

Perspectivas decoloniais em arquivos fotográficos: recompondo trajetórias no Museu Nacional de História Natural e da Ciência em Lisboa

Henrique Godoy Alves de Souza*
Karolline Pacheco Santos**

Recebido em: 30/04/2023

Aprovado em: 11/07/2023

Resumo

O artigo explora a imprescindibilidade de processos participativos na reelaboração das narrativas coloniais em sistemas de administração de memórias como arquivos e museus. Debruçamo-nos sobre a exposição *O impulso fotográfico: (des)arrumar o arquivo colonial* no Museu Nacional de História Natural e da Ciência de Lisboa a partir das contribuições de Georges Didi-Huberman sobre os modelos temporais na montagem de imagens produzidas durante as missões científicas portuguesas aos territórios em África e Ásia. A partir do processo de curadoria colaborativa, refletimos sobre a desmontagem do imaginário colonial na produção do discurso científico e o processo de (re)montagem na produção de outros modos de ver e interpelar essas coleções por diferentes sujeitos. Apesar de ser uma iniciativa pontual, que não toca nas questões mais profundas em relação ao próprio modelo do museu de história natural e seus processos, concorre para perspectivas de descolonização do saber e do ser.

Palavras-chaves

Fotografia; Missões científicas; curadoria colaborativa; Museu de História Natural; Decolonialidade.

Abstract

The article explores the importance of participatory processes in the reformulation of the colonial narratives in memory administration systems such as archives and museums. We examine here the exposition *O impulso fotográfico: (des)arrumar o arquivo colonial* [The photographic impulse: (dis)organizing the colonial archive] hosted in the Museu Nacional de História Natural e da Ciência de Lisboa with reference to Georges Didi-Huberman contributions on time models in the montage of images produced during Portuguese scientific missions to African and Asian territories. Regarding the participatory curation process we reflect on deconstructing – or disassembling – the colonial imaginary of the scientific narratives production and on the process of (re)assembly as a way of building new ways of seeing and addressing these collections by different agents. Despite being a particular initiative that does not approach the profound issues concerning the natural history museum model and its own historical processes, it offers relevant perspectives on knowledge decolonization.

Keywords

Photography; Scientific missions; Participatory curation; Museum of Natural History; Decoloniality.

* Doutorando em Sociomuseologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em Lisboa, mestrado em Museologia pela mesma instituição (2021) e graduação em Fotografia pela Universidade Paulista (2017). Email: henrique.godoy.39@gmail.com. ORCID: Henrique Godoy Alves de Souza (0000-0003-3406-681X) (orcid.org).

** Doutoranda em Sociomuseologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em Lisboa; mestrado (2016) e bacharelado (2011) em História pela Universidade de Brasília. Email: karolpach@gmail.com. ORCID: Karolline Santos (0000-0003-4342-9854) (orcid.org).

Introdução

Desvincular ou desassociar imagens enraizadas em um imaginário – individual ou coletivo – geralmente é um processo mais longo e complexo do que o seu inverso. “(Des)Arrumar” um arquivo fotográfico é provavelmente uma ação tão delicada e trabalhosa quanto abrir as gavetas empoeiradas da nossa memória e dar novos significados àquilo que acreditávamos ser a verdade. Para os profissionais de museus e investigadores/as, consolidar novos olhares a respeito de uma antiga coleção será sempre um desafio.

As expressões “revisitar” e “ressignificar” já foram amplamente utilizadas para descrever essa prática; entretanto, podem remeter a uma ação em que aparentemente trocamos os conteúdos que por sua vez se acomodam ao continente sem alterar suas formas e limites. Desmontar a experiência do olhar, contudo, implica reorganizar a própria experiência do tempo. Implica não apenas voltar às imagens com “outros” olhos, mas interpelá-las constantemente nos intervalos das reciprocidades com outros elementos que a montam, tendo em conta o caráter sempre provisório, recombinável e experimental das imagens como dispositivos de tempos heterogêneos:

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento de duração. A imagem tem mais memória e mais futuro do que o ser que a olha.¹

Com esse intuito, a exposição temporária *O impulso fotográfico: (des)arrumar os arquivos coloniais*, acolhida no Museu de História Natural e Ciência de Lisboa,² retornou às coleções fotográficas produzidas em missões científicas portuguesas aos territórios em África e Ásia nos séculos XIX e XX para desmontar a visualidade de um saber científico instrumental para a exploração colonial. Como *ciência colonial*, referimo-nos ao conjunto de procedimentos e saberes baseados na pretensa superioridade racial branca como justificativa para a empresa colonial europeia e o meio de exploração de corpos e territórios além das suas fronteiras. Com o advento das máquinas fotográficas no século XIX, essa prática passou a ser intensamente pautada por registros imagéticos, tidos como retratos fiéis, e enquadrados por critérios classificatórios que operaram a montagem das raças em pressupostos evolucionistas de humanidade.

¹ HUBERMAN, Georges Didi. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (Trad. de Vera Casa Nova e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 16.

² Iniciativa criada pelo projeto Photo Impulse que visa contribuir para a história e a teoria portuguesa da fotografia e dos filmes científicos, trazendo para esse campo as imagens produzidas em diversas expedições geográficas e antropológicas realizadas às então colônias portuguesas em África e na Ásia, entre 1883 e 1975. A maioria dessas missões foi promovida pelas autoridades portuguesas através da Comissão de Cartografia e das instituições que lhe sucederam, a última das quais foi o Instituto de Investigação Científica Tropical (ICT). Atualmente, grande parte do material em estudo pertence à Universidade de Lisboa e ao Museu de História Natural e Ciência, parceiro do projeto, junto à Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade Nova, Centro de Investigação Nova. Disponível em: www.photoimpulse.fcsh.unl.pt/pt/inicio/. Acesso em: 20/04/2023.

Constatando que foram esses fragmentos imagéticos que chegaram até nós como registros visuais das relações travadas entre diferentes povos no contexto da exploração imperial, como reavê-las de outros pontos de vista na contingência desses enquadramentos? Como os museus e arquivos que operam ainda outros enquadramentos institucionais podem enfrentar as colonialidades de suas práticas tradicionalmente afinadas a uma montagem temporal unívoca em torno da experiência europeia?

