MHNC-UP, *inPatrimonium*, o que permitiu confirmar alguns dados sobre a maioria das exposições identificadas no processo de levantamento, mas também dar conta de outras de que o Museu não tinha ainda registo. De todo este processo de sistematização de informação

⁹ No preenchimento da Tabela Excel foram considerados os seguintes campos: título da exposição; entidade promotora; apoios e patrocínios; instituição de acolhimento da exposição; ano e duração; curadoria; temática central; número total de objetos do MHNC-UP expostos; número de objetos etnográficos de origem colonial do MHNC-UP.

acerca das exposições ocorridas que integrassem algum objeto etnográfico do MHNC-UP de proveniência colonial, resultou a identificação de um total de 19 exposições, onze nacionais e oito internacionais, cuja listagem pode ser consultada no Anexo 1. Convém esclarecer que designo como ‘nacionais’ as realizadas em Portugal, por iniciativa do MHNC-UP ou outra entidade, ainda que exibam peças de culturas distantes; as exposições ‘internacionais’ são as realizadas fora do território de Portugal, igualmente expondo objetos do MHNC-UP de origem colonial.

A partir do levantamento das exposições ocorridas é que pude estabelecer critérios para selecionar as exposições a serem analisadas na presente dissertação. Desde logo, o seu número total pareceu excessivo. Além disso, era evidente que, acerca de algumas exposições, a informação disponível continuava muito rudimentar, ao mesmo tempo que outras se percebiam como repetições, quer na temática, quer na própria montagem adotada. Em ambos os casos pareceu ilógico incluí-las no presente estudo. Em sentido oposto, procurei detetar e selecionar as exposições que à partida pareciam indiciar quer abordagens mais inovadoras, quer mais diversificadas, antecipando a maior probabilidade de serem essas que poderiam corporizar algumas das problemáticas e discussões trazidas pela Nova Museologia e pelos Estudos Pós-coloniais. Nesta fase de seleção das exposições a analisar, confirmei uma tendência que vinha notando: a prevalência e recorrência de dois conjuntos particulares de objetos em várias das exposições. Nas exposições nacionais, observa-se a recorrência significativa da designada coleção da Melanésia do MHNC-UP. Por outro lado, nas exposições internacionais, constata-se a predominância de alguns objetos da coleção Chokwe do Museu¹⁰. Atendendo a todos estes fatores, selecionei para a análise pretendida cinco exposições nacionais e cinco exposições internacionais.

Atender a esta dupla modalidade de exposições permitiu considerar uma maior diversidade de ambientes expositivos, bem como alguma comparação entre exposições nacionais e internacionais. É, contudo, da máxima relevância reconhecer as limitações inerentes à análise de exposições museológicas através das informações disponíveis.

¹⁰ Os Chokwe são um grupo étnico-cultural, originário do território que é hoje Angola.

Apesar de todos os esforços empreendidos na recolha e consideração de uma ampla gama de material documental, a reconstituição completa do universo expositivo e de cada ambiente expositivo apresentou desafios significativos. A documentação disponível, embora valiosa, nem sempre consegue capturar plenamente a experiência multissensorial e a atmosfera particular que cada exposição terá sido capaz de criar. Não obstante essas limitações, que reconheço, os materiais analisados permitem reconstituir e compreender as estratégias curatoriais acionadas, as narrativas construídas e as intenções que sustentam o respetivo projeto expositivo. A interpretação que a seguir proponho de cada exposição baseia-se, portanto, numa análise meticulosa de todos os recursos disponíveis, reconhecendo, em simultâneo, que, ainda assim, se apresenta como uma reconstrução parcial das experiências expositivas completas oferecidas.

2. As exposições nacionais

Das onze exposições nacionais que o levantamento permitiu identificar, acabei por compreender que seis delas incluíam pelo menos algum objeto pertencente à coleção da Melanésia do MHNC-UP. Concedendo relevância a esse facto, decidi que seria sobre elas que o presente estudo recairia. Desse conjunto apenas excluí a exposição *O Museu à Minha Procura* (2022), dada a escassa informação existente sobre ela¹¹. Fiquei, então, com um conjunto de cinco exposições nacionais para análise, as quais têm como denominador comum a inclusão de pelo menos um objeto pertencente à coleção da Melanésia do MHNC-UP. São elas: 1) *Artefactos Melanésios: reflexões pós-modernistas* (1989); 2) *Etnologia e Arqueologia. Dr. Mendes Correia* (2005); 3) *Depósito: Anotações sobre densidade e conhecimento* (2007); 4) *Culturas e Geografias. Centenário da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1919-2019)* (2019); e 5) *Fernão de Magalhães. Pelos Mares do Mundo Inteiro* (2022).

¹¹ As restantes cinco exposições nacionais excluídas foram: 1) *Etnografia Colonial Portuguesa – Instituto de Antropologia Dr. Mendes Correia* (1935-1974) (catálogo publicado em 1987); 2) *Alma Mater* (1991); 3) *A Escultura de Angola: Memorial de Culturas* (1994); 4) *“Uma-Lulik Timur” – Casa sagrada de Oriente* (2001); 5) *Museu Infinito: Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) e o Museu Industrial e Comercial do Porto* (2016).

2.1. A coleção de artefactos da Melanésia do MHNC-UP

A designada coleção de artefactos da Melanésia do MHNC-UP, tida como única na Península Ibérica, chegou à instituição em 1927, em resultado de uma negociação diplomática entre Portugal e a Alemanha, pela qual o nosso país recebeu dos Museus Estatais de Berlim uma coleção composta por cerca de 130 peças oriundas de diferentes grupos culturais da região da Melanésia. Antes de ser transferida para o Porto, a coleção encontrava-se no Museu Etnológico de Berlim, tendo sido constituída durante o decorrer de múltiplas expedições alemãs à zona da Melanésia, entre o final do século XIX e o início do século XX (Gaspar, 2020). De facto, a Alemanha realizou múltiplas expedições ao Pacífico. Destacam-se as que ocorreram entre 1908 e 1910, em particular a expedição ao Mar do Sul, na qual uma equipa multidisciplinar documentou extensivamente as culturas dos povos da Papua Nova Guiné, além de se ter debruçado sobre a zoologia e botânica da região. Outra foi a expedição fluvial da Imperatriz Augusta, realizada entre 1912 e 1913, ao rio Sepik (Gaspar, 2020).

A Melanésia, com as suas culturas de crenças e práticas distintas, forma uma das três principais áreas geográficas das Ilhas do Pacífico, sendo as outras duas a Micronésia e a Polinésia. A primeira influência colonial europeia na Melanésia data de 1660, momento em que os holandeses declararam a sua soberania sobre a Nova Guiné. Nos séculos seguintes, várias potências coloniais, inclusive a Inglaterra, os Países Baixos, a Austrália, a Alemanha e o Japão, reivindicaram o domínio de diferentes partes da região (Kahn & Keesing, 2024). Desta forma, a ocupação da Melanésia por potências coloniais afigura-se um processo diversificado em que cada poder colonial procurou impor diferentes estruturas e políticas nas áreas sob seu controlo. Este contexto histórico e cultural reflete-se na própria coleção do MHNC-UP, que oferece um leque abrangente de objetos sobre os povos da Melanésia e seus modos de vida e tradições diversas.

A contrapartida que foi deslocada de Portugal para a Alemanha, em troca da vinda da coleção da Melanésia, era um conjunto muito alargado de peças arqueológicas que tinha ficado retido em Portugal desde os tempos da I Guerra Mundial, aquando do arresto do navio que as transportava. No início do século XX, o arqueólogo alemão

Walter Andrae tinha a cargo importantes escavações arqueológicas na região de Assur, capital do antigo império Assírio, localizada no Médio Oriente, no atual Iraque. Apercebendo-se da iminência do deflagrar da guerra, a Alemanha aconselhou todos os seus cidadãos a regressarem, pelo que Walter Andrae prontamente pôs fim às escavações, carregou as cerca de 700 caixas de achados e partiu para Bagdade, onde estes foram divididos entre a Alemanha e as autoridades otomanas, suas aliadas. Do vasto conjunto de achados constituintes desta coleção assíria, 488 caixas foram carregadas a bordo do navio alemão *SS Cheruskia*, que deveria rumar de Basra, no Iraque, até Hamburgo, na Alemanha (Cholidis, 2020; Coelho, 2020). Entretanto, com o início oficial da I Guerra Mundial, em 1914, o navio foi surpreendido nas proximidades de Sagres e viu-se obrigado a atracar em Lisboa (Afonso, 2015), então considerado o porto neutro mais próximo, assim como outros cerca de 70 navios da frota alemã. A neutralidade portuguesa, contudo, durou apenas dois anos. Em 1916, sob forte pressão britânica e na sequência da fragilidade económica que se fazia sentir no país, Portugal aprisionou os navios alemães e confiscou as suas mercadorias, que foram posteriormente vendidas em hasta pública. A frota naval foi em grande parte entregue à *Royal Navy* britânica, mas o *SS Cheruskia* foi aprisionado pela Armada Portuguesa, rebatizado *Leixões* e tornou-se propriedade dos Transportes Marítimos do Estado¹². Desta forma, as caixas com os achados arqueológico das escavações de Walter Andrae ficaram aprisionadas na alfândega, em Alcântara, sob tutela da Autoridade Portuária (Afonso, 2015; Cholidis, 2020; Frias, 2020).

Este incidente foi crucial na conjuntura da época e da guerra em curso, dado que motivou a declaração de guerra a Portugal por parte da Alemanha. A 9 de março de 1916, o documento oficial é entregue, em Lisboa, pelo embaixador imperial, Friedrich Rosen (Cholidis, 2020; Frias, 2020). Depois de oficialmente terminado o conflito e assinado o Tratado de Versalhes, em 1919, a Alemanha não cessou de pressionar no sentido da devolução das antiguidades assírias. Este esforço incluiu negociações

¹² O *Leixões* conhecerá o seu fim no Atlântico Norte, em 1918, ao serviço da marinha britânica, na rota de Kingston upon Hull para Boston, Massachusetts, ao ser afundado por um submarino alemão (Cholidis, 2020; Coelho, 2020).

conduzidas pelo próprio Walter Andrae, à época curador do *Vorderasiatisches Museum Berlin*, o Museu do Próximo Oriente Antigo, em Berlim (Afonso, 2015; Frias, 2020).

Em Portugal, a questão da devolução dos achados arqueológicos dividia opiniões. António Augusto Mendes Correia, do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto, assim como outras figuras proeminentes da arqueologia portuguesa, como Leite de Vasconcelos e Vergílio Correia, defendiam a devolução incondicional. Por outro lado, Augusto Pereira Nobre, reitor da Universidade do Porto e Ministro da Instrução Pública, em 1922, não só era contra a devolução, como destinou a coleção assíria à FLUP. Entre o final de 1922 e o início de 1923, as antiguidades assírias foram oficialmente transferidas para o Porto (Afonso, 2015; Cholidis, 2020). É de notar que as intenções de Augusto Nobre passavam pela criação de um Museu Assírio no Porto, o *Museu de Arqueologia Histórica*, que deveria ficar a cargo da FLUP. Contudo, a grande quantidade de artefactos e a dificuldade em lhes assegurar um bom estado de conservação, bem como a falta de assiriólogos portugueses, foram entraves que o reitor não conseguiria ultrapassar (Cholidis, 2020). As negociações entre a Alemanha e Portugal prolongaram-se até 1925, quando se alcança um muito esperado acordo, no qual Walter Andrae foi novamente um ator crucial, tendo em vista a devolução dos achados arqueológicos. Desta vez, a Universidade do Porto aceitava devolver as antiguidades assírias em troca de outros artefactos dos Museus Estatais de Berlim, que deveriam ser encaminhados para o Porto (Afonso, 2015). Em 1926, 412 caixotes com os achados arqueológicos assírios embarcam com destino a Hamburgo, na Alemanha. Em contrapartida, Portugal, e em particular a FLUP, recebe no início de 1927 uma coleção de mais de 700 objetos, incluindo originais e réplicas de antiguidades de diversos continentes (Afonso, 2015; Frias, 2020). Nessa coleção dos ‘Museus de Berlim’, na designação adotada, estava incluída a coleção de artefactos da Melanésia.

A FLUP, por ordem do poder político então instalado, foi extinta em 1928, pelo que a passagem da coleção dos Museus de Berlim pelas suas salas foi curta. Em 1940, toda a coleção foi oferecida ao *Museu de Antropologia da Faculdade de Ciências*, o qual, em parte, a expôs na sala de Arqueologia e Pré-história Dr. Mendes Correia. Até à década de 1980, a dita coleção da Melanésia permaneceu pouco ou nada estudada e foi

mantida nas reservas, até que o seu estudo por dois antropólogos, em 1989, culminará na montagem da exposição que se constitui como a primeira das exposições nacionais a ser analisada nesta dissertação.

2.2. Análise das exposições nacionais

Neste subcapítulo analiso as cinco exposições nacionais selecionadas e já referidas, apresentando-as segundo a sua ordem cronológica de realização, começando pela mais antiga até à mais recente. A exposição *Artefactos Melanésios: reflexões pós-modernistas* afigura-se como um bom ponto de partida para a análise das exposições utilizando objetos do MHNC-UP de origem colonial, realizadas em contexto nacional. Não só porque se trata da primeira vez que a coleção da Melanésia é exposta, mas também porque a exposição é o resultado de um trabalho de investigação, guiado por posições teóricas das disciplinas da Antropologia e da Museologia.

A exposição concretizou-se no Museu Nacional de Etnologia (MNE), em Lisboa, entre março e dezembro de 1989, com curadoria dos antropólogos Mary Rose Bouquet e Jorge Freitas-Branco¹³. De acordo com os curadores (Branco et al., 1991), o objetivo geral da exposição foi dar a conhecer pela primeira vez a coleção da Melanésia, podendo esta ser aproveitada para a realização de um projeto de investigação sólido, que desse a conhecer essa geografia raramente abordada no contexto expositivo português. Através do estudo da coleção seria igualmente possível aprofundar o conhecimento sobre estes povos e, consequentemente, estimular a comunidade científica a refletir sobre aspetos ainda pouco debatidos. Por fim, era importante adotar uma metodologia bem definida para que no produto final o visitante pudesse percorrer a exposição e colocar questões válidas na contemporaneidade. Desta forma, no que respeita à metodologia, foi decidida uma abordagem comparada dos artefactos, seguida da análise

¹³ O Museu Nacional de Etnologia constituía uma unidade de investigação dependente do Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT). A alteração do enquadramento institucional deste Museu, que lhe confere o estatuto de unidade independente, só acontece em agosto de 1989, pelo Decreto-Lei 248/89 de 8 de agosto (Assembleia da República, 1989).

do discurso científico elaborado até à data sobre eles, atendendo em especial aos seus contextos de recolha.

É importante notar que a coleção da Melanésia se encontrava em Lisboa desde 1984 para ser restaurada. Este período de restauro precedeu a exposição, e proporcionou o tempo necessário para que, pela primeira vez, fossem realizados estudos aprofundados acerca da coleção. Tal como o título sugere, a exposição procura equacionar uma dupla vertente. Por um lado, atende e dá relevo aos objetos que compõem a coleção da Melanésia; e, por outro lado, procura igualmente refletir sobre o estado contemporâneo da Antropologia e da Museologia em Portugal, adotando para esse fim a perspetiva crítica pós-moderna. De facto, a finalidade desta exposição parece ter sido a criação de uma narrativa expositiva inovadora acerca de uma coleção de objetos de origem colonial. Esta abordagem permite aplicar estratégias expositivas distintas das tradicionalmente aplicadas na exposição de artefactos etnográficos ocidentais e extraeuropeus, assim como incorporar inovações museológicas que se vinham destacando desde o início da década. Ao contrário de outras exposições, que apresentam os objetos como obras de arte isoladas ou como artefactos históricos, a exposição em causa enfatiza fortemente uma mudança de postura, nomeadamente no que respeita aos contextos culturais, históricos e sociais dos objetos da coleção da Melanésia. De facto, as exposições tradicionais adotavam estratégias de contextualização limitadas, enquanto a Nova Museologia, que se faz sentir essencialmente a partir de 1980, defende uma contextualização aprofundada e um descentramento em relação aos objetos. No que respeita às abordagens sobre o passado colonial, tradicionalmente a temática era evitada ou minimizada. Em contrapartida, a Nova Museologia impulsiona abordagens críticas, incluindo no que respeita à ocupação colonial e seus impactos. Face à representação cultural, as exposições tradicionais tendem a apresentar interpretações homogéneas e exóticas, enquanto uma museologia inovadora e crítica aposta em narrativas capazes de traduzir a ideia de diversidade cultural e da complexidade das sociedades representadas. Além disto, tradicionalmente os museus abrigavam exposições em que os visitantes tinham um papel bastante passivo. Com a Nova Museologia adotam-se estratégias sensíveis,

imersivas e dinâmicas, pelas quais se pede aos visitantes que sejam agentes ativos, constituindo-se assim o museu como um espaço de diálogo e reflexão, e não como o espaço autoritário que se limita a apresentar um conhecimento acabado, pautado por visões eurocêtricas.

Infletindo todas estas posições, a exposição *Artefactos Melanésios: reflexões pós-modernistas* afigurou-se como um cenário propício para discutir problemáticas antropológicas contemporâneas e dar a conhecer a coleção, mas também para concretizar práticas museológicas inovadoras. A coleção da Melanésia do MHNC-UP, mostra-se perfeitamente capaz de servir os objetivos estabelecidos pela equipa de curadores. Desde logo, a quantidade de objetos que forma a coleção era a ideal; a sua proveniência remetia para uma zona do globo muito pouco representada nos museus portugueses; e a história da sua constituição e integração na instituição merecia ser tornada pública. Além disso, a decisão de exibir a coleção da Melanésia exigiu a realização de outros projetos de investigação e permitiu um trabalho conjunto entre instituições, benéfico para todas as partes (Branco et al., 1991). Desta forma, dos 130 objetos que compõem a coleção da Melanésia do MHNC-UP, estiveram expostos 111, provenientes de diferentes regiões e de múltiplas categorias.

A exposição foi estruturada em cinco secções principais: uma secção documental introdutória e quatro secções temáticas – *Masculino, feminino e adorno; Espaços cerimoniais e de habitação; Máscaras e imagens; e Apetrechos de guerra*. Com estas secções visava-se alcançar objetivos específicos. Na secção documental, que fornecia a necessária contextualização histórica e geográfica, os curadores procuravam colocar o visitante no papel de antropólogo contemporâneo e até mesmo no papel dos investigadores incluídos neste projeto. As duas secções seguintes, serviam principalmente para apresentarem questões de identidade individual e identidade coletiva e social. A secção que incidia nas máscaras, a terceira, pretendia aludir à importância do ritual e do cerimonial. E a última secção demonstrava a diversidade cultural da Melanésia. Portanto, esta escolha de secções demonstra uma vontade consciente de contextualizar os objetos e de procurar explicitar os seus significados para as comunidades de origem. O ambiente expositivo foi cuidadosamente projetado para

simular o interior de um navio, criando uma experiência imersiva para os visitantes. De facto, a alusão a um navio permeia todo o ambiente expositivo. A título de exemplo dos pormenores atendidos, os cantos da sala foram arredondados de modo a fazer lembrar as chapas metálicas tão características dos navios e os seus pilares foram transformados nas colunas habituais dos *decks* dos navios. Para além dos objetos, o cenário criado era apoiado por diversos painéis textuais e fotográficos, começando por exibir textos sucintos na secção documental e progredindo para painéis mais extensos e detalhados nas secções temáticas. Esta progressão reflete uma contextualização progressivamente mais aprofundada dos objetos. A exposição também incorporou elementos audiovisuais e sonoros. O percurso da exposição fazia-se ao som do álbum *Oscured by Clouds*, da banda de rock britânica Pink Floyd, e de extratos sonoros gravados na região da Melanésia (Branco et al., 1991). No que respeita à comunicação e divulgação da exposição, estas parecem ter sido significativas e bem-sucedidas. O catálogo, a única fonte material que verdadeiramente resta da exposição, fornece informação detalhada sobre os objetos, mas centra-se igualmente nas posições teóricas que guiaram os curadores. Reconhecendo que a maioria dos visitantes não adquiria o catálogo, e que consultá-lo enquanto percorriam a exposição podia ser inconveniente, os curadores desenvolveram um guia alternativo. Este, com elementos extraídos do catálogo, visava facilitar a identificação dos artefactos expostos e oferecer uma visão geral da exposição¹⁴.

Atente-se agora a mais alguns detalhes. A secção documental que abria a exposição *Artefactos Melanésios: reflexões pós-modernistas*, aludindo a um convés, trazia o visitante a bordo da exposição. De imediato, do seu lado esquerdo, o visitante deparava-se com painéis de texto e fotografias que pretendiam transmitir a sensação de uma margem que vai ficando para trás à medida que o navio se desloca. Este espaço que formava um corredor inicial era para ser percecionado como o casco do navio, iluminado por uma claraboia. Cada um dos seus painéis destacava uma fotografia ilustrativa da diversidade dos povos da Melanésia, bem como atlas geográficos e álbuns

¹⁴ Sabe-se ainda que foram organizadas visitas guiadas à exposição.

de fotografias da época. Estas escolhas para a secção introdutória, além de servirem a contextualização inicial necessária sobre a Melanésia, eram bastante cristalinas quanto à clareza com que abordavam a ocupação europeia do território, as relações criadas entre estes povos e os europeus, e as próprias expedições realizadas com o objetivo de recolher informação cultural, mas principalmente, cultura material. Lia-se, no primeiro painel textual, que as recolhas de cultura material foram prioritárias para os ocidentais, dadas as transformações desencadeadas pela sua presença no território: a conversão ao cristianismo, a introdução da metalurgia na produção de objetos locais e as mudanças nas relações políticas intertribais. O segundo painel textual abordava de modo mais explícito a ocupação europeia da Melanésia, ou seja, a ação colonizadora levada a cabo na região. Um quinto painel apresentava a cronologia da constituição da coleção da Melanésia, começando em 1885, data do início da recolha de artefactos, e terminava em 1927, momento em que a coleção se tornou propriedade da UP. O último painel de texto da secção documental detalhava os objetivos da exposição, já explicitados na presente análise.

