

Luciana Barbosa
Pontifícia Universidade
Católica – PUC-Rio
E-mail:
lucianabdesousa@gmail.com

Rubens Takamine
Universidade Federal do Rio
de Janeiro – UFRJ
E-mail:
rubenstakamine@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):
Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Ensaiai a revolta e a liberdade: Notas para imaginar um pós- museu com Françoise Vergès

*Rehearsing revolt and freedom:
Notes for imagining a post-museum with
Françoise Vergès*

*Essayer la révolte et la liberté:
Notes pour imaginer l'après-musée avec
Françoise Vergès*

RESUMO

A partir da obra *Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta*, de Françoise Vergès (2023), esta resenha busca conectar os principais argumentos, críticas e problemas que a autora identifica acerca do *museu universal*. A exemplo do Louvre, na França, Vergès questiona as estruturas fundantes por trás desse modelo institucional de sucesso, que espetaculariza a arte e neutraliza o passado colonial-imperialista marcado por violência, confiscos e latrocínios aos povos colonizados. Por ostentar acervos *roubados* sem qualquer revisionismo ou reparação, tais museus apenas atualizam o racismo estrutural e as desigualdades sociais. Para tanto, noções como *desordem*, *vida como ensaio* e *pós-museu* são evocadas para que possamos imaginar estratégias de desarticulação dessas configurações coloniais de poder.

PALAVRAS-CHAVE: *Arte; Pós-Museu; Desordem; Imaginação; Liberdade.*

ABSTRACT

Based on the book *A Programme of Absolute Disorder: Decolonizing the Museum*, by Françoise Vergès (2023), the purpose of writing this review is to connect the main ideas and problems surrounding what the author calls *universal museum*. Such as Louvre, in France, Vergès questions the founding structures behind this successful institutional model, which spectacularizes art and neutralizes the colonial-imperialist past marked by violence, confiscations and robberies of colonized peoples. By displaying collections robbed without any revisionism or pieces, spaces such update structural racism and social inequalities. To this end, notions such as *disorder*, *life as rehearsal* and *post-museum* are evoked to notice strategies for disarticulating these colonial configurations of power.

KEYWORDS: *Art; Post-Museum; Disorder; Imagination; Freedom.*

RESUMÉ

A partir de *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, de Françoise Vergès (2023), ce compte rendu cherche à mettre en relation les principaux arguments, critiques et problèmes que l'auteur identifie à propos du musée universel. Ayant le Louvre par exemple, Vergès interroge les structures fondatrices de ce modèle institutionnel à succès, qui spectacularise l'art et neutralise le passé colonial-impérialiste marqué par la violence, les confiscations et les assassinats des peuples colonisés. En exposant les collections volées sans révisionnisme ni réparation, ces musées ne font qu'actualiser le racisme structurel et les inégalités sociales. En vue de cela, les notions de désordre, de vie comme répétition et de post-musée sont évoquées dans le but d'imaginer des stratégies de démantèlement de ces configurations coloniales de pouvoir.

MOTS-CLÉ: *Art; Post-Musée; Désordre; Imagination; Liberté*

Submetido em 30 de abril de 2024

Aceito em 17 de maio de 2024

Introdução

No clima de guerra em que vivemos, é urgente imaginar instituições decoloniais, antirracistas, anticapitalistas e anti-imperialistas que não sejam baseadas no extrativismo, mas incentivem a curiosidade, o desejo de compreender e agir contra as injustiças, as desigualdades e o sexismo. Que nossas derrotas sejam o terreno onde construiremos nossos sonhos. Que nossas práticas alimentem nossa imaginação. (Vergès, 2023, p. 243).

A edição brasileira de *Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta*, de Françoise Vergès¹, foi lançada em setembro de 2023 pela Ubu Editora, com grandes expectativas após o texto *O museu sem objetos*, assinado pela autora, ser publicado no site da Bienal de São Paulo em abril do mesmo ano. Apesar de não se tratar do mesmo excerto, o texto levantou discussões contidas no quinto capítulo do livro, em que Vergès nos conta sobre sua experiência de trabalho no *Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise* (MCUR), onde atuou como uma das programadoras culturais da instituição. Nesse período, Vergès pôde criar e implementar estratégias, ações e poéticas que, em sua visão, configurariam ensaios para um *pós-museu*: um espaço de liberdade, dignidade e reparação, capaz de confrontar a fórmula *museu universal*, racista e colonial, implementada outrora com sucesso pelas potências imperialistas da Europa.