É preciso ter em conta que essas urgências interrogam os fundamentos básicos desses sistemas de memória hegemônicos. Primeiro, no que diz respeito a um campo que se especializou como domínio profissional voltado para o cuidado das coleções e não para o seu questionamento; segundo, porque investe na indagação da própria experiência do tempo na modernidade. Nessa exposição as imagens não são fatos “recuperados” do passado, mas estão como reminiscências que emergem pelo diálogo com a atualidade e revelam outras compreensões temporais, todas elas atravessadas simultaneamente no limiar do presente pelo encontro com a imagem posta em questão.

Para desarrumar os arquivos coloniais, o trabalho de memória foi concebido como um ofício de muitas mãos e posicionado a partir do presente. Foi mobilizado na perspectiva de um engajamento decolonial a partir do desarranjo dos limites disciplinares e do desmonte dos esquemas visuais institucionalizados para a reinvenção de imaginários e, logo, das subjetividades. Com imaginação política, a curadoria colaborativa da proposta expográfica agiu no ínterim da construção dessas imagens como sistema de conhecimento hegemônico e projetou novas possibilidades de leituras ao experimentar linguagens diversas. As análises apresentadas neste artigo estiveram embasadas na experiência de visita à exposição em março deste ano e na participação em atividades paralelas propostas como ação educativa pela equipe do projeto de investigação.³

A princípio, abordaremos o contexto histórico da corrida colonial europeia após as conferências de Bruxelas e Berlim, que redesenharam as fronteiras africanas, enfocando o processo português das missões científicas cartográficas e antropológicas na passagem do século XIX para o XX. O crescente uso das imagens fotográficas é problematizado como fundamento de uma visualidade colonialista na prática científica desses/as profissionais, sendo explorada ainda a produção e a circulação dessas coleções fotográficas com as transformações institucionais após 25 de abril de 1975, efeméride que marca o fim do Estado Novo português e, com ele, o discurso oficial colonizador em relação aos territórios em África e Ásia.

Em seguida, analisamos a exposição *O impulso fotográfico: (des)arrumar os arquivos coloniais*, que não só desvela as dimensões históricas da experiência fotográfica no colonialismo, mas restabelece a polissemia das imagens com múltiplos agenciamentos produzidos pelas experiências do presente. Nesta análise, o diálogo com Georges Didi-Huberman é invocado para questionar a montagem temporal da experiência imagética da modernidade na ciência colonial, assim como a própria exposição como produtora de

³ Especificamente o Ateliê de Pose Fotográfica, com Mariana Gomes da Costa, no dia 19 de fevereiro de 2023.

visualidades e seus efeitos de conhecimento produzidos pela montagem e desmontagem desses legados visuais. A exposição aponta para o jogo das posições e das imagens em relação a outras referências, interrompendo continuidades e apontando para múltiplas saídas. Dessa forma, é também um engajamento decolonial para desaprendermos os lugares habituais que ainda fixam subjetividades nos limites da tipificação, da exotização e da subalternidade.

Parte I - Ciência e fotografia como pilares do colonialismo

De maneira geral, a ideologia colonial portuguesa se sustentou em diversos pilares que serviam de justificativa para a manutenção da relação colonial; foram leis, cartas e estatutos que tentaram fornecer bases teóricas à contínua exploração humana.⁴ O colonialismo português em África e Ásia, que se estende do final do século XIX a meados da década 1970, produziu as mais elaboradas manobras para garantir seu suposto direito às terras do “além-mar” em suas diferentes fases, terras que respondiam, sobretudo, às urgências da economia e do cenário político em Lisboa e na Europa.

Na visão da própria metrópole, era fundamental “(re)conhecer para ocupar e ocupar para (re)conhecer”. Foi nesse sentido que a ciência se consolidou como uma grande aliada da política colonial europeia, que impulsionava seu crescimento econômico⁵ por meio de missões científicas – e religiosas inclusive – que “reconheciam” esses territórios a fim de legitimar sua presença. Veremos mais à frente como a visualidade desse reconhecimento marcou esse processo.

Das primeiras missões cartográficas do final do século XIX, que visavam “a legitimação da posse dos territórios disputados pelos europeus”, até as missões antropológicas da primeira metade do século XX, que buscavam um conhecimento “mais científico das terras e das gentes africanas”, largos espólios etnográficos, botânicos, zoológicos e inclusive fotográficos foram produzidos, todos esses que mais tarde “encheram” os museus portugueses.⁶

Esse período de intensa exploração corresponde – não por acaso – a determinados acontecimentos incontornáveis da história que valem ser mencionados previamente para uma compreensão menos estanque. Por exemplo, ainda antes da virada dos séculos, são as conferências de Bruxelas e de Berlim que vão dar o ritmo e a intensidade dessa corrida colonial em busca de uma fatia maior do continente apropriado entre as potências coloniais, alimentando a produção cartográfica que se esforçava para delimitar as fronteiras com precisão. Outro exemplo é o famigerado Ultimato Britânico de 1890, que obrigou Portugal a ceder o atual território da Zâmbia, do Malawi e do Zimbabwe aos

⁴ MOUTINHO, Mário Caneva. *O indígena no pensamento colonial português (1895-1961)*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2001.

⁵ MARTINS, Ana Cristina. “(Re)conhecer para ocupar. Ocupar para (re)conhecer: a colonização científica do além-mar”. In: MARTINS, Ana Cristina & ALBINO, Teresa (coords). *Viagens e missões científicas nos trópicos: 1883-2010*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 2010. p. 26-34.

⁶ ROQUE, Ana Cristina; MARQUES, Vitor Rosado. “A Missão Antropológica de Timor no contexto das missões científicas portuguesas”. In: MARTINS, Ana Cristina & ALBINO, Teresa (coords). Op. cit., p. 73-77.

ingleses, o que interrompeu as pretensões portuguesas de unir num só território Angola à Moçambique – o famoso “mapa cor-de-rosa” que enchia os olhos da cobiça em Lisboa – e acabou por gerar uma revolta nacionalista de contestação da monarquia portuguesa.⁷ Aquelas décadas colocaram à prova o poderio das potências europeias e, enquanto fronteiras eram redesenhadas em África, o próprio território europeu também sofria rearranjos geopolíticos, como a formação de novos estados-nação que se encaminhavam para a Primeira Guerra Mundial.

