

Alegria e preguiça: arte contemporânea em museus etnográficos¹

Geslline Giovana Braga²

Muitos museus etnográficos incorporam entre suas mostras obras de arte contemporânea. Seja para compensar lacunas históricas, como processo de atualização do espaço expositivo museal ou reação às críticas das últimas décadas, que apontaram os museus etnográficos (e também os universais) como a própria representação materializada da narrativa colonial. Com as discussões sobre restituição à baila na esfera pública e midiática, a arte contemporânea passou a figurar dentro dos museus como um instrumento de suposta indicação de abertura à discussão sobre a devolução de objetos ou um jeito de assimilar e debater as críticas externas nas próprias paredes dos museus. Como se as obras de artistas que tiveram seus antepassados vilipendiados pudessem redimir os museus de sua aura sepulcral e colecionista dos antigos gabinetes de curiosidades. O presente trabalho pretende discutir sobre o papel decolonizador da arte contemporânea em museus etnográficos e seus limites nas políticas de reparação e restituição. Analisando as obras de artistas contemporâneos em duas exposições recentes em museus etnográficos. As obras de Osaze Amadasun e Mayowa Tomori na exposição “Benin - Perspectiva” (de outubro a dezembro de 2023), no Museu Weltkulturen de Frankfurt, na Alemanha. E as obras de Emeka Ogboh no Museu Wereld (até outubro de 2024), em Leiden, na Holanda. Ambos os artistas têm como tema a restituição das peças de bronze do antigo reino Benin. A partir da metodologia de Marília Xavier Cury (2021) analiso como a montagem das exposições sugerem diferentes leituras, mas as legendas que as acompanham levam a uma mesma conclusão quanto a pauta dos artistas, de que a restituição das obras não cabe aos museus.

Palavras-chave: arte contemporânea, museus etnográficos e decolonização.

Introdução: Alegria e preguiça

O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou
Caetano Veloso - Alegria

O verso de Caetano Veloso em *Alegria, Alegria*; de 1967, feita em plena ditadura militar no Brasil, não sai da minha cabeça como paródia quando percorro os corredores abarrotados de alguns museus etnográficos. Sim, os museus etnográficos me enchem de alegria. A mesma alegria contemplativa estética e interpretativa que sinto diante de uma pintura ou fotografia num museu de arte. Porém, sou tomada por uma preguiça estrutural ao perceber que a velha lógica do acúmulo colecionista do gabinete de curiosidades, muitas vezes, parece irreduzível, mesmo com toda *mea culpa* das etiquetas evidente nos textos, esforços e autocríticas. Isso porquê a grande quantidade de objetos nas reservas e expostos sempre vão remeter as histórias conhecidas, ou desconhecidas, das formações

¹ Financiamento Capes-Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

² Professora visitante do Departamento de Antropologia da UFRN, pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Unirio – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, no qual pesquisa arte contemporânea em museus etnográficos, recebeu bolsa CNPq em 2023, por meio do projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil.

das coleções nos contextos coloniais baseadas, em sua maioria, em saque, espoliação, expropriação ou pilhagem:

Foi na metrópole que surgiu um novo tipo de museu. Franz Boas o descreveu como o museu etnográfico. Ou seja, os museus começaram a ser divididos basicamente em dois tipos: os museus que contribuíram para a construção da história interna e identidade da Europa (das antiguidades gregas e romanas à pintura e outros artefatos); e os que se concentraram na história externa à Europa: das colônias e dos estranhos, como os Chineses, que nunca foram colonizados, mas cuja história não fazia parte da história européia. O museu etnográfico de Boas é de fato o exemplo mais marcante das mudanças radicais no acúmulo de significados do século XVI, quando a Europa capitalizou tanto o significado de sua história interna quanto o significado das histórias do(s) “Outro”(s). Existe uma interessante sobreposição entre o museu etnográfico e o museu de história natural (Mignolo, 2018, p.312).

Os acúmulos me levam a perguntar o que o visitante (não especialista) interpreta da estética apinhada dos expositivos dos museus etnográficos? Como *mea culpa* das etiquetas pode justificar ou reparar a incoerência supostamente humanista do passado? Etiquetas ora cheias de delongas escritas em letras minúsculas, ora com minúcias impróprias para se ler em pé ou ainda podem ser tão lacunares que só farão compreender os objetos como artefatos apenas.

Meu campo de pesquisa são museus estatais que lidam com as “coisas” dos “outros” contemporâneas, aqueles museus que se consideram “arquivos da criatividade humana” (Savóy: 2023). Abordo o que está sendo feito na impossibilidade da restituição e como arte contemporânea protagoniza a atualização dos museus etnográficos.

Como já salientou Sally Price (1992) não expor as obras “não-europeias” como se expõem a arte “canônica” é negar o caráter artístico, estético e contemplativo das obras produzidas em boa parte do mundo. No entanto não é objetivo aqui travar o modorrento embate entre arte e artefato (Carlos Fausto: 2023), que embora muito confrontado até hoje não efetivou um efeito descolonizante nos museus.

Nos esforços decolonizantes, alguns museus pelo mundo apagam o rótulo de etnográfico de suas identificações, como se a fleuma dos museus fosse culpa da prima pobre etnografia, que contribuiu para a robustez dos acervos, porém não discorreu narrativas coloniais sozinha ou nem sempre esteve à serviço do colonizador. Os museus etnográficos holandeses, por exemplo, agora usam o prefixo *wereld* para denominar os museus etnográficos como “museus de cultura do mundo”, assim como os museus etnográficos alemães são *weltkulturen*. Quem sabe fosse melhor chamar de museu da “cultura do outro”, já que não incluem objetos europeus nas “culturas do mundo”. Mesmo com outros nomes, reformulados ou com expografias novas, a maioria dos museus que abriga acervos ditos etnográficos ainda aposta numa estética do acúmulo em lugares de

suntuosidade colonial, o que não os tira do espectro da dominação colonial, esmorecida para nossas lentes ajustadas no presente.

O caso do Museu Central da África, em Tervuren, na Bélgica e do Quai Branly, em Paris, na França são emblemáticos: “ambos os exemplos servem para mostrar o quanto tentativas ostensivas de remover a maldição imperial que jaz sobre as coleções etnológicas podem, na verdade, revelar sua força inquebrantável” (Fabian, 2009, p.59).

O Museu Central da África foi reinaugurado em 2018 - depois de discussões que segundo Fabian sugeriam até fechamento definitivo - no novo expositivo ainda persistem as vitrines de vidro e madeira dispostas em corredores sombrios, cheios de arte do “outro” do passado e algumas poucas do presente, com legendas ora lacunares ora culpadas, intercaladas a salas de coleções de borboletas, *mockups* de elefantes em tamanho real e pássaros empalhadas. Numa clara concepção estética de que só a arte do não-europeu faz parte da natureza. Os salões abarrotados dos museus etnográficos insistem numa escrita evolucionista de expositivo, que vitriniza o outro no passado, no exotismo ou em outra escala de evolução.