Todavia, antes de mergulhar nos aspectos centrais da obra de Vergès e perfilar capítulo por capítulo, gostaríamos de destacar a importância de sua chegada no contexto brasileiro, tendo em vista duas megaexposições, naquele momento, em cartaz na cidade de São Paulo: *Brasis: arte e pensamento negro* (2023), com curadoria assinada por Igor Simões, Lorraine Mendes e Marcelo Campos, que reuniu obras de 240 (duzentos e quarenta) artistas negros, produzidas do fim do século XVIII até dias atuais - considerada a mostra mais abrangente dedicada à produção de artistas negros realizada no Brasil; e a 35ª Bienal de São Paulo: *Coreografias do Impossível* (2023), com curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio de Menezes e Manuel Borja-Villel, primeira Bienal brasileira a prestigiar a presença majoritariamente negra, tanto em seu corpo curatorial como nas propostas artísticas contempladas. Essa breve ambientação ressalta a urgência dos temas tratados por Françoise Vergès na recente historiografia da arte brasileira.

¹ Françoise Vergès é uma intelectual, ativista política, escritora e curadora, nascida em 1952, na Ilha da Reunião. Em seus estudos, podemos destacar temas ligados ao feminismo negro, às discussões pós-coloniais e decoloniais, às políticas de reparação histórica e resguardo da memória. Vergès é graduada em Sociologia pela Universidade de Paris VIII, obtendo seu doutoramento em Estudos Políticos pela mesma instituição.

O livro *Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta* é desenvolvido em cinco capítulos e conta com introdução, prefácio e epílogo assinados pela própria autora - o que desperta atenção para a centralidade e força de sua argumentação ao dispensar impressões prévias construídas por outra pessoa. Vergès escreve de um ponto de vista teórico decolonial, que entende o século XV (das navegações e expansões marítimas) como marco de um modelo escravista (*plantation*) colocado em prática pelas potências europeias sobre África, Ásia, Américas e Pacífico. A autora busca contextualizar e problematizar a concepção de *museu universal*, além de todos os elementos a ele atrelados, pois funcionariam como dispositivos ou fórmula de manutenção da estrutura colonial extrativista.

Não seria possível falar do surgimento dessa fórmula bem-sucedida, tão associada à ideia de *grandeza da nação*, sem antes reconhecer as bases sociais, políticas e econômicas sobre as quais se sustentou - e ainda se sustenta - por séculos. O Louvre, o Museu Britânico e os Museus do Vaticano são bons exemplos mencionados na lista de rodapé da autora. Surgiram ao longo do século XVIII, das revoluções burguesas, junto com a rápida ascensão da classe mercantil na Europa que, sobretudo, enriquecera às custas do já mencionado sistema *plantation* escravista. Aquilo que se entendia como metrópole (Europa) exercia o extrativismo sobre os territórios colonizados das mais variadas formas: a partir da exploração do café, do tabaco, das especiarias, dos minérios, do roubo de artefatos e objetos, o que resultaria na acumulação de riquezas, da qual europeus gozam até hoje, sendo alicerces da economia liberal. Desse modo, Vergès apresenta a fundação do museu ocidental como uma espécie de propaganda ideológica que expõe a violência/opulência imperialista, enquanto apazigua o passado conflituoso por meio de um discurso multiculturalista.

Ao reunir objetos de artes, relíquias e restos mortais do mundo todo, esse museu multiculturalista e universal dissimula os assaltos, crimes e assassinatos ocorridos durante a conquista litigiosa de tais riquezas. Dissimula, pois instaura um ambiente contemplativo, disciplinar, por vezes silencioso e austero, apresentando-se como um intocável "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" (Vergès, 2023, p. 8). Sabemos que utensílios e peças valiosas de povos originários, estão em acervos como o do *Museum of Mankind*² em bons estados de conservação e catalogação. Porém, pouco se fala

² Departamento etnográfico do Museu Britânico.

sobre as circunstâncias e contextos violentos em que foram adquiridos. Como reparar tamanho roubo? Devolver tais pertences às respectivas origens faz sentido na atualidade?