Nesse cenário, as missões científicas eram fomentadas em resposta a essa pressão internacional, que não se pautava apenas numa colonização científica e nas condições materiais que um país tinha de ocupar um território, mas era também cobrada aptidão moral e cultural.⁸ Ou seja, Portugal tinha de espelhar – e, por assim ser, construir – uma imagem de que era sobretudo capaz de civilizar.

A fotografia contribuiu na construção dessa visualidade colonialista desde o final do século XIX, não só por conta das missões científicas europeias, como também pelas famílias de colonos que passaram a produzir suas próprias imagens, e que iam “tornando o estranho legível para os públicos ocidentais”.⁹ Um dos grandes avanços tecnológicos que contribuiu para a popularização da fotografia foi o rolo de filme em celulose que permitiu o abandono das chapas de vidro em grande formato, o que não só aumentou a escala da produção, mas também deu portabilidade. James Ryan assinala ainda o desenvolvimento de uma cultura – ou mercado – internacional de fotografias ligado à sua popularização, que fazia com que as imagens das colônias circulassem em forma de cartões postais, álbuns, livros e revistas populares.¹⁰

Não foram só antropólogos e etnólogos. Também houve entusiastas que ajudaram a construir esse imaginário colonial com suas fotos de viagem, lazer e prática de esportes, sobretudo a caça de animais selvagens; havia a intenção de mostrar como os colonos “domesticavam seu novo ambiente”.¹¹ Segundo o autor, as imagens fotográficas do contexto imperial – lembrando que podemos expandir a discussão para o colonialismo inglês, belga, francês, espanhol, alemão e italiano – servia aos interesses de quem as produzia e de quem as via: celebravam a “conquista das maravilhas naturais”; naturalizavam hierarquias de “tipos raciais” e inferiorizavam as populações originais; promoviam a emigração colonial; e moldavam a “geografia imaginativa de alunos do Ocidente”, tendo sido a fotografia fundamental para o exercício do domínio colonial.¹²

⁷ PARLAMENTO. Ultimato britânico, 1890. S.d. Disponível em: <https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/Ultimato-britanico.aspx>. Acesso em: 18 Abr. 2023.

⁸ LOBATO, Manuel. “A Comissão de Cartographia e a produção científica colonial portuguesa: da monarquia constitucional à I República”. In: MARTINS, Ana Cristina & ALBINO, Teresa (coords). Op. cit., p. 14–18.

⁹ RYAN, James R.. “Introdução. Fotografia colonial”. In: VICENTE, Filipa Lowndes (org.). *O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70, 2014a, p. 35-42.

¹⁰ Idem, p. 36.

¹¹ Idem, p. 37.

¹² Idem, p. 39.

Se, como vimos há pouco, era preciso “conhecer para ocupar”, Patrícia Ferraz de Matos nos traz outra máxima ainda mais elementar: “ver é conhecer”.¹³ E avança para uma análise não só da fotografia como técnica descritiva e funcional, mas de uma ideia ligada ao desejo de ver os territórios ocupados e os “indígenas das colônias”. Esse “desejo por ver”¹⁴ é mais uma das engenhosidades do Estado Novo em promover o império, como observa Matos, quando identifica o grande investimento por parte do regime em publicar o vultoso trabalho do antropólogo António Mendes Correia, intitulado *As raças do Império*, de 1943. O emblemático livro que pavimentou o imaginário imperial apoiou-se em centenas de fotografias e desenhos antropológicos, e teria sido pensado para o grande público, com vistas a dar a conhecer à metrópole a “diversidade humana” de todo seu império e hierarquizá-lo racialmente.¹⁵

Como lembra Matos, a ideia de “ver é conhecer” também esteve muito presente nas exposições universais dos países colonizadores europeus, o que em Portugal corresponde às de 1934, a Exposição Colonial Portuguesa, e de 1940, a Exposição do Mundo Português.¹⁶ Tanto era o “desejo de ver o indígena” que em ambas estiveram expostos seres humanos trazidos para a metrópole e “ambientados” em espécies de dioramas que tentavam recriar o local onde viviam.

A animalização e a subjugação dos diversos povos do mundo em detrimento de uma suposta hierarquia humana que tentava por meio da antropometria comprovar a inferioridade do colonizado em determinados assuntos – ou a sua superioridade em outros, como trabalhar na terra ou qualquer outra vantagem física que pudesse ser explorada pelo europeu – não passava de uma tentativa convulsionada de provar algum direito às terras alheias numa corrida colonial desde o final do século XIX.

Manuel Lobato sintetiza a ideia por trás desse projeto colonial:

Mais do que estritas questões científicas, tratava-se de satisfazer desígnios da política nacional ao seu mais elevado nível. Não bastava fazer ciência. Era acima de tudo importante mostrar, interna e externamente, que tal ciência estava a ser feita em nome da contribuição portuguesa para a “civilização” do continente africano. Mas também não bastava fazer propaganda e amplificação mediática, era preciso desenvolver o trabalho científico para exibir.¹⁷

Parte II - Do Instituto de Investigação Científica Tropical ao Museu de História Natural e da Ciência

Vimos até aqui como a fotografia foi uma das importantes formas de mostrar e exibir o poderio imperial – para além da exposição de objetos –, não só pela sua precisão técnica, mas pela reprodutibilidade. Porém, vimos também como a produção científica colonial como um todo está arraigada em intenções políticas e econômicas que devem ser

¹³ MATOS, Patrícia Ferraz de. “A fotografia na obra de Mendes Correia (1888-1960): modos de representar, diferenciar e classificar da ‘antropologia colonial’”. In: VICENTE, Filipa Lowndes (org.). Op. cit., p. 46.

¹⁴ MATOS, Patrícia Ferraz de. “Power and identity: the exhibition of human beings in the Portuguese great exhibitions”. *Identities*, Edimburgo, vol. 21, nº 2, 4 Mar 2014b. p. 202-218.

¹⁵ Idem, 2014a.

¹⁶ Idem, 2014b.