Terminada a secção introdutória, iniciava-se a primeira secção temática: *Masculino, feminino e adorno*, e o visitante podia vislumbrar os primeiros artefactos melanésios, acompanhados estes de painéis textuais mais complexos e pormenorizados. Esta secção explorava questões fundamentais relacionadas com a identidade individual e coletiva, com o propósito de proporcionar uma compreensão mais profunda dos aspetos socioculturais refletidos nos objetos. A mesma estratégia se verificava na secção seguinte: *Espaços cerimoniais e de habitação*, parecendo ser esta uma escolha lógica, dado que há uma continuação das questões abordadas. Pela nova secção fica-se a saber que as casas cerimoniais eram para usufruto dos homens, enquanto o contexto habitacional, ou doméstico, era território das mulheres. Este tópico elucidado, portanto, não só sobre os papéis de género na organização destas sociedades, mas também sobre a questão das identidades individual e coletiva já levantada.

A terceira secção: *Máscaras e imagens* oferecia aos visitantes uma perspetiva aprofundada sobre estes objetos com particularidades específicas. No painel textual era

explicado que estas peças possuem funções singulares nas suas comunidades de origem, frequentemente relacionadas com o sobrenatural. Um aspeto crucial que é destacado é a transformação do significado destes objetos quando inseridos num acervo museológico. Isto é, é explicitado que ao serem removidos do seu contexto original, as máscaras perdem o seu poder e significado sociocultural original. Em boa verdade, este fenómeno não se restringe aos artefactos rituais ou sagrados, nem aos artefactos da Melanésia, mas os curadores aproveitam bem a ocasião para tornar o processo facilmente compreensível¹⁵. Por fim, a quarta secção: *Apetrechos de guerra*, pretendia mostrar que os povos representados tanto possuíam armas defensivas como ofensivas. A ideia era tornar evidente que estes povos lutavam, mas também negociavam a paz entre si. Foi uma forma bastante simples, mas clara, dos curadores demonstrarem ao visitante que a Melanésia não era uma unidade cultural homogénea. Aspeto, aliás, que é dos primeiros a ser evidenciado na exposição, através das fotografias da secção documental, cujo objetivo era, exatamente, fazer notar a diversidade cultural da região.

Como comentários finais sobre a exposição *Artefactos Melanésios: reflexões pós-modernistas* há alguns aspetos que vale a pena reter. Destaco o facto desta exposição sublinhar a importância da reflexão teórica na prática museológica. Desde logo, é detetável a construção de uma narrativa orientada por noções teóricas bem definidas, em que ecoam as posições da Nova Museologia (Duarte, 2013). Este movimento de reformulação museológica defende visões críticas e reflexivas que, entre outras coisas, estimulam a necessidade de ir além da mera exibição de objetos, enfatizando a pertinência da sua interpretação contextualizada. Nesse sentido, ao criar um ambiente expositivo sensitivo que encenava o interior de um navio e ao utilizar painéis textuais que detalhavam a história e a origem dos artefactos, a exposição proporcionava uma contextualização profunda. Isto permitiu aos visitantes entenderem, não apenas alguns dos significados dos objetos, mas também o contexto histórico e cultural em que teriam

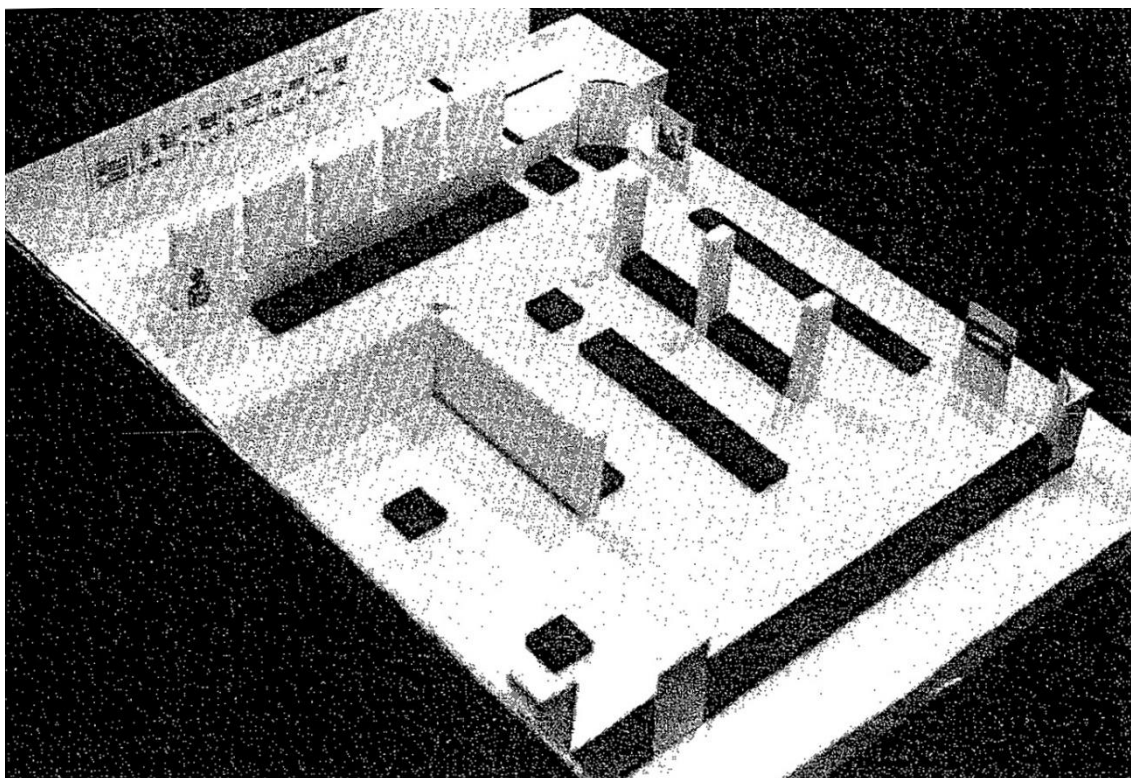
¹⁵ De facto, continua a não ser frequente a explicitação deste processo de mudança de significado que se aplica a todos os objetos retirados do seu contexto original e inseridos posteriormente no panorama museológico. Os artefactos perdem o seu significado de origem e a sua inserção no museu corresponde a uma nova fase na sua 'vida', pelo que também confere ao artefacto um novo estatuto e novos significados.

sido produzidos e coletados. Este esforço de contextualização dos objetos desafia a prática, ainda hoje excessivamente comum e não questionada, de exibir objetos de origem colonial sem dar a conhecer a sua proveniência e contextos de recolha (Duarte, 2022). Além disso, a exposição abordou de forma explícita a ocupação europeia da Melanésia e as mudanças impostas pela presença das potências coloniais. Suscitar este tipo de reflexão crítica é central para a Nova Museologia, mas também para a perspetiva dos Estudos Pós-coloniais. Esta perspetiva teórica defende a desconstrução ou complexificação dos saberes produzidos, através da inclusão e participação das comunidades representadas. Apesar das comunidades melanésias não terem participado ativamente na produção da exposição, os curadores referem explicitamente no catálogo essa vontade, possivelmente na esperança de que isso se torne realidade em exposições futuras. De qualquer forma, ficou destacada a diversidade cultural da Melanésia e foram incluídos elementos textuais e fotográficos que demonstravam isso mesmo, pelo que há um certo reconhecimento e celebração das múltiplas vozes e histórias das comunidades de origem dos objetos expostos.

A exposição *Artefactos Melanésios: reflexões pós-modernistas* é, então, um exemplo concreto de aplicação dos princípios da Nova Museologia e, paralelamente, demonstra preocupações alinhadas com os Estudos Pós-coloniais. Se se atender à data em que a exposição se realizou, 1989, deve-se considerá-la verdadeiramente inovadora no âmbito nacional. Ao promover a contextualização crítica dos objetos de origem colonial, incentivando à reflexão sobre a ação colonizadora europeia, bem como ao adotar estratégias expositivas inovadoras e de comunicação eficaz com o público, a exposição inaugura um novo padrão que teria vantagens em ser mais amplamente aplicado nas exposições de objetos de origem colonial, em Portugal. É importante notar também que, antes desta exposição e no que respeita à exibição de objetos de origem colonial, os museus de etnografia portugueses, no essencial, focavam coleções provenientes das antigas colónias africanas. De modo frequente, a informação disponibilizada acerca da origem ou coleta dos objetos era lacunar, muitas vezes nula, ou encontrava-se dispersa. A exposição *Artefactos Melanésios: reflexões pós-modernistas* marcou, portanto, um ponto de rutura neste cenário. A partir da sua

realização, não só a coleção da Melanésia se torna conhecida, o que levará à sua incorporação em múltiplas exposições subsequentes, como também são inaugurados novos modos de expor objetos etnográficos de origem colonial.

Figura 1 – Maquete do espaço da exposição *Artefactos Melanésios: reflexões pós-modernistas*.
(Fonte: Branco et al., 1991)



Concluída a apresentação crítica da primeira, passo agora à segunda exposição em análise, que teve como título *Etnologia e Arqueologia. Dr. Mendes Correia*. Realizou-se no Jardim Botânico da Universidade do Porto, entre outubro e dezembro de 2005. Coordenada pela Reitoria da Universidade do Porto e por Paulo Gusmão Guedes, com o apoio do Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto (CEAUP), a exposição fez parte de um conjunto de três montagens, integrantes da iniciativa denominada: *Aventureiros, Naturalistas e Colecionadores*¹⁶. Este era um projeto desenvolvido no

¹⁶ Paulo Gusmão Guedes é licenciado em História pela Universidade do Porto, instituição na qual tem exercido múltiplas funções: foi coordenador editorial do *Boletim* da Universidade do Porto; organizador da Mostra de Ciência, Ensino e Inovação da Universidade do Porto; e esteve à frente de exposições

âmbito da Universidade Júnior e visava dar a conhecer aos estudantes do ensino básico e secundário as coleções habitualmente mantidas nas reservas dos Museus da Universidade do Porto¹⁷. Em concreto para a exposição em análise, o seu principal propósito foi dar a conhecer a figura de Mendes Correia e a sua importância no desenvolvimento da antropologia física e da arqueologia em Portugal, bem como o seu contributo para o crescimento da UP¹⁸. Em paralelo, pretendeu-se exibir parte das coleções do antigo Instituto de Antropologia Dr. Mendes Correia e abordar o papel das coleções etnográficas na construção do saber antropológico de base teórica evolucionista, estabelecendo uma relação entre a corrente evolucionista e a figura de Mendes Correia. A exposição exibiu 49 objetos, 36 dos quais de proveniência colonial, se bem que apenas dois objetos da coleção da Melanésia. Além dos objetos arqueológicos e etnográficos de origem nacional, o conjunto de peças expostas representava as seguintes regiões: Europa, África, Ásia, América do Sul e Oceânia. O tratamento dos objetos no cenário expositivo não é claro, mas parece ter sido superficial, apresentando-os no essencial no interior de vitrines, acompanhados de fotografias e excertos textuais, como exemplares da diversidade cultural global no mundo, sem grande atenção a especificidades culturais.

centradas no património da instituição. Destaca-se ainda pelo seu papel enquanto diretor executivo da Galeria da Biodiversidade – Centro de Ciência Viva (2016-2020) e por ser parte integrante da Unidade de Cultura da Reitoria da Universidade do Porto (2020) (Reitoria da Universidade do Porto, 2024).

¹⁷ As outras duas montagens que compõem o ciclo de exposições foram: *Medicina. Luís de Pina* (fevereiro - março 2006); *Botânica. Gonçalo Sampaio* (junho - setembro 2006).

¹⁸ Na Universidade Digital da UP, António Augusto E. Mendes Correia (1888-1960) é apresentado como figura proeminente na história da Antropologia Física e da Educação em Portugal. Frequentou o curso de Medicina e abandonou a prática clínica pelo ensino e investigação científica, sobretudo nas disciplinas de Psiquiatria e Antropologia Criminal. Instituída a Universidade do Porto, em 1911, exerce funções na Faculdade de Ciências. Em 1918, foi um dos fundadores da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, que viria a presidir. Aquando da criação da Faculdade de Letras, em 1919, aceitou o convite para lecionar na instituição. Foi ainda Secretário do Conselho Escolar da Faculdade de Ciências e diretor do Instituto de Investigação Científica de Antropologia. Desempenhou ainda várias funções públicas, incluindo a presidência da Comissão Administrativa do Município do Porto (1936-1942), a direção da Escola Superior Colonial de Lisboa, mais tarde Instituto Superior de Estudos Ultramarinos, e a presidência da Junta de Investigações do Ultramar. A título de homenagem póstuma, o seu nome foi atribuído à Sala de Arqueologia e Pré-História, atualmente parte do MHNC-UP (Universidade Digital / Gestão de Informação, 2008). Apesar da sua atuação incontornável, nomeadamente para a UP, as suas contribuições para o sistema colonial e ditatorial português são frequentemente tratadas de forma demasiado elogiosa e acrítica.

De forma a auxiliar os visitantes na sua experiência, a exposição era acompanhada por um pequeno e sucinto catálogo que incluía a lista dos objetos expostos, acompanhados da respetiva fotografia, mas sem dar pormenores descritivos, e uma breve biografia de Mendes Correia. Esta biografia, possivelmente reunindo dados iguais ou similares aos referidos na nota 18 desta dissertação, enfatizava o percurso profissional do médico-antropólogo, incluindo o seu papel como presidente da Junta de Missões Geográficas e de Investigações Coloniais e a sua participação em diversas das ditas missões antropológicas às antigas colónias. Em virtude deste tom tão elogioso e tão pouco crítico, parece-me legítimo questionar se a abordagem expositiva adotada foi capaz de minimamente levantar o véu, quer sobre as implicações menos positivas das noções teóricas do evolucionismo, quer sobre o papel das ditas missões antropológicas. A abordagem parece ter sido demasiado breve e superficial, com um foco predominante na figura de Mendes Correia, para ter conseguido atender de forma consistente às implicações daqueles factos. Convém fazer notar que a teoria evolucionista já tinha sido abandonada noutros países, mas mantinha-se dominante em Portugal em pleno século XX. Embora seja mencionada na exposição, não surge evidente que tenha sido suficientemente esclarecido o seu papel na justificação das narrativas eurocêntricas de progresso e superioridade ocidental. Neste sentido, a exposição *Etnologia e Arqueologia. Dr. Mendes Correia* parece ter sido uma oportunidade perdida de promover uma reflexão mais profunda sobre os impactos do colonialismo, tanto na época em que esteve ativo, quanto na atualidade. Uma contextualização mais ampla que conduzisse à reflexão sobre as origens dos objetos expostos e respetivos contextos de recolha teria sido benéfica para se conseguir uma abordagem mais problematizadora e menos acrítica. Os museus e as exposições por eles promovidas podem ter um papel crucial no aumento de uma compreensão crítica do passado e do presente. De uma forma geral, esta exposição focou-se sobretudo em aspetos históricos do passado, destacando as contribuições de Mendes Correia, mas sem abordar significativamente questões contemporâneas relevantes. Uma abordagem que tivesse incluído uma narrativa mais reflexiva e crítica poderia ter enriquecido significativamente a

experiência dos visitantes, promovendo uma compreensão mais profunda do passado colonial e das suas repercussões atuais.

Por fim, é particularmente lamentável que a exposição *Etnologia e Arqueologia. Dr. Mendes Correia*, realizada em 2005, não tenha incorporado as abordagens críticas e reflexivas introduzidas pela exposição nacional 1. A exposição agora em análise parece retomar a abordagem tradicional e acrítica, o que levanta questões mais abrangentes sobre a consolidação das práticas museológicas em Portugal no início do século XXI e, em paralelo, sobre a resistência à incorporação de estratégias de decolonização nas narrativas museológicas.

Figura 2 – Fotografia de uma zona da exposição *Etnologia e Arqueologia. Dr. Mendes Correia*. (Fonte: Reitoria da Universidade do Porto, 2005)



Passando para a análise da terceira exposição nacional, atendo agora à experiência expositiva denominada *Depósito: Anotações sobre densidade e conhecimento*. Esteve montada no edifício da Reitoria entre janeiro e junho de 2007, no âmbito das comemorações do centenário da Universidade do Porto. Foi comissariada por Paulo Cunha e Silva e financiada pelo Programa Ciência Viva da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT)¹⁹.

Num contexto que se pretendia de celebração da Universidade do Porto, era expectável que a exposição tivesse como temática central o património da instituição. Nessa lógica, estiveram expostos em simultâneo 570 objetos provenientes dos vários núcleos museológicos da UP, acompanhados de 14 obras de artistas plásticos contemporâneos, produzidas especificamente para a exposição²⁰. O contributo do acervo do MHNC-UP para a exposição é considerável, verificando-se que estiveram expostos objetos provenientes de múltiplas das suas coleções. No que respeita a objetos do MHNC-UP de proveniência colonial foram expostos doze machados e bastões africanos – integrantes de uma coleção oferecida ao Museu, em 1997, pelo Ateneu Comercial do Porto, cujo estudo ainda hoje não pôde ser realizado – e sete cestos em fibra vegetal: três provenientes de Angola, três de Timor e um da Papua Nova Guiné, que faz parte da coleção da Melanésia²¹.

Segundo o curador (Silva, 2007), o objetivo da exposição era sensibilizar os membros da UP para a necessidade de preservar e divulgar o património da instituição, procurando assim incentivar as Faculdades a desenvolverem um “polo de memória coletiva”. Em simultâneo, era uma importante oportunidade de divulgação dos projetos

¹⁹ Paulo Cunha e Silva (1962-2015) foi um médico, professor e figura central da área da cultura em Portugal, particularmente na cidade do Porto. Formado em Medicina e especializado em Ciências do Desporto, lecionou em diversas instituições da Universidade do Porto. Destacou-se igualmente na área da programação cultural, tendo assumido cargos de relevo e participado em múltiplos projetos de abrangência nacional e internacional (Universidade do Porto Digital / Gestão de Documentação e Informação, 2016).

²⁰ São eles: André Cepeda, Eduardo Matos, João Leonardo, Mafalda Santos, Manuel Santos Maia, Marta de Menezes, Miguel Flor, Miguel Palma, António Caramelo, Nuno Ramalho, Pedro Tudela, Renato Ferrão, Rita Castro Neves e Tiago Guedes.

²¹ Estes objetos do MHNC-UP de proveniência colonial não mereceram nenhuma referência específica no catálogo da exposição, pelo que apenas os pude identificar nas reservas do Museu, a partir de uma fotografia da exposição e graças ao auxílio da curadora das coleções de etnografia e arqueologia.

científicos da UP à comunidade em geral e, em especial, aos estudantes do ensino básico e secundário. A exposição procurava, portanto, destacar a Universidade como espaço inovador e de produção de conhecimento, contrapondo-lhe a ideia de museu como lugar dedicado ao passado e à memória. Como bem argumenta Paulo Cunha e Silva (2007), essas duas perspetivas, ainda que paradoxais, coexistem no espaço do museu universitário. Importará compreender que não é possível olhar para o futuro sem considerar o passado, da mesma forma que cada vestígio do passado foi em certo momento indicativo de um futuro. Assim, é defendido que o Museu deve desempenhar um papel determinante na produção de conhecimento futuro, ao mesmo tempo que, a partir dos seus depósitos, preservará o conhecimento do passado.

A exposição dividia-se por dois espaços distintos – a *selva do conhecimento* e a *estante do conhecimento*. A primeira secção, a *selva do conhecimento*, correspondia a um espaço preenchido com peças de tamanho bastante considerável, como, por exemplo, um esqueleto humano e uma réplica do *Crocodylus vulgaris*, pretendendo gerar algum desconforto no visitante. Aparentemente sem nexo e aleatório, este amontoado de diferentes objetos deveria gerar reações de estranheza e confusão. O efeito que se pretendia provocar era o de compreender as consequências da falta de lei e de organização: até a selva necessita de estruturas hierárquicas e organizacionais. A secção seguinte e última da exposição, a *estante do conhecimento*, continuava a aprofundar estas mesmas reflexões. Numa estante colossal de 7,5 metros de altura por 12,5 metros de largura, foram colocados os imensos objetos retirados dos museus/depósitos da Universidade do Porto. A estante estava subdividida, aninhando em cada prateleira múltiplos objetos, remetendo para os sistemas de classificação e ordenadores do mundo das ciências naturais. De facto, a disposição dos objetos procurava explicitar os vários níveis de complexidade do mundo. Em primeiro lugar, dava conta da complexidade natural, iniciada com uma disposição de rochas e minerais e finalizada com um exemplar de encéfalo humano. Em seguida, procurava-se expor uma complexidade material, desde a pedra lascada às esculturas de Abel Salazar. E, por fim, foram ainda incorporadas nas prateleiras da gigantesca estante as cinco teses de doutoramento mais recentes de cada Faculdade da UP. Procurava-se, assim, representar

simbolicamente a Universidade como a estante do conhecimento, regressando à questão da importância da produção científica académica na construção do futuro. Na zona central da sala, entre o visitante e a enorme estante, ficaram dispostas as obras de arte contemporâneas, produzidas especificamente para a exposição.

Note-se que, desde o primeiro momento, parece ter existido a vontade e a intenção de não permitir desvios relativamente aos conceitos basilares que deram o mote à exposição – *depósito e conhecimento*. A estante surge aqui como um elemento cénico que, simbolicamente, representa o espaço organizado do conhecimento. Em simultâneo, a arquitetura da montagem e os próprios suportes expositivos desafiam o estatuto da exposição tradicional, na medida em que parecem conseguir transportar o visitante para lá do próprio espaço expositivo. Isto é, a exposição materializa a ideia dos depósitos, espaços tipicamente não visitáveis, em que as peças não são evidenciadas, mas antes recolhidas e protegidas. De igual forma, a exposição distingue-se pela escala e impacto visual causado pela estante colossal e pela organização não-convencional dos objetos, que permite justaposições inesperadas, criadas pela disposição lado a lado de objetos de diferentes naturezas e origens.