Outro princípio que sustenta a fórmula museu universal é a teleologia do progresso tecnológico e científico, que justifica a pretensa salvação do *universal*, pois este valor deve ser preservado a qualquer custo pelo homem - certamente, branco e oriundo do Norte global. Uma espécie de Arca de Noé ou Banco Mundial de Sementes: os objetos culturais do mundo todo precisam/devem ser reunidos e preservados. Todavia, perante as profundas desigualdades promovidas por projetos de poder e economias responsáveis por assolar povos, planícies, rios e montanhas, ameaçando as formas de vida humanas e mais-que-humanas, tal desejo de salvar o *universal* beira a hipocrisia. Vergès nos lembra que 1% da população detém, atualmente, mais de 70% da riqueza mundial, portanto, não podemos ser ingênuos: devemos desconfiar dos discursos desenvolvimentistas revestidos por uma camuflagem multiculturalista e pacifista.

“A descolonização, que se propõe a mudar a ordem do mundo, é um programa de desordem absoluta” (Fanon, 1968, p. 26). Vergès destrincha o subtítulo Programa de desordem absoluta, atribuído a uma fala de Franz Fanon, em 1961, ao enfatizar que a noção de desordem não preconiza necessariamente o caos ou a destruição material, mas sim, um abalo sistêmico na ordem imposta pelo capitalismo racial. Vergès se utiliza de dados da Organização Mundial da Saúde (OMS), para denunciar as consequências maléficas de tal sistema: 7 milhões de mortes, principalmente de mulheres e crianças racializadas no Sul global, estão relacionadas com a poluição do ar, de rios ou solos. A autora afirma que “desejar a abolição desse mundo não quer dizer desejar o fim do mundo, mas sim desejar um mundo habitável e respirável” (Vergès, 2023, p. 50). É, portanto, através da *desordem* que podemos vislumbrar a abolição da ordem suplantada pelos colonialismos e imperialismos, base do modo vigente de produção, consumo e desperdício, atrelado ao adoecimento das populações mais pobres.

Nesse ensejo, o programa de desordem absoluta seria um programa utópico de esboços e ensaios de vida, com práticas que ensinam aos corpos a noção de liberdade, de alegria, de amor revolucionário e solidariedade, sem os quais não seria possível superar as divisões e os desencantamentos provocados pelos “efeitos psíquicos duradouros do colonialismo” (Vergès, 2023, p. 53). Cabe a nós o entendimento da vida como um ensaio (*life as a rehearsal*), na qual e somente em processo de repetição, entre erros e acertos, seria possível deparar-se com o imprevisto, com o inesperado: “aprendemos no processo de aprender” (Vergès, 2023, p. 80).

A autora cita alguns exemplos de desordens, ou ensaios, que desafiaram a ordem imposta sob a égide do museu universal. Uma delas foi a ação ocorrida em 2010 no *Musée National de l'Histoire de l'Immigration*, onde milhares de trabalhadores em situação irregular, provenientes da África Subsaariana, China e Paquistão, ocuparam o *hall* de entrada da instituição para exigir a regularização de suas cidadanias. Lá, permaneceram por quatro meses em condições insalubres por conta do bloqueio aos acessos à chuveiros, sanitários e cozinha. Vergès descreve o cenário dramático das contradições existentes em um lugar repleto de afrescos coloniais, que se propõe a contar a história (nada pacífica) das migrações na França, mas que exclui legalmente essa própria população. Deitados sobre colchões sujos, essas pessoas famintas e sem identidade civil, estão debaixo de quadros que glorificam missionários, soldados, sanitaristas e colonos franceses, que levaram progresso aos povos colonizados, enquanto seus antepassados, nativos dessas regiões longínquas, são retratados como vítimas. Ao construir a vívida imagem, Vergès então reforça a importância de manter viva a memória desse acontecimento no *Musée National de l'Histoire de l'Immigration*, por apontar uma prática de desordem que corajosamente desafiou as convenções burguesas. De modo coletivo e propositivo, um tanto utópico, a luta desses imigrantes não foi uma força cooptável pelo neoliberalismo. Pelo contrário, mostrou-se resiliente em prol da dignidade das gerações futuras, além de escancarar a hipocrisia do Estado que comumente se apropria das lutas para transformá-las em "imagens bonitas, slogans e datas comemorativas que o desobrigam de falar de seu papel e de suas responsabilidades na manutenção das violências" (Vergès, 2023, p. 35).