O Quai Branly foi inaugurado em 2006, com um projeto de luminotécnica escuro, um expositivo com paredes e relevo que lembram cavernas, a construção foi planejada de modo que a reserva técnica dos instrumentos ficasse permanentemente exposta: “Celebra-se aqui a pilhagem colonial; não se faz nenhuma tentativa de esconder isso” (Fabian, 2009, p.69). A “torre de instrumentos” tem 24 metros, 6 pavimentos, 700 metros quadrados de área visível de armazenamento, 10.000 instrumentos preservados na torre (3850 da África, 2600 da Ásia, 2450 da América, 900 peças pré-hispânicas, 600 instrumentos da Ásia e 500 da Indonésia): “*Imaginée par Jean Nouvek, la réserve des instruments de musique est comme une fenêtre sur les coulisses du musée exposant la collection d'instruments de musique*³”. De acordo com Madeleine Laclair (2007) a história da coleção é determinada por questões sociais e políticas em quatro períodos do desenvolvimento da antropologia e da etnomusicologia na França, iniciada com a Exposição Universal de Paris de 1878, nove mil dos dez mil instrumentos são oriundas do Museu do Trocadéro. O acesso aos instrumentos é dado por dispositivos midiáticos do lado de fora do aquário. Embora a intenção seja nobre, mostrar ao público o acervo, o conjunto numérico e a “torre” causam impacto aflitivo, afinal são 10 mil instrumentos em

³ De acordo com o site do museu: [Início - musée du quai Branly - Jacques Chirac](#), acesso em 03 de maio de 2024.

silêncio. Desde 2022, o projeto Residência Sonora ativa os instrumentos que voltam a ser tocados por artistas residentes, que tem seus projetos aprovados.

Em muitos contextos os instrumentos são responsáveis pela comunicação com o invisível e por comandar rituais. Embora não seja a regra, a retirada de certos objetos do local de origem, por vezes, representa a descontinuidade dos saberes e fazeres associados a estes, então não é um exagero sugerir que o acautelamento em museus pode produzir o efeito contrário ao desejado. A materialidade preservada bem acondicionada pode significar o fim de tradições e a perda do matrimônio imaterial. Como sugere Aristóteles Barcelos Neto (2008, p. 40):

Castro Faria (2002, p.106), em recente entrevista, afirma que o colecionamento “deformou” o conhecimento antropológico. Para antropólogos cujo conhecimento da cultura material nunca passou de algo acessório ou menor, o colecionamento “desenfreado”, realizado pelos museus das metrópoles colonialistas, pode parecer uma desagradável herança colonial. De fato, o mundo das coleções é repleto de paradoxos, de histórias e sentimentos desencontrados, de dúvidas morais e, mais recentemente, de “cultos” aos objetos de arte (Gell, 1992b, 1998). As coleções etnográficas, ou melhor, as peças que as compõem, convertidas em obras de arte, vêm ocupando lugares especiais na economia simbólica da visitação dos grandes museus metropolitanos (Price, 1994).

A antropologia quando situou a armadilha colecionista dos museus etnográficos agiu com preguiça, ao abandonar os “objetos” como “objetos” de conhecimento e torná-los “deformação” ou “acessórios menores”. Dominique Poulout (2013) diz que por muito tempo, entre os anos 1930 até os anos 1980, o Trocádero acumulou além de peças cheiro de mofo, rejeitado que foi pela antropologia e pelos artistas que se interessavam pela “arte do outro”, como bem explicou James Clifford (2013).

O momento no qual estamos é posterior ao narrado por Barcellos (2013), quando os museus universais acolheram as peças dos antigos museus etnográficos como arte ou dos narrados por Fabian (2009) quando os museus fizeram reformas vistosas com a pretensa de decolonizar-se. Agora os circuitos de arte mostram obras contemporâneas de artistas não-europeus e os museus etnográficos abrem-se as expressões atuais das “culturas do mundo”. A questão central dos museus - universais ou “do outro” - nunca deixou de ser a alteridade. A fleuma e a celeuma colonial espriam-se nos museus etnográficos ainda, se a arte contemporânea mudará aura sepulcral pouco se sabe:

“(…) quanto mais me familiarizei com os problemas enfrentados pelos curadores e museólogos pós-coloniais, mais convencido fiquei de que nenhum deles pode ser resolvido dentro dos parâmetros disciplinares e institucionais existentes. No momento, não vejo cura para os curadores” (Fabian, 2009, p. 60). A arte contemporânea é a última remissão do momento para salvar os museus de si mesmo.

Do *mea culpa* nas etiquetas às obras que falam por si só

Como vimos, não é de hoje que os museus são cenário ideal para crítica à narrativa colonial, mais recentes são os atos em que eles têm se tornado palco para as políticas de reparação, restituição e devolução de objetos. A noção de reparação está acompanhada a um conjunto de novas práticas, que incluem principalmente ações compartilhadas e fazem do museu um proscênio para plurivocalidade.

Os museus e a antropologia são pares tão compatíveis, que as mesmas críticas que couberam a antropologia nos anos 1980, ainda caem bem aos museus etnográficos, como a ideia de “negação da coetaneidade” (Joannes Fabian: 2013), a univocalidade (Stephen Tyler) e a centralidade do texto. A noção da “negação da coetaneidade” de Johannes Fabian (2022) direcionada a antropologia no fim do século XX, ainda cabe aos museus etnográficos, segundo ele a escrita antropológica incorria num deslocamento temporal do outro, sempre o prendendo ao passado mesmo que a pesquisa ocorresse no tempo presente simultâneo. A equação de Fabian se ajusta aos museus etnográficos que ainda predem comunidades ao passado em seus expositivos antigos, enquanto reservam a plurivocalidade para os textos das etiquetas, só nelas fazem o *mea culpa* por compactuar com a narrativa colonial, confiantes ainda no poder do texto dizem estar se descolonizando.

Decolonizar no texto das legendas parece ser sempre a primeira opção dos museus, mesmo nos não etnográficos. É cada vez mais comum, que os museus europeus, ou mesmo brasileiros, narrem nas apresentações e nas legendas o seu passado ligado ao colonialismo, às narrativas únicas e a formação de suas coleções, com atitudes hoje moralmente condenáveis. O Museu do Ipiranga, recentemente reinaugurado, reviu-se nas legendas, não em seus expositivos.

O Museu Etnográfico de Amesterdam faz em sua apresentação o seu *mea culpa* colonial, anunciando seus empreendimentos agora decolonizantes, com exposições temáticas com curadorias claras, falam sobre os problemas do colonialismo, como a desigualdade produzida pelos mercados como em “*The power bank*” e “*Plastic Crusch*”, com obras de artistas contemporâneos e dos antigos acervos das colônias e muita culpa colonial nos textos. Museus não etnográficos da Holanda, também estão tematizando a questão da decolonização e da restituição especialmente nas legendas, como no Museu Rijks quando um quadro devolvido deu lugar a uma legenda narrando a situação. O antigo

orgulho da colonização dentro dos museus, que pretendiam exibir o imperialismo de um lugar a um discurso de vergonha, devido especialmente a escravização, expropriação e a presença de cidadãos holandeses que carregam a multiculturalidade em si.

