

Colonialidade póstuma e (pós-)vida decolonial: reparação interminável e remediações (im)possíveis

Posthumous coloniality and decolonial (after)life: endless repair and (im)possible remediations

Giulia Grechi

 0009-0008-8237-1871
giulia.grechi@gmail.com

Tradução de

Natália Quinderé

 0000-0003-3307-9918
nataliaquindere@gmail.com

Pedro Caetano Eboli

 0000-0001-5685-2331
pceboli@gmail.com

Resumo

O ensaio expõe traços coloniais que sustentam os museus europeus e suas coleções etnográficas hoje. Para tanto, Giulia Grechi desenvolve seu argumento por meio de uma montagem de referências de trabalhos de arte, pandemia de covid-19 e a ausência de visitantes em exposições, violência policial contra pessoas negras e precarização de trabalhadores de instituições museológicas. Diante dessa teia, a escritora ensaia algumas balizas que deveriam nortear o trabalho no museu contemporâneo e o trabalho do etnógrafo.

Palavras-chave

Espelho-museu. Colonialismo. Patrimônio.
Coleção etnográfica. Antimuseu. Ordem simbólica.

Abstract

The essay exposes the colonial traces that continue to sustain European museums and their ethnographic collections. To this end, Giulia Grechi develops her argument through a montage of references that brings together artworks, the covid-19 pandemic and the absence of visitors in exhibitions, police violence against black people, and the precarization of workers in museum institutions. Within this web of relations, the author outlines a set of guiding principles that should orient both work in the contemporary museum and ethnographic practice.

Keywords

*Mirror-museum. Colonialism. Heritage.
Ethnographic collection. Anti-museum. Symbolic order.*

Oxigênio

Você já sentiu que não consegue respirar em uma sala de museu?

Em 1972 Franco Mazzucchelli criou *Caduta di Pressione* [Queda de pressão], um trabalho conceitual em que o artista investiga a subtração do oxigênio do interior de um espaço expositivo, resultante da respiração das pessoas, uma modificação do ambiente que é sutil, embora seja tangível. Enquanto um diagrama ilustra o oxigênio consumido, calculado com base no tempo dispendido na exposição, outras placas exibem frases que falam do oxigênio como vital e indispensável para nossa sobrevivência – não apenas a nossa.

Em 2020, durante a pandemia de corona vírus, Sandra Smith, responsável pela gestão de acervos do British Museum, afirmou que as salas expositivas dos museus, sem a umidade dos milhões de corpos que costumam passar por elas todos os anos, estavam sofrendo, assim como as obras: “os objetos exibidos no museu estão acostumados a respirar junto com os visitantes. Se os visitantes não estão lá, o museu também ficará com déficit de oxigênio” (Cimoli, 2021).

E então, no verão de 2020, o grito de George Floyd antes de ser morto por dois policiais em Minneapolis – “Não consigo respirar” – se tornaria o clamor de muitas pessoas ao redor do mundo que passam (e em muitos casos continuam) a exigir a redistribuição do poder, da fala e da justiça, especialmente em espaços públicos, por meio de representações que reconheçam o papel estrutural do racismo na formação de narrativas institucionais e na própria organização da nossa sociedade. Museus, arquitetura e monumentos mais do que nunca assumem o centro das atenções (Amselle, 2017; Raicovich, 2021). Eles se tornam o teatro e o principal objeto da urgência em desfazer a sintaxe do mundo (como diria Italo Calvino), e em reescrevê-la do zero.

Então, você já sentiu que não “consegue respirar” em uma sala expositiva de museu? O que isso significa em termos literais e metafóricos?

O museu é um lugar onde normalmente nos sentimos seguros. Esse fato parece tão óbvio para nós, que isso nem sequer nos ocorre (falo do ponto de vista do público, pois os trabalhadores de museus muitas vezes enfrentam uma precariedade extrema, e estão longe de se sentir seguros).

Ou, pelo menos, essa era uma certeza absoluta até o ataque ao Museu Judaico em Bruxelas em 2014, e o ataque ao Museu Nacional do Bardo na

Tunísia em 2015. Até as reivindicações de iniciativas como o Decolonise our museums (and every dang Institution) [Descolonizem nossos museus (e todas as malditas instituições)], um movimento criado em 2015, por “trabalhadores da cultura que desmascaram e denunciam iconografias supremacistas, apontando como o financiamento público contribui para legitimá-las”. Portanto, mais que um ambiente seguro, o museu talvez seja, para algumas pessoas, um lugar reconfortante, onde o excesso de controle cria uma ilusão de segurança, não apenas em relação aos objetos, às pessoas e aos espaços, mas também, e até mais, em relação às narrativas e epistemologias que o sustentam.