É relativamente fácil depreender que não é possível olhar para uma estante do tamanho gigantesco escolhido e conseguir observar ou admirar cada um dos objetos expostos. Compreende-se que essa não é a intenção. Entretanto, foram colocados à disposição dos visitantes binóculos, presos a correntes que caíam do teto. Cada visitante pôde ter uma experiência única consoante a sua escolha de observação. O visitante deparava-se, portanto, com um conhecimento do mundo que surgia ordenado diante de si, mas, em simultâneo, ele era também livre de escolher o seu percurso e ir estabelecendo relações entre e com as peças expostas. Em paralelo, o visitante era igualmente confrontado com obras de arte contemporâneas, algumas delas bastante incomuns e polémicas, realizadas com base em três temas: depósito, coleção e conhecimento científico. Por outro lado, o espaço expositivo abrigou ainda duas *performances*, uma de carácter artístico e outra relacionada com a prática desportiva. O objetivo destas incorporações prendeu-se com a vontade de incentivar à reflexão sobre o conceito de tempo. Pode-se, portanto, dizer que na exposição *Depósito: Anotações*

sobre densidade e conhecimento, os objetos dispostos na estante possuem um valor de vestígio de conhecimento, surgindo inseridos numa linha de complexidade da qual são apenas uma ínfima parte. Informações detalhadas sobre cada um dos objetos, como a respetiva contextualização geográfica ou cultural, foram completamente descartadas. Esta escolha desafia tanto a opção de deixar que o objeto tenha valor por si só, atendendo às suas características formais, como também a opção de contextualização do objeto num contexto específico. Contudo, é uma estratégia em consonância perfeita com os objetivos particulares desta exposição; e se, noutros casos, poderia ser rapidamente criticada, nesta exposição é uma escolha sustentada e com lógica. Esta exposição materializa o que se chama uma exposição temática, toda ela concebida em torno de uma ideia que lhe fornece unidade. Independentemente disso, contudo, interessa aqui fazer notar o não tratamento de questões coloniais ou a ausência de uma análise crítica face ao conhecimento produzido em contexto colonial. Apesar da exposição incluir, pelo menos, 19 objetos de proveniência colonial, esse seu contexto não é alvo de qualquer atenção. Portanto, apesar de se destacar pelas abordagens inovadoras em termos das estratégias expositivas escolhidas e o seu impacto na experiência do visitante, a exposição não contribui para o desalojar de tendências de colonialidade no espaço expositivo.

No que respeita às abordagens expositivas, é explicitado no catálogo que não se pretendeu conceber uma exposição tradicional, tendo-se optado por uma abordagem inovadora, o que já aqui reconheci²². Esta transparência quanto à intervenção do curador é refrescante no âmbito, muitas vezes obscuro, de discussão dos avanços e recuos por que passa a conceção de uma exposição. De facto, o curador aborda uma questão importante sobre o ato expositivo que, muitas vezes, não é mencionada. O ato de expor é um ato político; isto é, é um ato que envolve escolhas deliberadas, sendo que estas têm consequências. Nas palavras de Cunha e Silva (2007, p. 98), “toda e qualquer

²² O catálogo da exposição *Depósito: Anotações sobre densidade e conhecimento* foi relançado em 2017, por se considerar que a exposição teve um grande impacto junto da comunidade citadina e académica, tornando-se a sua publicação uma referência no panorama contemporâneo portuense (PPorto dos Museus, 2017).

escolha encerra em si determinações estéticas, históricas e ideológicas que não são de modo algum inocentes”. É de valorizar esta explicitação sobre a conceção da exposição e as respetivas tomadas de decisões nela envolvidas, nomeadamente, tratando-se de uma exposição tão irreverente como esta.

Na ótica da análise realizada, a exposição *Depósito: Anotações sobre densidade e conhecimento* é revolucionária do ponto de vista da renovação museológica e importa também mencionar que foi transformadora na exemplificação do papel do museu universitário, como espaço de produção de conhecimento e centro de reflexão crítica e de inovação. Através de uma abordagem complexa e multifacetada, a exposição consegue alinhar em paralelo as funções pedagógicas e as responsabilidades museológicas da instituição universitária. É ainda sublinhada a importância da colaboração entre diferentes áreas disciplinares na criação do conhecimento científico. No que respeita ao cenário expositivo, é adotada uma abordagem criativa que desafia as noções tradicionais da Museologia e o próprio ato de expor. Desde logo, ao distanciar-se do formato convencional linear e organizado peça a peça, a exposição segue uma lógica inovadora que permite uma exploração livre e pessoal. A incorporação de obras de arte contemporâneas também é central para colocar a exposição no presente, incentivando à reflexão e questionamento. De igual modo, ao criar um espaço que evoca os depósitos do museu universitário, a exposição destaca a importância da preservação das coleções, subvertendo a noção de museu sobretudo como lugar de contemplação passiva de vestígios do passado. Pelo contrário, o ambiente dinâmico e interativo que é criado parece ser capaz de proporcionar a cada visitante uma experiência única.

Figura 3 – Fotografia da estante do conhecimento da exposição *Depósito: Anotações sobre densidade e conhecimento*. (Fonte: Silva, 2007)



Prossigo com a análise das exposições nacionais, considerando agora a quarta, cujo título é *Culturas e Geografias. Centenário da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1919-2019)*. Tal como a exposição 3 acabada de analisar, esta exposição foi realizada no contexto interno da Universidade do Porto, desta vez no âmbito da celebração do centenário da Faculdade de Letras. Decorreu no espaço do MHNC-UP, entre dezembro de 2019 e julho de 2020. Com curadoria do arqueólogo e professor da FLUP, Rui Morais, e de Rita Gaspar e José da Costa Reis, ambos profissionais do MHNC-UP, a exposição contou com amplos apoios institucionais²³.

De acordo com o catálogo da exposição (Morais et al., 2019), a ideia do projeto era expor as coleções que a Faculdade de Letras tinha recebido dos Museus Estatais de

²³ A exposição nacional 4 contou com o apoio das seguintes entidades: UP; FLUP; Direção Geral do Património Cultural (DGPC); Ministério da Cultura; Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR); Portuguese Research Infrastructure of Scientific Collections (PRISC); Banco Português de Investimento (BPI); Fundação “la Caixa”. No que respeita à comunicação e divulgação da exposição, foi ainda apoiada pela Câmara Municipal do Porto e pela Sociedade de Transportes Coletivos do Porto (STCP).

Berlim, entre as quais se inclui a coleção da Melanésia do MHNC-UP. Nesse sentido, foi criado um grupo composto por 18 especialistas de centros de investigação, instituições de ensino superior e museus nacionais e estrangeiros, com o objetivo de reestudar as coleções. Segundo Rita Gaspar, co-curadora desta exposição 4 e atual curadora das coleções de arqueologia e etnografia do MHNC-UP, a investigação que antecedeu a exposição tinha o intuito de a tornar uma obra de referência. Dada a abrangência temporal e geográfica das coleções, pretendia-se ainda incentivar investigadores, e até estudantes, para novos projetos de investigação científica sobre as coleções do MHNC-UP (JornalismoPortoNet, 2019). A exposição foi amplamente divulgada e bem recebida. É de destacar o facto do seu catálogo ser o primeiro de uma exposição temporária a incidir exclusivamente sobre as coleções do MHNC-UP. O catálogo é, de facto, uma publicação abrangente e representa o culminar de um importante projeto de investigação sobre as coleções, o que lhe valeu a distinção de melhor catálogo do ano pela Associação Portuguesa de Museologia (APOM) (MHNC-UP, 2020)²⁴. Na publicação, além de se apresentarem as peças selecionadas para a exposição, são incluídos cerca de 700 objetos provenientes das coleções dos 'Museus de Berlim'. Os objetos expostos compõem um núcleo de 250 artefactos que integram as coleções de arqueologia, etnografia e antropologia do MHNC-UP. Destes 250, identifiquei 130 objetos com proveniência colonial²⁵.

A escolha das coleções provenientes dos Museus Estatais de Berlim é perfeitamente compreensível no âmbito de realização da exposição, dado terem tido passagem inicial pela Faculdade de Letras, onde foram utilizadas como suportes ao ensino. Assim, a exposição procuraria refletir a colaboração estreita e já longínqua entre a FLUP e o MHNC-UP, demonstrando em simultâneo o compromisso da Universidade com a valorização e divulgação dos seus acervos museológicos. Era um dos objetivos da exposição conseguir remeter para os cinco continentes e dar a conhecer as suas

²⁴ É, contudo, importante mencionar que identifiquei alguns erros no catálogo, em particular nos códigos alfanuméricos dos inventários do MHNC-UP.

²⁵ Dos 130 objetos de proveniência colonial identificados: 2 são do continente asiático; 34 da América do Sul; 25 do continente africano; e 69 da Oceânia.

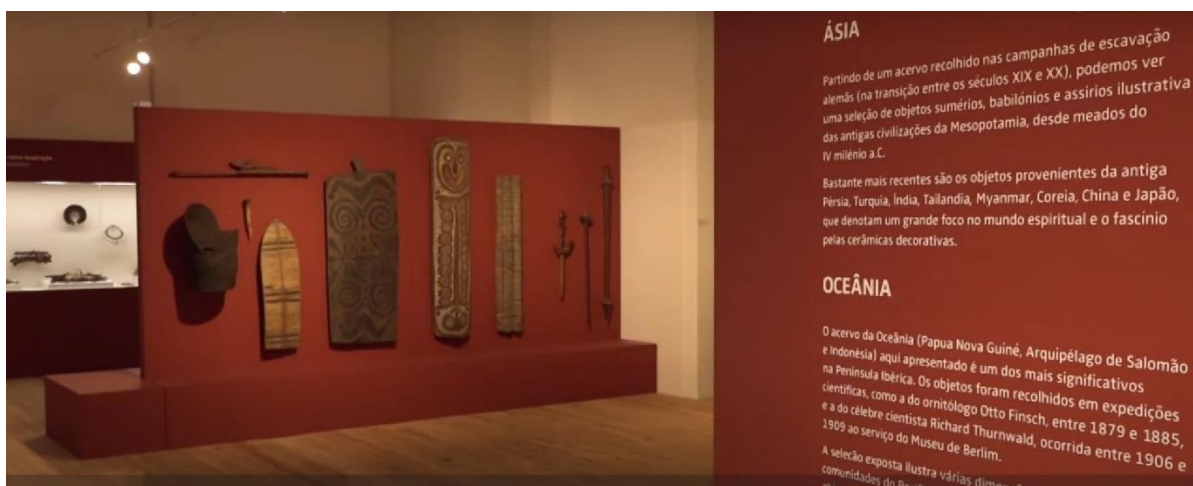
primeiras civilizações, pelo que a narrativa expositiva foi dividida em secções destinadas a cada uma destas geografias. Pelas imagens que foi possível reunir do cenário expositivo, os objetos eram apenas acompanhados por breves legendas. A seleção dos objetos expostos parece ter assentado no critério de integrarem coleções valorizadas como detendo um estatuto superior entre as coleções do MHNC-UP, quer fosse do ponto de vista da própria cultura material, quer da sua proveniência e percurso. No que respeita à cenografia montada, dominaram os tons de branco e vermelho escuro, cores altamente contrastantes. Os objetos sobressaíam no interior branco e bem iluminado das vitrines ou em painéis, de tal forma que se pode afirmar serem o foco central da exposição. Em relação aos painéis textuais é possível notar que eram breves. A título de exemplo, no painel sobre a Oceânia, era feita uma contextualização geográfica e salientada a singularidade da coleção. Era feita referência às expedições científicas realizadas ao serviço dos Museus de Berlim, mas nenhum comentário incidia de forma direta ou crítica sobre o processo de recolha ou constituição das coleções. Por fim, o painel explicitava que “a seleção exposta ilustra várias dimensões da vida das comunidades do Pacífico através de elementos arquitetónicos, objetos culturais e de adorno pessoal e armas” (JornalismoPortoNet, 2019).

Tendo em mente os pontos de vista das renovações introduzidas pela Nova Museologia e pelos Estudos Pós-coloniais, a exposição *Culturas e Geografias. Centenário da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1919-2019)* não pode ser considerada inovadora. É, contudo, um exemplo bem-sucedido no que respeita à colaboração entre diversas instituições que se encontram sob a mesma tutela e também exteriores à UP. De igual forma, é também uma exposição que consegue reafirmar o papel do museu universitário, evidenciando a sua relevância para a comunidade em geral e para os membros da Universidade. A exposição exemplifica como o museu universitário se pode alinhar com a tripla missão universitária de: ensino, investigação e interação com a comunidade interna e externa à instituição (Mendonça, 2017). A utilização das coleções do MHNC-UP permite ilustrar o compromisso entre as missões de ensino e de investigação, através do destaque dado aos próprios objetos como recursos valiosos para os projetos de investigação científica.

Embora notável no que respeita à colaboração institucional e reafirmação do papel do museu universitário, a exposição revela lacunas significativas na abordagem de questões fundamentais levantadas pela Nova Museologia e pelos Estudos Pós-coloniais. Em primeiro lugar, a exposição adota uma postura totalmente acrítica em relação à proveniência colonial dos objetos expostos. Como referi, dos 250 artefactos expostos, 130 foram identificados como tendo proveniência colonial, o que é um número significativo e merecedor de uma análise mais incisiva e escrutinadora. No entanto, a exposição absteve-se de desconstruir ou interrogar o processo colonial subjacente à coleta dos objetos, optando por valorizar o seu valor material e de documento científico. Além disso, a exposição não questiona o tipo de conhecimento produzido no Ocidente, sendo que é ele que fundamenta a interpretação dos objetos expostos e respetivas culturas donde provêm esses objetos. Ao apresentar os objetos como ilustrativos das "primeiras civilizações" dos cinco continentes, está-se a reforçar uma narrativa linear e potencialmente simplista da história global, vista através de uma lente ocidental. Este aspeto é particularmente problemático quando se trata objetos extraeuropeus, cujas complexidades culturais e históricas podem surgir reduzidas a meras representações materiais. De igual forma, a exposição não proporciona espaço para vozes e perspetivas das comunidades de origem destes objetos. Perante a oportunidade de promover um diálogo multicultural e uma reflexão sobre a decolonização do conhecimento, a exposição reforça a ideia da Universidade como detentora e disseminadora do conhecimento. Ao focar-se na valorização do conhecimento acumulado pela Universidade, a exposição perpetua uma dinâmica colonial de poder-conhecimento. Isto é, ao afirmar que o conhecimento acumulado pela instituição deve ser partilhado e valorizado dentro e fora da esfera académica, a exposição assume uma posição de autoridade que perpetua a ideia de que a Europa e as suas universidades são os principais centros de produção e disseminação de civilização e cultura. Embora a exposição tenha o mérito de tornar acessíveis estas coleções ao público em geral, ela desperdiça a oportunidade de provocar reflexões críticas sobre o papel do museu universitário no período pós-colonial. Em vez de questionar as práticas de coleta do passado e discutir questões contemporâneas que envolvem estes objetos, a exposição

parece celebrar acriticamente a posse destas coleções, contrastando, assim, de modo evidente com as inovações e avanços propostos por exposições anteriores, como a exposição nacional 1.

Figura 4 – Espaço expositivo da exposição *Culturas e Geografias. Centenário da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1919-2019)*. Secção da Ásia e Oceânia. (Fonte: JornalismoPortoNet, 2019)



Passo agora à quinta e última exposição nacional em análise, cujo título é *Fernão de Magalhães. Pelos mares do mundo inteiro*. Esta exposição ocorreu no Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR), de julho a outubro de 2022, e foi promovida pela então Direção Geral do Património Cultural (DGPC), em parceria com a Estrutura de Missão para as Comemorações do V Centenário da Primeira Circum-Navegação e com o Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM) (CITCEM, 2022). A curadoria ficou a cargo dos historiadores João Paulo Oliveira, Amândio Barros e Amélia Polónia. A par desta exposição, foi inaugurada no mesmo edifício do MNSR uma outra, intitulada *Magallanes y los Pueblos de Fuego y Mar*, concebida e com curadoria do chileno Álvaro Veraguas, que, através do recurso a 3D e a *smartphones* e *tablets*, permitia ter acesso visual à passagem do atual Estreito de Magalhães e ilustrava o contacto do navegador com os povos do sul do Chile (Câmara Municipal do Porto, 2022). O tema central desta exposição é, então, a comemoração do V centenário da viagem de circum-navegação realizada pelo navegador português Fernão de Magalhães e tem como objetivo a apresentação de peças explicativas da história do Ocidente,

desde as primeiras explorações do oceano à chegada ao Pacífico. Em simultâneo, pretende dar a conhecer o impacto global provocado pela ação pioneira de Fernão de Magalhães. Entende-se, desta forma, que a exposição visa exhibir objetos que ilustram e explicam aspetos da história ocidental, em particular relacionados com as explorações marítimas que marcaram a 'Era dos Descobrimentos'. O ponto fulcral da exposição era um conjunto documental, composto por mapas, tratados e correspondência de grande relevância, deslocados de arquivos nacionais e estrangeiros. Da cartografia apresentada destaca-se o Tratado de Tordesilhas, que se encontra no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Os artefactos expostos incluíam 45 objetos do MHNC-UP, entre os quais 36 de proveniência colonial. Destes, a grande maioria, 34 objetos, pertence à coleção da Melanésia do MHNC-UP²⁶. As peças expostas terão sido escolhidas como forma de, através delas, se evidenciar os importantes contributos da expedição de Fernão de Magalhães para o conhecimento geográfico e cultural do mundo, e nomeadamente das regiões do Pacífico. A exposição *Fernão de Magalhães. Pelos mares do mundo inteiro* foi bastante divulgada, tendo-me sido possível desvendar um pouco mais da cenografia montada através de uma notícia transmitida pelo Porto Canal (2022). Desde logo, na peça televisiva chama a atenção o grande desenho de uma nau reproduzido numa das paredes. Estão assinaladas as suas diferentes partes, assim como um mapa mundo ilustrativo do percurso da expedição. Foi também inserido um painel com fotografias que evidenciavam os vários momentos de contacto entre os europeus e os povos extraeuropeus. O conjunto de fotografias procurava ilustrar os momentos importantes que contribuíram para um melhor conhecimento do mundo, sendo estabelecida uma correspondência com as posteriores descobertas espaciais. O paralelo estabelecido entre a expedição de Fernão de Magalhães e as descobertas contemporâneas do espaço é uma escolha inesperada e interessante. É muito útil para salientar o espírito de exploração que se sentiria na época do navegador: na verdade, não teria uma essência muito distinta da que leva atualmente a explorar o espaço. Tal como atualmente o

²⁶ Os outros dois objetos de proveniência colonial são de Timor e da Indonésia.

espaço é sinónimo do desconhecido, na época de Fernão de Magalhães, o resto do mundo significava o mesmo desconhecido para os europeus.

De um modo geral, a alusão ao meio marítimo permeava todo o cenário expositivo. De modo evidente, dominavam as cores azul e branco. A exposição iniciava-se em tons de branco, passando depois para a cor azul claro e terminando com a predominância da cor azul escuro. No que respeita à arquitetura do espaço expositivo, começava com uma área geométrica quadrangular, passando para um espaço menos regular e terminava num amplo espaço circular, sugestivo da ideia da circum-navegação. Desta forma, todo o ambiente e arquitetura parecem ter sido concebidos de forma a intensificar gradualmente a experiência do visitante, até o conduzir ao momento de chegada, momento do auge da viagem e da exposição. Há ainda o acompanhamento de elementos sonoros representativos da navegação e de espécies animais marinhas. Segundo o museólogo e diretor do MNSR, António Ponte (Porto Canal, 2022), não se pretendia que a exposição ficasse por uma mera apresentação de documentos, mas, antes, que fosse uma experiência sensorial. De facto, o visitante era estimulado visual e auditivamente.

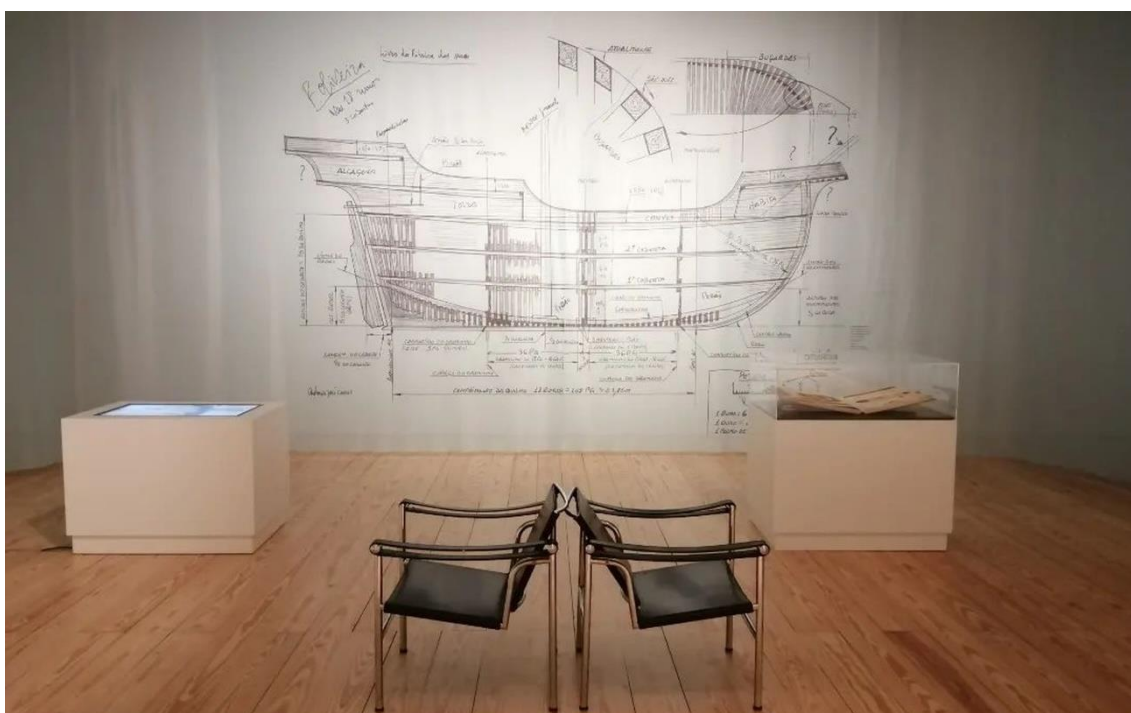
Num primeiro momento, a grande interrogação que a análise desta exposição coloca é o porquê da escolha da maioria dos objetos expostos, já que é sabido que Fernão de Magalhães não percorreu a região da Melanésia, da Indonésia ou Timor durante a sua expedição. O recurso a estes objetos podia fazer sentido para remeter para o contexto histórico de exploração do mundo através de expedições por parte dos europeus. De igual forma, o conjunto exposto pode ser representativo da continuidade do interesse europeu no conhecimento do resto do mundo, mas não é evidente se foi estabelecida qualquer relação entre a ideia de expedição e a recolha dos objetos. A decisão de integrar esses objetos na exposição pode igualmente ter sido como meio de exemplificar a riqueza cultural e a diversidade de povos encontrados no decorrer destas expedições. Contudo, parece-me mais provável que os objetos tenham sido escolhidos por outros motivos, em particular o núcleo que integra a coleção da Melanésia, que se constitui como a quase totalidade dos objetos em exibição. A singularidade do modo como a coleção chegou ao MHNC-UP deve ter sido um fator que pesou

significativamente na decisão de expor alguns dos seus artefactos e não outros. Efetivamente, de acordo com a responsável do MHNC-UP, a decisão de incluir objetos surgiu numa fase tardia da conceção da exposição. Atendendo às áreas de formação e investigação dos curadores, é bastante compreensível o foco da exposição na parte documental e ter sido decidido apenas mais tarde que a narrativa poderia beneficiar com a presença de objetos. O que fica bastante claro, contudo, é que o contexto do colonialismo não é equacionado no cenário expositivo.

