

ENTRE MBEMBE E VERGÈS: DEMOLIR O MUSEU COMO NECESSIDADE DECOLONIAL

João Vítor Alcântara Jorge¹

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

 <https://orcid.org/0009-0008-7606-1930>

E-mail: joaovitorjorge1998@gmail.com

RESUMO:

Este ensaio propõe uma crítica radical ao museu enquanto instituição simbólica da colonialidade moderna, evidenciando sua função histórica como vitrine do saque, da racialização e do apagamento de memórias e modos de vida. Longe de constituir um espaço neutro ou de preservação imparcial do passado, o museu universal é analisado como um dispositivo central na legitimação da dominação colonial, articulado às dinâmicas do capitalismo racial e ao pacto narcísico da branquitude. A partir das contribuições teóricas de Françoise Vergès e Achille Mbembe — em articulação com autores como Fanon, Césaire, Cida Bento e Nêgo Bispo —, o texto examina os mecanismos de expropriação simbólica e material que sustentam o poder museológico. Analisa-se, também, o modo como a apropriação e a exibição de expressões coletivas dos povos subalternizados operam o silenciamento de suas histórias e cosmologias. O artigo explora, ainda, as proposições do antimuseu e do pós-museu como horizontes ético-políticos de ruptura com essa lógica, propondo a desordem absoluta como condição para reimaginar a memória, a justiça e a própria estrutura do sensível. Restituir, nesse contexto, não significa apenas devolver objetos, mas reconstruir mundos e romper com as fundações coloniais que sustentam as formas hegemônicas de ver, narrar e organizar a vida.

PALAVRAS-CHAVE: Museu universal; Colonização; Desordem absoluta; Decolonialidade.

BETWEEN MBEMBE AND VERGÈS: DEMOLISHING THE MUSEUM AS A DECOLONIAL NECESSITY

ABSTRACT:

This essay proposes a radical critique of the museum as a symbolic institution of modern coloniality, highlighting its historical role as a showcase of plunder, racialization, and the erasure of memories and ways of life. Far from being a neutral space or an impartial preserver of the past, the universal museum is analyzed as a central apparatus in legitimizing colonial domination, intertwined with the dynamics of racial capitalism and the narcissistic pact of whiteness. Drawing on the theoretical contributions of Françoise Vergès and Achille Mbembe — in dialogue with authors such as Frantz Fanon, Aimé Césaire, Cida Bento, and Nêgo Bispo — the text examines the mechanisms of symbolic and material expropriation that sustain museological power. It also analyzes how the appropriation and exhibition of collective expressions from subalternized peoples operate the silencing of their histories and cosmologies. The article further explores the propositions of the anti-museum and the post-museum as ethical-political horizons for breaking with this logic, proposing absolute disorder as a condition for reimagining memory, justice, and the very structure of the sensible. In this context, restitution does not simply mean returning objects, but rebuilding worlds and breaking with the colonial foundations that uphold hegemonic ways of seeing, narrating, and organizing life.

KEYWORDS: Universal museum; Colonization; Absolute disorder; Decoloniality.

¹Doutorando(a) em Filosofia na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia – MG, Brasil.

1 Introdução

Desde sua origem, o museu não se constituiu como um espaço de contemplação neutra, tampouco como guardião imparcial da memória coletiva. Ao contrário: trata-se de uma das instituições mais simbólicas da colonialidade moderna, marcada pelo confisco de corpos, objetos, narrativas e sentidos. O museu universal, em especial, é o reflexo direto da lógica de usurpação que organizou e ainda organiza o mundo a partir da supremacia branca europeia. Ao reunir em seu interior os vestígios de povos subjugados — restos mortais, artefatos religiosos, amuletos, instrumentos, imagens e máscaras —, o museu não apenas expõe objetos: exhibe e consagra a desigualdade. Este texto propõe uma crítica radical à institucionalidade museológica como forma de apagamento simbólico e reconfiguração estética da violência. A partir das contribuições de Françoise Vergès e Achille Mbembe — em articulação com autores como Fanon, Césaire, Cida Bento e Nêgo Bispo —, o ensaio analisa os mecanismos de racialização, dominação e expropriação que sustentam o museu como vitrine do colonialismo e investiga possibilidades de ruptura com essa lógica, como o antimuseu e o pós-museu. Mais do que repensar o museu, é preciso reimaginar o mundo.

2 O museu como arquivo da violência

O princípio da empreitada colonizatória refere-se à invasão, dominação e imposição de práticas violentas sobre corpos considerados inferiores. Nesse contexto, ao utilizar a justificativa da disseminação do evangelho cristão e da salvação de povos pagãos, a colonização deixou, em seu rastro, um caminho marcado por sangue e destruição. Ao apagar conhecimentos, verdades, histórias, estórias e vidas, os pés do colonizador tornam-se simbólica e literalmente manchados pelo sangue do colonizado, reafirmando seu poder de apropriação sobre aquilo que não lhe pertence.

Memmi (2023) afirma que o colonizador é o usurpador: aquele que invade e toma para si tudo o que pertence ao colonizado, construindo sua fortuna e erguendo sua civilização sobre os crânios dos oprimidos. Nessa mesma linha, os museus europeus, segundo Vergès (2023), podem ser vistos como depósitos de bens saqueados durante a colonização — uma prática legitimada. O museu universal, tal como o conhecemos hoje, nasceu desses roubos. Assim, o museu compartilha do mesmo princípio do colonizador: o da usurpação.

É inegável: a colonização constitui um processo contínuo de apropriação dos bens materiais e modos de vida dos povos colonizados. Diante disso, torna-se essencial retomar a análise sobre a apropriação de objetos e sua exposição em museus europeus, prática que desconfigura não apenas povos inteiros, mas também apaga a história e o simbolismo por trás de cada peça. Vale destacar que esse princípio de usurpação memorial está intimamente ligado ao cristianismo.

Como afirma Achille Mbembe (2022), as missões de expansão cristã para o continente africano foram momentos fundamentais desse processo. Tendo como objetivo a conversão dos africanos ao Deus uno e trino do cristianismo, essas missões procuravam fazer com que os nativos reconhecessem exclusivamente o “Deus Verdadeiro” como única via de salvação. Mais do que importar os hábitos sociais das nações europeias, tratava-se de disseminar o Evangelho entre povos considerados atrasados. Os costumes e crenças dessas comunidades deveriam ser corrigidos e “elevados”, com o intuito de libertá-las das superstições e conduzi-las à salvação. “Na realidade, a ação missionária estava assentada em dois pilares: a refutação dos fundamentos metafísicos dos cultos nativos e, onde fosse necessário, a repressão religiosa visando a conversão” (Mbembe, 2022,

p. 221). Nessa lógica, “na lógica do cristianismo, o convertido tinha que reconhecer que o caminho que havia trilhado até ali levava diretamente à ruína” (Mbembe, 2022, p. 221). Completa o autor:

O cristianismo se apresentava como a religião da verdade e da salvação. Como uma religião da ruptura radical, procurava abolir os cultos ancestrais. Daí a organização de amplas campanhas para extirpar a idolatria. Assim, templos eram fechados, inúmeros fetiches destruídos - figuras feitas dos materiais mais variados (mechas de cabelo, unhas, garras), conchas de formas e cores diversas, bichos e insetos secos, coleções de raízes, vasos e jarras contendo preparados vegetais e unguentos. Em seu lugar, eram plantadas cruzes. Eram confiscados os amuletos e distribuídos terços, rosários e outras efígies de santos. Demônios e feiticeiros eram perseguidos com castigos públicos e espetáculos punitivos. Havia um esforço para pôr fim às festas e rituais, investia-se contra certos instrumentos musicais e proibiam-se determinadas danças, assim como a suposta adoração dos mortos e práticas de contato com o invisível. (Mbembe, 2022, p. 224-225)

Somente rechaçar e dominar não era suficiente para a empreitada colonial. Diante do diferente e do estranho, o colonizador destruía tudo. No entanto, separar o indivíduo de sua tradição viva tampouco bastava: a colonização operava também pela apropriação simbólica — tomava para si troféus que, anteriormente, sustentavam e possuíam valor significativo para as civilizações arrasadas. O confisco, nesse contexto, era (e ainda é) um ato de delimitação de posse, estabelecendo quem pode ou não manter determinados bens. Diante de objetos associados a corpos considerados repulsivos (Mbembe, 2022), o colono usurpa e destitui cada peça de seu significado original, exibindo-a em seus museus como prova de sua força dominante e avassaladora. A apropriação de objetos ancestrais, portanto, implica não apenas em uma usurpação material, mas também em um apagamento simbólico e histórico dos povos a que pertenciam.

Nesse sentido, como argumenta Aimé Césaire (2020), é essencial reconhecer que o processo colonizatório não pode ser compreendido como ação evangelizadora, filantrópica ou civilizatória, tampouco como uma tentativa de erradicar a ignorância, a doença ou a tirania. Não se trata de uma expansão divina, nem de uma extensão do Direito. O que se deve admitir, sem hesitações, é que o impulso central da colonização resulta de uma combinação de forças representadas pelo aventureiro, pelo pirata, pelos mercenários, armadores, garimpeiros e comerciantes — todos movidos por interesses pautados na ganância e no poder. Por trás deles, ergue-se a sombra de uma civilização que, em dado momento de sua história, vê-se compelida a expandir suas práticas econômicas predatórias e sua lógica de competição a uma escala global.

Ao retomar o conceito de museu universal, Françoise Vergès (2023, p. 7) observa: “o museu ocidental é aquele tipo estranho de lugar onde podemos encontrar no mesmo espaço quadros, objetos, móveis e estátuas de vários continentes e várias épocas, mas também milhares de restos mortais – crânios, ossos, cabelos”. o museu, ao se apresentar como espaço universal, pretende ser um depósito global das expressões artísticas de todas as nações. No entanto, ao se atribuir o direito de conter a totalidade dos modos de ser humano, também estabelece, em seu seio, quais obras e corpos são dignos de reconhecimento artístico — e quais não são. Nesse sentido, o museu universal, herdeiro direto da colonização, torna-se um espaço onde arte, assassinato e usurpação se entrelaçam sob o disfarce de neutralidade e missão civilizatória. Como afirma a autora: “o museu é um grande túmulo onde mortos anônimos permanecem insepultos” (Vergès, 2023, p. 32).

Argumenta ainda Vergès (2023, p. 32):

O museu realizou uma formidável inversão retórica, dissimulando os aspectos conflituosos e criminosos de sua história e apresentando a si mesmo como um depósito do universal, um guardião do patrimônio da humanidade, um espaço para ser cuidado, protegido e preservado de contestações, um espaço com status de santuário, isolado das desordens do

mundo. Sua neutralidade é inquestionável. Ali, as pessoas falam baixo, os diálogos são desinteressados, não há excessos ou intemperança: greves, protestos e ocupações de funcionários são considerados de muito mau gosto.

Como aponta Françoise Vergès (2023), ao se outorgar o direito a uma neutralidade universal, o museu impõe um *status quo* baseado em um espaço previamente delimitado de comportamento e ações. Trata-se de um território separado do mundo, supostamente neutro, que reivindica para si a história universal com o objetivo de representar todos os povos e modos de ser. Ao menos

esse seria seu ideal. No entanto, esse espaço, onde nada pode ser contestado, carrega uma longa história de apagamentos e mortes — tanto epistêmicas quanto físicas. Conforme afirma a autora, o museu universal constitui-se como um espaço simbólico que encena a grandeza do Estado-nação, reunindo obras-primas para o deleite e orgulho de seus cidadãos, o que, por sua vez, reforça sua posição entre as chamadas nações civilizadas. É descrito como um “espaço social total”, marcado por disputas de classe, gênero, raça e ideologia, no qual se constrói tanto uma narrativa da arte quanto uma geografia do mundo. Ademais, os museus abrigam objetos que foram roubados, saqueados ou adquiridos de maneira desonesta, privando os povos de origem do direito ao luto, à memória e ao acesso às suas próprias riquezas. Funcionam, portanto, como ferramentas ideológicas que reafirmam o poder do colonizador sobre o colonizado. Apesar disso, o que permanece latente — e estrategicamente mantido — é o discurso da neutralidade:

Por trás da aparente neutralidade, o museu tem participação nos processos de dominação e na representação do Estado-nação sobre si mesmo. O poder do museu não se apoia exclusivamente em taxas de visitação ou prestígio; apoia-se também na transformação de quadros e objetos em símbolos da glória nacional e da riqueza da nação. Esses objetos, elevados ao status de ícones de uma civilização "superior", estampados infinitamente em livros didáticos, selos, louças, cartões-postais, calendários etc., tornaram-se inseparáveis da narrativa ocidental. As pessoas vão ao museu para se cultivar não apenas numa história eurocentrada da arte, mas também numa disciplina da visão e do corpo. O museu é visitado em silêncio, com o recolhimento próprio de certa concepção da recepção da beleza conveniente à cultura burguesa. O museu é também um centro comercial, um local importante de turismo, um espaço de hierarquia social, de gênero e raça, no qual a norma é a propriedade privada e nacional. O museu universal serve como um símbolo para todos os Estados, liberais e autoritários, de sua contribuição para a educação da humanidade. O conteúdo propalado de sua missão - ser depositário de tesouros, objetos de valor de todos os tempos e lugares - leva o público a acreditar que, indo ao museu, ele verá a arte "como se arte fosse arte". Objetos que foram saqueados, que cumpriam funções diferentes em suas comunidades, depois que são limpos dessa marca, depois que são neutralizados e depositados em pedestais ou vitrines, tornam-se “arte”. (Vergès, 2023, p. 83-84).

O museu, ao utilizar o discurso da neutralidade, tenta ocultar seu passado tenebroso de apagamentos e furtos sistemáticos, além de estar inserido no espectro do capitalismo racial. Como aponta a autora, sua estrutura foi desenhada para manifestar a hegemonia de uma classe em detrimento de outras — e, nesse contexto, a cor da pele define quem detém validade social e cultural. Para além da apropriação de obras oriundas de vivências comunitárias colonizadas e da condição de “sarcófago vivo” de mortos não sepultados, o museu se manifesta como uma instituição privilegiada, voltada a determinadas culturas e corpos. Seu público majoritário é branco — corpos que lideram, ordenam e regulam a hierarquia social. Em contraste, corpos racializados, indígenas, apátridas e subalternizados são frequentemente aqueles que ocupam cargos invisibilizados ou, ainda, que figuram como objetos de exposição. Como observa Vergès (2023), cargos de liderança como os de diretores(as) e curadores(as) continuam sendo ocupados predominantemente por pessoas brancas, enquanto funções como limpeza, segurança e

alimentação são desempenhadas, em sua maioria, por pessoas racializadas.² Nesse sentido, “o museu universal é uma arma ideológica” (Vergès, 2023, p. 24).