O museu, longe de ser um dispositivo universal, é uma das heterotopias da Europa moderna, que tem historicamente articulado a dimensão do poder por meio do saber, pela construção de lugares simultaneamente dentro e fora do espaço, dentro e fora do tempo. O museu tem fornecido os recursos imaginativos e performativos, os horizontes cognitivos e as práticas que são úteis para a construção do cidadão europeu moderno, estabelecido como um sujeito “universal” sempre na relação com uma alteridade a ele subordinada e que constitui a diferença. Ele construiu “comunidades imaginadas” (Anderson, 1983), em um sentido nacional e colonial, mediante uma série de oposições (dentro/fora, eu/outro, natureza/cultura, visível/invisível), e quando a Europa se considerava no auge do progresso científico, tecnológico e “civilizatório”. Ao fazê-lo, também definiu e naturalizou um regime específico de ocupação de seus espaços, no que se refere aos objetos expostos e aos corpos dos visitantes. Assim, transmitiu uma série de *habitus* (Mauss, 2017), ou seja, uma série de disposições e normas comportamentais, que o “bom” visitante incorporou a ponto de senti-las como naturais. Hoje, sem dúvidas, esse modelo de museu está com déficit de oxigênio.

Espelho

O museu é o espelho colossal em que nós, na Europa, temos nos representado e nos reconhecido. Isso também funciona pelo reflexo da imagem de outras culturas que colocamos em exposição, ao mesmo tempo que construímos sua invisibilidade. Essa é a peculiaridade paradoxal do museu, que, como todo dispositivo de arquivamento, produz concomitantemente visibilidade e invisibilidade. Ele expõe algo enquanto esconde outra coisa. Nesse sentido, o museu

parece se assemelhar a uma espécie de alucinação geradora de realidade – um espelho, de fato.

Quem entre nós hoje se reconhece nesse espelho? Provavelmente aqueles que se sentem parte da comunidade imaginada construída pelo dispositivo do espelho-museu. Isso traz à tona o aspecto tautológico desse processo: eu me reconheço se pertencço, eu pertencço se me reconheço.

E se as pessoas, as comunidades, que se reconhecem nos objetos no museu, não se reconhecerem na maneira como esses objetos e sua cultura são contadas ou expostas? Ele será a seus olhos apenas um espelho distorcido.

E se a *paisagem sensível* específica que foi historicamente construída e reproduzida pelo museu, com base no modelo sensorial europeu dos cinco sentidos (admitido como universal, embora não seja, de forma alguma), priorizando uma visão totalmente desencarnada, nunca tenha sido “adequada”? E se a preservação dos objetos nas coleções de museus não fosse, necessariamente, uma prioridade universal? Vista de outro ângulo, a atitude museológica de conservação/catalogação/exibição talvez nos pareça um tipo de compulsão patrimonial (Amselle, 2017) implicada pela mesma obsessão acumulativa que está na base do sistema capitalista, sustentado por um modelo específico de desenvolvimento. Essas são questões que desafiam profundamente nossas epistemologias, enraizadas no conhecimento museográfico, etnográfico e científico que possuímos (ou seja, que construímos historicamente), e que nos instiga a imaginar soluções alternativas nas práticas, dispositivos, narrativas e na própria identidade dos museus contemporâneos.

Escrevo da perspectiva de uma pessoa de fora do museu. Não trabalho em museus, mas tenho trabalhado com frequência com museus, por meio de projetos curatoriais externos, sempre realizados em colaboração com outras pessoas (e isso faz uma diferença radical). Nunca considerei o museu um simples “objeto de estudo”, mas um lugar estratificado onde um discurso hegemônico é articulado, traduzido, às vezes contestado e re-mediado por pessoas que nele trabalham e por pessoas que passam por ele e o questionam como público ou como subjetividades diretamente interessadas (por exemplo, as pessoas pertencentes às comunidades de origem dos objetos coletados em museus etnográficos). Um lugar que é detentor e produtor de processos fundamentais de identidade, que, como tal, está sempre exposto: exposto, como espaço de

enunciação, à sua própria vulnerabilidade, à possibilidade de ser interrompido, questionado, contradito, contestado, usurpado, reinventado. A perspectiva de onde escrevo, portanto, é externa ao museu “máquina”, mas certamente não é “objetiva”. Pelo contrário, escrevo de uma perspectiva parcial, posicionada e fortemente “comprometida”: como visitante de museu; como alguém no interior de outra máquina infernal como a universidade (que compartilha muitas dinâmicas com o museu, ambos sendo dispositivos poderosos de produção de conhecimento); e como mulher eurodescendente, herdeira (mesmo sem querer) de um ambiente colonial tóxico, que continua a assombrar nossas instituições e se reproduzir em suas práticas.