Françoise Vergès (2023) sugere que o modelo de museu é tão preso aos imaginários, que mesmo fabular outras formas de expor são difíceis, que tal ato começaria por “virar à mesa” dos museus. Ou seja, mudar as motivações institucionalizadas dos museus como um todo, que se reproduzem agora mesmo nos “ecomuseus” ou museus sociais. O “outro” pode ser vitrinizado mesmo dentro de sua casa.

Os “museus universais”, outrora intencionados com preceitos evolucionistas, visavam mostrar a unidade estética humana na produção de beleza, hoje esbarram nesses filtros cientes de que cada objeto exposto guarda em si uma narrativa de algum tipo de dominação ou troca assimétrica. Françoise Vergès (2023) decreta que a verdadeira decolonização dos museus universais se daria com um museu sem objetos e com uma reformulação nas formas avetrinadas de expor, pois perdemos até mesmo a capacidade de imaginar como exibir de outras maneiras:

A decolonização total, real, concreta do museu não pode ser uma ação benigna. Implica varrer séculos de sujeição, se libertar das ideologias de pacificação e assimilação e ressuscitar uma imaginação largamente reprimida pelas condições de vida sob o capitalismo real avançado. Exige romper com uma educação que nos cega para o que está diante dos nossos próprios olhos. O poder nos ensinou a reagir à violência cotidiana do capitalismo racial com a calma e racionalidade e aceitar com resiliência o abuso de autoridade e o arbitrários. Muito frequentemente não ousamos mais interromper uma reunião, virar uma mesa. Esquecemos até mesmo como se faz isso (2023, p.58).

Françoise Vergès (2023) e outros três autores com formações distintas o filósofo e semiólogo argentino Walter D Mignolo (2010), crítico e historiador da arte americano Hal Foster (2017), a historiadora da arte Alice Protection (2021) comentam sobre o projeto *Mining the Museum* (Minerando o Museu) de Fred Wilson, em 1992, no Museum of Contemporary Art, de Baltimore, como uma exposição que indicou caminhos sobre como lidar com acervos “difíceis” e narrativas coloniais, aplicando as ferramentas da arte contemporânea diretamente sob o acervo de objetos no expositivo. Os quatro teóricos consideram que a curadoria de Fred Wilson conseguiu impor outras narrativas às coisas guardadas e, ainda, imaginou saídas para a crise nos museus. A curadoria de Fred Wilson os encheu de alegria.

O filósofo Jacques Rancière (2012) considera que atualmente, em função da crise da representação, a arte contemporânea tomou o lugar da crítica cultural em nossa sociedade. Hal Foster (2021) comunga de tal ideia e sugere que as linguagens

contemporâneas das artes visuais lidam com a realidade e produzem crítica em tempo real, que nos tornam aptos a compreender melhor complexas situações políticas que estamos imersos, como emergência climática, “trumpismo” e as questões transnacionais, por exemplo. Rancière diz que a artes visuais operaram por duas lógicas inter-relacionadas: o arranjo por por dessemelhança -que ele chama de “arquissemelhança” – que torna o invisível: visível. Com isto tais obras podem ser “cifras” ou “interrupção” da história, ou seja compreendemos por imagens outras narrativas e/ou rompemos com as anteriores. Nesta lógica, nos museus as coisas acauteladas há décadas podem contar e (ou) interromper histórias coloniais de racismo, dominação e subjulgamento, desde que rompense com sua forma. Com tantos poderes, a arte contemporânea também pode ser usada como estratagemas, um dispositivo decolonializante substitutivo, quando a restituição não atinge as reservas técnicas ou a “negação da coetaneidade” persiste no acumulado dos corredores, nas paredes palacianas ou que remetem à cavernas escuras⁴.

A curadoria de Fred Wilson usou as ferramentas da arte contemporânea. Foster (2017) explica que Wilson agiu como um arqueólogo da Sociedade Histórica de Maryland, “minerando” os objetos guardados no museu “atuou como etnógrafo das sociedades afro-americanas perdidas, reprimidas ou deslocadas em tais instituições” (2017, p. 178). Numa revisão da memória histórica dos objetos, os reorganizou pelas operações da “arquissemelhança” da arte, como um antropólogo “coleccionador” organiza seus dados no “momento etnográfico” da escrita (Marylin Stratern: 2014). Um dos objetos mais conhecidos da série é um carrinho de bebê antigo, onde no lugar do bebê está um capuz da ku klux klan⁵.

Vergès (2023) comenta a exposição no Maryland referindo-se a ausência de narrativas sobre a escravidão no Louvre: “pensava que Wilson havia conseguido fazer e no que podia ser feito no Louvre (...)” (2023, p. 169). Para ela Wilson tornou a “ausência nitidamente visível” (2023, p. 169), “associando objetos que aparentemente não tinham nada a ver uns com os outros, mas eram uma referência constante a violência física brutal” (2023, p.170), ou seja pelo rearranjo por arquissemelhança de um acervo que parecia conter uma história única, Wilson transformou objetos unívocos em coisas gritantes plurivocais.

⁴ Em referência ao expositivo do Museu Quai Branly, de Paris.

⁵ Disponível em: [Como a mineração do museu mudou o mundo da arte - BmoreArt](#), acessado em 28 de outubro de 2023.

Walter Mignolo (2010) por sua vez, atribui a Fred Wilson a “virada decolonial” na arte, com uma obra assumidamente política, enfrentando o colonialismo que os museus representam dentro dos mesmos, como lugares que reproduzem as opressões ao colecionar objetos, enquanto mutizam povos subalternizados por ausências de narrativas, nomes e presenças. Mignolo se debruça sobre a crítica da exposição, num período onde as perspectivas decoloniais ainda engatinhavam e repousavam unicamente no princípio da restituição.

Mais recentemente Alice Procter (2021), em “The Whole Picture: The colonial story of the art in our museums and why we need to talk”, dedica um capítulo, da terceira parte de seu livro, a Fred Wilson e “Minerando o Museu”. Ela descreve a montagem de algumas obras, considerado a criticidade das justaposições do artista como curador do acervo e indica que ele produziu alguma escola e que outros museus e galerias, na Europa e nos Estados Unidos, repetem a fórmula de Wilson, que é a linguagem da arte contemporânea, para introduzir discussões sobre a escravidão e o racismo no expositivo.

As análises dos quatro autores sobre a exposição “Minerando Museu” são feitas a partir da observação e “leitura” das obras, porque as obras gritam e nos apontam duas questões: 1-os arranjos da arte contemporânea no expositivo fundamentam outras narrativas a partir do mesmo repositório; 2 – a arquissemelhança produzida pela justaposição do acervo produz informação tão ou mais compreensível do que as justificativas textuais. Na forma da exposição de Fred Wilson está a fórmula para uma decolonização dos museus, que ultrapassam o *mea culpa* das etiquetas.