Ao repetir e operacionalizar as dinâmicas do capitalismo racial, o museu torna-se também um potente exemplo do que Cida Bento (2022) denomina de “pacto narcísico da branquitude”. Para a autora, essa sociedade hegemonicamente branca define a validade dos corpos a partir de características fenotípicas, reproduzindo um acordo não verbal que garante a manutenção de sua posição de poder. A analogia com o mito de Narciso — que morre afogado ao contemplar sua própria imagem — ilustra o modo como a branquitude se encerra em si mesma, reforçando seus privilégios sob o disfarce da neutralidade e da meritocracia. Movida pela autopreservação, a branquitude estrutura uma sociedade em que o “outro” não pode ocupar a centralidade, impedindo que o “diferente” comande ou transforme a norma estabelecida. A concentração de riquezas, o acesso privilegiado a cargos de liderança e a perpetuação de desigualdades raciais são os pilares desse pacto silencioso, mascarado por discursos meritocráticos.

Em consonância com Bento, Vergès (2023) argumenta que o museu universal, ao codificar o público que o frequenta, os corpos que são expostos e quem detém o controle sobre as coleções, também revela o funcionamento de uma sociedade essencialmente racista. O museu faz com que corpos subalternizados saibam que ali não são bem-vindos, reforçando ações como a de guias que, ao identificar visitantes racializados ou de classes populares, se sentem autorizados a “falar sobre os benefícios trazidos pela colonização” (Vergès, 2023, p. 27). Dessa forma, o museu universal não apenas administra obras usurpadas, mas também opera como uma máquina discursiva de legitimação da colonização. Nesse sentido, “o problema foi colocado de maneira muito clara: no mundo das artes, que goza de uma reputação (em parte merecida) de progresso e abertura, o racismo e a misoginia andam de mãos dadas” (Vergès, 2023, p. 76).

Vergès (2023) argumenta que os métodos de aquisição de patrimônios — hoje amplamente criticados — pertencem a um contexto histórico e lógico ultrapassado, e que insistir em julgá-los com critérios atuais seria um anacronismo. Ela ressalta que, embora o Ocidente tenha destruído as expressões simbólicas de diversas nações, ao mesmo tempo declarou-se guardião desse patrimônio. Em sua visão, os museus não devem ser considerados instituições voltadas exclusivamente aos cidadãos de uma nação, mas sim espaços destinados à humanidade como um todo. Assim, privar o público mundial do acesso a esses bens representaria um desserviço.

Contudo, como aponta a própria autora, esse ideal de universalidade é construído a partir de uma perspectiva normativa e unidirecional, que narra a história com base em uma codificação específica — aquela do povo que se posiciona como superior aos demais. Essa crítica se articula com a reflexão de Chimamanda (2009), que denuncia a “história única”: uma narrativa unilateral que privilegia a trajetória europeia como referência universal de progresso, humanidade e civilização, gerando uma visão distorcida e estigmatizante do continente africano e de seus povos. Em consonância com essa crítica, Vergès (2018) narra sua visita ao Museu da Marinha, em Paris, cuja proposta era tornar “o mar e a aventura marítima um tema de interesse para todos os franceses” (Vergès, 2018, p. 120, tradução nossa), por meio de narrativas sobre marinheiros e

² Em outras obras como *Um feminismo decolonial* (2020) e *Making the World Clean* (2024), Françoise Vergès realiza uma análise exaustiva e contundente das relações entre trabalho, raça, gênero e capitalismo. Em ambas, a autora evidencia como o trabalho de faxina — socialmente desvalorizado e invisibilizado — é sustentado majoritariamente por mulheres racializadas, cuja exploração é funcional à manutenção do capitalismo neoliberal e do patriarcado racial. Em *Um feminismo decolonial*, Vergès afirma que essas mulheres “abrem a cidade” todos os dias, garantindo a funcionalidade dos espaços urbanos, enquanto permanecem submetidas a condições de trabalho precarizadas, mal remuneradas e marcadas por invisibilidade social. Já em *Making the World Clean*, ela aprofunda esse argumento ao denunciar como a limpeza, em seu sentido simbólico e material, está enraizada em uma lógica colonial e racializada que produz uma divisão entre o “limpo” e o “sujo” baseada em marcadores de classe, raça e gênero. A autora propõe, como alternativa, uma “política de limpeza decolonial” que desafia as normativas burguesas de asseio, centradas em práticas de apagamento e dominação, e sugere formas de cuidado com a vida e o ambiente que reconheçam a dignidade das trabalhadoras e das comunidades historicamente exploradas.

explorações náuticas, antigas e contemporâneas. No entanto, como observa a autora, a exposição limita-se a exaltar as conquistas das companhias marítimas francesas, os luxuosos transatlânticos do início do século XX e as figuras de proa ornamentais — frequentemente representações femininas —, sem qualquer menção à dimensão colonial da história naval. A história contada, assim como em muitos outros museus, é a do colonizador — apagando a presença do colonizado. Silencia-se por completo o papel da marinha no tráfico de pessoas escravizadas, nas guerras imperiais e na consolidação do capitalismo global. Ao final da visita, o público é conduzido à ignorância sobre “os vínculos entre o progresso na marinha e a navegação e o comércio negreiro” (Vergès, 2018, p. 120, tradução nossa).

Vergès destaca que esse tipo de apagamento não opera por meio de mentiras explícitas, mas através de um discurso que se apresenta como neutro e pedagógico. Como afirma, “nada é totalmente falso” (Vergès, 2018, p. 120, tradução nossa), mas são justamente as lacunas que estruturam uma narrativa mutilada, produzindo uma cartografia histórica marcada por ausências. Trata-se de um esquecimento sutil, quase imperceptível: “não se vê mais porque desaprendemos a ver” (Vergès, 2018, p. 120, tradução nossa).

Nesse contexto, descolonizar os saberes e os espaços de memória significa reaprender a enxergar, reconstruir sentidos. Para Vergès, é necessário “ver novamente, de maneira transversal, interseccional” (Vergès, 2028. p. 120, tradução nossa), desnaturalizando o mundo em que vivemos — um mundo moldado por sujeitos históricos, regimes políticos e econômicos específicos. Trata-se, portanto, de reescrever a história sem as omissões que tornaram invisíveis certas violências ao longo do tempo.

Em consonância com isso, ao abordar a dicotomia política entre história e memória, Vergès (2008) formula uma crítica contundente à supremacia da história oficial como única forma legítima de conhecimento sobre o passado. No contexto francês, essa história foi construída a partir de um ideal de objetividade e universalidade que, longe de ser neutro, opera por meio da exclusão. O apagamento epistemológico de experiências como a escravidão, o colonialismo e as resistências dos povos subalternizados não representa um acidente ou descuido, mas sim uma estratégia deliberada de silenciamento que sustenta o projeto moderno-colonial.