A exposição destaca a abertura ao mundo proporcionada pelas expedições marítimas, equiparando a de Magalhães às descobertas espaciais contemporâneas. Esta analogia salienta o espírito de descoberta e o contínuo avanço do conhecimento. Porém, são negligenciados os aspetos mais complexos e problemáticos das explorações marítimas de então. Enquanto a narrativa celebra os avanços científicos e as realizações náuticas, há um notável silêncio face às implicações que acompanharam essas viagens, sejam de carácter económico, político ou cultural. Será sempre importante reter que as expedições marítimas eram com frequência acompanhadas de processos de exploração e domínio com profundos impactos nas sociedades contactadas. A abordagem adotada na exposição, ainda que involuntariamente, perpetua, portanto, uma visão hierárquica das culturas, onde o Ocidente é implicitamente posicionado como o agente ativo da história, enquanto as culturas extraeuropeias são reduzidas a objetos exóticos ou, neste caso em particular, a sociedades que foram beneficiárias dos grandes feitos europeus. Em suma, através de uma narrativa histórica centrada nas explorações marítimas e no legado de Fernão de Magalhães, a exposição mantém um foco persistente na perspetiva ocidental. Revela-se, assim, uma oportunidade subaproveitada para uma valorização mais equilibrada da diversidade cultural mundial e/ou da defesa da ideia de os contactos interculturais poderem assentar em relações mais fraternas. A exposição tenta oferecer uma visão histórica abrangente, mas fá-lo unicamente da perspetiva ocidental, pelo que falha em abordar questões cruciais sobre a representação e interpretação do passado colonial europeu no contexto museológico contemporâneo. A abordagem crítica e reflexiva acionada na exposição 1 e genericamente defendida pelos Estudos Pós-coloniais está, na melhor das hipóteses, apenas presente de forma muito subtil e algo

encoberta. Uma perspetiva mais equilibrada e autocrítica poderia ter proporcionado aos visitantes uma compreensão mais holística das complexidades históricas e éticas envolvidas no estudo e exposição de objetos de proveniência colonial, promovendo assim uma reflexão mais profunda sobre o impacto duradouro do colonialismo e sobre as responsabilidades do museu na era pós-colonial.

Figura 5 – Fotografia do painel com a ilustração de uma nau, na exposição *Fernão de Magalhães. Pelos mares do mundo inteiro*. (Fonte: sign-wide format printing, 2022)



De facto, e para concluir a análise das exposições nacionais, parece-me importante sublinhar o facto de, apesar de ser a mais recuada no tempo, a exposição nacional 1 ser a que adotou uma forma inovadora de expor os objetos que não foi posteriormente considerada ou repetida, nomeadamente com o mesmo carácter explícito. As restantes exposições nacionais tendem a seguir abordagens mais tradicionais em comparação com a exposição 1, que se destaca por adotar estratégias críticas e inovadoras.

3. As exposições internacionais

Como resultado do processo de levantamento e análise documental das exposições em que estiveram expostos objetos do MHNC-UP de proveniência colonial, consegui identificar oito exposições internacionais, isto é, exposições concretizadas fora de Portugal. Constatei que sete dessas exposições tinham incluído, pelo menos, um objeto da coleção Chokwe do Museu, pelo que decidi atender a esse facto como critério de seleção das exposições a abordar no presente estudo²⁷. Desse conjunto excluí as exposições *Art in Africa* (1989) e *De sculptuure van Angola* (1995), dado a informação sobre as mesmas ser quase inexistente²⁸. Assim, resultou um núcleo de cinco exposições internacionais a analisar, sendo que todas incluíram, pelo menos, um objeto Chokwe do MHNC-UP. São elas: 1) *Africa. La figura imaginada* (2004); 2) *Orígenes. Artes Primeas. América, Oceanía, Asia, África* (2005); 3) *Heroic Africans: Legendary leaders, iconic sculptures* (2011); 4) *Africa. Land of spirits* (2015); e 5) *Je suis l'autre: Giacometti, Picasso e os outros. O primitivismo na escultura de noventa e os* (2018).

Os títulos das exposições selecionadas para análise revelam, de imediato, um foco predominante na arte, o que sugere uma orientação curatorial estética e artística. Esta tendência reflete a valorização das qualidades visuais e formais dos objetos de origem extraeuropeia, com frequência destacadas em contextos de exposições de arte. No entanto, essa abordagem tende a obscurecer os significados culturais e contextuais das peças, perpetuando, assim, as marcas de colonialidade no panorama expositivo, uma questão crítica discutida ao longo do capítulo. Dada a recorrência de peças da coleção Chokwe do MHNC-UP nas exposições identificadas, é importante esclarecer que

²⁷ A exposição internacional identificada que não abrigou objetos da coleção Chokwe, e que exclui da presente análise, foi *Art Makonde – Tradition et Modernité*, que se realizou no Musée National des Arts Africains et Océaniens (Paris), em 1989. Do MHNC-UP apresentava-se um único objeto “de arte” dos Maconde, uma etnia do norte de Moçambique.

²⁸ Importa referir que a exposição *De sculptuure van Angola*, apresentada no Etnografisch Museum, em Antuérpia, entre abril e agosto de 1995, com montagem coordenada por Franine de Nave e Frank Herreman, era uma exposição itinerante que ocorreu, num primeiro momento, em território nacional. Intitulada *Escultura Angolana: Memorial de Culturas*, a exposição teve lugar no Museu Nacional de Etnologia, entre março e junho de 1994, com a respetiva equipa de curadoria liderada por Simonetta Luz Afonso e Marie-Louise Bastin.

a coleção abrange cerca de 30 ou 40 objetos²⁹. No entanto, é significativo observar que, desse conjunto, apenas duas peças aparecem de forma recorrente nas exposições internacionais identificadas. Antes de as especificar é útil fornecer alguma contextualização sobre os Chokwe.

3.1. Os Chokwe

Os Chokwe são um povo Bantu do nordeste de Angola, da região entre os rios Kwango e Kasai, descendente dos Lunda, como atestam os seus mitos fundadores. Tradicionalmente, a sociedade Chokwe possuía uma organização interna assente num sistema de chefes de linhagem matrilineares e os seus membros eram reconhecidos pelo seu carácter aguerrido, pela destreza enquanto caçadores e pela atividade comercial, nomeadamente, comércio de marfim (Bastin, 1984; Dias, 2003). A sua origem no território que é hoje Angola é incerta e difícil de situar cronologicamente de forma precisa. Contudo, tudo parece apontar para que a presença deste grupo étnico remonte ao final do século XV ou século XVI, momento em que os chefes Lunda terão invadido a zona e conquistado a população local. Terá sido a partir desta altura que os Chokwe se começaram a distinguir em relação aos seus povos vizinhos³⁰. Durante o século XVIII, mas principalmente durante a centúria seguinte, a cultura Chokwe atinge o seu apogeu, sendo possível registar um sentimento notável de identidade cultural individualizada. Essa época, que corresponderá à dos grandes chefes políticos, foi propícia ao desenvolvimento de uma forma particular de expressão plástica em madeira e ferro. Contudo, esta terá desaparecido com o declínio desses mesmos chefes, numa conjuntura marcada pela fome e proliferação de doenças, agravada ainda pela guerra e pela presença colonial (Bastin, 1982).

De qualquer modo, a região ocupada pelos Chokwe – as Terras do Ciboku – parece ter sido de imediato pouco afetada pela chegada dos portugueses, mantendo-se

²⁹ Não foi possível conhecer o número exato de objetos que compõem a coleção Chokwe do MHNC-UP.

³⁰ Entre os grupos étnicos vizinhos destacam-se os Luvale e os Lwena, com quem ainda partilham muitas características culturais (Dias, 2003).

autónoma³¹. A administração portuguesa durante o século XIX e quase metade do XX restringia-se a pequenos núcleos costeiros distribuídos pelo que é hoje o território de Angola, centrados em Luanda, Benguela e Moçâmedes. Os efeitos da presença colonial fizeram-se sentir sobretudo através de estratégias comerciais, dado o interesse por duas importantes rotas: uma a sul e outra a norte da região Chokwe. Desde os primeiros relatos de viajantes portugueses, no século XIX, que é notada a beleza da cultura material dos Chokwe, bem como o seu aspeto físico intimidante e a habilidade para a caça. Em particular, importa referir que os Chokwe foram desde o primeiro momento conotados como talentosos artesãos, especialmente no que respeita ao trabalho da madeira e do ferro (Dias, 2003). Pelo mesmo período de finais do século XIX, o crescimento do comércio externo terá conduzido a movimentos migratórios para fora dos seus territórios originais, o que terá originado lutas pelo poder por parte de novos chefes políticos que se fizeram afirmar através da guerra e violência. Contudo, estas movimentações não terão alterado de modo significativo os referentes culturais dos Chokwe, assentes nos seus mitos ancestrais, nem as suas formas tradicionais de expressão plástica. A autonomia económica e política dos Chokwe foi gradualmente eliminada com a mais efetiva ocupação colonial portuguesa, no início do século XX. A necessidade de mão de obra, nomeadamente para a exploração de diamantes, fez-se sentir na região a partir de 1912 (Dias, 2003).

O MNHC-UP detém importantes exemplares produzidos pelos Chokwe, num total de 30 a 40 objetos. Da coleção Chokwe fazem parte uma escultura do chefe Tchibinda Ilunga (MHNCUP – 019127), o grande antepassado mítico dos Chokwe e dos Lunda, e uma escultura de um chefe (MHNCUP – 019128). Conta a narrativa mítica dos Lunda e dos Chokwe que Tchibinda Ilunga era um caçador destemido, filho do rei Kalala Ilunga da Luba, que se aventurou por terras dos Lunda. Aí terá encontrado a princesa Louedji, filha do rei Yala Quako. A tradição da região ditava que a futura rainha recebesse uma bracelete mágica que lhe conferia poder e autoridade, designada *loukano*. Para

³¹ As Terras do Ciboku correspondem à atual região do Moxico, Angola. ‘Quiboco’ foi a designação adotada pelos portugueses durante o período colonial; e ‘Tshiboco’ corresponde à grafia usada por Marie-Louise Bastin.

encontrar um marido digno, Louedji escondeu a bracelete e prometeu casar-se com aquele que a encontrasse. Depois de muitos tentarem e falharem, Tchibinda Ilunga consegue encontrar a bracelete real. Do arco-íris fez um arco e de um raio de sol uma flecha, com os quais partiu um jarro, assim revelando a bracelete. A princesa, encantada com a sua habilidade e força, escolheu-o para marido, entregando-lhe a bracelete que o tornou o novo rei do povo Lunda (Curtis, 1991). Sob o reinado de Tchibinda Ilunga, o povo Lunda desenvolveu novas técnicas de caça e combate, adotando armas e estratégias até então nunca vistas. Mais tarde, os seus descendentes terão partido para novas regiões e fundado novos reinos, entre os quais os reinos dos Chokwe, dos Luvale e dos Imbangala. Em honra e referência a este antepassado mítico, os Lunda e os Chokwe esculpem retratos de Tchibinda Ilunga, sendo os provenientes dos Chokwe os melhor conhecidos no Ocidente.

No que respeita à peça escultórica de Tchibinda Ilunga da coleção Chokwe do MHNC-UP, desde a sua entrada no Museu que se sabia ter sido recolhida por Artur da Fonseca Cardoso, na região do Moxico, em 1903/04. Nessa altura, porém, a designação aplicada era a de ‘um caçador indígena’³². Em 1948, durante a III sessão do Congresso Internacional das Ciências Antropológicas e Etnológicas, Mendes Correia ofereceu a Marie-Louise Bastin um conjunto de 47 fotografias de objetos provenientes da Guiné e de Angola, onde estavam incluídas peças da região do Moxico³³. Posteriormente, numa visita ao Museu de Antropologia da Faculdade de Ciências, Marie-Louise Bastin identificou a estatueta representando Tchibinda Ilunga por comparação com uma outra que pertencia ao acervo do Museu Nacional de Etnologia, identificada no Museu do Dundo, em 1956, pelo adivinho Namuyanga (Bastin, 1982).

Quanto à outra ela é denominada ‘escultura de um chefe’. Também foi recolhida por Artur da Fonseca Cardoso, na mesma região do Moxico, em 1903/04. Inicialmente

³² Artur Augusto da Fonseca Cardoso (1865-1912) foi um oficial do exército e antropólogo físico português. Destacou-se pelos estudos antropométricos, tendo realizado múltiplas expedições às antigas colónias portuguesas (Secretaria-Geral Economia, sem data).

³³ Marie-Louise Bastin (1918-2000) foi uma importante historiadora de arte e antropóloga belga, distinguindo-se como especialista na cultura material produzida pelos Chokwe. Em 1999, foi-lhe conferido o título de doutor *honoris causa* pela Universidade do Porto, sob proposta da Faculdade de Letras.

designada como ‘um indígena sentado com as pernas cruzadas’ (Bastin, 1982), hoje sabe-se que corresponde a uma escultura representando um chefe Chokwe. Estes eram frequentemente representados sentados em bancos dobráveis, semelhantes aos utilizados pelos viajantes europeus da época, a aplaudir em sinal de saudação, e adornados com símbolos característicos dos soberanos Chokwe.

Estas duas esculturas integrantes da coleção Chokwe do MHNC-UP são bons exemplos das complexidades inerentes à classificação e interpretação de objetos culturais em contextos museológicos, especialmente quando se trata de objetos provenientes de culturas não-ocidentais. A escultura do Tchibinda Ilunga, em particular, serve como exemplo emblemático destas intrincadas questões. A trajetória da peça, que permaneceu erroneamente identificada por décadas, é um testemunho das dificuldades enfrentadas na classificação e interpretação de objetos etnográficos, sobretudo em contextos onde o conhecimento das culturas de origem é fragmentado ou incompleto. A confusão inicial que envolveu o objeto, e a sua subsequente reclassificação por Marie-Louise Bastin, sublinha a importância de um conhecimento mais profundo e especializado das culturas de onde os objetos são provenientes, algo que muitas vezes só foi alcançado após décadas de estudo e análises comparadas com outras coleções. Além disso, a classificação inicial da peça como ‘um caçador indígena’ é reveladora da ausência de compreensão e contextualização cultural que muitas vezes caracterizava a aquisição de objetos durante o período colonial. Esta designação genérica e redutora reflete, não apenas uma lacuna no conhecimento específico sobre os Chokwe, mas também a tendência mais ampla de simplificar e homogeneizar as expressões culturais extraeuropeias.

No decorrer desta investigação ficou evidente que ao nível dos pedidos internacionais de empréstimo de peças do MHNC-UP é recorrente o interesse por duas esculturas em particular. São elas: a ‘escultura do chefe Tchibinda Ilunga’ (MHNCUP – 019127) e a ‘escultura de um chefe’ (MHNCUP – 019128). Estas esculturas, já aqui brevemente contextualizadas, são consideradas exemplos máximos da expressão plástica Chokwe, tendo o seu prestígio sido significativamente amplificado pela intervenção de Marie-Louise Bastin na sua identificação, estudo e divulgação. A

escultura de Tchibinda Ilunga merece ainda especial atenção, já que é um dos oito exemplares conhecidos no mundo, o que lhe confere o estatuto de exemplar raro. A confluência destes fatores tem sido determinante para a solicitação de pedidos de empréstimos destes objetos e para a sua presença recorrente no panorama expositivo internacional. Não obstante, é crucial notar que o motivo predominante avançado para os empréstimos frequentes destas peças reside quase exclusivamente nas suas características estéticas e artísticas, negligenciando-se de forma sistemática qualquer interesse pelas referências culturais Chokwe.

3.2. A dicotomia arte/etnografia na abordagem dos objetos Chokwe

O primitivismo, enquanto movimento artístico moderno, nasce na primeira metade do século XVIII com o disseminar de conceitos como ‘arte popular’ e ‘arte primitiva’. Este movimento idealiza um passado ancestral como contraponto a uma cultura europeia entendida pelos artistas como decadente. Por essa via, o movimento valoriza a irracionalidade e a subjetividade, por oposição à norma e ao racionalismo; o arcaico e o rude por oposição à sofisticação; a expressão no lugar da imitação; e a ancestralidade e simplicidade por oposição à rigidez da antiguidade clássica e do primado do acabamento da obra (Pereira, 2001). Por outro lado, o movimento primitivista vai ver nos motivos, estilos e temáticas oriundos de contextos culturais extraeuropeus ou populares uma outra via para a recuperação e transformação dos cânones da arte ocidental. Assim, um dos objetivos dos artistas primitivistas do século XIX e daí em diante, era renunciar ao classicismo através da evocação do tempo das origens e da pureza das formas. Neste contexto, a dita ‘arte africana’ tem um impacto muito significativo. Em particular, a escultura de origem africana foi determinante na adoção de inovações pelos artistas modernistas. Estes, habituados a representações realistas, rapidamente viram uma alternativa nas abordagens abstratas e conceptuais da forma humana presente na dita arte africana (Clarke, 2006). Os fauvistas, encabeçados por Henri Matisse, foram outros artistas que se debruçaram com especial interesse sobre as expressões plásticas oriundas do continente africano. Pablo Picasso, cuja estética cubista foi profundamente inspirada nas máscaras rituais africanas com que contactou em 1907, é outro caso conhecido (Barros, 2011). Convirá ter presente

que estes movimentos de renovação artística ocidental são fenómenos de um único sentido, isto é, ocorrem unicamente do lado dos artistas ocidentais, refletindo uma visão particular e enviesada do 'Outro' extraeuropeu ou rural. Esse 'Outro' é frequentemente denominado como 'selvagem', tido por se encontrar num estágio cultural inferior ou rudimentar, ainda que mais puro por estar mais perto da natureza. Ou seja, temos aqui as mesmas teorias evolucionistas que pautaram o nascimento da Modernidade.

Contudo, estes objetos ditos 'artísticos', assim como muita da 'arte africana' consumida e assim designada pelo Ocidente, foram concebidos numa relação estreita com os respetivos contextos culturais específicos e possuem funcionalidades e significados particulares no interior desses contextos. Dito de outro modo, a estes objetos pode também ser conferido o estatuto de objeto etnográfico. Encarar objetos etnográficos como obras de arte tem múltiplas repercussões. Há que atender ao risco de perda de significado e à desvalorização da importância destes objetos pela desconsideração ou desconhecimento das suas funcionalidades no interior das comunidades de origem. Verifica-se que os elementos simbólicos e culturais são muitas vezes subjugados em prol de atributos estéticos, valorizados em particular no mundo artístico ocidental.

Outro dos aspetos a considerar é a falta de reconhecimento da noção de 'artista', cuja ausência se faz sentir não apenas nas respetivas sociedades onde esta cultura material é produzida, mas entre os próprios analistas ou críticos de arte ocidentais, já que lhes chamam 'artistas', mas são incapazes de os nomear ou indicar a respetiva autoria. Este aspeto é evidente para a maioria dos objetos etnográficos produzidos em contextos extraeuropeus. Apesar dos artefactos não serem assinados, os nomes dos seus criadores seriam conhecidos pelos proprietários dos objetos e pela restante comunidade, mas muitos colecionadores europeus não registaram essa informação (Clarke, 2006). Consequentemente, sobre muitos objetos desta natureza espalhados pelos museus ocidentais não há qualquer informação sobre o respetivo autor, que cai frequentemente no anonimato. Na ausência do nome do produtor, recorre-se muitas vezes à sua identificação por referência à origem étnica ou regional, numa associação entre etnia e estilo artístico (Clarke, 2006). Porém, nem uma cultura é algo congelado

no tempo, mantendo-se constante e igual a si mesma para a eternidade, nem o estilo de expressão plástica dos membros de determinada cultura serão absolutamente idênticos, sendo de supor que haja espaço para escolhas individuais e certo grau de criatividade.

Abordar a temática da expressão plástica Chokwe sem mencionar o trabalho pioneiro de Marie-Louise Bastin tornaria este estudo incompleto, dado que a ela se deve o reconhecimento internacional da específica expressão plástica Chokwe. É, portanto, essencial reconhecer a importância das suas contribuições, mas, de igual forma, precisam ser consideradas as limitações inerentes à aplicação de categorias ocidentais a contextos culturais extraeuropeus. De facto, M-L. Bastin foi pioneira na identificação e definição de um ‘estilo Chokwe’, uma entidade estilística própria produzida pelos Chokwe e sustentada em determinados elementos característicos e noutros recorrentes nas expressões africanas. Desde logo, trata-se de uma expressão plástica estilizada, que incide em particular na figura humana e/ou figuras míticas, produzida por artesãos especializados e cujos conhecimentos são transmitidos ao longo de gerações no seio de famílias específicas. Da expressão plástica produzida pelos Chokwe destacam-se as esculturas em madeira, nomeadamente esculturas de chefes ou de antepassados míticos. Por outro lado, tratava-se de uma produção consumida em particular por grandes chefes e suas cortes, o que também contribuiu para o desenvolvimento de uma mestria distintiva na sua execução (Porto, 2015). Podem, portanto, ser considerados trabalhos honoríficos, por representarem figuras de autoridade.