Arte contemporânea e “os bronzes do Reino Benin”

Para pensar “outras ideias” (Strathern: 2014) sobre usos e lidas da arte contemporânea em museus etnográficos analiso os trabalhos dos artistas contemporâneos da Nigéria: Osaze Amadasun, Mayowa Tomori, Emeka Ogboh. Os dois primeiros na exposição “Benin” no *Weltkulturen Museum de Frankfurt*, na Alemanha e o último na mostra “Na luz brilhante”, no *Wereldmuseum de Leiden*, na Holanda, ambos museus das culturas do mundo, antes etnográficos. Todos os três artistas tem como tema os bronzes do Reino do Benin.

Para fazer a pesquisas de campo nestas exposições, usei o “Roteiro de observação para visita e análise de museus e exposições” de Marília Xavier Cury (2021), no qual é sugerido um método de observação e relatoria para pesquisas em museus: “O nosso foco

principal é a exposição - objetivos e temática, organização conceitual e espacial, objetos museológicos e a articulação entre eles, elementos de contextualização (linguagem de apoio) e recursos físicos e sensoriais” (2021, p.1)

A restituição dos bronzes do Reino do Benin não são o tema central deste artigo, mas como são os temas dos artistas contemporâneos em museus etnográficos pesquisados é preciso fazer um panorama sobre estas coleções. Os bronzes do Reino do Benin são o caso mais conhecido de predagem violenta e o pedido de restituição mais polêmico, conhecido e comentado na grande mídia europeia e também estadunidense. O ato do saque, a “expedição punitiva” inglesa, é amplamente historicizado. Há mais de 2000 peças do antigo Reino do Benin em museus na Europa e nos Estados Unidos e os pedidos de restituição desafiam as noções de patrimônio cultural destas nações. Com isto, a temática ecoou na obra de artistas como Osaze Amadasun, Emeka Ogboh e Mayowa Tomori⁶ e na 60ª Bienal de Veneza de 2024, com uma obra dedica à questão dos bronzes no pavilhão Benin Imaginário⁷.

O que genericamente é chamado de “bronzes do Benin” são um conjunto de peças com máscaras, esculturas de animais, utilitárias ou não representando leopardo, peixe-lodo, serpentes e galos, entre outros. O maior número delas são placas que adoram o rei, tomavam parte em rituais ou contam a história das dinastias dos reinados, que ocupou a atual Nigéria na África Ocidental.

De acordo com Phillips Barnaby (2022) a tradição escultórica em bronze do Benin é do século XIII, durante a dinastia de Oba Ogula, sendo que os reinados foram iniciados no século XI, com a dinastia de Ogiso. Nem todas as placas são de bronze, muitas são subprodutos da mistura de outros metais, esculpidas em auto-relevo, feitas com a técnica da cera-perdida, técnica anterior ao contato com os europeus. Com isto, neste texto adoto a expressão “bronzes do Reino do Benin”, prefiro usar o termo “reino” em função do período histórico de expropriação e da disputa política atual em torno das peças, que gera um embate entre colonização, estados-nação e universalidade dos patrimônios.

A partir do século XVI, com as invasões de Portugal, Oba estabeleceu trocas comerciais com os portugueses. De acordo com relatos, à época o palácio real tinha longas

⁶ Oi, eu sou Mayowa 🇳🇮 | Mayowa Tomori, acesso em sete de julho de 2024.

⁷ <https://www.nigeriaimaginary.com>, acesso em 08 de julho de 2024.

galerias adornadas de cima a baixo com as placas de cobre que exaltavam o rei e seus feitos guerreiros (Layton, 2001, p.101). Com as constantes invasões e com as guerras, as placas foram retiradas das paredes no século XVIII e guardadas para protegê-las.

Em 1897, os ingleses marchavam rumo ao Benin e foram atacados e mortos pelos exércitos de Oba. Em decorrência do ataque, o Estado inglês organizou o que foi chamado de “expedição punitiva”, destruiu a capital do Benin e saqueou praticamente todas as obras de arte do reino. Os ingleses roubaram mais de 2500 peças, destas se sabe que a Alemanha⁸ e a Inglaterra têm como seu patrimônio mais de mil peças cada uma, distribuídas em seus museus etnográficos, mas existem também peças nos Estados Unidos (quase 500 peças) e na Holanda não mais que cem peças⁹. Nem todos os museus que acautelam as peças reconhecem que elas são frutos dos saques da “expedição punitiva” inglesa, pois chegaram em datas posteriores ou pela mão de “mercadores de arte”.

Depois da descolonização das colônias africanas, até meados dos anos 1960, os pedidos de restituição começaram a ser feitos direcionados às nações dos museus onde os bronzes do Reino do Benin estão acautelados. A Alemanha¹⁰, a Inglaterra e a França já assinaram declarações de devolução com a Nigéria, mas não chegam a 30 os bens devolvidos até então, em condição de “empréstimo permanente”. Outras dezenas “de bronzes” foram vendidas a Nigéria. A polêmica atual envolve questões de espaço e conservação na Nigéria e o fato de os herdeiros do reino, descendentes dos antigos dos Obás, se verem com legítimos donos das peças, já que elas pertenciam ao reino quando pilhadas. Este artigo é sobre como estas polêmicas foram parar dentro das galerias dos museus etnográficos nas obras de artistas contemporâneos:

Inquirir sobre “itinerários” e “histórias de vida” de coleções poderia ser um começo promissor desde que estas, enquanto noções, não sejam usadas apenas como metáforas adequadas, mas como conceitos que tornam possível apreender aspectos essenciais das coleções, tais como suas identidades materiais e temporais específicas. (Fabian, 2010, p.66)

Dominique Poulout (2013) sugere que o primeiro museus etnográfico a expor

8 De acordo com Bénédicte Savoy (2023), os pedidos de restituição, ou “empréstimo permanente” são feitos ao patrimônio Alemão desde 1972, estes pedidos corriam em segredo de estado, aos quais Alemanha respondia dizendo ser uma “boa guardiã”, estar livre da “mácula” da “expedição punitiva” inglesa na aquisição das peças e, que além disso, tinha perdido acervos durante Segunda Guerra e com a divisão entre Alemanha Ocidental e Oriental.

9 De acordo com os sites dos museus.

10 Em 2021, o Museu de Berlim pactuou com a Nigéria a devolução das 512 peças do acervo do museu, cujas todas as procedências são conhecidas, destas 30 foram devolvidas a Nigéria, em dezembro de 2022. As peças serão devolvidas aos poucos e ficarão emprestadas no Museu de Berlim por mais de 10 anos, abrigadas no Fórum Humboldt. Pesquisa | Staatliche Museen zu Berlin (smb.museum), acessado em 07 de julho de 2024.

“arte contemporânea” foi o Museu de Neuchâtele na Suíça, nos anos 2000. Devo salientar que esta terminologia arte contemporânea é conceitual, pois todos os museus etnográficos formaram suas coleções com obras “coevas” de outros povos, não eram só objetos antigos ou de uso passado que chegavam aos museus e, sim, objetos de uso cotidiano, ativos em seus lugares de origem. O Museu Britânico inclui arte contemporânea entre as “tradições criativas anteriores”, especialmente na coleção da África:

A inclusão da arte contemporânea em todas as galerias destaca a vitalidade e a relevância contínuas da arte na e sobre a África, tanto por artistas que vivem no continente quanto por aqueles de herança africana que trabalham fora dele. Entre as obras de arte contemporânea representadas, há um foco particular em obras de arte inspiradas ou informadas por tradições criativas anteriores. (Site do British Museum: [África | Museu Britânico \(britishmuseum.org\)](https://www.britishmuseum.org), acessado em 06 de julho de 2024).

