



MUSEU SEM OBJETOS E RELAÇÕES EM FLUXOS: RESENHA DO LIVRO
VERGÈS, F (2023) DECOLONIZAR O MUSEU: PROGRAMA DE
DESORDEM ABSOLUTA. SÃO PAULO, UBU EDIÇÕES

MUSEO SIN OBJETOS Y RELACIONES EN FLUJOS: RESEÑA DEL LIBRO
VERGÈS, F (2023) DECOLONIZAR O MUSEU: PROGRAMA DE
DESORDEM ABSOLUTA. SÃO PAULO, UBU EDIÇÕES

MUSEUM WITHOUT OBJECTS AND RELATIONS IN FLUX: BOOK
REVIEW VERGÈS, F (2023) DECOLONIZAR O MUSEU: PROGRAMA DE
DESORDEM ABSOLUTA. SÃO PAULO, UBU EDIÇÕES

Alexandre San Goes¹

O livro de Françoise Vergès parte de uma formulação forte, retirada de Frantz Fanon: a descolonização como “programa de desordem absoluta”. Não se trata de um gesto retórico. O próprio título original, *Programme de désordre absolu*, ainda que convertido em subtítulo na tradução para o português, evidencia a dívida da autora com o pensador martinicano. Vergès diz ser um trabalho de imaginação urgente, resgatar utopias emancipatórias e pragmáticas e criar mais instituições pós-racistas, pós-patriarcais e pós-capitalistas. Ao longo do primeiro capítulo, essa ideia é situada de maneira concreta: o mundo que conhecemos, gerido pelo colonialismo e pelo capitalismo racial, não é apenas desigual. Ele é, como a autora insiste, irrespirável. Essa condição não aparece como metáfora. Ela está ligada a formas materiais de destruição: poluição, extração, expropriação, gestão diferencial da vida. O mundo dividido em vidas que importam e em vidas asfixiadas, em razão da necropolítica, tal como examinada pelo pensador camaronês Achille Mbembe. A partir daí, o livro desloca o olhar para o museu quase como tipo ideal, após contextualizar a formação do chamado museu universal, concebido como espaço de exibição da grandeza do estado-nação, vocacionado a reunir obras-primas para o orgulho de seus cidadãos.

No segundo capítulo “Museu: campo de batalha”, a instituição é contestada enquanto espaço neutro de preservação. O museu aparece como parte ativa dessa ordem: coleta, classifica, expõe, mas também silencia, desloca e fixa. Vergès nos obriga, assim, a olhar o museu não como abrigo da memória, mas como tecnologia de organização do mundo. Essa crítica ganha densidade quando a autora aborda a formação dos grandes acervos europeus.

¹ Mestre e Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Antropólogo, fotógrafo e artista. Assistente de acervo da Fundação Pierre Verger, Curador da Caravana Verger. Me interesso pelo estudo das expressões da cultura popular brasileira e do mundo afro-atlântico, com ênfase nos atravessamentos entre religiões afro-americanas e as dimensões espirituais e estéticas dos cultos tradicionais africanos, explorando suas reverberações na imaginação de outros mundos possíveis. Email: sangoes.alexandre@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0694-4990>



O caso do Louvre, articulado à figura de Napoleão, não surge como exceção, mas como paradigma, conforme bem expresso no terceiro capítulo "Louvre, Napoleão, Confisco, Escravo". A ideia de patrimônio universal se sustenta sobre operações de guerra, saque e deslocamento forçado. Aquilo que hoje aparece como coleção foi, em muitos casos, constituído como espólio. Vergès menciona o caso da Palestina, onde os roubos, confiscos e destruições continuam porque são inseparáveis da política de ocupação, para situá-lo no debate sobre apagamento histórico em tempo real. A continuidade de uma história de roubos e confiscos, que "culminam com o desejo do colono de mudar o sentido original das imagens, impregnando-as de conteúdos contrários à sua essência".