Assim, quando o passado é transformado em um campo restrito ao saber autorizado, a história passa a funcionar como discurso de poder — apagando os sujeitos que não se enquadram nos moldes da razão europeia e da cidadania branca. Em contrapartida, a memória é apresentada pela autora como um campo insurgente, permeado por afetos, traumas e resistências, frequentemente deslegitimado sob a alegação de ser excessivamente subjetivo ou emocional. No entanto, é justamente essa condição que a torna perigosa para o regime historiográfico dominante: a memória restitui vozes aos que foram desumanizados, desafia a linearidade das narrativas oficiais e evidencia as limitações do conhecimento historicamente sancionado.

A memória, nesse sentido, não nega a história, mas a confronta de forma radical. Ela coloca em xeque a pretensão universalista da historiografia tradicional ao expor contradições fundacionais, como a coexistência entre os ideais iluministas e a brutalidade colonial. Por isso, é fundamental compreender que a história não é um campo neutro de saber, mas um espaço de disputa simbólica e política. O que está em jogo na tensão entre história e memória não é apenas a representação do passado, mas os modos pelos quais se constrói legitimidade epistemológica e reconhecimento político no presente.

O apagamento da escravidão e do colonialismo do relato nacional francês não é apenas uma questão de esquecimento, mas de estrutura: trata-se de uma epistemologia racializada, que define quem pode ser sujeito da história e quem é relegado ao silêncio ou à condição de objeto. Ao afirmar que a luta pela memória é, em última instância, uma luta pela própria história, Vergès (2008) não propõe a substituição de uma pela outra, mas a urgência de reconstruir radicalmente

o campo histórico a partir das margens — dos restos, dos espectros que perturbam o consenso narrativo.

3. Entre o roubo e a restituição

O museu, portanto, reflete os ideais de um mundo colonial — um mundo compartimentado, como afirma Fanon (2022). A segregação, nesse contexto, não é apenas uma estratégia das antigas ocupações coloniais, mas constitui também um elemento formador do senso comum, definindo os espaços que cada corpo pode ou deve ocupar. O processo de territorialização executado nas colônias, embora revestido de novas roupagens no presente, persiste através de delimitações espaciais que produzem e alimentam imaginários sociais. “Esses imaginários deram sentido à promulgação de direitos diferenciados para diferentes categorias de pessoas dentro do mesmo espaço” (Mbembe, 2003, p. 26, tradução nossa). A colonização, ao instituir o direito de ferir e subjugar, operava com base na exclusão de sujeitos considerados excedentes ou supérfluos — tanto no interior das colônias quanto nas metrópoles. Como aponta Mbembe (2020, p. 27), “a colonização funcionava, por seu turno, com base na excreção daquelas e daqueles que, sob diversos aspectos, eram tidos como supérfluos ou excedentes no seio das nações colonizadoras”. Ainda que não se possa afirmar que o museu reproduza os mesmos níveis de sofrimento físico e psicológico que caracterizavam o sistema colonial, ele opera de maneira semelhante ao determinar quais corpos pertencem a quais territórios: na visitação, nos postos de trabalho, ou nas formas pelas quais a história é narrada em suas exposições. Nesse sentido, o museu torna-se um dispositivo do racismo epistêmico forjado pela colonização — um símbolo visível da persistência de uma sociedade colonial.

Em consonância com isso, Mbembe (2022), ao problematizar a noção de uma história universal, revela como ela está intrinsecamente ligada ao mito da raça. Esse mito estabelece uma hierarquia entre os indivíduos com base em características fenotípicas, forjando uma suposta verdade e razão do mundo segundo os critérios do corpo branco europeu. A partir dessa racionalidade construída sobre uma cor de pele e um continente específico, toda produção artística e científica que se desvia desses parâmetros é sistematicamente descartada. Corpos negros, pobres, desprovidos de racionalidade — frequentemente tratados como bestas a serem domadas — foram adjetivados e inferiorizados para justificar sua dominação. Desse modo, as narrativas visuais africanas não foram reconhecidas como expressão de humanidade ou saber, mas relegadas ao status de curiosidades, expostas em vitrines como objetos a serem contemplados, e não como obras de sujeitos históricos:

Por não terem sido produzidos por sujeitos morais, os objetos negros só podiam suscitar desprezo, pavor e asco. Diante deles, sentia-se ora uma espécie de horror impotente, ora uma vertiginosa sensação de perigo. Isso porque, nesse mundo profano de coisas e corpos, o homem, animal vivo, nunca foi mais que uma coisa de antemão alienada, pronta para ser retalhada, cozida e consumida em sanguinários sacrifícios. (Mbembe, 2022, p. 227)

Assim como os corpos negros, os objetos por eles produzidos — por não pertencerem ao escopo cultural europeu — foram (e continuam sendo) alvo de horror, espanto e exotização. Considerados representações de crenças pagãs, fetiches perigosos ou manifestações de uma sexualidade incontrolável, esses artefatos foram desqualificados como arte, técnica ou religião. A leitura dominante, marcada pelo olhar colonial, reduzia essas criações à condição de simples curiosidades primitivas, desprovidas de valor simbólico ou estético legítimo. O mesmo horror que assombra o olhar europeu diante dessas obras é mobilizado para rememorar, nos museus, os acontecimentos que devastaram o continente africano. Objeto e sujeito se confundem na

perspectiva do desprezo e da dominação. Nesse sentido, como afirma Mbembe (2022, p. 227), “o objeto era escravo da pessoa que o produzia e utilizava, do mesmo modo como o criador do objeto era escravo deste. No fundo, um vínculo de estreita semelhança unia ambos. Nenhum dos dois existia para seus próprios fins, mas para uma finalidade que lhes era alheia”. O objeto negro, assim como seu criador, era desprovido de agência própria — ambos instrumentalizados pela lógica de apropriação e exibição do colonizador.

Retomando a relação entre o perdedor e o vencedor, a lógica da apropriação colonial está permeada pelo sentimento de que tomar aquilo que pertence ao outro é um direito do mais forte. Como pontua Mbembe (2022, p. 234): “[...] o vencedor sempre tem razão e o saque é sua recompensa. O derrotado está sempre errado, não tem outra escolha senão agradecer ao seu algoz se sua vida for poupada, e não existe nenhum direito automático de justiça para os derrotados”. Contudo, essa batalha foi profundamente assimétrica. Os povos colonizados não tinham acesso às mesmas estratégias de defesa, armamentos ou alianças políticas que os colonizadores europeus possuíam. Ainda assim, mesmo diante da desproporção evidente, o colonizador priorizou seu enriquecimento a qualquer custo — apropriando-se abruptamente de bens materiais para ostentar sua superioridade. Enquanto os metais preciosos eram transformados em joias e incorporados aos tesouros das elites coloniais como demonstrações de poder, os objetos produzidos pelos africanos foram condenados ao repouso perpétuo nos museus europeus — retirados de seus contextos, silenciados em vitrines. “O fato persiste de que, se tantos de seus tesouros hoje se encontram no exterior, é porque há uma parte brutal da história da África feita de depredações e saques, lacerações, contínuas subtrações e sucessivas capturas [...]” (Mbembe, 2022, p. 235)

O princípio colonial é voraz e nada perdoa. Como conclui Mbembe (2022, p. 236):

Até mesmo os túmulos foram profanados. No turbilhão, levaram quase tudo objetos de ornamentação, outros relacionados às necessidades da vida cotidiana, tecidos finos, colares suntuosos, anéis, joias artisticamente trabalhadas e incrustadas com ouro, cobre ou bronze, cinturões, diversos objetos bordejados com ouro, incluindo espadas, escudos destinados aos guerreiros, portais, assentos e tronos esculpidos com figuras de homens, mulheres, animais e elementos da flora e da fauna, magníficas fíbula, braceletes e muitas palhetas, milhares e milhares de "medicamentos" que acabavam identificados como "fetiches".