As obras estão dispostas junto às vitrines que abrigam “tradições criativas anteriores”, não há um lugar específico para os artistas atuais, porém a disposição a preferir arte “inspirada ou informada por tradições criativas anteriores”, indica certo conservadorismo e uma não ruptura com uma perspectiva do museu das culturas do outro, como um museu que abriga necessariamente artefatos e técnicas tradicionais.

O *Wereldmuseum* de Leiden passou por transformações nos últimos anos, em conjunto com os outros três museus etnográficos da Holanda em Amsterdã e Rotterdam, além de novos expositivos para mostras de longa duração que abrigam as antigas coleções, o museu tem galerias para exposições temporárias, que podem abrigar todo tipo de arte contemporânea.

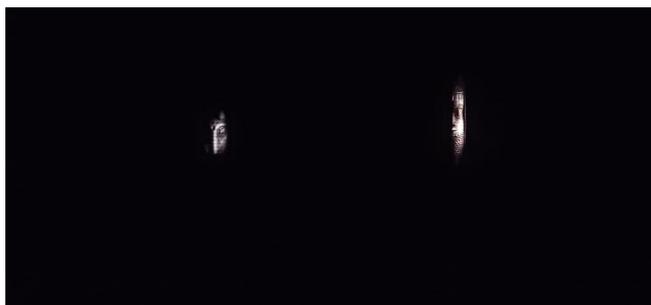
A exposição “Na luz brilhante” é uma delas, com curadoria de Azu Nwagbogu¹¹ - que também é um dos curadores do pavilhão da Nigéria na Bienal de Veneza de 2024 – os 32 artistas convidados abordam questões sobre África, como diáspora, situações transnacionais, escravização, capitalismo tardio, decolonialidade nos museus, ou seja os problemas do colonialismo: “Brilliant Light mostra o poder, a diversidade e a criatividade da arte contemporânea de África e da sua diáspora. Todos os artistas da exposição se relacionam com sua história cultural à sua maneira única e criam novas perspectivas sobre o futuro e o passado¹²”, os artistas abordam os temas de um ponto de vista muito pessoal, que o texto de abertura sugere com desafios globais da humanidade.

¹¹ Curador convidado Azu Nwagbogu | *Wereldmuseum* Leiden, acessado em 08 de julho de 2024.

¹² [Os artistas | Wereldmuseum Leiden](https://www.wereldmuseumleiden.nl), acessado em 08 de julho de 2024.

Na página sobre o curador Azu Nwagbogu da exposição “Na luz brilhante”, o museu declara: “The exhibition by supplementing masterpieces of modern and contemporary art from the museum’s collection with work by contemporary artists, thereby seeking to connect with current social discussions”. Tal afirmação parece incorrer nas afirmações de Sally Price (2000) sobre arte contemporânea em “centros civilizados”, pois se supõem complementariedades temporais, ademais há uma clara divisão em períodos históricos das artes, nas quais as artes das coleções etnográficas pertencem ao período moderno e o pós-moderno recebe o rótulo contemporâneo, assim os artistas atuais são artistas “contemporâneos contemporâneos”.

Entre eles está o nigeriano Emeka Ogboh, artista e ativista da devolução dos bronzes ao Reino do Benin. Emeka iniciou suas ações em 2021, no museu etnográfico de Dresden, *Volkerrkunde*, um dos 25 museus alemães que acautelam bronzes. O artista espalhou cartazes pela cidade com o título da exposição “Desaparecidos no Benin”, esta exposição desencadeou outras ações.



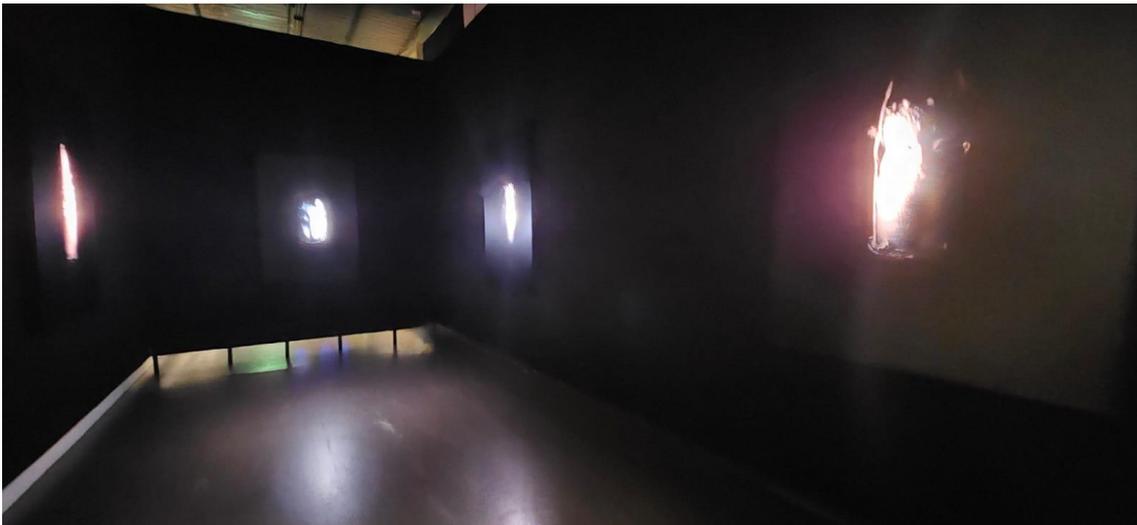
Em Leiden, Emeka Ogboh expõem fotografias dos bronzes da coleção de Dresden. Em *backlight*, numa pequena sala escurecida, as fotos parecem feitas em estúdio com as peças em fundo preto. A série chamada de “*At the Threshold*” (No Limiar) cria um espaço independente da mostra maior, no qual o visitante entre em outro ambiente e depara-se apenas com a luz da imagem dos bronzes. A crítica também pode ser estendida as chamadas “restituições digitais” - que pretendem oferecer aos países, que reclamam suas peças, arquivos digitais como forma de devolução. Segundo as legendas são “retratos em um limiar, emergindo da escuridão”. Este espaço de transição se refere ao status pouco claro dos objetos, que atualmente guardam retorno à sua terra natal, a Nigéria. Ogboh descreveu as esculturas como indivíduos olhando desafiadoramente para o visitante. Desta forma ele lhes dá de volta sua dignidade e autonomia.