A premissa aplicada por Marie-Louise Bastin à produção plástica Chokwe, classificando-a como arte, não lhe é exclusiva, tendo sido utilizada em relação à cultura material de outros grupos (Porto, 2015)³⁴. Em resumo, essa classificação parte do princípio de que quando é incutido ao objeto um “valor político” (p. 565), este deixa de ser visto como curiosidade e passa a ser considerado objeto artístico. Importa, no entanto, compreender que esta classificação com base no valor incutido ao objeto

³⁴ De acordo com Nuno Porto (2015), destacam-se os trabalhos de Johannes Fabian, sobre a cultura material dos Kuba, e de Curtis A. Keim, sobre as produções dos Mangbetus.

revela um viés interpretativo que não se alinha com uma visão crítica e contextualizada da respetiva produção cultural. A transformação do que, originalmente, poderia ser considerado um objeto funcional ou simbólico num ‘objeto artístico’ evidencia uma imposição de categorias ocidentais sobre as culturas extraeuropeias.

Com a presença colonial portuguesa, a identificação de um ‘estilo Chokwe’ acarretou ainda outras consequências. À cultura material dos Chokwe é atribuído um papel de prova material da profundidade histórica do grupo étnico e da complexidade da sua organização social para fins políticos (Porto, 2015). Procurou-se defender que o cânone de expressão plástica refletia um cânone social primitivo que, à época, só podia ser situado no passado, dado pertencer a um período interrompido pela ocupação colonial, o qual desde aí se teria tornado inexistente.

3.3. Análise das exposições internacionais

O conjunto das cinco exposições que analisarei como constituindo o núcleo das exposições internacionais partilham a característica comum de poderem todas ser classificadas como exposições de arte. Ainda assim, adotam conceções e estratégias expositivas bastante diversas, refletindo diferentes abordagens curatoriais. Ao analisar este conjunto de exposições, procurarei fazer notar os pontos comuns e salientar os aspetos divergentes, o que permitirá compreender as práticas museológicas adotadas e os respetivos enquadramentos teóricos, em particular a recetividade em relação às propostas da Nova Museologia e dos Estudos Pós-coloniais. A análise das cinco exposições internacionais segue a sua linha cronológica de realização, da mais antiga à mais recente.

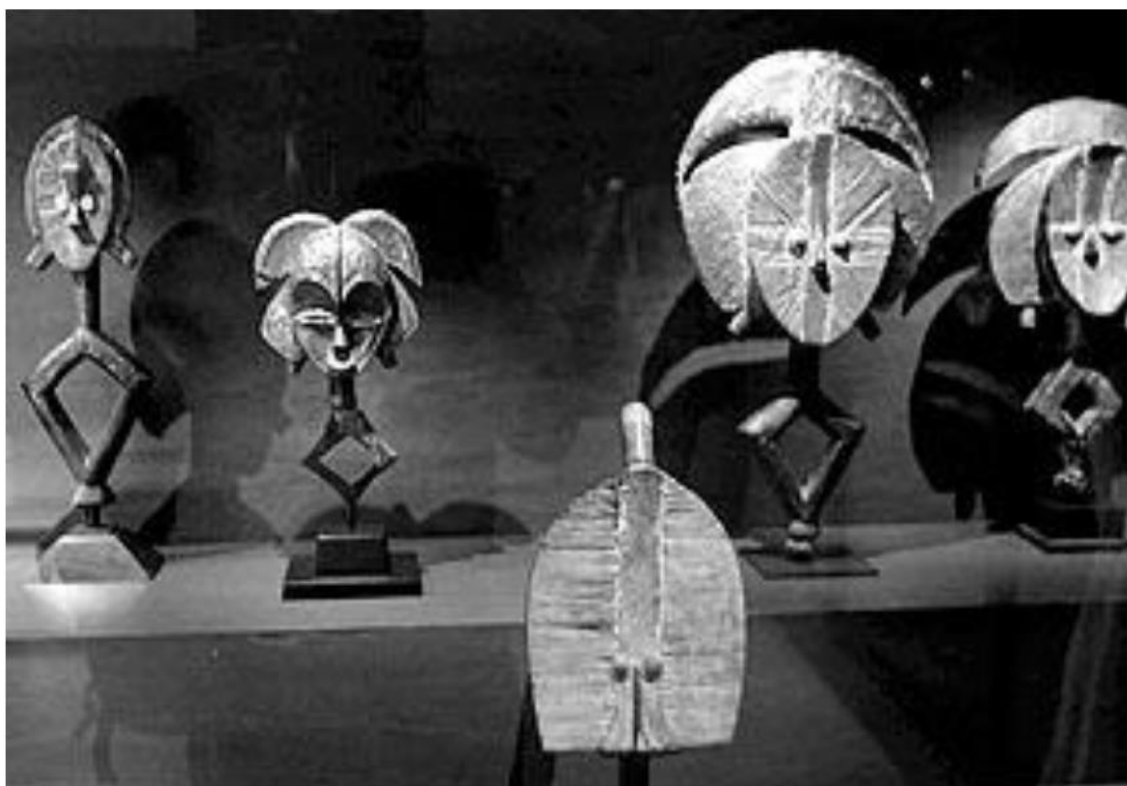
A primeira exposição internacional em análise tinha como título: *Africa. La figura imaginada*. Esteve em exibição entre 2004 e 2005 em várias instituições e regiões espanholas, incluindo a Fundación “la Caixa”, nas Ilhas Baleares, o Centro Social y Cultural de la Fundación “la Caixa”, em Tarragona, a Sala Municipal de Exposiciones I’ lmodí, em Valência, e La Lonja, em Zaragoza. Promovida pela Fundación “la Caixa”. A exposição tinha como objetivo principal despertar o interesse dos visitantes para com as representações da figura humana nas “produções artísticas” de diversos grupos

culturais da África Central e Ocidental, fazendo ainda notar a sua influência sobre os artistas ocidentais do século XX. Na mostra estiveram expostos um total de 166 objetos, dos quais dois pertencem à coleção Chokwe do MHNC-UP. São eles: a 'escultura do chefe Tchibinda Ilunga' e a 'escultura de um chefe'.

A exposição não adotou uma abordagem sociocultural dos objetos expostos, procurando antes e de forma assumida que fosse a beleza das suas formas a contagiar os visitantes. No entanto, era referido que os objetos começaram por ser recolhidos dos seus contextos de origem como curiosidades exóticas, para serem integrados em gabinetes de curiosidades, passando depois, com o afirmar do colonialismo, a serem incorporados em acervos museológicos. Esta contextualização do trajeto dos objetos, embora apresentada de forma generalista e aparentemente acrítica, é importante em termos da análise da exposição, uma vez que contribui para a compreensão da alteração do estatuto dos objetos ao longo do tempo. Por outro lado, também é referida a influência destes objetos sobre os artistas ocidentais do século XX que valorizavam a estética primitiva. Portanto, verifica-se a seguinte situação: apesar de, no essencial, a exposição valorizar o reconhecimento destas produções enquanto expressões artísticas, os curadores procuraram evidenciar, em simultâneo, alguns dos seus significados nas culturas de origem, dando especial ênfase aos objetos vinculados a cerimónias rituais.

O catálogo da exposição, *África. La figura imaginada*, contou com a contribuição de vários especialistas internacionais que sublinhavam o reconhecimento global da importância artística do continente africano. Apesar disso, pode considerar-se que a exposição, ainda que inadvertidamente, contribui para perpetuar a visão ocidental sobre a dita 'arte africana', especialmente por destacar os artistas ocidentais do século XX como os mediadores principais da sua apreciação universal. De igual forma, apesar de ter sido demonstrada alguma preocupação com a contextualização cultural e histórica dos objetos e do seu processo de recolha, uma análise menos estética poderia ter favorecido uma atitude mais crítica sobre um tema contemporâneo cada vez mais merecedor de consciencialização: o legado da ação colonizadora e a necessidade de uma reavaliação das narrativas culturais dos objetos.

Figura 6 – Fotografia da exposição *Africa. La figura imaginaria*. Pormenor de esculturas da etnia Kota. (Fonte: *Última Hora*, 2004; Fotografia de Joan Torres)



Quanto à segunda exposição internacional selecionada, cujo título era *Orígenes. Artes Primarias. América, Oceanía, Asia, África*, esta ocorreu no Centro Cultural Conde Duque, em Madrid, de outubro de 2005 a janeiro de 2006, e foi realizada em colaboração com a Embaixada de Portugal, em Madrid. Com curadoria de Antonio Casanovas e Ana Gaspar, a exposição tinha como objetivo principal homenagear os grandes escultores de sociedades extraeuropeias, muitas vezes indevidamente rotuladas como “comunidades ou povos primitivos”³⁵. Foram expostas obras consideradas representativas de diversos grupos étnicos, atualmente dispersas por coleções na Península Ibérica. Em paralelo e à semelhança da exposição internacional 1, procurou-se realçar o impacto destes “artistas” e das suas produções sobre os grandes

³⁵ Os curadores são proprietários da galeria Arte y Ritual, fundada, em 1985, em Barcelona. Desde então, têm promovido a “arte primitiva” extraeuropeia, atuando como consultores de arte para colecionadores, museus e fundações internacionais. Têm organizado diversas exposições sobre a temática (Alonso-Majagranzas, sem data).

mestres da arte ocidental do século XX. Da totalidade de 165 objetos expostos, dois objetos pertenciam à coleção Chokwe do MHNC-UP: a ‘escultura do chefe Tchibinda Ilunga’ e a ‘escultura de um chefe’.

A exposição foi estruturada por áreas geográficas: América pré-colombiana; costa noroeste da América; Oceânia – Ilhas do Pacífico; sudeste asiático – Filipinas e Indonésia; e África. Segundo os curadores (Casanova & Gaspar, 2005), esta opção prendeu-se com a prática expositiva habitual dos museus de etnografia, de agrupar os objetos com base na sua pertença a grupo cultural específico. Os curadores argumentam não existir nenhuma estratégia alternativa superior a essa, a menos que se optasse por ignorar as implicações étnicas e culturais e se seleccionassem as obras com base em critérios estritamente estéticos. Pelo contrário, explicitam no catálogo que a seleção das peças não se restringiu unicamente a critérios estéticos³⁶. Contudo, é isso que acabam por fazer: dada a grande diversidade de formas, defendem que o denominador comum é a qualidade artística dos objetos, pelo que, de facto, em nenhum momento se percebe que tenham tentado desenhar um cenário cultural para integrarem as peças. Este aspeto permite-me afirmar que esta exposição padece de intenções contraditórias, que condicionam a possibilidade de uma compreensão mais rica e contextualizada das peças expostas por parte dos visitantes. De facto, a abordagem dos objetos apenas por via estética acabará por simplificar, ou até mesmo obscurecer, os respetivos contextos culturais. Uma valorização puramente estética levará à apreciação dos objetos como obras de arte atemporais e universais, desvinculados das suas origens culturais específicas e dos significados profundos que possam ter no interior das respetivas comunidades de origem. Este aspeto reflete um dilema comum em exposições de arte que incluem objetos etnográficos: a tensão entre a apresentação das peças como obras de arte universalmente apreciáveis e a necessidade de reconhecer e respeitar os seus contextos culturais e históricos específicos (Porto, 2015).

³⁶ O catálogo apresenta erros na designação dos objetos do MHNC-UP, bem como no nome do respetivo do coletor. A ‘escultura de um chefe’ foi incorretamente designada como ‘escultura do chefe Tchibinda Ilunga’. O catálogo indica ainda que a peça foi recolhida por Oliveira, quando, na verdade, foi recolhida por Artur Fonseca Cardoso.

É referido no catálogo que, à data da exposição, as “Artes Primeras” começavam a ter outro reconhecimento, que as equacionava de modo distinto da anterior visão exótica e da sua abordagem simplista como fonte de inspiração para os artistas ocidentais. Começava, então, a ser defendido que estas produções deveriam ser consideradas obras de arte e apreciadas universalmente. Não parece, contudo, ser percebido que esta via de valorização conduz, novamente, à desconsideração do seu contexto cultural e/ou contexto de recolha. Porém, é o que acontece nesta exposição, dado que em nenhum momento é considerado nem o valor das obras enquanto objetos etnográficos, nem o seu processo de integração nas respetivas coleções. Acontece, portanto, que, de forma irrefletida ou involuntária, é perpetuada a visão exótica e simplista de que os curadores afirmam querer distanciar-se. De um modo geral, a exposição parece ter tentado em simultâneo reconhecer o valor artístico dos objetos e minimizar a consideração do seu contexto cultural e histórico de produção e recolha, o que seria fundamental, quer para compreender os seus significados, quer para demonstrar alguma linha de reflexão em sintonia com a Nova Museologia ou os Estudos Pós-coloniais.

Figura 7 – Fotografia da entrada da exposição *Orígenes. Artes Primeras. América, Oceanía, Asia, África*. (Fonte: Alonso-Majagranzas, sem data)



A terceira exposição internacional em análise tinha como título *Heroic Africans: Legendary leaders, iconic sculptures* e realizou-se no Metropolitan Museum of Art

(MMoA ou MET, como é muitas vezes designado), em Nova Iorque, de setembro de 2011 a janeiro de 2012. Coordenada por Alisa LaGamma, curadora do departamento de Artes da África, Oceânia e das Américas no MMoA desde 1996, a exposição beneficiou de uma vasta equipa, incluindo Yaëlle Biro, que atuou como curadora assistente³⁷. No mês seguinte, a exposição foi transposta para o Rietberg Museum, em Zurique, onde pôde ser visitada até junho de 2012³⁸. Em ambos os casos, tratou-se de uma grande exposição graças à contribuição de múltiplas instituições museológicas de todo o mundo, bem como de colecionadores privados. De Portugal, estiveram representadas quatro instituições: o Museu Etnográfico da Sociedade de Geografia de Lisboa (MESGL), o Museu Nacional de Arqueologia (MNA), o Museu Nacional de Etnologia (MNE) e o MHNC-UP, este último, à data designado como Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto. Dos 104 objetos expostos, pertencem ao acervo do MHNCUP os dois objetos da coleção Chokwe já encontrados nas exposições anteriores: a ‘escultura do chefe Tchibinda Ilunga’ e a ‘escultura de um chefe’.

A exposição incidiu sobre oito grupos étnicos distintos do continente africano, entre os quais os Chokwe, através da exibição de mais de uma centena de peças escultóricas, datadas dos séculos XVIII e XIX e consideradas marcantes da África Ocidental e Central³⁹. Os objetos foram divididos por secções, cada uma codificada com uma cor. A escala dos objetos ia aumentando gradualmente, de sala em sala, conduzindo o visitante a terminar perante obras monumentais. Destas secções destacavam-se a inicial e a final. A exposição tinha um início marcante. O visitante deparava-se com a pergunta: “quem são os indivíduos que os artistas mais dotados das suas respetivas épocas e culturas retratam para a posteridade?” (The Metropolitan Museum of Art, 2011). Acompanhava a pergunta uma cabeça em latão representativa de um governante do reino do Benin, cujo nome permanece desconhecido, colocada

³⁷ Yaëlle Biro é historiadora de arte e curadora de nacionalidade francesa, especializada na área da arte africana do início do século XX. É atualmente curadora assistente do departamento de Artes Africanas do MMoA.

³⁸ Em Zurique, a exposição teve como título *Helden – Ein neuer blick auf die kunst Afrikas* (Heróis – Um novo olhar sobre a arte africana).

³⁹ Os grupos culturais destacados na exposição, e segundo a grafia usada, são: Iorubas e Edos; Akan; Bamilekes; Kuba; Chokwe; Luales; e Hemba.

lado a lado com um busto do imperador romano Otaviano (Cotter, 2011; LaGamma, 2012). O confronto visual das duas peças convidava o visitante a refletir sobre como ‘artistas’ de diferentes regiões e épocas, regidos por tradições e costumes muito distintos, desenvolviam as suas próprias expressões visuais para imortalizar indivíduos notáveis. É, portanto, feito notar que a premissa destas obras escultóricas era a mesma: manter viva a história de cada sociedade e inspirar a emulação destas figuras, representadas de forma idealizada e com destaque para aspetos distintivos da sua identidade e dos seus feitos. Este confronto deliberado vai, contudo, muito além de colocar em evidência a semelhança de estratégias de representação de líderes em regiões e períodos históricos distintos. Desde logo, enquanto um personagem é amplamente conhecido e as suas representações estão presentes em inúmeros museus ocidentais, o outro é alguém cuja identidade permanece desconhecida, tendo o respetivo objeto sido resgatado para esta exposição dada a sua singularidade e diferença e sido coletado num momento em que a perspetiva ocidental era alimentada por perspetivas eurocêntricas e colonialistas. Esta oposição desafia ainda o visitante a reconsiderar os preconceitos que persistem do movimento colonizador.

Quanto à secção final, ela surge como o ponto culminante da exposição. O seu auge acontecia num espaço em que 22 peças do grupo cultural Hemba apareciam dispostas de forma circular, em simulação de situação ritual. As esculturas em exibição apresentam múltiplas semelhanças, havendo o objetivo de que o visitante contacte com cada uma delas e identifique as suas diferenças subtis, de modo a perceber que cada uma das peças remete para um líder específico. Esta estratégia expositiva, além de permitir que o visitante perceba a diversidade cultural da região e dentro do próprio grupo étnico dos Hemba, proporciona uma experiência imersiva e interativa, importante do ponto de vista da integração de abordagens museológicas inovadoras. A disposição circular das peças em que o visitante pode ocupar o centro desse espaço, cercado pelas esculturas, quase o coloca como se sentindo parte do ritual representado. Para compreender o cenário montado em seu redor, o visitante precisava de se envolver ativamente na exposição, e estabelecer uma relação com cada objeto. Por fim, a exposição terminava com um conjunto fotográfico de líderes africanos

contemporâneos, da autoria de Philis Galembo⁴⁰. Esta escolha pretendia mostrar as novas formas de comemorar e imortalizar os atuais líderes, mas também aludir à menor produção de esculturas honoríficas e comemorativas como consequência do advento da fotografia.

Os restantes suportes expositivos, nomeadamente outras fotografias e um vídeo, funcionavam como complemento às narrativas dos objetos, dando a conhecer melhor os contextos em que foram concebidos e o seu papel nas comunidades de origem. Foram, por exemplo, expostas fotografias em que era possível identificar objetos semelhantes *in situ*, nomeadamente em locais destinados a cerimónias. O objetivo dessas fotografias era permitir que o visitante pudesse imaginar como os objetos eram utilizados, isto é, a sua funcionalidade original. Foi uma tentativa assumida por parte da equipa curatorial de procurar complementar a informação sobre o valor simbólico e singular dos objetos, valor adquirido quando incorporados nos acervos museológicos, mas também provenientes do seu contexto cultural. Inclui um vídeo que corresponde a uma produção contemporânea, realizado por Manuela Zips-Mairitsch e Werner Zips, intitulado: *Cameroon – The golden days of the kingdom*⁴¹. Além destes elementos, deve ser destacada a incorporação de mapas ao longo da exposição, bem como de postais ilustrados de paisagens que funcionavam como fio condutor visual da exposição. Pode-se discutir se a opção de incluir estes postais foi explicitamente equacionada, já que remetem e ilustram o período em que fotografias feitas por europeus, movidos pelo desejo de darem a ver o caráter exótico do que estavam a captar, começaram a ser reproduzidas em postais e disseminados por editores ocidentais (LaGamma, 2012).

Ao explorar as esculturas exibidas para além dos seus cânones estéticos, a exposição procurou atender aos indivíduos que as inspiraram e aos significados culturais que incorporam. Desta forma, o conjunto de peças exposto constitui uma homenagem

⁴⁰ Esta é uma fotografia norte-americana, nascida em 1952, que, entre outras coisas, tem fotografado máscaras de múltiplas origens.

⁴¹ Manuela Zips-Mairitsch e Werner Zips são antropólogos austríacos, reconhecidos pelas suas colaborações em investigações e publicações centradas no estudo da cultura material de origem africana.

aos líderes africanos pré-coloniais, imortalizados por membros das suas próprias culturas. Assim, a exposição posiciona-se explicitamente numa perspetiva pós-colonial e apresenta marcas de decolonialidade na sua abordagem. Toda a cenografia montada contextualiza cada um dos objetos expostos e serve de portal para explorar temáticas subjacentes, desde logo alguns dos efeitos do colonialismo. As escolhas patentes na conceção desta exposição convidam o visitante a contemplar o talento artístico manifestado através das esculturas e a mergulhar na diversidade e complexidade das tradições ancestrais de alguns grupos culturais africanos, sob um olhar contemporâneo e pós-colonial. Apesar de ser uma exposição realizada num museu de arte, incidindo na escultura africana, consegue ir além da análise formal que é típica da exposição de arte, abordando uma temática definida. Aliás, os curadores adotam uma postura bastante crítica face às exposições de arte que se limitam a uma análise estética, pelo que optam por abordar a chegada dos europeus ao continente africano e evidenciar como a ação colonizadora culminou na recolha de objetos exóticos, na sua deslocação dos respetivos contextos originais e na sua reinterpretação como abstrações intemporais de arquétipos genéricos. De acordo com as palavras da curadora no catálogo, uma análise puramente formal destes objetos não permite depreender que tenham sido produzidos como homenagem a indivíduos, pelo que é necessário que o contexto cultural seja integrado na sua apreciação e anteceda a sua contemplação artística.