No processo contínuo de usurpação colonial, qualquer objeto — ou mesmo qualquer ser — pode se tornar alvo. Numa horda incessante de assujeitamentos, a repulsa dirigida a determinados corpos se entrelaça à necessidade de sua exposição pública, frequentemente remetendo a uma animalidade sexual atribuída ao corpo negro. Mbembe (2022) observa que, no contexto do processo museológico, a totalidade do butim — inclusive os animais — era organizada e convertida em produtos culturais. As missões de coleta não se restringiam apenas à pilhagem de objetos ou ao desmembramento de corpos humanos: elas também implicavam a captura de animais selvagens, dos menores aos maiores. “Não era nada surpreendente que, durante as coletas de máscaras, as cabeças das máscaras, em um gesto dramático de decapitação, fossem separadas de seus trajes” (Mbembe, 2022, p. 238).

A lógica da colonização não se esgota na violência material. Ao derrotar o colonizado, o colono ainda reivindica a posição de benevolente, esperando que o colonizado lhe seja eternamente grato. Não basta espoliar riquezas e exterminar populações — o preço pela “civilização” imposta é transformado em dívida perpétua para com a Europa. Mesmo diante dos saques históricos comprovados, o que permanece, sustentado por uma história única e unilateral, é o suposto direito europeu de posse desses objetos. Essa legitimidade é reafirmada por um Direito europeu, por

tribunais europeus, julgadores europeus, cujas decisões afastam os objetos de seus contextos originários e os mantêm sob guarda de seus saqueadores.

A lei, nesse contexto, torna-se o instrumento que separa criador e criação, operando a partir da lógica da expropriação: ela outorga a posse de objetos artísticos a quem os tomou, e não a quem os produziu. O princípio que norteia esse processo é o mesmo desde o início da colonização — extrair, dominar e, sobretudo, legalizar a pilhagem em nome de uma suposta civilidade superior europeia. Diante disso, Mbembe (2022) destaca a distinção fundamental entre o ato de produção e o direito de propriedade. Produzir um objeto não implica automaticamente possuir o direito de usufruí-lo, dispor dele ou controlá-lo legalmente. O direito à propriedade é, assim, dissociado do gesto criativo. A Europa, ignorando essa cisão e as violências que a sustentaram, continua se apropriando da arte alheia como se fosse sua por mérito próprio.

Pior ainda, as justificativas para essa apropriação prolongam-se em argumentos que negam ou minimizam o passado colonial. A Europa constrói a narrativa de que a aquisição desses objetos se deu por vias legais e espontâneas — como se tivessem sido fruto de trocas justas entre iguais, com consentimento mútuo e precificação equilibrada. Apaga-se, assim, toda a violência — os estupros, os sequestros, as pilhagens, o sangue derramado — que tornaram possível essa “negociação”. Justifica-se, então, que tais objetos são hoje “[...] ‘inalienáveis’, propriedade exclusiva ou da autoridade pública propriamente dita (que os administra por meio das instituições museológicas) ou de particulares que, tendo-os adquirido, estariam qualificados, aos olhos da lei, a deles usufruir integralmente, sem impedimentos” (Mbembe, 2022, p. 233).

Ampliando ainda mais a argumentação infundada utilizada para justificar a não devolução, escreve Mbembe (2022):

Outros ou quiçá os mesmos - argumentam que a África dificilmente disporia das instituições, da infraestrutura, dos recursos técnicos e financeiros, da mão de obra qualificada ou do *know-how* que seriam necessários para garantir a preservação e a conservação dos objetos em questão. O retorno dessas coleções a esses ambientes acabaria por expô-las a riscos redobrados de destruição ou deterioração, de vandalismo ou espoliação. Conservá-las nos museus ocidentais seria a melhor maneira de protegê-las, não obstante se pudesse emprestá-las aos africanos de tempos em tempos para eventos especiais. (Mbembe, 2022, p. 233-234)

Utilizando os mesmos pressupostos que outrora serviram para usurpar os objetos artísticos dos povos colonizados, a Europa persiste em recusar o reconhecimento de sua dívida histórica para com os países africanos e outros territórios subjugados. Ao profanar os sentidos originais atribuídos a esses objetos por seus modos de vida de origem, sua manutenção em solo europeu reafirma e perpetua a lógica colonizatória, funcionando como instrumento de uma sociedade racializada. Ao fim, os colonizados permanecem nessa posição simbólica de subalternidade: nunca plenamente reconhecidos como humanos, sempre reduzidos à condição de instrumentos do colono. Da mesma forma, seus objetos — frutos de espiritualidade, arte e saber — devem, segundo a lógica colonial, permanecer onde estão: nos museus europeus, pois ali seria agora “seu lugar legítimo”. Apenas as nações desenvolvidas seriam, conforme esse discurso, suficientemente tecnológicas e civilizadas para garantir a conservação adequada de tais peças históricas — peças que, ironicamente, são tidas como testemunhos de culturas “atrasadas”, “bárbaras”, “animalescas”. O signo, portanto, molda a memória. E nesse jogo semântico, a justiça ganha novo contorno: não mais como reparação ou equidade, mas como mecanismo de legitimação da dominação. Mbembe (2022, p. 234) observa “sob o pretexto de que a lei e o direito seriam autônomos e prescindiriam de qualquer suplementação, deriva-se daí que o direito estaria

desvinculado de qualquer exigência de justiça. Sua função já não é proporcionar a justiça, mas sacramentar as relações de poder existentes”.