Fantasmas

Alguns museus são assombrados, escreve Michael Taussig (2004). A maioria dos museus etnográficos nasceu de rotas coloniais e de seus espólios agridoces de genocídio e da depredação, ainda que esses museus permaneçam frequentemente em silêncio sobre o motivo de esses objetos estarem lá, o modo como foram adquiridos e o tipo de conhecimento construído historicamente por meio de sua representação.

Agamben (2009) afirma que a espectralidade é uma vida póstuma, feita de marcas que o tempo grava nas coisas. Etimologicamente, *spectrum* significa “meios de ver”. Então ele é mais do que uma imagem (*phantasma*): é uma visão, uma projeção, algo que nos permite ver alguma coisa, para além. Como um espelho embaçado onde algo nunca para de acontecer: *spectrum-speculum-spectaculum* [espectro-espelho-espetáculo]. Se escutássemos esses ecos espectrais, suas vozes, talvez pudéssemos entender melhor como muitas das urgências do nosso mundo contemporâneo, dentro e fora dos museus, estão conectadas a esse passado que não passa e permanece, em sua vida póstuma fantasmagórica, para atormentar o presente.

Parece que em relação à história colonial, a maioria dos países europeus desenvolveu patologias da memória (Ricoeur, 2004): eles recordam muito pouco, e mal, em uma espécie de esquecimento ativo, uma fuga através do esquecimento. É tudo sobre não querer se lembrar, ou querer se lembrar de uma certa maneira. O que Ricoeur chama de esquecimento seletivo organizou, em muitos

desses países, as estratégias de memorialização, estabelecendo o que e como lembrar, pela construção de arquivos e imagens que agora estão sendo reabertos e criticados.

Quanto à Itália, os mitos de que “os italianos são boas pessoas”, de que empreenderam um colonialismo “menor” em comparação a outros países europeus e de que são bem-vistos pelos próprios colonizados têm sido elaborados nos últimos 30 anos, entre o fim do fascismo (e o encerramento formal das ocupações coloniais) e a abertura de arquivos históricos contendo documentos relacionados a nossa presença na Etiópia, Eritreia, Líbia, Somália (também na Albânia e na Grécia). Isso só ocorreu, com deliberado e estratégico atraso, na década de 1980. Em todos esses anos de silêncio documentado, foi dito que os italianos “apagaram” sua história colonial, mas acredito que não se trata tanto de uma questão de apagamento, como a remoção de um evento da consciência de alguém, mas, em vez disso, de “recalque”, para permanecer em termos psicanalíticos. O recalque ocorre quando o evento traumático não é apagado da consciência, mas quando simplesmente ele se desloca para outro “lugar”, para outra constelação afetiva. Então, a raiz violenta e racista do colonialismo foi apagada no intuito de deslocar esse evento complexo para o reino do exótico, do paternalismo, do “lugar ao sol”. Tudo isso continuou a produzir certos imaginários sobre nós mesmos e sobre os outros, que hoje moldam esses impulsos racistas e violentos em relação à diferença (no sentido interseccional, entendida como qualquer alteridade ligada a posições raciais, geopolíticas, de gênero e de classe consideradas fora da norma). Isso nos permite entender a continuidade das formas coloniais de dominação depois do fim da administração colonial (Grosfoguel, 2017).

Quando penso na palavra “pós-colonial”, penso em pós não no sentido de “subsequente a”, mas no sentido de “póstuma”, de algo que foi gerado por um evento do passado, e que continua a acontecer em um momento posterior. Viver em sociedades pós-coloniais é habitar uma temporalidade interrompida, conflituosa e em fluxo perpétuo, cheio de fraturas, mas também de continuidade, vivendo em um permanente espaço-tempo alterado, onde a colonialidade continua a agir por um intrincado sistema interseccional de privilégios e de opressão, a tal ponto internalizado que o percebemos como “normal”, tanto em nível transnacional quanto local (em nossas cidades, em nossas casas, em nossos

trabalhos, nos museus e nos espaços públicos, em nossas relações sociais) e até em nossa intimidade.