¹⁷ LOBATO, Op. cit., p. 16.

levadas em conta quando nos deparamos com o conteúdo produzido nesse contexto. Patrícia Matos entende que, para muito além de uma forma de visualizar as colônias, a fotografia antropológica foi uma ferramenta que ajudou a inventá-las,¹⁸ a inventar o colonizado. Matos nos fornece uma análise decomposta dos indivíduos por trás das imagens fotográficas: “Os que incentivaram sua produção; os que financiaram; os que as captaram; aqueles para os quais eram dirigidas e os que nelas foram incluídos e representados”.¹⁹ Notemos que, inclusive, a ordem proposta por Patrícia – que coloca o representado em último lugar – contribui para sua conclusão: “a fotografia colonial pode ser uma fonte útil, não tanto para analisar os fotografados, mas sobretudo para analisar os que fotografaram e os que promoveram sua realização.”²⁰

Valendo-nos dessa reflexão dirigida para a fotografia, tomamos a liberdade de tentar ampliá-la para a prática científica colonial no geral: não seria a maioria dos espólios passível de ser decomposta dessa forma? Identificar os indivíduos que atuaram na constituição dos espólios coloniais pode ser o primeiro passo para identificar os interesses originais por trás desses espólios e coleções e dar um sentido à sua existência pálida.

Talvez não haja uma única resposta à questão lançada por José Pedro Sousa Dias: “Que fazer com o patrimônio e as coleções científicas coloniais depois do fim do império?”²¹ Não é de se espantar que as coleções que passaram por diferentes tutelas institucionais desde o início do século passado gerem hoje dúvida a respeito do seu destino.

Desde a extinção do Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT), em 2015, as coleções científicas e o patrimônio colonial foram passados à guarda da Universidade de Lisboa, numa tentativa de fomentar a investigação de forma mais efetiva e promover novos olhares sobre as coleções, algumas já centenárias. Na verdade, desde o fim do Estado Novo, em 1975, vê-se um esforço em dar um destino às coleções oriundas do missionarismo científico do último século²² frente ao desfalecido IICT, o que vale uma breve reflexão.

O caso do antigo Museu Agrícola Colonial (MAC), que podia ser caracterizado como uma reserva visitável, para que, assim como no início do século passado a sociedade pudesse ver os “tesouros das colônias”, na década de 1990, foi também extinto por falta de interesse público; e hoje tem, há cerca de trinta anos no Palácio da Calheta, coleções relativamente paradas com objetos cedidos temporariamente para exposições em museus ativos em Lisboa e no país.

O museu destinava-se a divulgar os produtos agrícolas e florestais das colônias portuguesas, as suas potencialidades econômicas e os seus usos sociais e culturais – e, paralelamente, deveria apoiar o ensino da agronomia e da silvicultura coloniais. Inicialmente organizado segundo o critério geográfico da proveniência dos produtos

¹⁸ MATOS, 2014a, p. 62.

¹⁹ MATOS, 2014a, p. 63.

²⁰ Idem, Ibid.

²¹ SOUSA-DIAS, José. Pedro. “Que fazer com o patrimônio e as coleções científicas coloniais depois do fim do império?”. *Museologia & Interdisciplinaridade*, vol. 6, nº 11, 2018, p. 95-107.

²² Idem, p. 96.

enviados pelas administrações de cada uma das colônias portuguesas, passou, em 1961, a organizar-se em função dos produtos expostos: cereais, frutos, legumes, oleaginosas, plantas medicinais, etc. Além desses produtos e de alguns exemplares de fauna, o museu expunha também utensílios domésticos, alfaias agrícolas e artesanato.²³

Retomando o processo de análise de Patrícia Matos sobre as fotografias científicas coloniais de identificação dos indivíduos que estiveram por trás da constituição das coleções – no caso das coleções do MAC –, veremos que o antigo museu, antes de fornecer informações pedagógicas sobre os diferentes conhecimentos agrários, o MAC e suas reservas fornecem um olhar sobre o próprio Império Colonial Português. Ou seja, antes de falar do representado, como no caso das fotografias, os museus coloniais falam mais sobre o representante e os que promoveram a atividade colonial.

Por mais que atualmente tenha-se o entendimento de que a promoção de museus ligados ao colonialismo de forma desatualizada pode suscitar um revivalismo mascarado da propaganda do regime fascista português, não escapa ao vocabulário contemporâneo científico – em espaços públicos de toda Lisboa inclusive –, referências à época das navegações dos séculos XV como “descobrimientos”, “ultramar” e “saber tropical”.

Ainda se fala em uma “epopeia marítima”, uma época de grandes feitos, e que a colonização das terras e corpos alheios tenha sido uma consequência quase inevitável. No que diz respeito à museologia, Sousa Dias sugere – como uma tentativa de dar um destino às coleções coloniais – um espaço dedicado ao “papel do conhecimento na interface da história da Europa, com a história da África, da Ásia, e da América”; o autor não deixa de sinalizar que devemos ter olhos críticos às alienações que ocorreram para com as populações locais, que não levaram crédito pelo conhecimento passado aos portugueses, e enxerga esses processos como “uma rede global de transferência de conhecimento”.²⁴

Dessa forma, entende-se que algumas propostas atuais para novos destinos para as coleções coloniais dizem mais sobre o colonizador do que sobre o/a colonizado/a.²⁵ Aliás, assinalar o papel do império português como um mero intermediário desse processo de “expansão europeia e do conhecimento científico”, e reconhecer os povos das ex-colônias como injustiçados por não terem levado o crédito pelo conhecimento que transmitiram aos europeus, é mais uma maneira de minimizar e escamotear a violência colonial e tentar extrair alguma última gota dos “saberes tropicais”.

No caso, falamos de museus ligados à ciência colonial, mas os outros muitos museus existentes que abordam a temática colonial por outras temáticas – militar, por exemplo – ainda não conseguem construir narrativas que dialoguem com os direitos humanos e muito menos que assinalem os crimes contra a humanidade, criando, assim, um conflito entre o pensamento colonial e uma releitura atualizada da história e desses

²³ Idem, Ibid.

²⁴ Idem, p. 105.

²⁵ É evidente que para lançar um olhar crítico às práticas do colonialismo é preciso conhecê-lo e o expor, mas sobretudo pela ótica decolonial aqui sugerida.

acontecimentos que integre outros pontos de vista, nomeadamente o dos/as colonizados/as e “subalternizados/as”.²⁶

A integração dos antigos acervos coloniais do IICT e do Museu Nacional de História Natural e da Ciência à maior universidade portuguesa parece ter sido uma importante investida no sentido de tentar atualizar os olhares e pontos de vista dados a essas coleções e renovar algumas estruturas físicas e conceituais. Como refletimos no início, os/as profissionais de museu e os/as pesquisadores/as em Portugal estão diante de uma realidade promissora e, ao mesmo tempo, desafiadora: dialogar com os espólios oriundos da época colonial e proporcionar diálogos entre essas evidências e a atualidade.