As legendas informam a situação das peças abrigadas em Leiden, mas não fazem uma menção à exposição das mesmas pouco adiante: “A Nigéria solicitou a restituição de objetos da coleção do *Wereldmuseum*, que agora está sob revisão pelo Comitê de Coleções Coloniais. Os objetos são propriedade do estado holandês, que acabará por decidir quando os objetos serão devolvidos.” Desta vez o “*mea culpa*” das etiquetas culpabiliza o estado holandês e tira da responsabilidade do museu a devolução das peças. No museu de Dresden, as quais as peças fotografadas por Emeka Ogboh pertencem, por meio de pesquisas sabe-se a origem das peças:

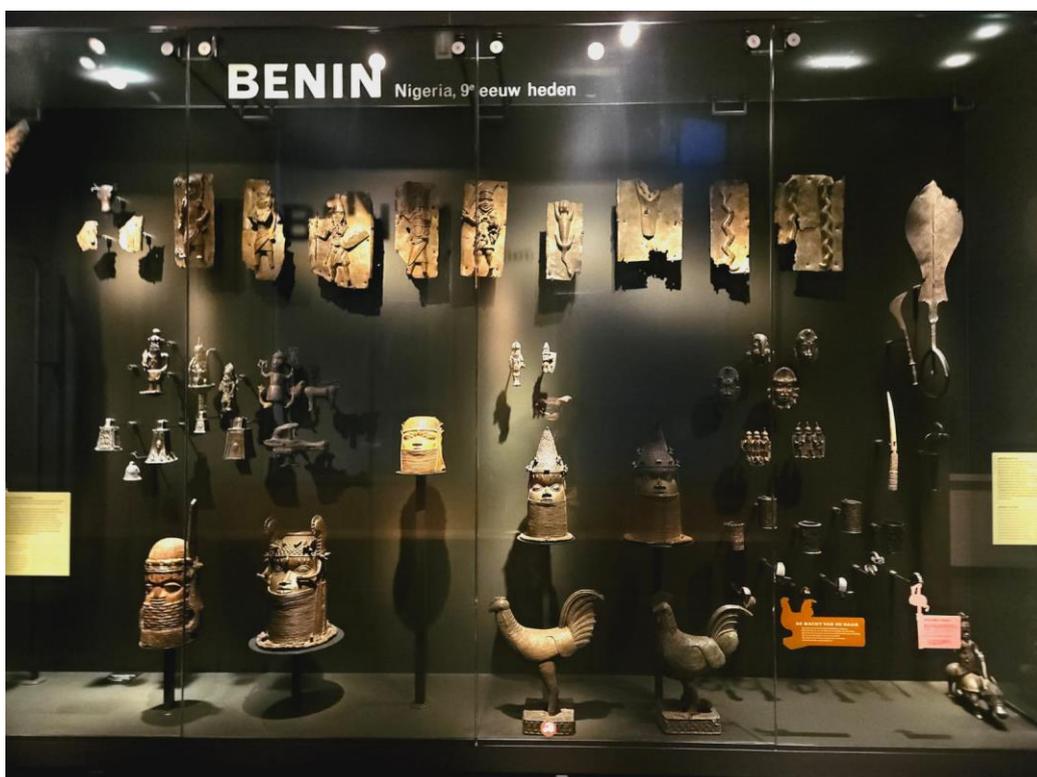


Staaliche Ehtnographische Sammlungen Sachsen, que faz parte da Staatliche Kunstsammlungen Dresden desde 2010 e pesquisa a procedência dos itens sob seus cuidados há muitos anos. Com base apenas no tempo de sua aquisição, **um número significativo desses objetos está historicamente relacionado ao colonialismo. É necessário prestar especial atenção às peças que entraram na posse de museus locais sob o domínio colonial alemão, ou que foram adquiridas sob coação ou através do uso directo da força por outras potências coloniais europeias e entraram nas Coleções Etnográficas do Estado da Saxónia num momento posterior.** Com isso em mente, a coleção do Benim mantida pelo Museum für Völkerkunde Dresden é **um conjunto particularmente controverso de itens.** Faz parte de um grande número de bronzes do Benim na posse de museus europeus e norte-americanos. Os cinco bronzes no coração da intervenção artística de Emeka Ogboh chegaram ao museu de Dresden entre 1899 e 1904, comprados do negociante etnográfico britânico William D. Webster (1868-1913) em Londres com financiamento de Arthur Baessler (1857-1907), um conhecido patrono saxão dos museus. Em sua obra "Vermisst in Benin", **Ogboh aborda o tema da ausência dos bronzes, concentrando-se não apenas na história dos saques e roubos, mas também na lacuna deixada na Nigéria moderna por essas relíquias significativas que testemunham a herança cultural**¹³

¹³ (SKD: [Vermisst no Benim: uma intervenção artística de Emeka Ogboh](#), acessado em 06 de julho de 2024)



Os bronzes em posse do *Wereldmuseum* de Leiden estão expostos numa grande vitrine na sessão África, na a exposições de longa duração (antes chamadas exposições permanentes), com a luminotécnica e fundo escurecidos costumeiros dos museus etnográficos. São aproximadamente cem peças no acervo, entre placas, animais e as “cabeças comemorativas do rei”, feitas para serem expostas em altares em homenagem aos ancestrais após o falecimento dos Obas. Esta grande vitrine fica numa espécie de passagem, ou corredor, entre os Nkisis do Congo e as máscaras dos Dongo, do Mali, lugar significativo se considerarmos o quanto Nkisis e máscaras Dongo são recorrentes nas pesquisas sobre África e suas materialidades.



Pela separação das peças ao longo do museu, um visitante pouco avisado, cansado (ou com preguiça), depois de dois andares apinhados de objetos de todas as “culturas do mundo”, poderia sequer relacionar a vitrine Benin às fotografias de **Emeka Ogboh**. Nesta parte da exposição as legendas explicam os aspectos rituais das peças e não há menção aos pedidos de restituição do qual aqueles objetos são alvos.

Estes deslocamentos entre as duas exposições, não são apenas espaciais, são temporais também, incorrem na já mencionada “negação da coetaneidade” de Fabian, pois os acervos etnográficos não se misturam às obras contemporâneas e são contrastantes em termos de expositivos. Enquanto as obras das coleções sempre aparecem enjauladas em vidros em ambientes escuros, as obras contemporâneas não são protegidas do público e estão em ambientes claros. Estes aspectos formais produzem sempre a sensação de que o “outro” está separado por um vidro e preso a um passado escuro, remetendo a uma perspectiva evolucionistas. Mesmo objetos usados hoje por seus donos em seus territórios morrem ou fazem uma viagem ao passado longínquo nestas condições, James Clifford está certo os museus etnográficos tem uma aura sepulcral - matam objetos vivos e por extensão seus donos - da qual parecem não querer se libertar.

As opções dicotômicas tomam forma no *Wereldmuseum* de Leiden: longa duração x exposição temporânea, claro x escuro, vitrine x parede, artistas do passado x artistas do presente, etiquetas explicativas x etiquetas conceituais. As formas revelam-se autoexplicativas sobre as dificuldades dos museus decolonizarem-se. O *Wereldmuseum* de Amsterdã apresenta uma proposta bem distinta, neles as exposições são temáticas e muitas delas misturam, muita informação textual, com objetos coletados no contexto colonial e obras contemporâneas.