Precisamos entender essa temporalidade, para penetrar o que o artista belga Vincent Meessen chama de caçada colonial (Gregos, Meessen, 2015) para desencadear de todas as formas possíveis um processo de retorno do recalcado, do negado, do incompreendido, mediante sua reinscrição no presente, ao qual continuam a pertencer, e fazê-lo em todos os lugares possíveis, de museus a nomes de rua, a nossos arquivos familiares, à cultura de consumo, a nossas fantasias e às formas (os imaginários culturais) pelas quais elas se manifestam, à intimidade cotidiana dos gestos, expressões, jogos. Precisamos dar substância e reconhecer esses fantasmas que estão retornando para reivindicar suas razões.

Coisas

Estou certa de que certos objetos se sentem desconfortáveis atrás de vitrinas de exposição. O museu tem canibalizado historicamente objetos, sobretudo o museu etnográfico com sua cena primária de cumplicidade colonial. O que o museu sabe realmente sobre esses objetos, muitos deles apropriados de modo ilícito pelos europeus? A transparência das vitrinas dos museus é uma ilusão – como também a presumida inocência do dispositivo. Ela mascara o olhar expropriador da Europa colonial sobre a alteridade, essa necessidade de construir uma alteridade a partir da qual a Europa possa se definir e confirmar sua própria existência.

O colonialismo foi sem dúvida material e sensorial. Corpos, objetos e ecossistemas inteiros estão no centro do projeto colonial, frequentemente compartilhando o mesmo *status*: corpos racializados e sexualizados a ser disciplinados e explorados; matéria-prima, artefatos e trabalhos de arte “a ser salvos”, produtos alimentícios, fotografias, documentos, corpos e partes de corpos, sementes e plantas. Essa economia é também perceptiva, sensorial, envolvendo não apenas a visão, mas sons, cheiros, sabores e toque. O museu, como uma instituição-chave da modernidade colonial europeia que classifica e controla as culturas do mundo, impõe não apenas sua própria produção de conhecimento, mas também suas hierarquias sensoriais internas (em objetos) e externas (no público). De certa forma, o museu etnográfico envolve um espaço

colonial duplicado (limpo e asséptico, mas não sem violência). No mundo colonial, a lógica, as epistemologias e os valores do colonizador (psicopatologia colonial, Fanon diria) são impostas por meio de uma ordem meticulosa e de regras inflexíveis aplicadas sobre as pessoas colonizadas. De modo similar, no espaço do museu os objetos são duplamente colonizados, tanto em um nível narrativo (apresentados como espécimes autênticos da cultura, atribuindo aos objetos valores vinculados a epistemologias totalmente diferentes daqueles que os produziram) quanto no nível expositivo, porque no império da visão que o museu manifesta eles são colonizados pelo olhar em um modo de percepção normativo (Classen, Howes, 2006).

Em um museu etnográfico clássico, a coleção de arte ou de etnografia precisa estar submetida a certo critério: a “melhor” arte ou o artefato mais “autêntico”; objetos que são exemplos ou representativos de uma cultura; o prestígio (local, nacional, “universal”) de possuir determinado objeto ou determinada coleção em seu “patrimônio”; a tendência de separar a arte (de qualidade superior) da cultura (etnográfica), geralmente no interior de uma noção de história linear e unitária (da nação, da humanidade, da arte) e sem fraturas (Clifford, 1988; Price, 1989).

O objeto etnográfico dentro do museu então aparece de certa forma “civilizado” enquanto permanece “outro”, realocado no regime racional e visual do museu, e assim a população representada em seu interior será também simbolicamente “disciplinada”, isto é, imobilizada, congelada na representação que o museu constrói para eles por meio de objetos que agora falam a linguagem do museu: “intocáveis, mudos e inodoros” (Classen, Howes, 2006).

Em todo arquivo, no entanto, há sempre algo faltando. Todo arquivo, estando ligado ao passado e necessariamente relacionado à memória e sua projeção no futuro, é ao mesmo tempo uma abertura e uma separação, uma ferida. De fato, não existe arquivo sem rachaduras (Mbembe, 2016). O arquivo é feito de camadas de presenças e ausências, de balbucios, sombras e fantasmas, assim como de materialidade e evidência. É difícil alcançar o significado do invisível, do inexplicável e do não dito, do irreconhecível, do excluído, dentro da gramática ordenada e rigorosa do que é, em vez disso, iluminado, certificado, ordenado e apresentado. Mas se você olhar de perto, o arquivo não passa de uma rachadura, uma ordem meticulosa sempre voltada para o conflito e o caos que reconhecemos em suas margens.