Em suma, a exposição *Heroic Africans: Legendary leaders, iconic sculptures* afigura-se como um espaço reflexivo e crítico face às consequências históricas e contemporâneas do colonialismo e da colonialidade. No cenário expositivo foi incluído um conjunto de fotografias de líderes contemporâneos africanos e o catálogo incluiu textos de três especialistas nestas temáticas – Doran Ross, Christaud Geary e Louis de Strycker⁴². Estes foram convidados a ver a exposição e a fazer as suas observações sobre

⁴² O catálogo da exposição foi agraciado, em 2012, com o International Tribal Art Book Prize. Doran Ross (1947-2020) foi um reconhecido investigador de arte tribal africana, autor, curador e diretor do Fowler Museum, da Universidade da Califórnia. Christaud Geary é uma especialista de renome em cultura material africana, reconhecida pelo seu trabalho como curadora no Museum of Fine Arts, em Boston. Louis de Strycker é um antropólogo belga, especializado no estudo da arte tribal africana, com foco na produção dos Hemba.

as secções referentes aos Akan, Camarões e Hembra (Whelchel, 2011). A participação destes especialistas na publicação é significativa, dado que reflete a importância da ação colaborativa, ajudando a garantir narrativas mais multivocais.

No que respeita à comunicação e divulgação da exposição, esta foi amplamente divulgada, não devendo ser desvalorizado o prestígio da instituição que a acolheu. O Metropolitan Museum of Art ou MET é considerado uma das instituições museológicas mais influentes do mundo. As suas exposições temporárias de grande escala são reconhecidas por incorporarem abordagens pioneiras e inovadoras. O MET está ainda na vanguarda da pesquisa e educação, através da publicação de catálogos de exposições e estudos científicos aprofundados sobre as suas coleções e múltiplos programas educativos que visam alargar o acesso à arte e cultura.

Figura 7 – Fotografia da exposição Heroic Africans. Legendary leaders, iconic sculptures. Pormenor da rainha Gwanga dos Camarões. (Fonte: Cotter, 2011; Fotografia de Librado Romero)



A quarta exposição internacional em análise tinha como título: *Africa: Land of Spirits*. Realizou-se no Museo delle Culture (MUDEC), em Milão, entre março e agosto

de 2015, no âmbito da Expo Internacional de Milão. Com curadoria de Ezio Bassani, Lorenz Homberger, Gigi Pezzoli e Claudia Zevi, todos antropólogos, a exposição tinha um caráter temático, centrado na ‘arte africana’⁴³. Na sua totalidade estiveram expostos 265 objetos, dois dos quais eram as duas peças da coleção Chokwe do MHNC-UP habitualmente solicitadas: a ‘escultura do chefe Tchibinda Ilunga’ e a ‘escultura de um chefe’. Segundo o catálogo, o seu propósito era desafiar e transcender a visão estereotipada da arte africana, procurando proporcionar uma compreensão mais profunda acerca das suas correntes, temáticas e desenvolvimentos. Para isso, procurava-se documentar diversas perceções ocidentais em relação às expressões escultóricas africanas, desde a sua recolha inicial como ‘curiosidades exóticas’, ao seu reconhecimento e apreciação enquanto ‘obras de arte’. Em paralelo, destacava-se a importância da contextualização destes objetos, de forma a contribuir para a desconstrução do mito perpetuado pelo colonialismo de que o continente africano não possuía história ou cultura, mas apenas tradição oral.

O percurso expositivo distribuía-se por seis salas e procurava dar a compreender que a ideia da arte africana como ‘primitiva’ é infundada. Na verdade, pretendia demonstrar que as peças africanas possuem tradições formais específicas, suficientemente ricas para inspirar grandes artistas ocidentais e alterar o curso da história da arte. As obras expostas eram reinterpretadas no âmbito das culturas de origem, procurando explicar-se como estes objetos tinham significados particulares. As seis salas correspondiam a outras tantas secções da exposição e tinham como títulos: *A Arte Africana como “invenção” do olho ocidental; Quatro séculos de descobertas recíprocas; A arte de interpretar o mundo e a realidade em transformação; Secções paralelas; Memória de África, Continuidade e contemporaneidade; Máscaras*. Num primeiro momento, o visitante deparava-se com um conjunto de peças africanas

⁴³ Ezio Bassani (1940-2018) foi um antropólogo e historiador de arte italiano, reconhecido pelas suas contribuições para o estudo da arte africana. Lorenz Homberger é um antropólogo suíço, especializado em temáticas da arte tribal africana, reconhecido pelas suas publicações e participação em exposições. Gigi Pezzoli é um antropólogo italiano dedicado ao estudo da arte e tradições culturais africanas, tendo publicado diversos trabalhos nesta área. Claudia Zevi é uma antropóloga italiana especializada em arte africana, reconhecida pelas suas publicações e curadoria em museus e instituições culturais.

bastante conhecidas e grandiosas, cujo objetivo era evidenciar como a cultura ocidental reinterpretou os objetos de origem colonial. Por outras palavras, a primeira sala exemplificava como uma forma de expressão plástica de povos tidos como 'primitivos' inspirou os artistas ocidentais do século XX. Este aspeto era retomado na segunda sala, onde se pretendia evidenciar que a 'arte africana' não foi uma descoberta do século XX, dado que o interesse ocidental pelos objetos exóticos africanos se fazia sentir desde o século XV, e que as influências foram mútuas. A terceira sala marcava um ponto de viragem na narrativa expositiva, já que era abandonada a história da arte para se atender aos contextos de origem dos objetos, concedendo especial ênfase ao culto dos antepassados. Na quarta sala estavam expostos objetos de dimensão reduzida, de uso quotidiano, e exploravam-se as práticas culturais como a dança e a música. A quinta sala procurava evidenciar a continuidades das práticas culturais na atualidade; e finalmente, na sexta e última sala, atendia-se à importância das máscaras.

Cada secção procurou atender com algum detalhe à riqueza cultural e simbólica dos objetos. A sua disposição em ambientes escuros, contrastados com pontos de luz estratégicos, acentuava a dramatização e a ideia de ritual, contribuindo para uma experiência sensorial. Em alguns casos, como na sala de abertura, os objetos pareciam flutuar no ar, colocados no interior de cilindros transparentes; enquanto noutras salas, os objetos foram colocados em cima de caixas escuras e empilhados uns sobre os outros, emergindo da escuridão como figuras misteriosas.

A exposição *Africa: Land of Spirits* apresenta-se como um exemplo relevante do ponto de vista da renovação museológica e, nomeadamente, no que respeita às abordagens críticas questionadoras da colonialidade reinante. Ao adotar uma dupla abordagem dos objetos expostos, que combina a história da arte e a contextualização cultural, a exposição desafia as perceções binárias ocidentais, criadas e perpetuadas pelo colonialismo sobre as manifestações plásticas africanas como primitivas, selvagens ou exóticas. Em vez disso, são destacados elementos que contribuem para a desconstrução dessas visões eurocêntricas e para o reconhecimento do impacto mútuo entre as culturas. Desta forma, a exposição reconhece abertamente as implicações do colonialismo. No entanto, ficou evidente a ausência de abordagens colaborativas no

processo de curadoria, com uma notável falta de envolvimento das comunidades de origem. No que respeita à cenografia expositiva, embora de carácter inovador, o *design* imersivo e dramático montado, com jogos de luz em ambientes propositadamente escurecidos, pode ser entendido como uma espécie de reinvenção do exotismo, isto é, de modo inadvertido, pode provocar uma sensação de mistério e exotismo pelo foco no impacto estético dos objetos.

Figura 9 – Fotografia da instalação da exposição *Africa. Land of Spirits*. (Fonte: Fotografia de Andrea Scuratti, 2015)



Como quinta e última exposição internacional em análise há a considerar a mostra denominada *Je suis l'autre - Giacometti, Picasso e os Outros. O Primitivismo na Escultura de Novecentos*⁴⁴. Foi coordenada por Anna Grandi e Marta Chiara Guerrieri e teve *design* de Giovanni Maria Filindeu⁴⁵. Realizou-se no Museo Nazionale Romano,

⁴⁴ Esta exposição recebeu apoio da Fondazione Culture e Musei e do Museo delle Culture, de Lugano.

⁴⁵ Anna Grandi e Marta Chiari Guerrieri são ambas antropólogas e historiadoras de arte italianas reconhecidas pelos seus trabalhos sobre arte africana e pela participação em exposições internacionais.

Terme di Diocleziano, em Roma, e no Museo delle Culture, em Villa Malpensata (Lugano, Suíça), entre 2018 e 2019. Procurava explorar a interseção da escultura ocidental do século XX e dos objetos etnográficos africanos, datados dos séculos XV ao XX, recorrendo para isso a peças detidas por diversas instituições e coleções privadas europeias. No seu todo foram expostos 80 objetos, entre os quais dois do MHNC-UP: a ‘escultura do chefe Tchibinda Ilunga’, da coleção Chokwe, e uma ‘máscara de crista’, dos Ekpe⁴⁶. As visões convencionais foram desafiadas posicionando lado a lado obras de grandes mestres, como Giacometti e Picasso, e objetos etnográficos africanos, procurando destacar como os primeiros foram amplamente inspirados pelos segundos. De facto, a exposição foi projetada como uma viagem que documentava o primitivismo na arte ocidental do século XX, examinando em simultâneo de forma crítica o uso do termo ‘primitivo’ por toda a cultura ocidental dos séculos XIX e XX, cuja conotação era de inferior e cujo julgamento implícito ainda permanece atualmente.

Os curadores optaram por traçar um percurso de carácter antropológico, dividido em cinco grandes categorias temáticas, que aprofundavam os significados culturais dos objetos expostos. Iniciava-se com *A infância do ser*, onde se aludia às origens, com frequência evocadas como genuínas e espontâneas. A seguir, *A visão e o sonho* abordava os conceitos de alucinação e ilusão, frequentemente relacionados com o delírio e o animalesco. Ou seja, a secção aludia a uma dimensão simbólica. *O mundo mágico* era relativo ao mundo do ritual, revelando práticas e crenças. Na temática *O amor e a morte* tocavam-se aspetos relativos à fertilidade e vitalidade, mas também sobre a desordem e violência, explorando assim os diferentes ciclos da vida. Por fim, *O visível e o invisível* explorava conceitos como o desconhecido ou o tabu, procurando compreender as dimensões invisíveis e místicas evocadas pelas obras.

A exposição tinha início numa espécie de antecâmara, preenchida com reproduções fotográficas, a preto e branco, que pretendiam documentar protagonistas

Giovanni Maria Filindeu é reconhecido pelo seu trabalho de *designer* de exposições, que se destacam pela interseção de arte e *design*.

⁴⁶ Os Ekpe são um grupo que se distribui pela região da atual Nigéria e Camarões. Um dos seus símbolos mais característicos são as máscaras de crista, muitas vezes utilizadas em cerimónias e rituais.

da arte ocidental, nomeadamente aqueles que contribuíram para a difusão do conhecimento sobre as culturas extraeuropeias, como Pablo Picasso (1881-1973), Aristide Maillol (1861-1944) ou Emil Nolde (1867-1956), entre muitos outros. As fotografias eram acompanhadas de breve contextualização histórica e de citações, de índole, no essencial, poética, proferidas pelos artistas ocidentais aderentes ao movimento artístico do primitivismo. Esta contextualização histórico-cultural do primitivismo enquanto movimento artístico foi dos poucos painéis textuais utilizados como suporte expositivo. O objetivo dos curadores era proporcionar uma experiência baseada no estabelecimento de conexões entre as obras, que permitisse ao visitante questionar preconceitos estéticos e culturais ainda prevalecentes. Um outro momento em que os curadores recorreram a suportes fotográficos e textuais afigura-se como uma escolha particularmente interessante. Fotografias correspondentes a objetos provenientes de comunidades extraeuropeias foram expostas em conjunto com artefactos arqueológicos e desenhos produzidos por crianças. Os objetos representados nas fotografias foram durante séculos vistos como exóticos, produzidos por comunidades de ‘selvagens’, situados num estágio inferior ao do Ocidente. Embora relevando perspetivas diferentes, os artefactos arqueológicos e a arte infantil foram durante muito tempo tidos como partilhando a mesma ideia de arcaico e de primitivo. Este momento expositivo procurava, então, incentivar o visitante a libertar-se destes condicionamentos ideológicos e formais do passado, perpetuados pelo colonialismo e, de certa forma, mantidos até hoje. O auge da exposição acontecia no momento em que o visitante chegava, finalmente, ao encontro com os objetos produzidos pelo ‘Outro’. Este, invocado desde o primeiro momento pelo título do evento, era colocado finalmente perante o visitante, apresentado exatamente da mesma forma e na mesma linha temporal que outras obras ocidentais.

A exposição *Je suis l'autre - Giacometti, Picasso e os Outros. O Primitivismo na Escultura de Novecentos* é um exemplo notável de práticas museológicas inovadoras, que refletem as tendências contemporâneas e princípios da Nova Museologia. De igual forma, a exposição mostra elementos que estão de acordo com as noções teóricas avançadas pelos Estudos Pós-coloniais. Ao desafiar convenções tradicionais, a exposição

propõe uma narrativa que transcende a mera contemplação estética dos objetos, enfatizando a importância da sua contextualização cultural. Um dos aspectos a destacar é a crítica incisiva ao uso do termo 'primitivo' pela cultura ocidental. Ao reconhecer a carga pejorativa e os julgamentos negativos implicitamente associados a esta terminologia, a exposição procura desconstruir as percepções eurocêntricas preconcebidas sobre as culturas extraeuropeias. Em vez de reforçar estereótipos sobre a 'arte primitiva', os curadores adotam estratégias que conseguem demonstrar a complexidade de que são capazes os grupos culturais de onde provêm os objetos. Estes são apresentados como dinâmicos e em constante transformação e, em consequência, como capazes de adaptação e inovação. O *design* expositivo, imersivo e dramático, proporcionava ao visitante uma experiência sensorial. Este ambiente realçava a fisicalidade dos objetos, mas convidava igualmente à reflexão sobre os seus significados culturais. O projeto de iluminação e a disposição das peças enfatizavam a elegância do ambiente, com espaços escuros e vitrines geométricas de diferentes dimensões, capazes de estabelecerem uma relação harmoniosa entre os objetos e o ambiente circundante. Em boa verdade, no caso do Museo Nazionale Romano, um sítio arqueológico musealizado, a arquitetura geométrica do espaço foi devidamente aproveitada. A conjugação da dramatização arquitetónica com jogos de luz estratégicos permitia que o visitante visse os objetos expostos, enquanto, em simultâneo, via o seu reflexo e o dos restantes visitantes à sua volta. Este aspeto é verdadeiramente simbólico, no sentido em que o visitante olhava o 'Outro' e via-se a si mesmo. Desta forma, enquanto na exposição internacional 4, o *design* imersivo podia ser problemático, no sentido de inadvertidamente perpetuar a sensação de exotismo face aos objetos, nesta exposição 5, o *design* foi aproveitado como um meio para proporcionar uma experiência autorreflexiva e crítica, destacando em simultâneo a relação dos objetos com o ambiente envolvente. Assim, o que desde o primeiro momento se procurava destacar com o próprio título disruptivo da exposição, *Je suis l'autre*, era a falsidade da dicotomia historicamente perpetuada pelas narrativas coloniais entre o 'eu' e o 'outro'. Essa dicotomia surge como precisando ser diretamente desafiada. Ao afirmar: *Eu sou o*

Outro, a exposição incentiva uma revisão crítica sobre questões de identidade cultural, promovendo uma reflexão sobre influência mútua e aceitação de diferenças culturais.

Figura 10 – Fotografia da transição entre as secções 1 e 2 da exposição *Je suis l'autre - Giacometti, Picasso e os Outros. O Primitivismo na Escultura de Novecentos*. (Fonte: mudec, 2018; Fotografia de Senza Titolo)



4. Confronto das abordagens expositivas nacionais e internacionais

O presente subcapítulo centra-se numa análise crítica e comparada das exposições nacionais e internacionais em que estiveram expostos objetos do MHNC-UP de proveniência colonial, abordadas nos subcapítulos anteriores. Desconstruídos e interpretados os cenários expositivos das dez exposições, procuro agora identificar recorrências e divergências entre as suas poéticas e políticas expositivas, averiguando os êxitos e lacunas encontrados na representação e interpretação de narrativas e objetos relacionados com o passado colonial. De igual forma, procuro tecer uma reflexão crítica sobre a possibilidade de mudanças positivas nas práticas museológicas,

considerando o seu alinhamento com os princípios da Nova Museologia e dos Estudos Pós-coloniais. Este balanço inicia-se com as exposições nacionais e prossegue com as exposições internacionais. Procuro retirar ilações acerca de cada um dos contextos expositivos, com vista a proporcionar uma compreensão mais completa do potencial dos ambientes museológicos.

Relembrando que as cinco exposições nacionais analisadas foram: 1) *Artefactos Melanésios: reflexões pós-modernistas* (1989); 2) *Etnologia e Arqueologia. Dr. Mendes Correia* (2005); 3) *Depósito: Anotações sobre densidade e conhecimento* (2007); 4) *Culturas e Geografias. Centenário da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1919-2019)* (2019); 5) *Fernão de Magalhães. Pelos mares do mundo inteiro* (2022), sigo agora referindo-as pelo número de ordem da sua realização, como forma de evitar a constante repetição dos seus títulos. No seu conjunto, apresentam diversidade significativa de estratégias expositivas, mesmo quando as temáticas abordadas são semelhantes. Enquanto as exposições 2 e 4 evidenciam uma abordagem mais tradicional, as restantes incorporam elementos mais inovadores, alinhados com as tendências contemporâneas da Museologia. Por outro lado, é notória a recorrente intenção de dar a conhecer o património da UP, embora as formas de concretizar esse objetivo variem consideravelmente. As divergências mais notáveis manifestam-se na profundidade diversa fornecida: à contextualização histórica e cultural dos objetos expostos, ao grau de reflexão crítica face ao passado colonial e à incorporação ou não de perspetivas contemporâneas. As exposições 1 e 3, embora que de forma muito distinta, destacam-se pela sua abordagem reflexiva e pela tentativa de estimular o questionamento por parte dos visitantes, enquanto as restantes mantêm uma estratégia mais descritiva ou superficial (exposições 2, 4 e 5). Esta variabilidade reflete não apenas diferentes escolhas curatoriais, mas também os desafios inerentes à utilização de objetos de proveniência colonial no contexto museológico.

Quanto a destaques mais individualizados, saliento em primeiro lugar a exposição nacional 1, cuja realização (e investigação precedente) foi fundamental para dar a conhecer a coleção da Melanésia do MHNC-UP, acabando por servir de mote para que outros projetos expositivos de forma repetida regressem à mesma coleção ou a

parte dela. A coleção da Melanésia está na Universidade do Porto desde 1927, mas até à data de realização da exposição 1, em 1989, nunca tinha sido estudada ou exposta (Branco et al., 1991). Portanto, de facto, esta exposição marca um ponto de viragem, a partir do qual a exibição da coleção ou parte dela se torna recorrente. Esta exposição 1 evidencia-se por se guiar por noções teóricas da Antropologia e da Museologia, alinhando-se em particular com as posições da Nova Museologia, que se consolidavam desde o início da década de 1980. As restantes exposições nacionais não explicitam nenhuma fundamentação teórica específica, nem enfatizam da mesma forma a importância da reflexão teórica na prática museológica. Assim, a exposição 1, apesar de ser a mais recuada no tempo, é a que demonstra uma abordagem mais robusta e alinhada com as tendências contemporâneas da Museologia. Não quer isto dizer que todas as restantes exposições adotam estratégias tradicionais, mas apenas que não explicitam o seu posicionamento teórico da mesma maneira.

Quanto às inovações introduzidas pela Nova Museologia são várias as que, de forma mais ou menos evidente, são detetáveis nos cenários expositivos montados. Prestando atenção aos suportes expositivos usados, estes surgem bastantes variados. Incluem os habituais painéis textuais e fotográficos, juntamente com elementos audiovisuais (exposições 1 e 5); ou *performances* e obras contemporâneas, espalhadas pelo cenário expositivo (exposição 3). O aproveitamento da cor e da arquitetura dos espaços expositivos é em particular notável nas exposições 3, 4 e 5, através do que é consideravelmente enriquecida a experiência dos visitantes. Destaca-se ainda a criação de um ambiente sensitivo e imersivo nas exposições 1 e 3, com montagens aludindo a embarcações e ao meio marítimo, respetivamente.

No que respeita à apresentação dos objetos no cenário expositivo, as estratégias implementadas também variam. Na exposição 1, é evidente uma vontade de contextualização dos artefactos, sendo, aliás, abordada a alteração do seu significado quando são retirados do seu contexto de origem e quando inseridos num acervo museológico. Em contraste, as exposições 2 e 4 optam por uma contextualização mais superficial, enquanto na exposição 3 esta é inexistente. Este aspeto vai ao encontro de um outro, que diz respeito ao valor atribuído ao objeto na poética expositiva. Nas

exposições 2, 3 e 4, os objetos são o elemento essencial de apoio à narrativa expositiva, como exemplares da diversidade cultural global ou vestígios da produção de conhecimento. Sublinho que mesmo nas exposições que oferecem uma contextualização mais superficial (exposições 2 e 4), há alguma tentativa de situar os objetos em relação à sua origem geográfica e cultural. No entanto, sente-se a carência geral de uma análise mais aprofundada das relações de poder e das dinâmicas coloniais que moldaram a obtenção destes objetos pelos museus ocidentais.