Segundo Vergès, não haverá decolonização rápida à base de harmonia e consenso. Também não se trata dizer que nada mudou nos últimos séculos ou décadas, mas sim, que todas as reconfigurações preservam certas estruturas de poder - e é o que ocorre com o museu universal. Enfatiza a autora, que "o programa de desordem absoluta se faz cotidianamente, minando as fundações de poder, enfraquecendo-as, fortalecendo-se, aprendendo com os erros, ampliando as lutas, mantendo a curiosidade acesa" (Vergès, 2023, p. 54). Novamente: o elemento imprevisível e inesperado, que instiga nossa curiosidade, é o que moverá a continuidade das transformações sociais.

No capítulo *Museu, campo de batalha*, a autora torna claro em seu argumento que, por trás da suposta neutralidade, "o museu universal tem participado de processos de dominação e representação do Estado-nação sobre si mesmo" (Vergès, 2023, p. 83). Para tanto, ela traça

alguns atributos do museu, como o fato de ser um centro comercial de importante circulação turística. Trata-se de um ambiente que normatiza a propriedade privada e/ou nacional, preservando hierarquias sociais de classe, gênero e raça. Afinal, quem são as pessoas que frequentam ou têm permissão de estar nesses espaços?

O fato de ser depositário de tesouros, objetos de valor de todos os tempos e lugares (vasos, plumas, conchas, sedas, madeiras esculpidas, madeiras raras, tecidos), leva o público a acreditar que indo ao museu, encontrará *arte de verdade*. O museu universal se apoia na transformação de objetos em símbolos de glória e riqueza nacional. As imagens e imaginários produzidos a partir desses objetos são, de algum modo, elevados ao status de ícones de uma civilização superior - a europeia - podendo estampar cartões postais, livros, louças, revelando a supremacia da narrativa ocidental sobre as narrativas dos povos colonizados. Com isso, tais objetos, cujos métodos de aquisição pertencem a contextos de dominação violenta, passaram a ser parte do patrimônio nacional de países europeus que, hoje, possuem atributos e condições necessárias para sua conservação, segurança e exposição - argumentos jurídicos que se interpõem às disputas por uma possível devolução aos países/povos originários. Vale destacar que os contextos de origem não são os mesmos: as culturas e naturezas se movem no tempo. Os objetos roubados, pelo motivo descrito acima, adquirem novo status em solo europeu, o que os destitui das funções para as quais foram configurados inicialmente. Esse dispositivo de usurpação de sentido faz com que percam o caráter de *objetos vivos*, naturalizando outra face cruel da colonização, caracterizada pelos epistemicídios e apagamentos culturais.

Essa articulação entre objetos adquiridos em batalhas e as representações dos Estados-nação europeus, entendida hoje como perversa e violentamente assimétrica, estrutura-se como uma fórmula vitoriosa e também lucrativa, a ponto de ser exportada para outras localidades além da Europa. O museu universal, enquanto categoria que nasce no século XVIII, com ascensão da burguesia elitista, ajusta-se a outros contextos onde há em jogo um projeto centralizador de futuro. A autora dá o exemplo da fundação do *Louvre Abu Dhabi*³, nos Emirados Árabes, "um misto de design francês com a herança do mundo árabe" (Vergès, 2023, p. 100).

Em seguida, Vergès focaliza melhor o Louvre, em Paris, museu herdeiro da Revolução Francesa e do Iluminismo, atualmente, o mais visitado em todo o mundo. Com a queda da monarquia francesa, em 1789, observamos outro fenômeno emergir na consolidação dos

³ Mais informações: <https://www.louvreabudhabi.ae>.

museus, que passariam a ostentar a força política dos Estados-nação, tornando-se símbolos de governanças esclarecidas. Napoleão Bonaparte foi responsável por consolidar esse *prestígio inigualável* através do confisco, aquisição por multa ou roubo de objetos provenientes de outros impérios, como a autora cita: Bélgica, Holanda, Prússia, Alemanha, Itália, Espanha e Egito. Calcado nos princípios do contrato social - liberdade, de igualdade e vontade geral - os confiscos e pilhagens dos exércitos de Napoleão foram cometidos em nome do povo francês. O roubo era justificado pela revolução, já que os objetos de arte deveriam sair dos grilhões, palácios e baús dos tiranos absolutistas para retornar à população. Neste ímpeto revolucionário, as obras de arte seriam um bem comum, pertencente a todos. No entanto, Vergès aponta contradições nesse discurso que, a priori, aparenta ser bastante generoso, mas "somente o povo francês foi reconhecido como legítimo depositário de toda a humanidade: o museu que queria ser o museu do povo-cidadão virou o museu imperial/nacional/universal" (Vergès, 2023, p. 157).