Existe algo que permanece não arquivável. Existem corpos (com seus objetos) que não podem entrar em museus, porque eles se afogaram e jazem no fundo do Mediterrâneo, ou se perderam nos caminhos entre fronteiras de nações cada vez mais marcadas por fronteiras e muros intransponíveis. Esses são enormes arquivos de morte, mas também de aspirações, projetos de vida, imaginação, desejo. Certos objetos, certos corpos, escreve Mbembe, escapam do museu, porque o museu não compreende sua radicalidade sem os imobilizar, os domesticar em ordem classificatória, tornando-os inofensivos, neutralizando seu “potencial para o escândalo”. Então talvez seja precisamente porque esses objetos e corpos escapam do museu que eles conseguem conter sua radicalidade.

Talvez, escreve Mbembe, essa seja essencialmente a função do museu, a função de culto, em especial nas sociedades seculares do Ocidente. É possível que essa função seja necessária para a própria sobrevivência da sociedade, tal como a função da perda de memória (Connerton, 1989).

Esses objetos, esses corpos, para preservar seu poder de escândalo, segundo Mbembe, “não devem entrar no museu”; em vez disso, devem continuar a assombrá-lo com sua ausência; ou com sua presença espectral. Eles devem estar em “todo lugar e em lugar nenhum”, seu aparecimento deve sempre ocupar um lugar “na forma de uma invasão e nunca como uma instituição” (Mbembe, 2016). Sua história nos provoca e nos convida a um esforço radical de imaginação, com o objetivo de fundar uma instituição com uma forma sem precedentes, ainda por vir, um lugar de hospitalidade radical para as histórias e corpos dos “condenados da terra”.

Em 1970, com o Movimento Democrático Psiquiátrico na Itália, Franco Basaglia conseguiu viabilizar o fechamento dos manicômios. Como lugares de violência, restrição e controle social, não havia preocupação em curar as pessoas; pelo contrário, a loucura era produzida. A loucura estava na própria instituição, e então foi necessário esvaziar seu poder e imaginar outro modelo, outro dispositivo, outro espaço (Foot, 2014), outra modalidade de cuidado e custódia. Da mesma forma, Clémentine Deliss (2020) reivindica um “museu pós-etnográfico”, anômalo e anacrônico. Mbembe se refere a ele como um “antimuseu”: de forma alguma uma instituição, mas a figura de um outro lugar, a da hospitalidade radical. Como um lugar de refúgio, o antimuseu também se autoconcebe como um lugar de descanso e de asilo incondicional para todos os “condenados da

terra”, enquanto testemunhas do sistema sacrificial que tem sido a história da modernidade, uma história dificilmente abarcada pelo arquivo.

De quem é o patrimônio?

No final da década de 1990, nas páginas da revista acadêmica *Third Text*, Stuart Hall (1999) pergunta a quem pertence o patrimônio. Se o patrimônio está ligado à preservação da arte e da cultura que testemunham a história de uma comunidade nacional, ele vem a ser “a materialização do espírito da nação”. Uma vocação pedagógica tão poderosa não visa simplesmente governar, mas se estende ao modo como o Estado, indireta e remotamente, induz e solicita atitudes e comportamentos apropriados a seus cidadãos (governamentalidade). Ela inculca em todo cidadão a personificação de sua cultura de pertencimento e as normas sociais que dela derivam. Então, Stuart Hall se pergunta: de quem é o patrimônio? É apenas dos que pertencem a uma identidade imaginada e afirmada no passado como culturalmente homogênea, unificada e tradicionalmente assegurada nas “origens” de uma nação? Quem não se vê refletido no espelho do “patrimônio nacional” nunca pode pertencer apropriadamente àquela comunidade. É interessante reler essas reflexões mais de 20 anos depois, em uma Europa pós-colonial (mas não descolonizada), cujo tecido cultural e social está longe ser homogêneo, claramente intercultural, marcada pela mobilidade e pela migração das antigas colônias e de outras partes do mundo (Modest, 2019).

Seguindo Stuart Hall, no entanto, se pensarmos na identidade de uma comunidade como “um projeto em andamento, em constante reconstrução”, e o museu como um espelho que propõe a imagem da comunidade através do seu dispositivo, o museu e o patrimônio cultural parecem estar no centro de um desafio e de possibilidades sem precedentes. Especialmente se considerarmos a herança colonial que assombra os museus etnográficos europeus. O reconhecimento do papel que a diversidade cultural desempenhou historicamente na formação da identidade nacional (e da violência inerente a esse processo) conduz a uma redefinição contextual dos modos legítimos pelos quais pessoas de diferentes origens estão aptas a pertencer a uma comunidade. Esse processo conduz a uma renegociação radical do proprietário do patrimônio e transforma o signo das apropriações históricas em uma nova forma de justiça.