Um outro aspeto a salientar é a existência ou não de processos de investigação sólidos sobre as coleções e temáticas abordadas na respetiva exposição, incluindo ou não trabalho colaborativo de carácter interdisciplinar. As exposições 1 e 4 mencionam explicitamente que um projeto de investigação acerca da coleção precedeu a montagem da exposição. Contudo, apesar dessa investigação, no caso da exposição 4, esta não aborda as questões da colonialidade. Ou seja, nem sempre uma investigação prévia se traduz em abordagens críticas sobre o passado colonial na narrativa expositiva final. Alguns fatores podem explicar esta lacuna, entre os quais as escolhas curatoriais, que determinam a temática da exposição e o que deve ser priorizado no cenário expositivo. As equipas de curadores podem optar por abordagens mais descritivas e estetizantes, evitando aprofundar temas controversos. Esta situação pode também traduzir alguma falta de alinhamento da equipa curatorial com os princípios da museologia crítica e pós-colonial. Os desafios institucionais e as pressões externas também podem levar o museu a evitar abordar criticamente o passado colonial nas suas narrativas expositivas. Por fim, as exposições são resultado de escolhas e negociações e, mesmo existindo uma investigação prévia, a narrativa final pode ser diluída ou alterada no processo de construção do cenário expositivo. Ainda assim, uma investigação de base sólida é fundamental, embora por si só não garanta que uma exposição contribua para a decolonização da instituição museológica. Há ainda um longo caminho a percorrer para que, de forma mais generalizada, a prática expositiva reflita de forma consistente os princípios da Nova Museologia e dos Estudos Pós-coloniais, nomeadamente com a adoção de uma posição crítica e reflexiva comprometida com a ideia da função social do museu.

A este propósito é de sublinhar a transparência assumida pelo curador da exposição 3 sobre os avanços e recuos da conceção da exposição. O catálogo da exposição aborda uma questão raramente tratada, relativa à tomada de decisões necessárias para a concretização de uma exposição. É importante reter que qualquer exposição tem por base escolhas entre muitas possíveis por parte da equipa responsável. Estas escolhas são a base da construção do cenário montado e influenciam as mensagens transmitidas aos visitantes, bem como o potencial impacto da exposição. Contudo, as decisões tomadas que moldam o ambiente expositivo não são inquestionáveis; pelo contrário, podem e devem ser questionadas (Ames, 1994). Na exposição 3, a transparência sobre as escolhas curatoriais que moldaram a montagem é um bom exemplo sobre como desconstruir a suposta neutralidade das exposições. Nesta é assumido que todas as exposições são narrativas construídas que refletem determinadas perspetivas e omitem outras.

O movimento de renovação da Nova Museologia foi também responsável pela introdução no panorama museológico de novos tipos de exposições, nomeadamente as exposições temáticas e as temporárias. Ainda que com intensidades muito diferentes, todas as exposições analisadas neste conjunto podem ser classificadas como temporárias e temáticas. De facto, as exposições 3, 4 e 5 são também de carácter comemorativo, apesar de assinalarem efemérides diversas. De igual modo, as exposições 2, 3 e 4 são desenvolvidas no contexto particular da UP e partilham a mesma intenção de dar a conhecer o seu património. É importante destacar novamente a relação estabelecida entre a UP e o MHNC-UP, que se materializa nas exposições 2, 3 e 4. É pela realização de exposições como estas que o MHNC-UP concretiza o seu apoio à formação dos estudantes e à investigação, atuando ainda como ponte entre a esfera académica e a comunidade em geral. Assim, o Museu equilibra o seu duplo papel social e a tripla missão universitária (Mendonça, 2017). Neste sentido, o MHNC-UP é exemplo do potencial único dos museus universitários. Estes não são apenas repositórios de objetos, mas espaços dinâmicos que contribuem para a produção e disseminação de conhecimento.

Por fim, enquanto as exposições 1 e 3 incentivam os visitantes a colocar questões pertinentes na contemporaneidade, as exposições 2 e 5 são direcionadas sobretudo para o passado, sem abordarem problemáticas relevantes do ponto de vista do presente. No que respeita a estas duas últimas exposições, elas partilham a temática comum de procurarem homenagear uma figura que se destacou pelas suas ações num determinado contexto histórico: Mendes Correia e Fernão de Magalhães. Contudo, em ambas as exposições, estas figuras podiam ter sido usadas como bons pretextos para abordar temáticas contemporâneas. Na realidade, verifica-se que essa oportunidade não é aproveitada, o que é revelador da falta de uma abordagem crítica e reflexiva capaz de proporcionar aos visitantes uma compreensão plena das complexidades históricas abordadas no cenário expositivo.

No que respeita ao impacto dos Estudos Pós-coloniais no panorama das exposições nacionais analisadas, mais uma vez a exposição 1 sobressai-se pela sua abordagem mais reflexiva e comprometida acerca do legado colonial, abordando a ocupação europeia, as relações assimétricas estabelecidas entre europeus e não-europeus e as recolhas de cultura material nos museus ocidentais como um dos resultados mais evidentes das expedições realizadas a geografias extraeuropeias durante a Modernidade. É também apenas esta exposição que menciona a importância da inclusão e participação das comunidades de origem dos objetos no catálogo, embora essas vozes não tenham sido implementadas no cenário expositivo. Parece poder afirmar-se que há a lacuna generalizada de falta de inclusão das comunidades de origem dos objetos, mas a exposição 1, pelo menos, reconhece essa necessidade, ao contrário das restantes. Há, portanto, discrepância significativa na forma como as diferentes exposições abordam o legado colonial, o que tem implicações. As exposições que evitam este assunto espinhoso acabam por continuar a transmitir uma visão parcial e acrítica da história, perpetuando tendências de colonialidade. Já aquelas que adotam uma postura mais reflexiva contribuem para a compreensão crítica do passado e das suas interconexões com o presente.

Em conclusão, a análise realizada das exposições nacionais revela um percurso pouco linear das práticas museológicas que incluem objetos de proveniência colonial do

MHNC-UP. De facto, a exposição 1 é a única que demonstra uma abordagem mais alinhada com os princípios da Nova Museologia e dos Estudos Pós-coloniais. As exposições posteriores a ela repetem a utilização dos mesmos objetos, mas não a sua problematização. Esta variabilidade sugere a necessidade de uma reflexão contínua sobre as práticas expositivas, em especial no que diz respeito à apresentação de objetos e narrativas relacionadas com passado colonial.

Quanto às exposições internacionais analisadas, elas também apresentam vários aspetos em comum, se bem que igualmente algumas diferenças significativas. Como para as anteriores, relembro os seus nomes e depois refiro-as pelo número de ordem de realização. 1) *Africa. La figura imaginada* (2004); 2) *Orígenes. Artes Primeras. América, Oceanía, Asia, África* (2005); 3) *Heroic Africans: Legendary leaders, iconic sculptures* (2011); 4) *Africa. Land of spirits* (2015); 5) *Je suis l'autre: Giacometti, Picasso e os outros. O primitivismo na escultura de novecentos* (2018).

O mais evidente traço comum de todas as exposições internacionais é o facto de poderem ser classificadas como exposições de arte. Aparecem igualmente unidas pelo tema recorrente de abordagem a influência das expressões plásticas de origem extraeuropeia sobre os artistas ocidentais do século XX. Ainda assim, multiplicam-se as abordagens adotadas. Há exposições que se ficam pela mera admiração dos objetos (exposições 1 e 2); outras discutem a relevância da cultura material extraeuropeia para a arte ocidental (exposições 1 e 2); e há ainda exposições que demonstram a influência mútua do ocidental e do extraeuropeu (exposições 3, 4 e 5). Importa ainda referir que as exposições 1, 2 e 4 são itinerantes, enquanto as restantes são temporárias. A itinerância pode ser um fator positivo no sentido de facilitar acesso a tipos mais diversificados de visitantes e, em consequência uma maior divulgação dos temas das exposições.

Entre as internacionais, há exposições que se distinguem em particular na dimensão da renovação museográfica. Dos múltiplos suportes expositivos usados na criação das narrativas visuais, destaco a utilização da cor, da arquitetura dos espaços e da grande dimensão de alguns objetos para guiar o visitante e intensificar a sua experiência de visita (exposições 4 e 6). De igual forma, sublinho as exposições 3, 4 e 5

por conseguirem gerar um espaço expositivo imersivo. A exposição 3 conseguiu criar um espaço que simulava um espaço ritual para colocar o visitante no centro da narrativa, tornando-o um agente ativo e consciente, para que fosse mais capaz de desvendar as sensações para que se pretendia remeter. A exposição 4 sobressai pelos jogos de luz em ambientes escuros, que permitem uma experiência dramática e intensa, e a disposição das vitrines como se estivessem a flutuar. Por fim, sublinho o pormenor da exposição 5, cujas vitrines permitiam ao visitante, em simultâneo, observar os objetos, a si mesmo e aos outros visitantes.

Quanto à articulação entre poética e política expositivas, destaco a exposição 3, que inicia exatamente com um confronto de objetos provocatório: uma peça em latão representando o busto de um governante do reino do Benin e um busto do imperador romano Otaviano. Esta justaposição é visualmente impactante, mas também conceitualmente desafiadora, convocando o visitante a refletir sobre as semelhanças e diferenças das representações de poder e liderança em culturas distintas e a desafiar noções preconcebidas sobre a dita superioridade da arte ocidental. Ao colocar uma produção de origem africana em pé de igualdade com uma obra emblemática da antiguidade clássica, de modo implícito questiona-se a categorização ocidental da arte africana como ‘primitiva’ e inferior. Na mesma exposição, bem como nas exposições 4 e 5, foram igualmente expostos objetos contemporâneos. Na exposição 4, a última secção dedicou-se em exclusivo a mostrar a continuidade das práticas culturais a que os objetos remetem na atualidade. Esta incorporação de peças contemporâneas demonstra a vitalidade contínua da cultura material do continente africano, mostrando, entre outras coisas, que as culturas não são estáticas ou congeladas no tempo. Na exposição 6, os objetos etnográficos africanos foram colocados lado a lado com obras de artistas modernistas, entre os quais Giacometti e Picasso, ilustrando as referências mútuas e desafiando a narrativa tradicional da história da arte ocidental. Estas disposições cuidadosamente planeadas destacam as qualidades estéticas dos objetos, mas provocam de igual modo reflexões críticas sobre os contextos históricos e culturais, o que transmite abordagens curatoriais que procuram ir além da mera admiração dos objetos.

No que respeita ao modo de utilização dos objetos, a maioria das exposições procurou transcender a abordagem puramente estética ou morfológica. Este aspeto representa um aspeto importante, na medida em que demonstra o reconhecimento de que os objetos carregam significados culturais, históricos e sociais complexos, aos quais é necessário atender para a sua verdadeira compreensão. A exposição 2, que optou por uma abordagem sobretudo estética dos objetos, destaca-se por adotar estratégias que podem ser consideradas contraditórias. No sentido inverso, destaco as exposições 3, 4 e 5. Na exposição 3, a curadora explicita que uma abordagem puramente estética não permite uma compreensão abrangente dos objetos, pelo que antes de olhados como obras de arte, têm que ser enquadrados como objetos etnográficos. A exposição 4 procura atender às duas vertentes, dedicando a primeira parte da exposição ao olhar artístico, embora de forma crítica, e a segunda parte à contextualização etnográfica dos objetos. Na exposição 5, apesar do ambiente expositivo propor uma leitura dos objetos enquanto manifestações artísticas, na exposição como um todo, atendendo à sua temática, objetivos e estrutura, os objetos são de facto tratados como etnográficos. A discussão desta problemática é em particular relevante no âmbito das exposições de arte, dado que aí a tendência é dar prioridade ao valor estético dos objetos. Essa tentativa tem consequências significativas na apresentação e interpretação dos objetos já que essa dimensão tende a ser olhada através de um enquadramento que é ocidental, mas é tido como universal. Quando as dimensões estéticas são cruzadas com apreciações de outra ordem, a interpretação ganha dimensão, como acontece nas exposições 3, 4 e 5. A abordagem de objetos etnográficos como obras de arte, embora possa pretender elevar o estatuto do objeto, colocando-o no âmbito da história da arte, implica, em simultâneo, a sua descontextualização cultural. Isto acontece porque é privilegiada uma análise estética, responsável pelo negligenciar ou minimizar dos significados socioculturais e históricos, úteis para a plena compreensão da cultura material. Muitos museus, como aliás exemplificam as exposições internacionais analisadas, estão a adotar abordagens que tentam transcender esta dicotomia, reconhecendo os objetos, em simultâneo como culturalmente significativos e esteticamente valiosos. No entanto, como também é evidenciado pelo conjunto das

exposições analisadas, esta transição não é uniforme nem está por completo realizada. Na prática, observa-se que mesmo quando há a tentativa de adotar uma abordagem mais holística, é frequente uma perspectiva acabar por predominar, seja a artística ou a etnográfica.

Quanto às problemáticas que se alinham com os Estudos Pós-coloniais em particular, as abordagens também variam. Enquanto algumas exposições abordam de modo explícito os legados coloniais (exposições 3, 4 e 5), outras deixam que o assunto fique apenas subjacente à narrativa (exposições 1 e 2). Ainda assim, a exposição 3 é a única que, de modo explícito assume uma perspectiva pós-colonial e esse posicionamento teórico permeia, de facto, toda a poética e política expositivas. As exposições 4 e 5 contribuem de modo significativo para a desconstrução das narrativas eurocêntricas perpetuadas sobre o colonialismo, em especial no que refere ao carácter 'primitivo' e à inferioridade das culturas extraeuropeias, concretizando, assim, uma abordagem decolonial. Contudo, os Estudos Pós-coloniais defendem também a necessidade e a urgência de ativamente se incorporarem nas montagens expositivas as vozes dos subalternos, no caso, das comunidades de origem dos objetos. A este nível, verifica-se que o grau de envolvimento das comunidades de origem terá sido nulo, o que é uma lacuna significativa à luz do posicionamento pós-colonial. Apenas a exposição 3 é exceção neste aspeto, mas mesmo assim apenas na publicação subsequente à própria exposição.

Em suma, as exposições internacionais analisadas refletem os desafios e as oportunidades associados à exibição de objetos de proveniência colonial no contexto museológico atual, evidenciando a necessidade de uma reflexão contínua sobre as representações construídas e seus potenciais efeitos. Ainda assim, as exposições internacionais que abrigaram os três objetos de proveniência colonial do MHNC-UP demonstram uma inflexão significativa, já que deixam transparecer uma tendência crescente para abandonar as abordagens exclusivamente estéticas, a favor de narrativas mais implicadas e críticas. Em particular as exposições mais recentes, demonstram um compromisso com a desconstrução de narrativas eurocêntricas e uma maior sensibilidade face às complexidades culturais e históricas inerentes aos objetos de

proveniência colonial. No entanto, permanecem desafios significativos, principalmente no que respeita à falta de envolvimento das comunidades de origem na concretização das exposições. No futuro, será crucial que as instituições museológicas continuem a desenvolver estratégias mais colaborativas e inclusivas, que não apenas pretendam representar, mas também envolver de modo ativo membros das culturas dos objetos expostos. A inflexão já detetada nas práticas expositivas das exposições internacionais, permite ter esperança num futuro em que o museu funcione cada vez mais como espaço de diálogo intercultural, como 'zona de contacto' (Clifford, 1997) capaz de ajudar à desconstrução de preconceitos e à reflexão crítica sobre o passado colonial e suas repercussões. Todavia, isso exige uma reavaliação constante das práticas curatoriais e um compromisso de transparência sobre a proveniência, muitas vezes problemática, da cultura material detida pelo museu, bem como uma abertura para abordar temáticas que são complexas e potencialmente controversas.

O confronto entre as exposições nacionais e internacionais revela diferenças e semelhanças significativas na abordagem de tópicos caros ao movimento de renovação museológica e os Estudos Pós-coloniais. Na abordagem dos objetos de proveniência colonial do MHNC-UP, as exposições nacionais apresentam maior variedade de temáticas, refletindo diversos focos de interesse. Em contraste, as exposições internacionais focam-se de modo persistente na arte, em particular na influência de produções extraeuropeias na arte ocidental, sugerindo um interesse particular neste campo a nível internacional. Por outro lado, tanto as exposições nacionais quanto as internacionais demonstram grande variabilidade de práticas expositivas, indicando alguma tendência de experimentação nas abordagens e técnicas expositivas adotadas. Alguns elementos expositivos que contribuem para montagens mais envolventes incluem o aproveitamento da cor e da arquitetura dos espaços expositivos, a criação de ambientes sensíveis e imersivos e a apresentação de peças contemporâneas em paralelo com os objetos museológicos.

Uma lacuna significativa em ambos os conjuntos de exposições é a falta de envolvimento efetivo com as comunidades de origem dos objetos expostos ou a sua auscultação e escuta. Este ponto crítico requer atenção, em particular se tivermos em

mente os princípios dos Estudos Pós-coloniais. Os museus enfrentam desafios que podem contribuir para a manutenção desta dificuldade: a distância geográfica e temporal subjacentes à coleta das coleções e as barreiras linguísticas e culturais que dificultam a compreensão mútua entre museus e comunidades representadas são alguns exemplos. A falta de recursos, em termos de tempo, recursos humanos ou financiamento, para investir no envolvimento com as comunidades de origem ou suas diásporas também contribuem de forma negativa. Além disto, o museu, como instituição ocidental, carrega um legado colonial e pode ser visto com desconfiança pelas comunidades cuja cultura material exhibe. Existem, no entanto, estratégias que podem ser implementadas para promover uma participação mais ativa e significativa destes grupos. Em primeiro lugar, as comunidades de origem devem ser envolvidas desde o início, na interpretação dos objetos, na concepção das exposições e na construção das narrativas. Cada museu deve procurar estabelecer parcerias de longo prazo com estas comunidades, baseadas na confiança e no respeito mútuo. Talvez o mais importante seja os museus estarem dispostos a partilhar a autoridade com as comunidades, reconhecendo-as como detentoras legítimas de conhecimentos acerca dos seus objetos. Em suma, o envolvimento efetivo das sociedades representadas requer um compromisso a longo prazo por parte dos museus, bem como a adoção de estratégias que promovem a colaboração, a comunicação intercultural e a partilha de poder. Embora existam desafios significativos, a implementação destas estratégias pode contribuir para exposições mais representativas, inclusivas e significativas, alinhadas com os princípios da Nova Museologia e dos Estudos Pós-coloniais.

Um outro aspeto evidenciado pelas exposições analisadas é que a alteração das práticas museológicas não é linear ou uniforme, tanto no contexto nacional quanto internacional. Isto sugere que as alterações no campo da Museologia são complexas e nem sempre ocorrem numa trajetória previsível ou constante. Apesar das diferenças, ambos os contextos evidenciam a necessidade contínua de reflexão e aprimoramento das práticas expositivas para abordar de forma mais eficaz e crítica o legado colonial e as complexidades culturais e históricas dos objetos expostos. As exposições internacionais demonstram uma tendência decolonial mais consistente, com

abordagens críticas e contextualizadas, em especial nas exposições mais recentes, e tendem a abordar mais explicitamente questões relacionadas com o legado colonial. As exposições nacionais, por outro lado, apresentam maior variabilidade neste aspeto, com algumas adotando abordagens mais críticas e outras mantendo perspetivas bastante tradicionais. Embora ambos os conjuntos de exposições analisadas indiquem ainda haver um longo caminho a percorrer para que se possa alcançar um alinhamento pleno com os princípios da decolonização museológica, as exposições internacionais parecem estar mais avançadas neste processo, ainda que predomine a abordagem estética. A análise sugere que há um caminho percorrido, mas também uma necessidade contínua de reflexão e aprimoramento das práticas expositivas em ambos os contextos.

Em conclusão, tanto as exposições nacionais quanto as internacionais demonstram a complexidade do processo de alteração das práticas museológicas e a necessidade de um esforço contínuo para alcançar representações museológicas mais inclusivas e abrangentes do patrimônio cultural. Conseguir isso requer uma reflexão profunda sobre os desafios institucionais, a adoção de abordagens curatoriais mais comprometidas e transparentes e o envolvimento efetivo das comunidades de origem na construção das narrativas expositivas. A presença de objetos de proveniência colonial do MHNC-UP em exposições nacionais e internacionais, umas de maior escala do que outras, reflete a importância da instituição e das suas coleções. A visibilidade e a circulação das coleções do Museu, não apenas reforça o seu prestígio e relevância no cenário museológico, como também sublinha a sua responsabilidade na promoção de um diálogo contínuo e aberto sobre o significado e o contexto histórico dos seus objetos de proveniência colonial. Assim, o MHNC-UP afigura-se como um bom exemplo de Museu que pode atuar como agente transformador, tendo em vista a adoção de práticas decoloniais, capazes de desafiar as narrativas há muito estabelecidas e contribuir para uma compreensão mais profunda e inclusiva do seu património.

Considerações Finais

A presente dissertação procurou analisar criticamente dois conjuntos de exposições, nacionais e internacionais, em que estiveram expostos coleções ou objetos do MHNC-UP de proveniência colonial. Através da análise exaustiva e depois comparada de cinco exposições nacionais e cinco exposições internacionais, foi possível identificar padrões, divergências e lacunas nas abordagens expositivas adotadas.

Durante o processo de realização da dissertação defrontei-me com diversas dificuldades, entre as quais a própria escassez de informações e documentação sobre algumas das exposições, o que complicou uma análise aprofundada das estratégias expositivas adotadas. A falta de registros fotográficos da maioria das exposições restringiu igualmente a interpretação possível dos cenários montados. É importante reconhecer estas limitações inerentes a uma análise baseada sobretudo na documentação existente ou encontrada. Contudo, o levantamento exaustivo realizado permitiu alcançar uma análise aprofundada das estratégias curatoriais acionadas, das narrativas construídas e das intenções subjacentes a cada projeto expositivo concretizado. Assim, apesar das dificuldades mencionadas, a investigação que aqui apresento conseguiu superar os desafios que foram surgindo através de uma análise cuidada e intensiva dos recursos disponíveis. Reconheço, no entanto, que algumas lacunas e limitações persistem, o que abre espaço para futuras investigações que possam complementar e aprofundar esta análise.

Os dados recolhidos neste estudo revelam que, apesar de alguns avanços, continua a persistir em muitos ambientes expositivos uma visão eurocêntrica na apresentação da cultura material de origem colonial. Constatou-se que a tendência dominante é ainda para a descontextualização dos objetos, com insuficiente atenção prestada aos seus significados culturais e históricos e às vozes dos membros das comunidades que os produziram e até usaram. Esta constatação faz ressaltar a necessidade urgente de uma mudança positiva nas práticas museológicas, alinhando-as com os princípios da Nova Museologia e dos Estudos Pós-coloniais.