Desarrumando os arquivos coloniais

No sentido de questionar essa visualidade colonialista conformada pela intensa produção de imagens que pautaram visualmente o discurso científico da virada do século XIX para o século XX, a exposição temporária *O impulso fotográfico: (des)arrumar o arquivo colonial*, no Museu Nacional de História Natural e Ciência de Lisboa, retornou a essas coleções com a estratégia de subverter os arranjos visuais.

A exposição partiu de um projeto de pesquisa multidisciplinar em torno do acervo de fotografias e filmes científicos produzidos nas expedições geográficas e antropológicas realizadas por portugueses aos territórios em África e Ásia entre 1883 e 1975.²⁷ Em alusão a noção de “impulso cartográfico” cunhada pela historiadora de arte estadunidense Svetlana Alpers em seu livro *The art of describing* (1983) – ao perceber na pintura holandesa do século XVII certa tendência de representar graficamente o espaço, no sentido cartográfico de compreensão espacial –, a exposição invoca o impulso fotográfico na prática de registrar visualmente os territórios colonizados com o advento da máquina fotográfica no século XIX e os seus usos na montagem visual de um saber científico de base colonialista. Como *ciência colonial*, estamos compreendendo o conjunto de procedimentos e saberes fundamentados não apenas na diferença espacial desses territórios localizados em distintos continentes, mas no pressuposto evolucionista de uma diferença temporal que justificaria o controle e a autoridade colonial sobre esses povos, bem como a pretensa superioridade racial dos colonizadores.²⁸ Desse modo, a ciência colonial se caracterizou como um conhecimento a serviço do exercício de poder de governos coloniais para o controle e a exploração de recursos, naturais e humanos nos territórios invadidos por europeus, em especial, a partir do século XIX.

Essas imagens que foram produzidas em contextos de apropriação intelectual desses territórios e seus povos, motivadas pelo anseio de aperfeiçoar regimes de ocupação

²⁶ MOUTINHO, Mário. “Decolonial thinking and african legacies in museums in Portugal”. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, 2022, p. 21-34.

²⁷ Segundo o site do projeto Photo Impulse: “Produzido principalmente no contexto da política colonial, o material de estudo abrange diferentes regimes políticos: a monarquia tardia (especificamente o período de 1890 a 1910), a Primeira República (1910-1926), a ditadura fascista (1926-1974) e a viragem para democracia (1974-1975)”. Disponível em: www.photoimpulse.fcsh.unl.pt/pt/inicio/. Acesso em: 20 Abr. 2023.

²⁸ SILVA, Marcus Vinicius de Oliveira da. *À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e o projeto colonial português (1930-1951)*. Dissertação de mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2019, p. 89.

e exploração – e que circularam como signos de um nacionalismo pautado na identificação com sentimentos de conquista e posse –, são, nessa exposição, também substratos para descolonizar corpos e geografias na medida em que as “imagens tomam posição”.²⁹

A expressão de outro historiador de arte, o francês Georges Didi-Huberman, é aqui invocada a fim de acionar a chave de compreensão dessa narrativa expográfica que pretende “desarrumar os arquivos coloniais” a partir da proposta desse autor de pensar a produção de saberes como uma operação de montagem e desmontagem dos fragmentos imagéticos que instauram sentidos e produzem regimes de visualidade. “A montagem instaura, na verdade, uma tomada de posição”;³⁰ assim, ela implica decisão e se caracteriza por ser simultaneamente método e forma de conhecimento em que as imagens entram em relação e tornam-se passíveis de ser compreendidas em um dado contexto por sua posição relativa a outras imagens e enunciados. Sendo as imagens a “malícia visual do tempo na história”, desmontá-las é desmontar o mecanismo do tempo na história: “não é mais o universal que se realiza no particular, mas o particular que, sem síntese definitiva, dissemina-se por toda parte”.³¹

A exposição foi proposta como resultado de encontros e diálogos entre grupos de investigadores/as, artistas e ativistas, em uma curadoria colaborativa que, “desde a conservação e restauro de álbuns fotográficos, à digitalização de fotografias e filmes, passando pela investigação teórica ou artística, até a própria construção museográfica”, foi assumida com o “mote da desarrumação”.³² Isso em um exercício de (des)montagem das imagens, que, reposicionadas criticamente aos esquemas habituais de representação dessas populações no imaginário colonial português, desvelam, sob a superfície das práticas científicas e museais, um saber-fazer estruturalmente racista, assim como mobiliza o espaço do MUHNAC para o exercício reflexivo sobre a herança colonial na contemporaneidade – problematizando suas coleções e as próprias formas de expor, sendo esse processo de comunicação museológica a outra dimensão da visualidade e de um saber por montagem.

²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I* (Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão). Belo Horizonte: UFMG, 2017, p. 63.

³⁰ Idem, p. 111.

³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (Trad. de Vera Casa Nova e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 130.

³² Trechos retirados do texto de abertura da exposição *O impulso fotográfico: (des)arrumar o arquivo colonial*.



Imagem 1. Registro de Equipamentos e álbuns fotográficos das missões antropológicas de Moçambique, Angola e Timor na exposição *O impulso fotográfico: (des)arrumar o arquivo colonial*. Foto: Karolline Santos, 16 Mar. 2023.

Revestidas de um poder documental, a montagem de imagens fotográficas a serviço do discurso científico europeu afirmava o seu lugar como “evidências”; desde a composição fotográfica, que produziu o enquadramento colonial desses corpos, à organização em coleções e álbuns etnográficos (imagens 1 e 2) em museus e arquivos coloniais, essas imagens aferiam estatuto de verdade à razão classificatória e



Imagem 2. Registro do álbum fotográfico nº 16. Campanha Antropológica de Moçambique 1948.. Exposição *O impulso fotográfico: (des)arrumar o arquivo colonial*”. Foto: Karolline Santos, 16 Mar. 2023.

universalizante que engendrou o racismo científico. No desenvolvimento das práticas científicas coloniais, em especial a Antropologia, a máxima “ver é conhecer” foi associada à ideia “de que um conhecimento pode ser visualmente representado e facilmente transportado para audiências distintas”;³³ é nesse contexto que as imagens

³³ MATOS, Patrícia Ferraz de. 2014a, p. 46.

fotográficas como reprodução do real são mobilizadas para produzir dados observáveis e mensuráveis, capazes de colaborar na inventariação dos “tipos raciais”.