No capítulo *Negro é o modelo, branca é a moldura*, Vergès aborda o sucesso da exposição *O modelo negro*, de Gericault à Matisse, que aconteceu em 2019 no *Musée d'Orsay*, em Paris. Pela primeira vez, uma exposição realizada na França não apenas reunia quantidade expressiva de trabalhos com representação de pessoas negras, mas também, identificava e nomeava tais personalidades - como o caso de Laure, criada negra retratada na obra *Olympia* (1863), de Édouard Manet. Contudo, apesar do clima aparentemente otimista e eufórico pelo sucesso da exposição e um contexto de aumento na participação de artistas negros e/ou racializados, Vergès aponta para uma inalteração da estrutura basilar das instituições artísticas, onde quase não há presença de pessoas negras em cargos de direção, curadoria e planejamento. Não basta exibir mais diversidade nas paredes do museu para transformar sua estrutura interna, excludente e hierárquica. Segundo dados da curadora afro-americana Kelli Morgan em 2020, apenas 4% dos funcionários em museus nos Estados Unidos eram negros - excetuando-se as equipes de limpeza e de jardinagem.

A artista da performance e intelectual norte-americana Lorraine O'Grady recebe grande atenção nesse capítulo. Vergès menciona o trabalho intitulado *Mlle Bourgeoise Noire* (1980), uma performance em que O'Grady usava um vestido e capa feitos de luvas brancas costuradas como se fossem plumas, uma coroa e um chicote branco com tachas de metal - simbolizando o desejo de respeitabilidade da classe negra burguesa. Assim, invadia vernissages, enquanto declamava poemas contra a segregação racial e finalizava com a frase: "A arte negra precisa se arriscar mais"

(Vergès, 2023, p. 188). Em 1981, em uma aparição no *New Museum*, O'Grady dirigiu-se ao público majoritariamente branco e exclamou: "Agora é a vez de vocês serem invadidos".

Segundo Vergès, com a exposição *O modelo negro*, a França finalmente teve sua exposição histórica sobre a representação negra. Mas os aplausos abafaram as críticas: ao levar o *modelo negro* para dentro do museu, a instituição apagou parte do fogo que então incendiava a discussão. Para concluir sua reflexão, Vergès faz uma comparação entre os efeitos da ocupação dos trabalhadores sem documentos, ocorrida no *Musée National de l'Histoire de l'Immigration* (2010), descrita no primeiro capítulo do livro, e da presença negra na exposição *O modelo negro no Musée d'Orsay* (2019), quase uma década posterior. Nesta última, ocorreria um sentimento de *tolerância e espírito republicano*, enquanto na primeira houve a insurgência de questões arte-vida mais profundas relacionadas à habitação, ocupação, registro e identidade.

Em *Um museu sem objetos*, Vergès narra sua experiência de trabalho à frente do *Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise* (MCUR), na Ilha da Reunião⁴, onde foi pesquisadora e programadora cultural ao lado do poeta, acadêmico e escritor, Carpanin Marimoutou, entre 2002 a 2010. Antes de mencionar as perspectivas, sonhos coletivos e também frustrações, vividos durante o projeto, a autora situa o leitor sobre a história da Ilha da Reunião, ex-colônia francesa: "A ilha não era povoada quando os franceses tomaram posse dela, por isso a historiografia francesa transforma os reunionenses em pessoas que, antes de chegarem como escravos, trabalhadores contratados ou imigrantes, não tinham história nem cultura" (Vergès, 2023, p. 208). Vergès pontua que já era vontade do Partido Comunista Reunionense - desde os anos 1960 - erguer um espaço que pudesse contar a história do povoamento da ilha - tão vasta em termos de origens étnicas, agregando, além dos colonizadores franceses, também escravizados africanos e imigrantes chineses, malaios e indianos.