Por essa razão, é crucial começar enfim um debate sério (ainda que conflituoso) em torno da restituição do patrimônio colonial, como está finalmente acontecendo em alguns países. Restituição significa, de maneira literal, retornar um objeto a seu proprietário legítimo, mas também significa reestabelecer o objeto em seu contexto, além dos usos e sentidos considerados apropriados a esse contexto. Em outras palavras, trata-se de permitir um processo de reapropriação simbólica do objeto que o poder do olhar europeu deslocou, descontextualizou, ressignificou e inseriu em outra ordem simbólica. O retorno desses objetos não significa, no entanto, retorno a seu estado prévio, mas, em vez disso, reinvesti-los de uma função social e histórica. Tal gesto tem uma dimensão ética quando a restituição de relações recíprocas entre as partes não está carregada de assimetria. O ato de restituição reconhece explicitamente a ilegitimidade da posse dos objetos pelos atuais proprietários, e com isso a vontade de operar não apenas um reconhecimento, mas também uma “reparação” dessa injustiça.

As implicações desse processo, portanto, são legais, políticas e simbólicas. Ele instaura uma reflexão profunda sobre o passado colonial, e a maneira como este contribuiu para a construção do patrimônio dos museus ocidentais. É também uma questão de operar uma reversão epistemológica e reconhecer a existência de diferentes interpretações (legítimas) de “patrimônio cultural”, conceito que é, em todo caso, apenas europeu e está longe de ser por si mesmo universal. Significa responder à cultura material, à atribuição de certos valores aos objetos, à relação entre pessoas e coisas, respeitando identidades coletivas e individuais. O modelo do museu centralizado, voltado para a preservação e exposição do patrimônio, é apenas uma das possíveis configurações para a localização do patrimônio no espaço social.

De modo similar, embora a preservação e a manutenção da integridade dos objetos na coleção sejam o interesse primário do museu, esse não é necessariamente seu único escopo: não se trata de uma “natureza” intrínseca aos museus. Pelo contrário, estamos lidando com um recorte ideológico, epistemológico e político – vinculado a um modelo preciso de interação sensível no museu – no qual preservar os objetos na coleção para o futuro é considerado mais importante que interagir com eles fisicamente no presente (Classen, Howes, 2006).

O processo de restituição é também uma oportunidade válida para desmitificar noções universalizantes e normatizadas dos museus ocidentais como as

únicas cientificamente corretas. É difícil de conceber para nós, mas a conservação não é a única prioridade do museu. O que talvez seja mais importante é o poder de experimentar o patrimônio cultural, de participar no processo ininterrupto e vital de narração e reconstrução das memórias e na reinvenção de si mesmo, até fora do museu.

Curar

Como então curar a ferida colonial? “Mate o museu!” declarou, em 1992, Alpha Konaré, ex-presidente do Mali e presidente do Conselho Internacional de Museus (Icom): “Já está na hora de questionar a base fundamental dessa situação e ‘matar’ – eu repito matar – o modelo ocidental de museu na África, para que novos métodos de conservação e promoção de nosso patrimônio floresçam” (Deliss, 2020).

O corpo do museu é um corpo tóxico e doente que precisa de tratamento urgente, escreve Clémentine Deliss. O museu colonial age mediante a necropolítica, que envenena os objetos e o metabolismo da instituição. Imaginar sistemas de cuidado por meio de intervenções radicais e operações pedagógicas lentas, ou acompanhá-lo até a morte: não existem outras opções.

No documentário *Reflecting Memory* (2016), o artista Kadder Attia, que há anos vem trabalhando sobre o conceito de reparação, pensa como o reconhecimento de uma ausência promove a necessidade de colocar o que está desaparecido de volta em seu lugar, assim como no caso de um membro fantasma, que precisa voltar a existir, mesmo que evocado com um espelho, para acalmar a dor física causada pelo não reconhecimento da falta no esquema corporal. Um mecanismo similar opera no nível da memória mutilada da comunidade, como no caso da memória colonial: apagada, rejeitada, não reconhecida, indizível.

O retorno dos espólios do patrimônio colonial não basta, pois a estrutura do museu (e a sociedade da qual ele é expressão) permanece assombrada pela colonialidade. Se o museu realmente funciona como um espelho, talvez, através dele, nós respondamos ao reconhecimento da mutilação, da ferida, e experimentemos o processo coletivo de cura, nos conduzindo a práticas de reapropriação e redistribuição.