Em um saber montado por imagens, o método de registrar esses/as sujeitos/as posicionados/as de frente e de perfil,³⁴ de modo a sugerir um enquadramento objetivo, e a organização em fichas, coleções e álbuns etnográficos depositados em museus e arquivos coloniais são aspectos que nos informam sobre os lugares afirmados em uma dada montagem temporal. Nela, a imagem de sujeitos colonizados/as, destituídos/as de suas subjetividades quando “ilustrativos/as” de tipos étnico-raciais, em relação a outras imagens e enunciados, comprovam o que se pretendia demonstrar: um conhecimento prático para o exercício do poder colonial ao respaldar as hierarquizações raciais. São imagens que inventam os/as sujeitos/as colonizados/as como dados disponíveis a pesquisadores que buscam com suas investigações promover o melhor aproveitamento do que era compreendido como as capacidades físicas, mentais e psicológicas dos povos autóctones em prol da economia colonial.³⁵

Essas imagens foram produzidas, circularam e foram agenciadas ao longo do tempo como “dados” que, alinhavados por um “fio da história” e montados em temporalidades sucessivas, ofereceriam meios de solucionar a problemática civilizatória imposta pelo ideário europeu a outros modos de vida. Contudo, antes que um recorte da realidade reproduzida pela técnica fotográfica, as imagens – e suas montagens – são encaradas na exposição *O impulso fotográfico* como a verdadeira problemática – “Esta é uma exposição concebida para questionar e ser questionada. Por isso, o projeto museográfico dessa exposição assume o mote da desarrumação, do trabalho em curso e do inacabado”.³⁶

Fora de seus lugares habituais – como evidências materiais da necessidade de ocupar e civilizar as terras do “império” –, as imagens interpeladas por diferentes modos de ver nesse trabalho coletivo explicitam os paradoxos, exibem as descontinuidades e instauram outras proximidades, assim como nos fazem perceber as implicações de uma visualidade hegemônica baseada na percepção espaço/temporal da experiência moderna/colonial.

³⁴ Esse tipo de pose nas fotografias para trabalhos antropológicos foi inicialmente proposto por Paul Broca (1824-1880), fundador da Escola de Antropologia de Paris, e difundido como método de “recolha de dados” entre viajantes e pesquisadores europeus no contexto colonial. Na década de 1870, o inglês Francis Galton (1822-1911), no âmbito do que ficou conhecido como antropologia física, reforçou esse método fotográfico para a sua proposta de estudo dos “tipos raciais”, que embasou as teorias eugenistas. Cabe ainda destacar o uso desse tipo de pose em imagens fotográficas para o desenvolvimento da antropologia criminal baseada na antropometria e conhecida como “sistema Bertillon”, em homenagem ao francês Alphonse Bertillon (1853-1914), cujo legado nefasto foi a associação da criminalidade às características fenotípicas de povos não europeus, reforçado pela teoria da hereditariedade da criminalidade do italiano Cesare Lombroso (1835-1909).

³⁵ MATOS, Patrícia Ferraz de. Op. cit., 2014a, p. 58.

³⁶ Trecho retirado do texto de abertura da exposição *O impulso fotográfico: (des)arrumar o arquivo colonial*.



Imagem 3. Retratos provenientes das coleções antropológicas coloniais à Guiné-Bissau, Angola e Moçambique. Foto: Karolline Santos, 16 Mar. 2023.

No caso dos retratos de “tipos” (imagem 3), produzidos no âmbito da antropologia física para o registro de características antropométricas ou de aspectos socioculturais inseridos no contexto colonial, com imaginação política restituíram-se as subjetividades de diversas mulheres não identificadas nas coleções antropológicas, a partir do diálogo com referências poéticas e literárias engendradas pela experiência pessoal de Carmem Rosa, arquivista envolvida com o projeto, mulher negra que vive em Portugal e que passou a infância em Angola.³⁷ Nessas imagens, mulheres e crianças objetificadas como corpos exóticos e registros de culturas em “descompasso” com o tempo unívoco, no limiar do desaparecimento e da assimilação, emergem como retratos na acepção que o gênero engendra como representação artística de uma pessoa ou registro pessoal.

No entanto, a pesquisa realizada nas coleções do Instituto de Investigação Científica Tropical revelou que pelo menos uma mulher havia sido identificada no caderno de um fotógrafo da Missão Antropológica de Angola em 1950; nesse mesmo dia, doze mulheres foram fotografadas, o que significa dizer que qualquer uma delas poderia ser Tereza, provavelmente o nome atribuído pelos portugueses a Txilungu, mulher mucancala com 26 anos à época. Essa história em fragmentos é o ponto de partida para as conexões construídas com a trajetória de Tereza Sirgado, que, com 26 anos, partiu de Luanda para Lisboa fugindo da guerra civil iniciada após a independência de Angola, em 1975.

Em uma instalação artística, na qual em uma cristaleira de madeira o arquivo pessoal de Tereza Sirgado se encontra com registros e instrumentos da missão antropológica de 1950, a anacronia se estabelece como princípio ordenador. O debate sobre práticas científicas do colonialismo e os movimentos migratórios atuais nessa montagem não se recompõe por uma relação de causalidade, mas “estamos diante de um

³⁷ “Mulheres sempre presentes” (2022), de Carmem Rosa, arquivista, Soraya Vasconcelos, investigadora e artista, e Catarina Mateus, curadora de fotografia. A partir da apropriação de referências e excertos de Alda Lara, Tomás Vieira da Cruz, António Cardoso, Agostinho Neto e José Eduardo Agualusa com retratos provenientes das coleções antropológicas coloniais à Guiné-Bissau, Angola e Moçambique. “Mulheres cujo olhar nos prendeu, no qual nos reconhecemos. Mulheres a quem quisemos devolver uma identidade – já que nem isso lhe foi dado no arquivo – (re)nomeando todas (menos Mussudi Camará, cujo nome foi encontrado no processo”. Texto retirado da exposição.

tempo ‘que não é o tempo das datas’. Esse tempo, que não é exatamente o passado, tem um nome: é a memória”; são tempos que se justapõem no sentido de compreender “a memória como processo e não como resultado, como ‘debate da lembrança’ e não como ‘fato lembrado’”,³⁸ aberto a reelaborações, recombinável e sempre em movimento.