No mesmo período¹⁴ o *Weltkulturen Museum de Frankfurt* dedicava um mostra inteira aos bronzes do Reino do Benin. Este museu tem características bem diferentes dos grandes museus etnográficos. As salas expositivas estão dispostas em duas antigas casas vizinhas. Ambas são pequenas e sofreram com bombardeios na Segunda Guerra Mundial, conforme informava uma das legendas do expositivo. Dentro as duas casas de fachada austera são cubos brancos, como as galerias de arte contemporânea, não há muitas vitrines separando os objetos dos públicos, não existem corredores. As paredes são brancas e

¹⁴ Dezembro de 2023. O objetivo da pesquisa de campo foi observar museus etnográficos que estavam expondo arte contemporânea, o fato dos bronzes do Reino do Benin estarem em duas das exposições foi uma coincidência.

iluminação muito luminosa também é branca, o que muda a percepção, circulação e a interação com as peças. Alfred Gell em sua pretensão de criar uma antropologia da arte salienta que nos ocupamos da **produção, circulação e recepção** das obras (2018, p.25), neste caso a oposição clara às formas do museu etnográfico “tradicional” encadeiam as possíveis formas de recepção.

Em dezembro de 2024, num dos prédios acontecia a exposição “*Sound Souce: Everenthing is Music*”, com um total de 12 salas divididas em dois andares, reunindo instrumentos das “culturas do mundo”, dispostos em mesas expositivas sem barreiras aos olhos e as mãos, embora não se possa tocá-los. A curadoria inspirada no conceito de “paisagem sonora” de Murray Schaffer, compôs uma sonorização ao visitante com áudios, fotografias e vídeos, tornando a mostra mais interativa.



Mostras guiadas e ações educativas desdobraram-se por todo período da mostra, com apresentações de músicos das culturas do mundo. A frente desta casa, na placa de entrada do museu, uma intervenção em stencil indicava: ação anticolonial. A temática da decolonização do museu envolvia outras atividades com leituras e debates. Seria precipitado declarar o sucesso descolonizante das ações do museu, como se possível num repente fazê-la. Porém é certo que as mudanças no expositivo, o equiparando aos dos museus de arte “canônica” e o uso da luz branca dão mais “alegria” as peças expostas. A interatividade, fotografias e vídeos “atuais” tornam coeva a recepção. Em outros museus da Alemanha, históricos ou de artes “decorativas”, a interatividade ganha certa centralidade, como na Casa de Goethe contígua ao Museu do

Romantismo, também em Frankfurt, onde se aprende sobre lanterna mágica e teoria da cor de forma interativa. Outra questão, importante é a curadoria, claramente presente, intencional e arranjadora de significadas, muito diferente do excesso sem lógicas, a não ser de mostrar tudo do “outro” do mundo todo, de muitos museus etnográficos ainda hoje.

É importante notar também que o uso excessivo de fotografias antigas posadas em preto e branco lançam o receptor para o passado, deste modo uma “atualização” de expositivo implica em fotografias do presente dos povos donos das coleções. E podem equivaler a informações textuais sobre as continuidades dos rituais, ou mesmo usos cotidianos.

A exposição Benin no Museu de Frankfurt foi organizada em duas etapas, no ano de 2023. Inicialmente o Museu Etnográfico de Frankfurt não estava envolvido nas discussões sobre as restituições, apenas os cinco museus com a maior quantidade de peças. Nesta segunda etapa, que pude visitar, as placas de bronze estavam expostas afixadas às paredes brancas, os animais e as cabeças de homenagem ao rei apoiadas a pequenos pedestais, todos sem vidros e dispostos entre vídeos com entrevistas, cadernos informativos em displays e obras de artistas contemporâneos nigerianos Mayowa Tomori¹⁵ e Osaze Amadasun¹⁶, ambos com a temática da restituição dos bronzes do Reino do Benin.



Mayowa Tomori criou imagens digitais dos bronzes, com quebra códigos, para facilitar o acesso livre às imagens. Entendo tal ação como uma espécie de pirataria dos bronzes originais nos museus saqueados da Nigéria. Como as peças contêm ensinamentos sobre o Reino do Benin o artista considera que os nigerianos foram privados de tais saberes. As imagens digitais podem ser vistas, armazenadas e distribuídas, porém Tamori não menciona a ideia de restituição digital e sim defende a ampla devolução das peças.

¹⁵ [Oi, eu sou Mayowa](#) | Mayowa Tomori, acesso em sete de julho de 2024.

¹⁶ [OSAZE AMADASUN - Ilustrador & Designer](#), acesso em sete de julho de 2024.



O acesso as imagens também foi tematizado na 60ª Bienal de Veneza de 2024, no pavilhão Nigéria Imaginária, pelo artista Yinka Shonibare, com a instalação “Monumento a restituição da mente e da alma”, peças como a máscara da rainha Idia, animais e as cabeças comemorativas de Oba foram reproduzidas em barro e expostas em forma piramidal, performando o

desenclausuramento das vitrines dos museus do norte global, segundo a artista.

Para a exposição de Frankfurt, Osaze Amadasun criou três cartazes ativistas, que pedem o retorno das peças, junto cartas de jogo de baralho, o artista em entrevista em sua querer restituição e “vingança”! O artista afirma que os bronzes pertencem a Oba, o rei. Em 2023, a Alemanha retrocedeu na ampla devolução das peças porque presidente da Nigéria, Muhammadu Buhari, decretou que os bronzes pertencem a Ewuare II¹⁷, o atual Obá, um descendente direto do rei na ocasião da “expedição punitiva”:

Decidi pintar minha própria interpretação visual da história do Benin e criar outras formas contemporâneas de expressão influenciadas por essa cultura. Posso imaginar que no futuro haverá muito mais variações interativas desses objetos e portanto da história do Benin.



¹⁷ O obá Ewuare II É formado na Universidade de Rutgers e na Universidade de Gales, fez campanha pela volta dos bronzes por décadas, atuou nas Nações Unidas, em Nova York, e como embaixador da Nigéria na Itália.



A não separação entre as obras antigas e contemporâneas transforma a recepção de ambas, cria um diálogo que problematiza o próprio museu como narrador plurivocal. Os cadernos de textos nos *displays*, trazem entrevistas com os artistas, textos explicativos sobre restituição e reproduzem as fichas catalográficas das reservas técnicas. Algumas também mostram as trajetórias dos objetos ao chegarem até o museu.



As obras dos artistas contemporâneos estão junto aos bronzes, são quadros com textos e desenhos, um vídeo instalação e cartas de reis espelhadas pelas paredes. Os quadros trazem em seus textos palavras de ordem e pedidos de devolução, as cartas com os reis dos baralhos levantam a polêmica sobre o pertencimento das peças, que para muitos pertencem aos herdeiros do rei. Assim como as joias da coroa pertencem à rainha da Inglaterra, Malinowski já fez tal comparação com as joias de Kula.