Como perturbar e trazer à tona as ambiguidades implícitas na transparência de muitas das narrativas museológicas contemporâneas? É necessário expor coleções, arquivos, legendas, espaços museológicos como campos discursivos e relacionais, como expressões de certos arranjos de saber-poder. Nesse processo, que sujeitos podem falar e quais correm o risco de sempre permanecer como “objetos” do discurso, mesmo se convidados pelo museu para lidar com seu próprio patrimônio? Como evitar formas de tokenismo e o que Simona Bodo (2022) chama de “participação predatória”?

É necessário evitar o gesto paternalista de “dar voz” a um sujeito que permanece, não obstante, outro, e, em vez disso, desencadear uma reciprocidade de olhares, mesmo se isso envolve questionar radicalmente a narrativa do museu e sua autoridade. É necessário questionar a autoridade monológica do museu, transformando-o em um espaço crítico de consciência e questionamento radical: por que esses objetos estão ali? Quais histórias e memórias eles carregam? De quem são essas memórias? Quais pontos de vista os sustentam? Quem é convidado a escutá-las e quem não é? Quais feridas eles revelam? É possível expor uma ferida? É possível curá-la em um museu?

Qual é a “comunidade imaginada” de um museu (etnográfico) em nossas cidades atualmente? O conceito de representatividade, que está na base da definição do museu como um espaço “público”, deve necessariamente estar aberto, já que as identidades estão marcadas por processos cada vez mais intensos de transculturação. Se crescem os movimentos que se agarram violentamente a uma suposta pureza a preservar (os vários “América em primeiro lugar”, “Itália em primeiro lugar”), isso apenas revela que o conceito de cidadania está, em todo lado, no centro de redefinições inclusivas e de conflitos poderosos.

O patrimônio etnográfico em si é apenas o resultado de um processo histórico e político, o produto de apropriação e/ou troca, na maior parte dos casos de uma perspectiva assimétrica e colonial. Ele não é o repositório de um valor e de uma narrativa indisputáveis, também não é o testemunho do “progresso científico” e do prestígio nacional. As estratégias museológicas de acumulação, catalogação, exposição, e preservação, e a definição de cientificidade na qual nosso conhecimento está baseado estão inscritas em “histórias particulares de dominação, hierarquia, resistência e mobilização” (Clifford, 1997). Essas estruturas se referem a relações políticas, econômicas e culturais imbuídas da

colonialidade, que não são permanentes nem intercambiáveis. Ou melhor, elas precisam ser reconhecidas e desconstruídas, em certa medida, desaprendidas, para abrir espaço a novos processos, práticas e conhecimento decolonializado. Precisamos questionar aquilo a que estamos mais acostumados, o que pode até parecer banal para nós, porque fazer certas perguntas pode nos ajudar a revogar pontos de vista nascidos em um cenário específico de hegemonia colonial, que foram naturalizados e se tornaram normativos: “por que até recentemente parecia tão óbvio que objetos não ocidentais deveriam ser mantidos em museus europeus, mesmo que isso significasse que nenhum exemplar valioso fosse visto em seu país de origem?” (Clifford, 1988).

Os objetos de uma coleção etnográfica, adquiridos ou não de forma legítima, nunca podem ser totalmente propriedade do museu: eles permanecem sujeitos a negociações históricas e políticas. O que mudaria se os museus perdessem seu sentido de centralidade e autoridade, e passassem a se perceber como lugares específicos de trânsito, de fronteiras interculturais, de conflitos e de comunicação entre diferentes comunidades?

A tarefa de um etnógrafo, em um mundo contemporâneo diaspórico e pós-colonial de movimentos, conflitos e modernidades divergentes, é continuar a ser um crítico cultural. Operar pela desfamiliarização de lugares reconfortantes de conhecimento normativo, como é o caso do museu, envolve examinar as rachaduras, trabalhando incessantemente nas margens (Clifford, 2003; hooks, 2020). Como consequência desse processo, as fronteiras são tornadas porosas, estimulando mudanças e aberturas. Assim, a precariedade do (seu próprio) conhecimento é exposta, incentivando a crítica a qualquer autoridade estável de interpretação, sobretudo por vezes que antes não estavam autorizadas a falar.