Se hoje é amplamente reconhecido que muitos desses objetos foram saqueados, sua permanência nos museus segue naturalizada. O busto de Nefertiti permanece na Alemanha. As esculturas do Partenon seguem na Inglaterra. Os bronzes do Benin estão dispersos entre Europa e Estados Unidos. O que está em jogo não é apenas a posse, mas o controle sobre as condições de visibilidade e circulação dessas peças. Vergès menciona ainda o Manifesto pelo direito de acesso aos acervos coloniais sequestrados pela Europa Ocidental (2018), documento assinado por Estados africanos em que se reivindica a restituição de objetos removidos do continente e que expõe os impasses persistentes nas instituições europeias diante dessas demandas.

O FESTAC 77, também conhecido como Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana, oferece um exemplo revelador. À época do festival a Nigéria solicitou ao Museu Britânico o retorno da máscara de marfim, e recebeu como resposta a possibilidade de empréstimo mediante pagamento. A cena é reveladora: a memória, uma vez capturada, passa a ser administrada como propriedade. Essa lógica, no entanto, não se restringe ao Norte global. Ela se reproduz, de diferentes formas, em instituições ao redor do mundo, inclusive no chamado Sul global. No Brasil, parte significativa dos acervos históricos afro-brasileiros é constituída a partir de apreensões policiais de objetos de culto. Algumas peças do Instituto Histórico Geográfico da Bahia e do Museu Antropológico Estácio de Lima — ambos em Salvador — procedem das apreensões da Delegacia de Jogos e Costumes, que historicamente atuou na censura às religiões afro-brasileiras. Esses objetos, ao serem institucionalizados como itens de uma coleção, passavam a existir sob outra lógica, frequentemente separados das práticas e cosmologias que lhes davam sentido original.

É nesse contexto que a noção de imaginação, central em Vergès, ganha força. Quando a autora afirma que "a força da resistência reside na imaginação", ela aponta para algo decisivo: os dispositivos de poder operam também no plano do imaginável. Resistir implica expandir esse campo — não apenas denunciar, mas conceber outras formas de existência. Isso significa recusar a ideia de que a modernização técnica seja suficiente. O problema não é de eficiência, mas de uma estrutura construída para atender às necessidades do capitalismo racial. Vergès desloca a discussão para as hierarquias que sustentam as instituições: o museu depende de trabalhos invisibilizados que não entram na narrativa oficial. E a ausência de vestígios materiais da escravidão, da expropriação, da guerra, não é uma lacuna neutra, mas efeito da violência.



Essa violência sistemática tem uma genealogia precisa. Vergès a localiza na própria fundação do museu moderno: a ideia revolucionária que a França deveria reunir todo o conhecimento e todas as artes do mundo não era percebida como roubo, mas como missão civilizatória. “Roma está em Paris” era o slogan que acompanhou, em julho de 1789, o desfile dos tesouros etruscos confiscados por Napoleão na Itália. O Louvre nascia assim associado à imagem da República, e o povo francês era concebido como uma entidade acima de todos os outros, mesmo que jamais tivesse sido o verdadeiro proprietário daquilo que exibia. Confiscar, tomar, roubar era a consequência lógica dessa visão: colonos, soldados, missionários e comerciantes esvaziaram a África, as Américas, o Pacífico e a Ásia, enchendo os museus europeus com objetos saqueados. A contradição, como aponta Vergès, é reveladora: o continente africano foi sistematicamente despojado por povos que, ao mesmo tempo, afirmavam que a África não tinha nem história nem artes. O saque, portanto, não era consequência do reconhecimento de um valor, era parte de sua negação.