Nesses casos, a relação institucionalizada pelos museus modernos, em especial os museus etnográficos e de história natural, entre imagens e objetos de sujeitos/as colonizados/as como vestígios de uma existência em extinção, se fratura e produz campos provisórios de significação que envolvem e interagem com subjetividades diaspóricas contemporâneas para reimaginar outros horizontes sociais. É esse corte na retórica da modernidade que abre um espaço liminar repleto de questões expostas às interpretações de quem olha, e que transforma o “descompasso” em outros ritmos; “ele faz emergir um contrarritmo, ritmo de tempos heterogêneos, sincopando o ritmo da história”.³⁹

Sabemos que esse suposto desejo de visualizar o diferente para o conhecer é mais uma forma de exercer o domínio sobre o outro por meio do controle de sua imagem do que um exercício de sentido pedagógico objetivo. A construção de dioramas em exposições etnográficas – apesar de também ter seu caráter pedagógico defendido em outras instâncias – é também alvo de críticas justamente pelo seu caráter colonial e hierarquizante, que acontece por intermédio da objetificação das culturas originárias.⁴⁰ Contudo, na exposição *O impulso fotográfico*, a presença dos dioramas tenta inverter os papéis colocando não o/a sujeito/a colonizado/a como objeto de observação – como nas fotografias –, mas imagens dos próprios cientistas da metrópole executando seus trabalhos de medição e catalogação (imagem 4).



Imagem 4. Diorama “Trabalhos de campo e trabalhos de gabinete”. Imagem retirada de www.museus.ulisboa.pt/exposicao-impulso-fotografico. Acesso em: 28 Abr. 2023.

³⁸ DIDI-HUBERMAN, Op. cit., 2015, p. 41.

³⁹ Idem, p. 129

⁴⁰ STERZUK, Andrea; MULHOLLAND, Valerie. “Creepy White Gaze: rethinking the diorama as a pedagogical activity”. *Alberta Journal of Educational Research*, vol. 57, nº 1, 2011, p. 20.

Curiosamente a questão dos dioramas está estritamente ligada à fotografia, mas talvez não por acaso, já que, segundo a própria exposição, o primeiro diorama foi patenteado em 1822 pelo francês Louis Daguerre, pintor de paisagens e mais tarde inventor do famoso daguerreótipo e importante precursor da fotografia. A utilização dos dioramas com imagens fotográficas pode ser vista como recorte de outro recorte, anterior, que busca ambientar e satisfazer o desejo de, não só ver, mas de quase tocar e imergir naquela realidade duplamente representada.

Ao subverter o diorama e representar o colonizador, entendemos – também ao relacionar com a proposta geral da exposição – que eles estão sob a pressão do olhar do/observador/a. Contudo, essa inversão representativa, ao mesmo tempo que aponta e coloca o produtor dessa ciência racial em posição de suposta desvantagem, nos lembra como há muito a ser feito no sentido de descolonizar os museus. Talvez, numa analogia mais distante, busquemos não a inversão de papéis, mas a destruição dos estigmas coloniais impregnados que estão na origem das violências dos dias atuais. Não é por acaso terem existido décadas de guerra civil em Angola logo após a sua independência de séculos de colonialismo. Também não é obra do acaso a marginalização das comunidades africanas em Lisboa nem a violência no Rio de Janeiro, em Luanda ou em Maputo. Evidentemente, essa analogia da “inversão de papéis” entende que a proposta dos dioramas está vinculada à questão da representação e sugere que agora o escrutínio é feito sobre o antropólogo e o colonizador. No entanto, isso não nos impede de reafirmar que não há inversão de papéis que possa sequer aproximar o homem branco e europeu da violência sofrida pelos povos colonizados, nem mesmo no campo simbólico.

Há, nesse processo de provocar o olhar sobre as imagens, a potência do choque, o sentir-se impelido/a a reordenar na própria imaginação o que se abre em novas configurações visuais. Dessa maneira, a (re)montagem produz com seus movimentos efeitos estéticos, políticos e epistemológicos.

A montagem seria para as formas o que a política é para os atos: é preciso que estejam juntas as duas significações da desmontagem que são o excesso das energias e a estratégia dos lugares, a loucura de transgressão e a sabedoria de posição. (...) Modo de dizer que só se construirá um saber histórico filosoficamente digno desse nome ao se expor, além das narrativas e fluxos, além das singularidades de eventos, as heterocronias (empregamos esta palavra se quisermos ressaltar seu efeito de anamnese) dos elementos que compõem cada momento da história.⁴¹

Esse reordenamento visual subjetivo é também provocado pelos caminhos que distintas linguagens acionadas na exposição oferecem quando as superfícies das imagens são interpeladas. Para operar uma remontagem que instaure novas conexões, fazendo ver as múltiplas temporalidades que atravessam as experiências sociais e aprofundando os debates contemporâneos sobre direitos humanos assentados em processos de memória e

⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Remontar, remontagem (do tempo)” (Trad. de Milene Migliano). *Caderno de Leituras*, vol. 47, 2016, p. 2.

reparação, as linguagens artísticas no âmbito dos discursos museológicos “representam fortes elementos de ‘informação estética’ ao tempo que mediam público e exposição”.⁴²

Nesse caso, as curadorias colaborativas têm sido estratégias de ampliação dos sujeitos envolvidos/as nos processos museológicos, aspecto que teve sua primeira expressão em meados do século XX, quando a integração entre museus e sociedades, incentivada pela preocupação com o papel dessas instituições frente às mudanças da contemporaneidade, se tornou imperativo para muitos/as que atuavam nesses espaços. Desde a década de 1950, há registros de experiências museológicas que contribuíram para renovar o campo em uma perspectiva de ampliação da participação social. Entretanto, essas ideias aprofundam-se como compromisso profissional e sentido ético da prática museológica a partir da Mesa Redonda do Conselho Internacional de Museus realizada em Santiago do Chile, em 1972. Esta resultou na declaração dos *Princípios de base do museu integral*, que enfatiza a função social dos museus e sua atuação territorial em torno de demandas que impactam as comunidades.