Em contraposição à negativa recorrente de devolução dos objetos, Mbembe (2022) volta seu olhar também para os raros casos de restituição, que, mesmo quando ocorrem, não escapam à lógica colonial. A devolução não é motivada por um reconhecimento do erro histórico, mas frequentemente por uma reafirmação da superioridade europeia — como se a obra, esvaziada de seu sentido original, pudesse ser agora “devolvida” sem prejuízo, já que perdeu sua potência simbólica ou foi suficientemente “domesticada”. Nesse aspecto, aponta o autor:

Além disso, entre o que se foi e o que está voltando existe um grande abismo, pois em sua maioria esses objetos foram distorcidos e se tornaram irreconhecíveis. Os objetos presentes em coleções e museus não foram apenas isolados dos contextos culturais em que estavam destinados a operar. Alguns deles chegaram mesmo a sofrer diversas lesões e amputações, inclusive físicas, e agora exibem profundas cicatrizes. Tomemos como exemplo as máscaras e outros artefatos utilizados nas cerimônias de dança. A maioria deles chegou à Europa ostentando toucados, recobertos com os mais variados tipos de adornos (plumas de coruja, de águia, de abutre, de codorniz ou de galo, espinhos de ouriço, até mesmo mantos filamentosos de hastes pigmentadas de papiro). Esses adornos e estilos distintos, assim como o contexto em que foram chamados a fazer aparição, faziam deles receptáculos de sentido. (Mbembe, 2022, p. 245-246)

Após serem profanados, os objetos perderam aquilo que outrora os constituía. Além dos danos materiais causados pelo tempo e pela perda de partes essenciais, esvaiu-se também seu sentido primordial. Seus criadores foram massacrados, vendidos, escravizados. Em muitos casos, perdeu-se qualquer registro histórico sobre a utilização original desses artefatos: em que ritos religiosos eram empregados, quais significados simbólicos os acompanhavam, que memórias preservavam. Roubaram, confiscaram, dificultaram as devoluções. E quando, finalmente, retornam aos seus países de origem, voltam destituídos de seus saberes originais — voltam como testemunhos do apagamento epistêmico e existencial que os europeus promoveram. São objetos danificados, estruturas sem função precisa, peças que, antes, carregavam sentido, poder e presença histórica. O essencial se perdeu.

Para Mbembe (2022), esse retorno, quando ocorre, está sempre envolto em contradições. “[...] Toda restituição pressupõe a existência, confessada ou não, de uma dívida” (Mbembe, 2022, p. 247). A dívida europeia, portanto, extrapola o campo econômico: é uma dívida artística, social e sobretudo vital. É uma dívida de vidas. No entanto, a Europa se recusa a reconhecer-se devedora. Para ela, “não somos seus credores” — e, portanto, “não existe dívida alguma a ser honrada” (Mbembe, 2022, p. 247). Pelo contrário, a narrativa dominante insiste que é o mundo que lhe deve — por seus avanços científicos, técnicos, culturais. Acredita-se como a grande benfeitora da humanidade. Assim, mesmo que um dia todos esses objetos sejam devolvidos, será sob o signo da liberalidade e da generosidade europeia, jamais como uma obrigação ética ou histórica. O gesto será enquadrado como voluntário, não como reparador (Mbembe, 2022).

Como bem afirma Césaire (2020, p. 9), “a Europa é indefensável”. Sua dívida é de restituição, isto é, envolve a obrigação de reparar efetivamente o que foi usurpado. Mbembe (2022) é claro: para que haja restituição genuína, é preciso um reconhecimento proporcional à gravidade dos danos. Sem o reconhecimento da expropriação, não há restituição; sem a noção de prejuízo, não há reparação. Assim, restituir implica restaurar, e restaurar exige mais do que remorso. “Restabelecer” não é “arrepender-se”. Arrependimento é sentimento. Restituição é ato. “Ter compensado não significa ter apagado o dano. [...] Mais do que isso, a restituição é uma obrigação nos casos em que tenha havido uma destruição consciente, maliciosa e voluntária da vida de um outro” (Mbembe, 2022, p. 248). E bem sabemos os danos causados pela colonização

européia. Por isso, uma verdadeira restituição exige mais do que a devolução de objetos: exige a devolução da vida — do bem mais precioso e irreparável. A Europa, no entanto, não pode devolver as vidas que tirou. Pode apenas — e talvez nem isso de forma justa — devolver os objetos que esvaziou de sentido.

[...] O infinito irredutível que é a vida, toda vida, essa forma de dívida que, por princípio, é impossível de saldar. Para a Europa, restituir nossos objetos significa deixar de vir até nós com a atitude de alguém para quem apenas a própria realidade conta e se impõe. A Europa não pode fingir que nos restitui nossos objetos enquanto permanece convencida de que se é sujeito apenas na insistência da própria distinção, não no tipo de reciprocidade que exige o mundo reticular que o nosso se tornou. Cada vida singular conta. A história não é apenas uma questão de força, é também uma questão de verdade. Autoridade e dignidade não são mero condão da força e do poder. Por isso somos instados a honrar a verdade também, não apenas a força e o poder. (Mbembe, 2022, p. 249).

O signo do africano e do colonizado esvaiu-se — tornou-se pó. Em contrapartida, o signo do colono permanece intacto: exuberante, exposto, afirmando com arrogância uma história única;

4 Descolonizar é romper

Mesmo que o museu universal esteja centrado em uma estrutura sólida e, assim como o racismo, seja estrutural — como afirma Almeida (2018), operando na repetição de comportamentos específicos dentro da sociedade —, a necessidade de reformular o sistema vigente é latente. Decolonizar o museu, ou melhor dizendo, pensar e criar o antimuseu, constitui um caminho para a libertação epistêmica de inúmeros saberes e povos. Fala-se muito de decolonização, mas, como bem pontua Vergès (2023), o processo decolonial deve ultrapassar a retórica e não ser apenas um jargão impactante para discursos políticos. Decolonizar implica romper definitivamente com a ordem social vigente, reconstruindo a sociedade a partir das ruínas que ela deixará. Nesse sentido, “a descolonização, que se propõe a transformar a ordem do mundo, é, como se vê, um programa de desordem absoluta” (Fanon, 2022, p. 32).

A partir das ideias de Fanon, Vergès (2023) argumenta que a ordem social racista e colonial, estruturada na sociedade, só pode ser confrontada por meio da destruição de todo e qualquer resquício dessa ordem. Pensar um programa de desordem absoluta significa destituir toda a base conceitual atual, incluindo os ditames políticos racistas que a sustentam, a fim de permitir, por meio da contestação do que é normativo, o surgimento de uma nova sociedade, livre dessas mesmas estruturas. Assim, apenas por meio de uma recusa total da ordem — ou seja, pela instauração de uma desordem global que desafie a própria concepção de mundo — é possível destituir uma sociedade fundada na opressão, na expropriação, no capital e no racismo; a mesma sociedade que cria e sustenta o museu universal (Vergès, 2023).

Fazendo um paralelo, os processos de recusa propostos por Vergès podem ser complementados pelo que Deleuze e Guattari (2010) descrevem como desterritorialização e reterritorialização. Para os autores, as determinações sociais, comportamentais e identitárias de uma sociedade ocorrem através da constante desterritorialização — ou seja, a ruptura com estruturas estabelecidas historicamente —, seguida de uma reterritorialização, isto é, o estabelecimento de novos limites sociais e organizacionais. No contexto de um programa de desordem absoluta, trata-se de uma desterritorialização absoluta: uma recusa radical de todas as estruturas atuais, em um processo de fuga do sistema vigente que molda o poder, o pensamento e a subjetividade dos povos. Esse rompimento visa possibilitar uma reterritorialização focada na reconstrução das identidades apagadas pelos processos coloniais. A vida, nesse ciclo, deve se remodelar continuamente, abandonando as estruturas racistas existentes.