Contudo, a cultura material encontrada na Ilha era representada por objetos da dominação racial e do sistema *plantation*, como correntes, chicotes, decretos e documentos, casas de engenho de açúcar, moinhos, e etc. Vale reforçar que a escravidão na Ilha da Reunião foi abolida 1848, mas o acesso desigual à saúde, emprego, educação e moradia por parte da população não-branca apenas comprova as mazelas desse abominável sistema que se atualiza em outras configurações. A cultura dos povos vencidos dificilmente é corporificada em objetos

⁴ Reunião é uma ilha no sudoeste do oceano Índico, próxima ao Madagascar, que foi colonizada pelos franceses no século XVII. Não havia população nativa. Os franceses deportaram pessoas escravizadas para trabalhar nas *plantations* de café e açúcar.

materiais e, quando isso ocorre, como já vimos anteriormente, são destruídos ou saqueados pelos vencedores. Por esse fator, a autora justifica sua estratégia em construir um museu a partir da ausência. Se não havia objetos materiais que pudessem testemunhar a chegada dos escravizados, migrantes, marginalizados, anônimos e invisíveis, o museu poderia então enaltecer a fabulação por meio das palavras, dos vocábulos, da música, da poesia, das declarações e depoimentos sobre a fauna e flora locais, do mapeamento das histórias de luta e resistência na Ilha.

"Queríamos plantar no solo reunionense as noções de história, cultura e vida comum, não para circunscrevê-la, mas para resgatar a singularidade de sua relação com o mundo" (Vergès, 2023, p. 223). Vergès oferece poucos detalhes de como o *museu sem objetos* se estabeleceu na prática, de fato, mas menciona uma série de entrevistas captadas com artistas (como a cantora e poeta Nathalie Natiembé e o artista plástico Jack Beng-Thi), estudantes e representantes de comunidades quilombola, na qual expressam através de relatos e cantos, o que seria a cultura reunionense. No texto prévio, publicado no site da Bienal de São Paulo, a autora revela que os visitantes teriam um lugar para o silêncio e a meditação, para observar as nuvens e o oceano. Ruídos e risadas não seriam proibidos. As plantas e a *Natureza* seriam tomadas como atores da história. Equipamento para a gravação de vozes e imagens dos visitantes estaria acessível todos os dias, para que os reunionenses pudessem desenvolver sua própria cultura visual e sonora. Haveria um espaço para inventar e praticar a ilha da Reunião no tempo atual, onde visitantes construiriam o presente em constante mudança. O objeto do museu era o momento do encontro, da troca e do conflito. Por fim, Vergès explica como se deu o encerramento das atividades do *Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise*, em 2010, com a derrota da esquerda nas eleições e consequente retorno do partido conservador no governo, resultando em um apagamento de dez anos de trabalho coletivo. Em sua perspectiva, o governo (Estado francês) poderia até aceitar um museu sobre a história do colonialismo com representação de chicotes e objetos dos senhores de escravos, contanto que esse espaço não oferecesse a possibilidade de imaginarmos um mundo pós-racista, pós-capitalista, pós-patriarcal, feminista e queer⁵.

Rumo ao epílogo do livro, Françoise Vergès ainda menciona autoras contemporâneas como Saidiya Hartman e Tina Campt, para ressaltar táticas decoloniais ligadas ao feminismo

⁵ O museu sem objetos, texto de Françoise Vergès, publicado no site da Bienal de São Paulo, em abril de 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/en/o-museu-sem-objetos/>