Talvez se possa dizer que esse tipo de museu operou como um grande herbário colonial: retirando fragmentos do mundo, classificando-os e preservando-os sob condições controladas, ao custo de interromper suas relações vitais. O objeto torna-se legível, mas também silencioso. Exemplos extremos dessa lógica aparecem em instituições como o Musée de l’Homme, em Paris, que reúne milhares de restos mortais provenientes de diferentes partes do mundo, como desdobramento radical de uma violência sistemática que transforma corpos em acervo. Vergès retoma a provocação de Achille Mbembé, a de que o museu drena a energia necessária à luta antirracista, para apontar uma ausência estrutural: o museu universal não expõe a escravidão como fundamento do capitalismo racial nem a branquitude como construção histórica. A escravidão colonial não aparece no Louvre como ferros, correntes ou corpos açoitados, porque sua presença ali só pode ser espectral. O museu foi concebido como templo da civilização europeia, e essa concepção não comporta nem a escravidão nem o negro transformado em mercadoria. É essa contradição que Vergès torna visível em 2012, com as visitas guiadas “O/a escravo/a no Louvre”, não para encontrar a figura literal do escravizado, mas para rastrear sua presença oblíqua, nos produtos do trabalho forçado tão representados na pintura europeia: no açúcar, no café, no tabaco, nas plantas e animais exóticos que a colonização fez circular. O que o museu universal exhibe como riqueza é, visto de outro ângulo, o rastro da espoliação e da desumanização.

No quarto capítulo “Negro é o modelo, branca é a moldura”, Vergès expõe uma ironia estrutural: enquanto as equipes curatoriais se empenhavam em recuperar a presença negra apagada pela história da arte, os próprios visitantes podiam constatar, desde a entrada, que os corpos negros seguiam visíveis nas instituições culturais francesas — mas em outro lugar. Jovens negros vigiavam as salas, cuidavam dos jardins, limpavam os corredores. A invisibilidade, portanto, não era ausência, era alocação. Na ascensão do discurso multiculturalista, o museu que se propõe a incluir a negritude no espaço simbólico mantém, na sua organização do trabalho, a mesma hierarquia que diz combater. Para a autora, diversificar o museu é pacificar o que não deveria sê-lo.



O deslocamento proposto no capítulo final — "Um museu sem objetos" — não implica eliminar o objeto, mas recolocá-lo em relação. A autora apresenta o caso da ilha Reunião, quando se viu confrontada com a necessidade de questionar a história da ilha como espelho da história da França, aventada junto ao projeto da Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise (MCUR). Contra a assimilação da ilha pelo continente, em 2004, Françoise Vergès e Carpanin Marimoutou propuseram uma reflexão a partir do mundo índico-oceânico onde a ilha está inserida, com um novo programa científico e cultural para o MCUR: não mais como museu histórico, mas como local dinâmico entre a imaginação e o intercâmbio, um museu-casa, o que de certa forma se tentou viabilizar até 2010, quando o candidato da direita às eleições regionais venceu e cumpriu a promessa de acabar com o referido projeto. Vergès conta que a resistência da burocracia reunionense se fez notável em muitas oportunidades, já que o que se fazia era copiar o padrão estatal de um museu regional francês.

Uma das propostas ativistas era recuperar as extensas florestas que cobriam o platô onde seria construído o MCUR, o que foi negado pelos órgãos do Estado por classificarem estas terras transformadas em savanas como patrimônio natural. Para Vergès, proibir a população de alterar a paisagem que o próprio colonialismo criou e tornou "natural", era asfixiar a memória do lugar.

Foi então que surgiu a reflexão sobre um museu sem objetos, já que se sabia que nenhum objeto material pertencente a escravizados, imigrantes, pobres ou condenados da terra havia sido preservado. O que restava exposto na ilha era justamente oriundo do sistema de plantation escravagista, dos moinhos aos engenhos de açúcar, de modo que havia carência de objetos livres do quadro narrativo imposto pela violência racial. O objeto "faltante" era objeto "de nada", pois as únicas peças coletadas para o MCUR haviam sido doados por reunionenses da classe trabalhadora: um título de eleitora, um instrumento musical, um trabalho de crochê... A ideia era não congelar a coleção. O prédio se organizaria em torno de um jardim, onde se poderia falar sobre botânica, aprender in situ os benefícios das plantas e trocar mudas.