Contudo, como já mencionado, a estrutura colonial e o racismo são elementos constitutivos da sociedade atual — inclusive do museu universal. Diante disso, como pensar a decolonização do museu, se este reflete e reforça a própria ordem social? Para essa questão, Vergès (2023) defende que a decolonização do museu seria, em sua essência, inalcançável, dada sua estrutura orientada a perpetuar o preconceito e o sistema colonial. Da mesma forma que só seria possível vislumbrar uma nova sociedade mediante a instalação de uma desordem absoluta, apenas por meio da recusa integral ao museu seria possível conceber seu fim e uma nova forma de existência museológica. A esse projeto, a autora dá o nome de pós-museu. Assim, escreve ela:

A decolonização não é uma postura; nenhuma instituição pode ser decolonial enquanto a sociedade não for decolonizada, e não existe museu fora do mundo social que o criou. Frequentado ou não, o museu é um dos pilares da narrativa nacional, uma vitrine do nível de civilização que o país alcançou, a prova de que ele faz parte das "grandes nações" que contribuíram para a evolução da humanidade. (Vergès, 2023, p. 39).

Diversificar ou decolonizar não diz respeito apenas a realizar campanhas publicitárias, expor algumas pequenas obras, dedicar exposições ou falar sobre os direitos de todos os povos, enquanto a estrutura do museu continua a perpetuar a exclusão, o racismo e a ideia de superioridade de determinados povos sobre outros. Pensar um pós-museu significa desterritorializar as funções que o museu universal desempenha — seus direitos auto-outorgados, a sociedade que o sustenta — para, assim, reterritorializar um novo modo de compreender e valorizar a arte de cada povo, especialmente daqueles historicamente subalternizados, reconhecendo inclusive sua produção como expressão legítima de arte.

Nesses termos, o pós-museu representa uma mudança radical de toda forma de exclusão e colonialidade expressas no campo da arte e da história. Trata-se de uma proposta libertária diante das paredes racistas do museu universal. Dentro dele, os objetos passam a representar sua verdadeira história — como surgiram, seu significado original, e a narrativa de sua apropriação ou furto. O pós-museu evidencia o poder repressivo da colonialidade e permite o emergir das vozes subalternas, silenciadas ao longo da história. Em vez de exposições que funcionam como demonstrações de poder e subjugação — características do museu universal — o pós-museu oferece a possibilidade de questionar e vislumbrar o fim dessa vitrine de dominação racial. Como afirma Fanon (2022, p. 36): “[...] fica patente que o que divide o mundo é antes de mais nada o fato de pertencer a tal espécie, a tal raça.”. Nesse sentido, somente com o ímpeto e a atitude decolonial radical, pode-se pensar a existência de um pós-museu.

Concomitantemente a esse pensamento, Mbembe (2020) propõe a oposição ao museu por meio do florescimento do que denomina "antimuseu", ou seja, um espaço onde a segregação racial não encontre lugar. Trata-se de um local de acolhimento, no qual a figura do escravizado assume papel central. Na narrativa tradicional do museu, o escravizado é reduzido a um apêndice da história, um personagem marginal e subordinado a outros protagonistas, eventos e espaços. O próprio conceito de museu universal não comporta, em sua essência, a possibilidade de acolher a história dos corpos escravizados — deseja apenas exibi-los em vitrines. Por não possuir uma estrutura ética capaz de incluir o escravizado, o museu universal desmoronaria ao acolhê-lo verdadeiramente em seu interior, deixando de ser aquilo que essencialmente é. O antimuseu nasce quando o colonizado é contemplado; e é o próprio colonizado quem encerra a existência do museu universal. A partir disso, argumenta o autor:

O escravo deve continuar a assombrar o museu tal como existe hoje por meio de sua ausência. Ele deve estar em toda parte e em lugar nenhum, suas aparições sempre sob a forma de invasão e nunca de instituição. É assim que será preservada a dimensão espectral do escravo. Também assim é que se evitará que consequências fáceis sejam extraídas do

abominável episódio que foi o tráfico de escravos. Quanto ao antimuseu, não se trata de forma alguma de uma instituição, mas da figura de um lugar diferente, o da hospitalidade radical. Sendo lugar de refúgio, o antimuseu consiste igualmente em um lugar de repouso e de asilo incondicional para todos os refugos da humanidade e para os "condenados da terra", aqueles que testemunham o sistema sacrificial que tem sido a história da nossa modernidade história essa que o conceito de arquivo se esforça para abarcar. (Mbembe, 2020, p. 187-188).³

A presença do escravizado dentro do museu representa uma oposição total ao plano ideológico que o sustenta. Sua simples existência configura-se como uma intrusão radical, um movimento antagônico ao projeto museológico tradicional. O museu, ao constituir-se como espaço em que a história é contada por apenas uma perspectiva e ao operar com base na segregação, desmorona diante do corpo escravizado — aquele que desejava transformar em objeto de exposição —, agora vivo, com história, vivências e lutas. Para Mbembe, o antimuseu é, portanto, o espaço do acolhimento — um lugar onde todos os povos e corpos possam se encontrar e respeitar mutuamente. Um local em que a individualidade é plenamente reconhecida, e não englobada em uma hierarquia racial. O antimuseu, nesses termos, se afasta radicalmente das formas institucionais, remetendo à ancestralidade recuperada pelo acolhimento e pela restituição da humanidade aos corpos antes desumanizados.

Segundo Mbembe (2018/2006), a representação dos colonizadores mortos por meio de monumentos, estátuas e efígies constitui uma narrativa que busca eternizar esses indivíduos, inserindo-os como figuras que superaram a morte. Ao ocupar locais estratégicos no espaço urbano, esses monumentos forjam a memória coletiva e passam a integrar uma natureza heroica artificial. Diante do desafio de como lidar com esses vestígios materiais do colonialismo na África, Mbembe propõe um processo rigoroso de coleta e catalogação dessas estátuas e monumentos herdados do período colonial. Ele sugere que tais peças sejam reunidas em um único espaço — um parque-museu pan-africano — que funcione como local de memória e, ao mesmo tempo, como sepultura simbólica do colonialismo. O objetivo é evidenciar, por meio desses símbolos, a verdadeira história de sangue, apagamentos e violências causadas por essas figuras, expondo as mortes que influenciaram e perpetraram. Essa ação, segundo o autor, marcaria o encerramento do uso da colonização como justificativa para os males contemporâneos. Por fim, ele recomenda que se evite erguer novas estátuas e que os esforços se voltem para a criação de espaços voltados à expressão artística — como bibliotecas, teatros e ateliês —, os quais representariam, para Mbembe, os pilares de uma nova criatividade artística projetada para o futuro.

Por fim, Nêgo Bispo (2023), ao apresentar sua proposta contracolonial — uma recusa radical a qualquer proposta de matriz colonial, sustentada por sua vivência no quilombo e nas comunidades originárias —, propõe uma distinção entre arte e cultura. Para o autor, “a arte é conversa das almas porque vai do indivíduo para o comunitarismo, pois ela é compartilhada. A cultura é o contrário. Nós não temos cultura, nós temos modos – modos de ver, de sentir, de fazer as coisas, modos de vida. E os modos podem ser modificados” (Bispo dos Santos, 2023, p. 23). Nessa perspectiva, a cultura seria um produto do projeto colonial, especialmente ao definir quais culturas seriam superiores e o que pertence ao humano ou ao animalesco. A cultura, assim, funciona como um instrumento de propagação da ideologia colonial, e o museu, alicerçado nesse ideal, torna-se um produto da mercantilização, da padronização técnica e do sistema colonial. A cultura, nesse viés, exclui o humano.