É aqui que os processos e procedimentos artísticos ocorrem e adquirem sentido, dando corpo e visibilidade aos espectros que permanecem invisíveis no museu. Voltar a conhecer (reconhecer) as raízes coloniais da nossa identidade e abrir uma nova consciência significa questionar narrativas que se tornaram normativas. Significa fazer notar o modo como a estrutura relacional, íntima, afetiva, violenta e apropriativa das relações coloniais do passado continuam a moldar o presente. Navegar e negociar esse arquivo fluido e inquieto significa tanto reconhecer o que talvez não possa se traduzir em uma exposição de museu quanto preservar o potencial questionador que surge dessa impossibilidade.

Este ensaio foi publicado em formato *booklet* na ocasião da documenta 15 (Kassel), entre 18 de junho e 22 de setembro de 2022. Giulia Grechi foi uma das convidadas para escrever um texto como parte do projeto Jimmie Durham & A stick in the Forest by the Side of The Road.

Giulia Grechi é antropóloga, curadora e professora de antropologia cultural e antropologia da arte na Accademia di Belle Arti di Napoli. Doutora em teoria e pesquisa social pela Università La Sapienza di Roma, desenvolve pesquisas nas áreas de estudos culturais e pós-coloniais, museologia e arte contemporânea, com foco nas heranças culturais do colonialismo.

Natália Quinderé é artista, faz curadorias, pesquisa e escreve sobre arte e seus arredores. Organiza um grupo de performance em dança, chamado seis gentes (2021-), com a participação de artistas que vivem na cidade do Rio de Janeiro.

Pedro Caetano Eboli trabalha com curadoria, pesquisa e ensino. Graduado, mestre e doutor em artes e design, hoje é pesquisador de pós-doutorado no PPG em Multimeios da Unicamp, com bolsa Fapesp (processo 2024/07416-2).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009.
- AMSELLE, Jean-Loup. *Il museo in scena: L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*. Milano: Meltemi, 2017.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1983.
- BODO, Simona. Requiem per il museo samaritano? Una provocazione. *Agenzia Cult*. 2022. Disponível em: <https://www.agenziacult.it/notiziario/requiem-per-il-museo-samaritano-una-provocazione/>. Acesso em 18 maio 2026.
- CIMOLI, Anna Chiara. Prefazione. In: GRECHI, Giulia. *Decolonizzare il museo: mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*. Milano: Mimesis, 2021.
- CLASSEN, Constance; HOWES, David. The museum as sensescape: Western sensibilities and Indigenous artifacts. In: EDWARDS, Elizabeth; GOSDEN, Chris; PHILLIPS, Ruth (org.). *Sensible objects: colonialism, museums and material culture*. Oxford/New York: Berg, 2006.
- CLIFFORD, James. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

- CLIFFORD, James. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- CLIFFORD, James. *On the edges of anthropology*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- CONNERTON, Paul. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DELISS, Clémentine. *The metabolic museum*. Berlin: Hatje Cantz, 2020.
- FOOT, John. *La repubblica dei matti*. Milano: Feltrinelli, 2014.
- GREGOS, Katarina; MEESEN, Vicent. *Personne et les autres*. Catalogue of Belgian Pavilion at the 56th Venice Biennial. Venice, 2015.
- GROSFOGUEL, Ramón. *Rompere la colonialità: razzismo, islamofobia, migrazioni nella prospettiva decoloniale*. Milano: Mimesis, 2017.
- HALL, Stuart. Whose heritage? Un-settling “The Heritage”, re-imaging the post-nation. *Third Text*, London, v. 13, n. 49, p. 13-25, 1999.
- HOOKS, bell. *Elogio del margine*. Milano: Tamu, 2020.
- MAUSS, Marcel. *Le tecniche del corpo*. Trad. e ed. Michela Fusaschi. Pisa: ETS, 2017.
- MBEMBE, Achille. *Politiques de l’inimitié*. Paris: La Découverte, 2016.
- MODEST, Wayne. Introduction: Ethnographic museums and the double bind. In: MODEST, Wayne et al. (org.). *Matters of belonging: ethnographic museums in a changing Europe*. Leiden: Sidestone Press, 2019.
- PRICE, Sally. *Primitive art in civilized places*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- RAICOVICH, Laura. *Culture strike: art and museum in an Age of Protest*. London: Verso, 2021.
- RICOEUR, Paul. *Ricordare, dimenticare, perdonare*. Bologna: Il Mulino, 2004.
- TAUSSIG, Michael. *My cocaine museum*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Como citar:

GRECHI, Giulia. Colonialidade póstuma e (pós-)vida decolonial: reparação interminável e remediações (im)possíveis. Tradução de Natália Quinderé e Pedro Caetano Eboli. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 442-457, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.22>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>