Depois de problematizar as questões do bronze nos textos, vídeos e nas obras de arte contemporânea, o museu diz nos textos que os bronzes que estão acautelados no Weltkulturen Museum, Museu das Culturas do Mundo, pertencem ao Estado Alemão e não compete ao museu decidir sobre o futuro das mesmas. O mesmo texto ainda afirma que apenas dois dos bronzes ali expostos são provenientes da “expedição punitiva” inglesa e por isso todos os outros (que chegaram por outros meios ao museu ou aqueles que não se sabe a procedência) não deveriam ser devolvidos. O museu se diz “feliz” por fazer a exposição e participar do debate junto com seus parceiros da Nigéria.

Há uma certa estranheza ao ver durante toda exposição a disponibilidade para o debate na interlocução das obras antigas e contemporâneas - e nos textos problematizar a situação, expondo as fichas catalográficas, os depoimentos de intelectuais nigerianos, as entrevistas com as artistas, a legitimidade da posse do rei - para ao fim a culpa recair no Estado e o entendimento de que as peças reclamadas são apenas as da exposição punitiva. Mostrando os limites da instituição, como apenas um depósito de objetos do Estado, ainda que esta possa em sua exposição argumentar e expor as situações controversas. Ainda que grande parte de toda controvérsia esteja nas próprias obras.

Estas duas formas de expor arte contemporânea, nos museus etnográficos de Leiden e Frankfurt, demonstram a capacidade da arte atual tematizar discussões, com um repertório imagético tão ou mais potente que o *mea culpa* das etiquetas. O efeito da arte como crítica cultural das artes visuais é melhor alcançado quando as obras estão em diálogo com as antigas coleções e não reservadas as exposições temporárias, reforçando um deslocamento temporal a que os não-europeus já estão sujeitos. O resquício de evolucionismo no expositivo separa a arte dos antigos acervos, ainda que os artistas sejam

sempre territorializados ou etnicizados para entrarem nos museus das culturas do mundo.

Considerações Finais

Depois de mais de duas décadas falando-se em “descolonização” dos museus, a arte contemporânea mostra-se como o “artefato” ideal para decolonizá-lo de fato: promovendo a “coetaneidade” dos acervos, retirando a aura sepulcral que impregnava a atmosfera, liberando vitrines encavaladas de objetos, libertando o artista “popular” da repetição da sua prática, fazendo a *mea culpa* colonial nas obras dos artistas sem a necessidade de etiquetas desenxabidas e quebrando com espectro do exotismo persistente mesmo com os expositivos reformulados.

E, ainda, a arte contemporânea ensina outros arranjos as mesmas reservas técnicas, impelindo outras danças e organização aos objetos, que assim “falam” denovo e por si mesmos. E deste modo, outrossim, nos mostram aplicabilidade da teoria da “agência” de Alfred Gell, estas obras são indiciais, não precisam necessariamente das suas dimensões simbólicas para comunicar e dizer - sobre emergência climática, lutas por direitos, emergências étnicas e restituições de objetos: alegram o contemporâneo.

Neste sentido a discussão se volta e se configura também para uma crítica a própria noção de “patrimônio cultural” (nacional e da humanidade) para objetos acautelados “sob proteção” do Estado, já que a “preservação” pode ser responsabilizada pela descontinuidade das tradições e saberes locais em seus contextos originais. Ou por impedir que outras dinâmicas artísticas tenham “fruição” pela repetição impingida por resquícios de folclorismo, do artesanal e da noção de identidade mal-empregada, que obriga as pessoas a se travestirem de si mesma para contemplarem o imaginário do outro, para simples contemplação ou para garantir seus direitos culturais.

Caso os museus etnográficos não passem a abrigar novas narrativas coetâneas estarão fadados a se encastelar em sua própria história, esvaziada por se ensimesmar na proteção de artefatos acautelados. Ou seja, o museu etnográfico ou será histórico ou folclórico se não se voltar para produção atual. Deste modo, arte contemporâneas pode trazer “coisas de volta à vida” (Tim Ingold:2022) e os museus etnográficos de volta à antropologia do agora.

Entretanto, a arte contemporânea dentro do museu etnográfico não pode ser apenas um estragem para incapacidade de realizar a restituição e a repatrição de coisas

outrora pilhadas, tampouco um subterfúgio para uma modernização sem participação social e centralizadas em artistas eleitos únicos. Do mesmo modo, que no passado se faz apropriações materiais, a arte contemporânea também oferece o perigo de apropriações conceituais dentro dos museus. As políticas de reparação exigem ações completas, que envolvem ampla participação social, curadorias compartilhadas e novas formas de expor.

Referências

BARCELOS NETO, Aristóteles. **Apapaatai: Rituais de Máscaras no Alto Xingu**. São Paulo: Fapesp, 2008.

BARNABY, Phillips. **Loot: Britain and the Benin Bronzes**. London: Oneworld, 2022.

CLIFFORD, James. **Museums as contact zone**. In: *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. p. 188-219.

_____. **A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

_____. **A escrita da cultura: poética e política da etnografia**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2016.

CURY, Marília Xavier. **Roteiro de observação para visita e análise de museus e exposições**. São Paulo: MAE-USP, 2021.

DESCOLA, Philippe. **As formas do visível: uma antropologia da figuração**. São Paulo: Editora 34, 2023.

FAUSTO, Carlos. **Ardis da arte: imagem, agência e ritual na Amazônia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2023.

FABIAN, J. **Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar**. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 59-73, 2010.

_____. **O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto**. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.

GELL, Alfred. **Arte e agência**. São Paulo: Ubu, 2003.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

HICKS, Dan. **The British Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution**. London: Pluto Press, 2020.

LAYTON, Robert. **A antropologia da arte**. Lisboa: Edições 70, 2001.

LAFONT, Anne. **A arte dos mundos negros: história, teoria, crítica**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

LECLAIR, Madeleine Leclair. **La musique et ses instruments au musée du quai Branly**. *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], 112 | 2007, mis en ligne le 15 février 2011. Disponível em URL :<http://journals.openedition.org/ocim/739>, consultado em 03 de maio de 2024.

LIMA FILHO, Manuel; ATHIAS, Renato. **Dos museus etnográficos às etnografias dos museus: o lugar da antropologia na contemporaneidade**. In: RIAL, Carmen; SCHWADE, Elisete (Org.). *Diálogos antropológicos contemporâneos*. Rio de Janeiro: ABA, 2016. p. 71- 83.

_____. **A restituição de objetos e coleções aos povos indígenas brasileiros**.

Anuário Antropológico, V.48 N.3 | 2023
2023/v.48 n.3. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/11789>

MIGNOLO, Walter. **Aiethesis decolonial**. Calle 14 Revista de Investigación en el Campo del Arte, 2010. Disponível em: [Calle 14 é uma revista de pesquisa no campo da arte \(udistrital.edu.co\)](http://www.calle14.org), acesso em 29 de março de 2024.

_____. **Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992)**. In: WILSON, Fred; GLOBUS doro (ed.). *Fred Wilson, a critical reader*. London: Ridinghouse, 2011

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

PROCTER, Alice. **The Whole Picture: The colonial story of the art in our museums e why we to talk about it**. London: Cassel, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SAVOY, Bénédicte. **A luta da África por sua arte**. Campinas: Editora Unicamp, 2022.

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico**. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu, 2023.