O argumento de Vergès, portanto, não encerra a questão, ele a abre. Convida a pensar sobre a necessidade de imaginar. E é possível buscar, em outras trajetórias, contrapontos concretos à lógica que ela critica, práticas que já operaram, ainda que de forma parcial e instável, segundo essa outra lógica imaginada. Um deles é Pierre Fatumbi Verger. Verger inicia sua trajetória fotográfica na década de 1930, frequentando o então Museu do Trocadéro (atual Musée de l'Homme) para utilizar o laboratório fotográfico — uma instituição que operava plenamente dentro da lógica de coleta e classificação. Mas sua trajetória não permanece ali.

Ao longo de suas viagens e percursos, sobretudo a partir de sua inserção no mundo afro-atlântico, quando em 1953 é iniciado em Ketou, no Benim, no culto de ifá — Verger se afasta progressivamente dessa lógica ocidental, ao passo em que viveria por décadas entre a África Ocidental e a Bahia, reconhecendo e nutrindo outros tantos fluxos e refluxos. Sua fotografia deixa de se orientar pela circulação inconsequente nas mídias ocidentais e passa a operar como vínculo: imagens das possessões religiosas iorubá na África Ocidental. no Nordeste brasileiro, mas também em Cuba e nas Antilhas, eram apresentadas por Verger às pessoas tanto



de um lado como de outro do Atlântico. Imagens que retornam à comunidade yorubá africana e das diásporas, imagens que circulam como parte de relações. Essa inflexão se aprofunda na atuação museológica de Verger entre as décadas de 1960 e 1980. Em experiências como o Museu de Ouidah, no Benim, e o Museu Afro-Brasileiro (MAFRO), em Salvador, surge outra lógica na criação destes espaços: não a acumulação, mas a circulação.

O Museu de Ouidah, instalado em um antigo forte colonial ligado ao tráfico de escravizados, reconfigura esse espaço como lugar de memória e de reconexão — não apenas narrando a violência da escravidão, mas evidenciando os frutos diaspóricos da cultura iorubá nas Américas. No MAFRO, as peças trazidas da África, encomendas a diversos artistas ou mesmo encontradas em mercados especializados, não aparecem como fragmentos de um passado distante, mas como parte de circuitos vivos. Não à toa, seu didatismo em vitalizar os fluxos e refluxos afro-americanos conceber nesses espaços museais possibilidades de habitação — residências de brasileiros na África e de africanos no Brasil.

Aqui, a metáfora do herbário em vitrine já não se sustenta. Talvez seja mais preciso falar em viveiro — e a diferença não é apenas retórica. Ela aponta para a distinção entre extrair e cultivar. No caso de Verger, isso se articula diretamente à sua compreensão das cosmologias africanas, onde plantas, objetos e práticas não são coisas isoladas, mas elementos de sistemas vivos. Essa dimensão atravessa também o seu acervo: de um lado, imagens de objetos capturados pelo Estado — registros de uma violência institucional; de outro, fotografias que documentam relações em movimento, encontros, viagens, trocas entre Brasil e África. É nesse segundo movimento que a ideia de fluxo e refluxo ganha força, e trabalhar com esse acervo implica lidar com essa dupla condição: não apenas conservar, mas ativar; não apenas expor, mas fazer circular.

É nesse ponto que a ideia de “museu sem objetos” de Vergès ganha contornos de imaginação produtiva — não como negação da matéria, mas como deslocamento de centralidade. O objeto deixa de ser fim e passa a ser meio: índice de relações. Se o museu colonial operou como herbário em vitrine, e algumas experiências apontam para o viveiro, talvez o desafio seja outro: pensar o pós-museu de Vergès como o jardim atlântico de Verger. Um jardim não é apenas coleção, é antes de tudo convivência, transformação, tempo. Nesse sentido, o que sobrevive não são apenas os objetos: são as relações. E sustentá-las, ainda que de forma instável, talvez seja uma das tarefas mais urgentes do trabalho com acervos hoje.

Referências

Vergès, F (2023) Decolonizar o Museu: programa de desordem absoluta. São Paulo, Ubu edições.