³ O trecho aqui citado foi originalmente publicado pelo autor na revista digital *Africultures*, em 2013, sob o título *L'esclave, figure de l'anti-musée?*. Posteriormente, foi incorporado à obra *Políticas de inimizade* (2020), na qual se baseia a presente tradução. A versão original permanece disponível em: < <https://africultures.com/lesclave-figure-de-lanti-musee-11526/>>. Acesso em: 12 dez. 2024.

A proposta contracolonial, por outro lado, está ancorada na arte — entendida como promotora da vida comunitária e da partilha. Essa arte, como vivenciada no quilombo, constitui uma forma de resistência e de construção coletiva. Pensar o pós-museu de Françoise Vergès ou o antimuseu de Achille Mbembe só se torna viável a partir da contraposição entre o ideal colonial de cultura e a emancipação proporcionada pela arte. Se o colonialismo promove a segregação dos indivíduos, a arte, tal como a experiência comunitária, é aquilo que novamente os une. Para isso, contudo, é necessária uma desordem absoluta.

Ao longo das últimas décadas, o processo decolonial tem conquistado espaço de forma exponencial, tanto na academia quanto na sociedade contemporânea. Por meio do confronto intelectual e direto promovido por pensadores como Achille Mbembe e Françoise Vergès, temas como racismo, colonialidade, subjugação de povos e rebaixamento das artes ao nível do abjeto ganharam destaque, assim como o aprofundamento das nuances que sustentam uma sociedade estruturada pelo discurso racial. Contudo, ao ser confrontada, a sociedade colonial adapta-se aos novos tempos: reveste-se com outras roupagens, utiliza novos instrumentos e reconfigura suas formas de materialização, mantendo, assim, sua hegemonia. Nesse sentido, segundo Vergès (2018), o processo de decolonização da arte deve iniciar-se pelo reconhecimento dos apagamentos históricos e do encobrimento que ainda hoje os disfarça. Um verdadeiro processo decolonial deve ser aquele engajado, que desaprenda as normas, comportamentos e culturas da sociedade colonial para reaprender a partir das vivências que foram silenciadas ao longo da história. Como afirma a autora: “É preciso desaprender para aprender novamente, reeducar todos os sentidos — visão, audição, tato, olfato — que foram danificados, mas também reaprender o silêncio”. (Vergès, 2018, p. 124, tradução nossa).

No entanto, a proposta decolonial não pode seguir a lógica de linearização imposta pela colonização. Trata-se de “[...] um processo múltiplo e complexo que não pode seguir uma única trajetória, é multiterritorial, busca responder a uma diversidade de memórias, às vezes conflitantes, deve admitir gêneros, sexualidades e múltiplas espacialidades que se cruzam” (Vergès, 2018, p. 124, tradução nossa).

Assim, como pontua a autora em obra posterior: “um exercício decolonial é imaginar formas diferentes de exposição e representação, é fazer exercícios de especulação fictícia. Não se permitir esse exercício é admitir que o mundo é imutável” Vergès (2023, p. 79). As utopias libertárias, nesse contexto, não são meras abstrações: são necessidades sociais, que precisam ser imaginadas e experienciadas para que transformações estruturais possam de fato ocorrer. Como aponta um dos subtítulos da obra de Vergès, a decolonização não será um jantar de gala: será uma verdadeira batalha. Não se trata de um acordo com as classes dominantes, mas da sua queda e destruição. O vestuário dessa cerimônia está — e continuará — manchado de sangue. “E que possamos sonhar com um mundo diverso, onde a marca no corpo de uma história, não condene alguém a ser alvo preferencial da aniquilação. (PESSANHA; DO NASCIMENTO, 2018, p. 174).

5 Conclusão

O museu, tal como o conhecemos, não pode ser descolonizado. Enquanto expressão material e simbólica da modernidade colonial, sua própria estrutura está assentada na pilhagem, na hierarquia racial e na negação da alteridade. Ainda que discursos de diversidade e inclusão tentem revesti-lo de uma aparência democrática, o que se mantém intacta é sua função ideológica: preservar a hegemonia de uma história única. Como demonstrado ao longo deste texto, a restituição plena dos objetos saqueados, das memórias silenciadas e das vidas interrompidas exige mais do que arrependimentos performáticos — exige desordem, ruptura e desterritorialização

absoluta decolonizante. O antimuseu, como propõe Mbembe, e o pós-museu, nos termos de Vergès, não são apenas conceitos: são convocações éticas e políticas para imaginar outros modos de existir, lembrar, ver e sentir. É preciso desmontar o altar da neutralidade museológica e afirmar, sem hesitação, que não haverá justiça possível enquanto as vitrines forem túmulos e os salões de exposição seguirem sendo templos do saque. Desaprender, reaprender, insurgir: esse é o caminho.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BENTO, Cida. *Pacto da branquitude*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Claudio Willer, ilustração de Marcelo D'Saete e cronologia de Rogério de Campos. São Paulo: Veneta, 2020.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Tradução de Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 1. ed. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira, Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- MBEMBE, Achille. *Brutalismo*. Tradução de Sebastião Nascimento. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- MBEMBE, Achille. *L'esclave, figure de l'anti-musée?* *Africultures*, 2013/Article N° 11526. Disponível em: <https://africultures.com/lesclave-figure-de-lanti-musee-11526/>. Consultado em: 11 dez. 2024
- MBEMBE, Achille. *Necropolitics*. Tradução de Libby Meintjes. *Public Culture*, v. 15, ed. 1, p. 11-40, 2003. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/public-culture/article/15/1/11/31714/Necropolitics>. Acesso em: 13 set. 2024.
- MBEMBE, Achille. *Políticas de inimizade*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 Edições, 2020.
- MBEMBE, Achille. *Que faire des statues et monuments coloniaux?* *Le Messenger*, 2006/Article N° 4354. Disponível em: <https://africultures.com/que-faire-des-statues-et-monuments-coloniaux-4354/>. Acesso em: 22 nov. 2024.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. 4. ed. Prefácio de Jean-Paul Sartre e tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.
- PESSANHA, E. A. de M.; DO NASCIMENTO, W. F. NECROPOLÍTICA: Estratégias de extermínio do corpo negro. *ODEERE*, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 149-176, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22481/odeere.v3i6.4327>. Acesso em: 11 dez. 2024.
- VERGÈS, Françoise. Décolonisons les arts! Un long, difficile et passionnant combat. In: CUKIERMAN, Leïla; DAMBURY, Gerty; VERGÈS, Françoise (Dir.). *Décolonisons les arts!* Paris: L'Arche, 2018, p. 119-139.
- VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubunto Editora, 2023.
- VERGÈS, Françoise. La memoria como resistencia. *Revista Internacional de Filosofía Política*, n. 31, p. 49-64, 2008.
- VERGÈS, Françoise. *Making the world clean: wasted lives, wasted environment, and racial capitalism*. London: Goldsmiths Press, 2024.
- VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu, 2020.

Autor(a) para correspondência / Corresponding author: João Vítor Alcântara Jorge. joaovitorjorge1998@gmail.com