Uma das principais contribuições deste estudo reside no extenso trabalho de levantamento e sistematização de informações acerca das exposições realizadas, desde a década de 1980, que incluíram em maior ou menor número, coleções e objetos do MHNC-UP. Até ao momento, esse levantamento era inexistente e o próprio MHNC-UP desconhecia a sua dimensão. Realizar esta tarefa exigiu significativo esforço, mas também permitiu que a presente investigação se torne um recurso útil para o Museu e um ponto de partida para futuros estudos sobre as atividades do MHNC-UP ou sobre práticas expositivas envolvendo objetos de proveniência colonial. A outra grande contribuição da presente dissertação é a análise bastante pormenorizada produzida, ainda que a partir de bases documentais algo limitadas, sobre cada uma das dez exposições selecionadas e dos seus conjuntos, enquanto exposições nacionais e exposições internacionais

Importa também dar conta das dificuldades encontradas, em particular no que respeita à escassez de dados detalhados e registos visuais sobre as exposições realizadas em que estiveram expostos objetos de proveniência colonial do MHNC-UP. Estas lacunas apontam para a necessidade de desenvolver uma documentação rigorosa das atividades do MHNC-UP, a qual se apresentará como crucial para futuros estudos e para a própria consolidação das suas práticas museológicas.

Em termos conclusivos, esta investigação confirma a urgência de uma mudança profunda na forma como os museus abordam e expõem a cultura material de proveniência colonial. É imperativo que a instituição museológica adote uma postura mais consciente, crítica, reflexiva e inclusiva, reconhecendo o seu anterior contributo na perpetuação de narrativas coloniais e trabalhando ativamente para a sua desconstrução. Neste sentido, será importante implementar abordagens expositivas que priorizem a contextualização histórica e cultural dos objetos, e que incluam ativamente as vozes e as perspetivas das comunidades de origem na conceção e construção das narrativas expositivas. De igual forma, o presente estudo demonstra e ilustra as vantagens de adotar práticas expositivas alinhadas com os princípios da decolonização museológica, capazes de materializar os posicionamentos teóricos,

políticos e epistemológicos subjacentes ao movimento da Nova Museologia e dos Estudos Pós-coloniais.

Apesar da presente investigação se centrar de forma específica nas exposições realizadas que incluíram coleções e objetos de proveniência colonial do MHNC-UP, espero e acredito que pode servir de referência para análises futuras votadas, quer a outras exposições, quer a outras instituições. Este estudo constitui-se, assim, como um produto útil para a reflexão crítica sobre as práticas expositivas que incluem objetos de origem colonial, mas tenho consciência de que é apenas um pequeno passo de um processo que precisa de contínua transformação, tendo em vista a concretização de uma museologia pós-colonial. Espera-se que esta dissertação possa inspirar futuras investigações e, mais importante, possa impulsionar mudanças concretas nas práticas museológicas, rumo a uma representação mais ética, inclusiva e decolonial do património cultural.

Referências Bibliográficas

- Afonso, M. G. (2015). *A coleção egípcia da Universidade do Porto—Histórias da sua aquisição*.
- Alexander, E. P., & Alexander, M. (2008). What is a Museum? Em *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums* (2ª ed., pp. 1–19). AltaMira Press.
- Almeida, A. M. (2022). Os públicos de museus universitários. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 12, 205–217.
- Ames, M. (1994). Cannibal tours, glass boxes and the politics of interpretation. Em *Interpreting Objects and Collections* (pp. 98–106). Routledge.
- Alonso-Majagranzas, J. (sem data). About. *Arte y Ritual Gallery*.
<https://arteyritual.com/about/>
- Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2007). *Post-Colonial Studies. The Key Concepts* (2ª ed.). Routledge.
- Assembleia da República. (1989, agosto 8). Decreto-Lei n.º 248/89 de 8 de Agosto. *Diário da República, I Série* (181), 3168–3172.
- Associação dos Museus Alemães. (2021). *Guidelines for German Museums. Care of Collections from Colonial Contexts* (3ªed.). German Museums Association.
- Atas do seminário internacional: O futuro dos museus universitários em perspetiva. Arq. Alcino Soutinho (1930-2013) in memoriam*. (2014). Universidade do Porto | Faculdade de Letras | Departamento de Ciências e Técnicas do Património.
- Barros, J. D. (2011). As influências da arte africana na arte moderna. *Afro-Ásia*, 44, 37–95.
- Bastin, M.-L. (1982). *La Sculpture Tshokwe*. Alain et françoise Chaffin, éditeurs.
- Bastin, M.-L. (1998). *De sculptuur van Angola*. Electa, Instituto Português de Museus, Cidade de Antuérpia.

- Bennet, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, theory, politics*. Routledge.
- Beurden, J. V. (2018). Decolonisation and Colonial Collections. An Unresolved Conflict. *BMGN - Low Countries Historical Review*, 133(2), 66–78.
- Branco, J. F., & Bouquet, M. R. (1988). *Artefactos Melanésios: Reflexões pós-modernistas*. Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT).
- Branco, J. F., Cantinho, M., Ladeira, C., & Santos, F. (1991). Explorando povos primitivos e civilizações extintas: Elementos sobre uma experiência museológica. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 31(3–4), 113–134.
- <https://dx.doi.org/https://repositorio.iscte.pt/handle/10071/1145>
- Câmara Municipal do Porto. (2022). *Exposição | Fernão de Magalhães. Pelos mares do mundo inteiro*. Porto. <https://www.porto.pt/pt/evento/exposicao-fernao-de-magalhaes-pelos-mares-do-mundo-inteiro/>
- Campione, F. P., & Messina, M. G. (Eds.). (2018). *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il Primitivismo nella scultura del Novecento*. Electa.
- Casanova, A., & Gaspar, A. (2005). *Orígenes. Artes Primarias. América, Oceanía, Asia, África*. Centro Cultural Conde Duque.
- Chambers, I., Angelis, A. de, Ianniciello, C., Orabona, M., & Quadraro, M. (Eds.). (2014). *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*. Ashgate.
- Cholidis, N. (2020). «Entregues a Portugal em troca dos achados de Assur.» Um capítulo da história museológica luso-alemã (1914-1927). Em *Geografias e Culturas. Centenário da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1919-2019)* (pp. 65–96). Arte e Ciência.
- CITCEM. (2022). Fernão de Magalhães- Pelos Mares do Mundo Inteiro. CITCEM. <https://citcem.org/fernao-de-magalhaes-pelos-mares-do-mundo-inteiro/>
- Clarke, C. (2006). *The Art of Africa. A Resource for Educators*. The Metropolitan Museum of Art.

- Clifford, J. (1997). Museums as Contact Zones. Em *Routes: Travel and Translation in the Late 20th Century* (pp. 188–219). Harvard University Press.
- Coelho, S. V. (2020). O S.S. Cheruskia e o U-155, atores de uma coleção. Em *Geografias e Culturas. Centenário da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1919-2019)* (pp. 49–64). Arte e Ciência.
- Cotter, H. (2011). What Leaders Look Like: A Continental Shift. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2011/09/23/arts/design/heroic-africans-at-metropolitan-museum-of-art-review.html>
- Curtis, S. (1991). *Tchibinda. Le Héros-Chasseur*. Éditions Dapper.
- Declaração de Quebec—1984. Princípios de base de uma nova museologia*. (1984).
- Dias, J. (2003). Caçadores, Artesãos, Comerciantes, Guerreiros. Os Cokwe em perspetiva histórica. Em *A Antropologia dos Tshokwe e Povos Aparentados. Colóquio em homenagem a Marie-Louise Bastin (Porto, 1999)* (pp. 17–48). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Duarte, A. (1997). A Antropologia e os Museus. Em *Recuperar o Espanto: O Olhar da Antropologia* (pp. 45–52). Edições Afrontamento.
- Duarte, A. (1998). O Museu como Lugar de Representação do Outro. *ANTROPOLógicas*, 2, 121–140.
- Duarte, A. (1999). Antropologia Portuguesa. A opção etno-folclorista e o Estado Novo. Em *Trabalhos de Antropologia e Etnologia: Vol. XXXIX* (pp. 81–96).
- Duarte, A. (2013). Nova Museologia: Os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Museologia e Património*, 6(1), 99–117.
- Duarte, A. (2022). Pode uma «máscara africana em madeira» continuar a figurar como tal numa coleção e/ou exposição museológica hoje? Em *Madeira* (pp. 103–127). CITCEM/FLUP.
- Fernández, I. G. (Ed.). (2015). *Libro del Congreso Internacional Museos Universitarios: Tradición y Futuro*. Universidad Complutense de Madrid.

- Frias, R. (2020). *Exposição. Os «tesouros» que enterraram um conflito com a Alemanha*. Diário de Notícias. <https://www.dn.pt/cultura/exposicao-os-tesouros-que-enterraram-um-conflito-com-a-alemanha-13105853.html/>
- Fundación «la Caixa» (Ed.). (2004). *África. La figura imaginada*. Fundación «la Caixa».
- Gaspar, R. (2020). *A coleção da Melanésia* (Vol. 1) [Podcast].
- Godinho, A., Mateus, C., Simões, C., Costa, M., & Abreu, R. (2021). Património científico colonial num tempo pós-colonial. As coleções antropológicas e fotográficas do Instituto de Investigação Científica Tropical. *Boletim ICOM Portugal. As coleções extra-europeias*, 17, 52–65.
- ICOM. (1972). *Mesa-Redonda de Santiago do Chile*.
- ICOM. (2022). Nova definição de Museu. *ICOM Portugal*.
<https://icom-portugal.org/2022/09/30/nova-definicao-de-museu-2/>
- ICOM Portugal. (2019). Sobre a proposta da nova definição de Museu. *ICOM Portugal*.
<https://icom-portugal.org/2019/09/10/sobre-a-proposta-da-nova-definicao-de-museu/>
- Instituto de Antropologia Dr. Mendes Corrêa. (1992). *Coleções Museológicas*. Faculdade de Ciencias do Porto.
- JornalismoPortoNet (Diretor). (2019). *Expoisição Culturas e Geografias: Uma viagem no tempo e no espaço*.
https://www.youtube.com/watch?v=od5DIK8Fn9U&ab_channel=JornalismoPortoNet
- Kahn, M., & Keesing, R. M. (2024). *Melanesian culture*. Encyclopaedia Britannica.
<https://www.britannica.com/place/Melanesia>
- LaGamma, A. (2012). Exhibition preview: Heroic Africans. Legendary leaders, iconic sculptures. *african arts*, 50–65.

- Lander, E. (Ed.). (2000). *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO.
- Lidchi, H. (1997). The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures. Em *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications.
- Lourenço, M. C. (2005). *Between two worlds: The distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe* [Tese de Doutoramento - Histoire des Techniques, Muséologie]. Conservatoire national des arts et métiers.
- Lourenço, M. C. (2019). *Defining the university museum today: Between ICOM and the «third mission»*. Il museo in evoluzione: verso una nuova definizione, Università Degli Studi di Milano.
- Macdonald, S. (2006). Collecting Practices. Em *A Companion to Museum Studies* (pp. 81–97). Blackwell Publishing.
- Maldonado-Torres, N. (2007). On the colonality of being. Contributions to the development of a concept. *Cultural Studies*, 21(2–3), 240–270.
<https://doi.org/10.1080/09502380601162548>
- Maldonado-Torres, N. (2008). La descolonización y el giro des-colonial. *Tabula Rasa*, 9, 61–72.
- Maranda, L. (2021). Decolonization within the museum. *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing and Myths of Origin*, 49(2), 180–195.
<https://doi.org/10.4000/iss.3863>
- Matos, P. F. de. (2021). Da dispersão de elementos à constituição de coleções. Em *Lisboa Guardiã de Saber Tropical* (pp. 148–159). Câmara Municipal de Lisboa.
- Mendonça, L. G. (2017). *Museus Universitários e Modernidade Líquida: Compromissos, desafios e tendências (Um estudo sob a perspectiva da Teoria Ator-Rede, Brasil e*

Portugal) [Tese de Doutoramento em Museologia]. Faculdade de Letras. Universidade do Porto.

MHNC-UP. (sem data). *Sobre o MHNC-UP*. MHNC-UP. Obtido 2 de julho de 2024, de <https://mhnc.up.pt/sobre-o-mhnc-up/>

MHNC-UP. (2020). *Catálogo da exposição “Culturas e Geografias” vence prémio de Melhor Catálogo do Ano 2020*. MHNC-UP. <https://mhnc.up.pt/culturas-e-geografias-melhor-catalogo-do-ano/>

Mignolo, W. D. (2007). Delinking. The rethoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality. *Cultural Studies*, 21(2–3), 449–514.

Mignolo, W. D., & Walsh, C. E. (2018). *On Decoloniality. Concepts, analytics, praxis*. Duke University Press.

Ministério da Educação e Cultura. (1986). Decreto-Lei n.º 16/86. *Diário da República, I Série* (273), 3559.

MINOM - ICOM. (2013). *MINOM - About us* [Text]. MINOM - ICOM; Universidade Lusófona - Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração - Departamento de Museologia. <https://www.minom-icom.net/about-us>

Morais, R., Gaspar, R., & Reis, J. da C. (Eds.). (2019). *Culturas e Geografias. Centenário da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Arte e Ciência. musec. (2018). *Homepage—Je suis l’autre Roma*. musec.

<https://www.musec.ch/espone/esposizioni/tutte-le-esposizioni/Je-suis-l-autre-Roma.html>

Pereira, M. (2015). Museologia social e sociologia das ausências no contexto da Amazônia brasileira: Uma aproximação teórica. *Cadernos de Sociomuseologia*, 6, 5–35.

Pereira, T. (2001). Uma Geografia do Modernismo. A arte popular, a arte primitiva e a fragmentação na arte moderna. *Arte Teoria*, 2, 124–137.

Porto Canal. (2022). *Museu Nacional Soares dos Reis acolhe exposição Fernão de Magalhães—“Pelos Mares do Mundo Inteiro”*. Porto Canal.

<https://portocanal.sapo.pt/noticia/306844>

Porto, N. (2015). Arte e etnografia cokwe: Antes e depois de Marie-Louise Bastin. *Etnográfica*, 19(1), 139–168. <https://doi.org/10.4000/etnografica.3941>

PPorto dos Museus. (2017). “Depósito – anotações sobre densidade e conhecimento” da Universidade do Porto. *pporto.pt*.

<https://www.pportodosmuseus.pt/2017/01/26/deposito-anotacoes-sobre-densidade-e-conhecimento-da-universidade-do-porto/>

Quijano, A. (2000). Colonialid del poder, eurocentrismo y América Latina. Em *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201–246). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, UNESCO - Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para Latina y el Caribe.

Quijano, A. (2007). Coloniality and Modernity/Rationality. *Cultural Studies*, 21(2–3), 168–178. <http://dx.doi.org/10.1080/09502380601164353>

Reitoria da Universidade do Porto. (2005). *Etnologia e Arqueologia*. Dr. Mendes Correia. Universidade do Porto.

Reitoria da Universidade do Porto. (2024). *Paulo Gusmão Guedes*. U.Porto Reitoria. https://sigarra.up.pt/reitoria/pt/func_geral.formview?p_codigo=237829

Restivo, M. P. (2016). O pós-colonialismo e as instituições culturais portuguesas: O caso do programa Gulbenkian Próximo Futuro e do projeto Africa.cont. *E-Resvista de Estudos Interculturais do CEI - ISCAP*, 4, 1–19.

Ribeiro, A. S. (2016). Podemos descolonizar os museus? Em *Geometrias da memória: Configurações pós-coloniais* (pp. 95–111). Edições Afrontamento.

Roque, M. I. (2020). Descolonizar o museu: Exposição e mediação dos espólios africanos em museus europeus. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 7(2), 53–71.

- Rosenow, D. (2023). The Violence of Settler Imperialism—And Why the Concept of Coloniality Cannot Grasp It. *Millennium: Journal of International Studies*, 1(27), 1–27. <https://doi.org/10.1177/03.58298231202554>
- Secretaria-Geral Economia. (sem data). *Cartas de Portugal, Artur da Fonseca Cardoso (1865-1912)*. República Portuguesa. Economia. <https://www.sgeconomia.gov.pt/documento-do-mes-bahe-2022/junho.aspx>
- sign - wide format printing. (2022). *Exposição 500 Anos Fernão de Magalhães*. sign - wide format printing. <https://www.sign.pt/pt/o-que-fazemos/exposicao-500-anos-fernao-de-magalhaes/>
- Silva, P. C. e (Ed.). (2007). *Depósito: Anotações sobre densidade e conhecimento*. Universidade do Porto.
- Soares, B. B. (Ed.). (2020). *Descolonizando a Museologia*. ICOM/ICOFOM.
- The Metropolitan Museum of Art. (2011). *Epic Exhibition at Metropolitan Museum Reexamines Masterpieces of African Art in Relation to Historic Figures*. The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2011/heroic-africans-legendary-leaders-iconic-sculptures>
- Ultima Hora. (2004). *Una exposición recorre el arte africano a través de la figura humana*. Ultima Hora. <https://www.ultimahora.es/noticias/cultura/2004/06/09/660177/una-exposicion-recorre-el-arte-africano-a-traves-de-la-figura-humana.html>
- UMAC By-laws. (2017). *What is UMAC? – International Council of Museums Committee for University Museums and Collections*. <http://umac.icom.museum/about-umac/what-is-umac/>
- UNIVERSEUM. (2021). About Universeum. *UNIVERSEUM European Academic Heritage Network*. <https://www.universeum-network.eu/about-universeum/>

Universidade do Porto. (2023). *Museus e Núcleos Museológicos*. Universidade do Porto.
<https://www.up.pt/portal/pt/conhecer/cultura-museus-e-patrimonio/museus/>

Universidade Digital / Gestão de Informação. (2008). *Docentes e Estudantes da Primeira Faculdade de Letras da Universidade do Porto—António Mendes Correia*. U.Porto.
https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=docentes%20e%20estudantes%20da%20primeira%20flup%20-%20ant%C3%B3nio%20mendes%20correia

Universidade do Porto Digital / Gestão de Documentação e Informação. (2016). *U.Porto—Antigos Estudantes Ilustres—Paulo Cunha e Silva*. U.Porto.
https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20paulo%20cunha%20e%20silva

Vergo, P. (Ed.). (1989). *The New Museology*. Reaktion Books.

Whelchel, H. (Ed.). (2011). *Heroic Africans. Legendary leaders, iconic sculptures*. The Metropolitan Museum of Art.

Zevi, C., & Pezzoli, G. (Eds.). (2015). *Africa. Land of Spirits*. 24 ORE Cultura.

Anexos

Anexo 1 – Listagem das exposições identificadas

Exposição	Ano	Instituição de realização	Local	Curadoria
Etnografia Colonial Portuguesa – Instituto de Antropologia “Dr. Mendes Corrêa”	1935-1974 ⁴⁷	Museu de Antropologia da Faculdade de Ciências	Porto, Portugal	António Mendes Correia (?) (Diretor do museu)
Artefactos Melanésios: reflexões pós-modernistas	1989	Museu de Etnologia	Lisboa, Portugal	Mary Rose Bouquet, Jorge Freitas Branco
Art Makondé – Tradition et modernité	1989	Musée National des Arts Africains et Océaniens	Paris, França	Mile Geneviève Margo Renisio, M. Jean-Paul Boulanger
Art in Africa	1989		Florença, Itália	
Alma Mater	1991		Porto, Portugal	
A escultura de Angola: Memorial de culturas	1994	Museu Nacional de Etnologia	Lisboa, Portugal	Simonetta Luz Afonso, Marie-Louise Bastin
De sculptuur van Angola	1995	Etnografisch Museum	Antuérpia, Bélgica	Francine de Nave, Frank Herreman

⁴⁷ Catálogo publicado em 1987.

Uma-Lulik Timur – Casa sagrada de oriente	2001-2002	Edifício da Alfândega do Porto	Porto, Portugal	Rui M. S. Centeno, Ivo Carneiro de Sousa
África. La figura imaginada	2004	Fundación “la Caixa”	Ilhas Baleares, Espanha	Alberto Costa
	2004	Centro Social y Cultural de la Fundación “la Caixa”	Tarragona, Espanha	
	2004	Sala Municipal de exposiciones l’Almodí	Valência, Espanha	
	2005	La Lonja	Zaragoza, Espanha	
Orígenes. Artes primeras. América, Oceanía, Asia, África	2005	Centro Cultural Conde Duque	Madrid, Espanha	Antonio Casanovas, Ana Gaspar, José Patrício Merino
Etnologia e Arqueologia. Dr. Mendes Correia	2005	Jardim Botânico da Universidade do Porto	Porto, Portugal	Reitoria da Universidade e Paulo Gusmão Guedes
Depósito: Anotações sobre densidade e conhecimento	2007	Reitoria da Universidade do Porto	Porto, Portugal	Paulo Cunha e Silva
Heroic Africans: legendary leaders, iconic sculptures	2011-2012	The Metropolitan Museum of Art	Nova Iorque, Estados	Alisa LaGamma, Yaelle Biro

			Unidos da América	
Helden – Ein neuer blick auf die kunst afrikas	2012	Rietberg Museum	Zurique, Suíça	
Africa. Land of spirits	2015	MUDEC – Museo delle Culture	Milão, Itália	Ezio Bassani, Lorenz Homberger, Gigi Pezzoli, Claudia Zevi
Museu Infinito: Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) e o Museu Industrial e Comercial do Porto	2016	MUDE – Museu do Design e da Moda	Lisboa, Portugal	Sandra Leandro, Miguel Vieira Batista
Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e os Outros. O Primitivismo na escultura de novecentos	2018-2019	Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleciano	Roma, Itália	Anna Grandi, Marta Chiara Guerrieri, Giovanni Maria Filindeu
	2019	Museo delle Culture	Vila Malpensata, Lugano, Suíça	
Culturas e Geografias. Centenário da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1919-2019)	2019-2020	Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto	Porto, Portugal	Rui Morais, Rita Gaspar, José da Costa Reis

Fernão de Magalhães. Pelos mares do mundo inteiro	2022	Museu Nacional Soares dos Reis	Porto, Portugal	João Paulo Oliveira e Costa, Amândio Barros, Amélia Polónia
O museu à minha procura	2022-2023	Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto	Porto, Portugal	Equipa de curadores do MHNC-UP