negro, como a fabulação crítica com reapropriação de arquivos para evocar acontecimentos *impossíveis* (Hartman) e as práticas de fugitividade e estratégias de recusa (Campt). A partir desse cruzamento, Vergès resgata ideias contidas no primeiro capítulo do livro Programa de desordem absoluta, em que propõe formas de acionar utopias emancipadoras por meio do ensaio (*life as rehearsal*). Durante a leitura, em diversos momentos, fomos convidados a refletir sobre como o pensamento da autora impacta direta ou indiretamente o contexto brasileiro das artes visuais, influenciando práticas museais, curatoriais e também artísticas. Impossível não memorar trabalhos recentes que estiveram na mencionada 35ª Bienal de São Paulo, como *Kwema/Amanhecer* (2023), de Denilson Baniwa, instalação viva em que o artista concebe uma plantação de milho, típica do povo Guarani, permitindo ao público acompanhar seu crescimento até o momento da colheita⁶; e a obra *Água é uma máquina do tempo* (2023), de Aline Motta, filme-poesia-performance que condensa variadas linguagens para construir uma percepção não-linear do tempo. A partir de um relato de luto, a artista navega pelas memórias profundas de suas ancestrais, atravessando um Rio de Janeiro antigo (fim do século XIX) até desaguar em dias atuais⁷. As duas propostas artísticas ampliam as formas de representação, criando infiltrações na memória individual e coletiva por meio de obras abertas, espiralares, capazes de reconhecer nossas heranças coloniais, mas também, expurgar toda dor com "amor revolucionário" e partilha: do plantio de milho ancestral e sua colheita coletiva à reescrita do impossível com os arquivos de nossos mortos.

Ao longo dessa corajosa obra, Françoise Vergès denuncia grandes nós e entrelaçamentos existentes nos esforços de desarticulação do racismo estrutural tão enraizado não apenas no solo do museu universal, mas na sociedade em si. Primeiro ponto: questiona o desejo ilusório de ser aceito e respeitado, o que suscita em pessoas racializadas o sentimento de que *qualquer conquista individual é melhor do que nada*, enfraquecendo, assim, o desejo coletivo por transformações mais efetivas. Segundo ponto: a missão civilizatória é triunfante, pois enfeitiza, captura e angaria os modos de existência dos povos colonizados, seja através do discurso de progresso e de superioridade europeia, ou mesmo, pelo cooptação/pacificação de suas

⁶ Imagens da colheita da obra de Denilson Baniwa, presente na 35ª Bienal de São Paulo: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/denilson-baniwa-promove-colheita-do-milho-finalizando-obra-da-bienal-de-sao-paulo/>

⁷ Audioguia de Aline Motta sobre a obra *A água é uma máquina do tempo*: <https://35.bienal.org.br/en/audioguias/aline-motta/>

respectivas lutas. Terceiro ponto: não considera possível descolonizar integralmente um espaço se ele já nasce inserido dentro de uma lógica colonial tardia.

A escrita de Vergès é ensaística, afincada em dados, fatos, acontecimentos e experiências de trabalhos anteriores, seja como escritora, pesquisadora ou curadora. Parte de conversas com ativistas, artistas, curadoras, diretoras, pesquisadoras, mas também, dialoga com aquelas que estão na base das instituições: as profissionais da limpeza, do café, as ascensoristas, por vezes, invisibilizadas na construção vertical dos movimentos sociais. Devemos nos lembrar de que só haverá decolonização se todas as pessoas, sem hierarquias, forem convidadas a somar/sonhar junto. Além disso, ao propor o pós-museu e a noção de uma desordem que confronta a ordem vigente, Françoise Vergès nos ensina que é necessário, sobretudo, conhecer meticulosamente o terreno oposto (para não dizer inimigo), antes de agir. Afinal, como desarmar a colonialidade e os imperialismos se não houver compreensão do funcionamento das estruturas mantenedoras de tamanhos privilégios, regalias, heranças, roubos e confiscos? A estratégia é persistir estudando, ensaiando, arriscando, hackeando, aprendendo com erros e pequenos acertos, revoltando-se, imaginando mundos outros – verbos no gerúndio, pois a luta é contínua e nenhuma batalha está ganha ou perdida.

Referências

FANON, Franz. *Os Condenados da Terra*. Traduzido por José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1968.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. Traduzido por Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Luciana Barbosa – Pontifícia Universidade Católica – PUC-Rio

Professora agregada do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio e professora efetiva da FAETEC Rio de Janeiro, onde atua como Diretora Adjunta da Escola de Teatro Martins Penna. É doutoranda em Artes Visuais (PPGAV-EBA-UFRJ) e mestre em Design pela PUC-Rio.

E-mail: lucianabdesousa@gmail.com

Rubens Takamine – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Artista, pesquisador de imagens e de cheiros, professor e curador independente, doutorando em Comunicação e Cultura (PPGCOM-ECO-UFRJ) e mestre em Artes Visuais (PPGAV-EBA-UFRJ).

E-mail: rubenstakamine@gmail.com