A emergência desse campo problemático em torno do papel social dos museus e suas coleções, estimulada pela relação entre cultura e política a partir da década de 1970 com os novos movimentos sociais, foram reconhecidos no movimento da Nova Museologia e motivaram experiências de conservação, curadorias, inventários e exposições participativas, incentivando os museus a privilegiarem a relação com as pessoas e os engajando como instrumentos de intervenção social. Segue-se ao encontro chileno a Declaração de Quebec, em 1984, em que se reafirmavam os *Princípios de base de uma Nova Museologia*, e a formação, em 1985, do Movimento por uma Nova Museologia (MINOM), em Lisboa. Compreendemos que, além das experiências participativas em museus tradicionais, as experiências locais mobilizadas por não profissionais interessados/as em construir suas próprias narrativas mediadas por práticas museológicas insurgentes como os museus de territórios, museus indígenas, de periferias e favelas, entre outros (a partir da década de 1990, em especial no Brasil), têm provocado, para além do compromisso com as pessoas e suas demandas, a valorização e o exercício de outras lógicas e epistemologias, negligenciadas nos processos históricos de exclusão que impactam o campo científico da Museologia.

O exercício de práticas museológicas críticas concorreram para aprofundar transformações paradigmáticas no campo museológico, no qual a sociomuseologia tem-se afirmado como práxis museológica assentada na humanização e descolonização dos museus e da museologia e evidenciado a relação multiparadigmática dos modos de fazer e pensar museus na contemporaneidade. Assim, as curadorias colaborativas são práticas que têm-se

(...) colocado no campo da museologia social, que, por sua vez, apresenta resultados de suas experiências cada vez mais próximas à metalinguagem da arte contemporânea, sobretudo no que se refere às instalações, intervenções urbanas e performances, artísticas ou culturais. (...) Cabe ainda observar em que medida essas

⁴² QUEIROZ, Marijara Souza. “(Meta)curadoria em processos de Museologia Social”. *Museologia & Interdisciplinaridade*, vol. 5, nº 10, Dez. 2016, p. 210.

experiências permitem a reflexão sobre práticas tradicionais de curadorias de modo a estabelecer novos paradigmas (meta)curatoriais onde prevaleça a tendência participativa na tomada de decisões, a construção de pensamento processual, narrativas plurais e autoria coletiva”.⁴³

Essas transformações se deram com os limites impostos pelas práticas museológicas convencionais na sua dimensão epistêmica e de controle das subjetividades nas fronteiras de uma imaginação científica cartesiana, cuja neutralidade aventada pelo discurso cientificista é mecanismo determinante para legitimar as assimetrias raciais, sociais e geopolíticas. Para reparar as ausências, os silenciamentos e romper com os modelos de desumanização que permeiam as práticas museológicas, as museologias sociais se fundamentam em processos de escuta, na quebra de hierarquias que estimulam as trocas interculturais e aportam conjuntos teóricos e práticos de inovações para o tratamento dos acervos museológicos que intencionam amplificar as possibilidades de leituras em chaves humanizadoras.

É preciso ter em conta que “expor é também propor. As exposições constituem-se em traduções de discursos, realizadas por imagens, referências espaciais, interações, que ocorrem não somente pelo que se expõe, mas, inclusive, pelo que se guarda ou oculta”;⁴⁴ É nesse sentido que as imagens fotográficas, arquivadas a princípio como provas de ocupação efetiva do território cobiçado, bem como “atestados de inferioridade”, deslocam-se no presente como provas de um crime – “ao contribuírem para a instalação da fronteira, estas imagens, embora não tendo conteúdo violento, podem ser vistas como violentas. São provas da invasão colonial, então em curso”.⁴⁵ Não são as imagens que são violentas, mas como “debate da lembrança” provocado pela intervenção nessas imagens reunidas em um *zine*, cujas partes atravessam a exposição nos lugares mais insólitos, outras leituras se interpõem e invocam novos posicionamentos.



⁴³ Idem, p. 210.

⁴⁴ CUNHA, Marcelo. “A exposição museológica como estratégia comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial”. *Revista Magistro*, vol. 1, nº1, 2010, p. 15.

⁴⁵ Trecho do texto *A construção fotográfica da fronteira / Provas da invasão*, incluso na exposição *Impulso fotográfico: (des)arrumar o arquivo colonial*.

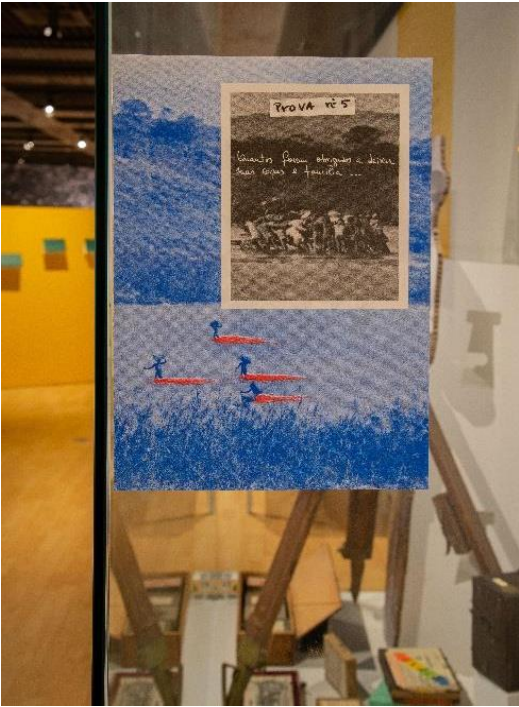


Imagem 5. Atravessando todos os módulos da exposição, partes do zine *A prova do crime* condenam perspectivas coloniais de progresso e desenvolvimento, contrastando imagens, cores e enunciados. Registro da exposição *O impulso fotográfico*. Foto: Karolline Santos, 16 Mar. 2023.

Podemos perceber nessas intervenções nos arquivos e coleções coloniais um movimento de desobediência epistêmica e estética⁴⁶ como forma de enfrentamento das violências do campo científico que invisibilizaram e desqualificaram pessoas e seus territórios; na medida em que essas imagens são deslocadas de uma lógica de saber colonial, dissociadas de sistemas tipificadores e de estéticas exotizantes e reposicionadas das exterioridades desses conceitos e classificações, a natureza sempre experimental e provisória desse ato nos encaminha para efeitos de saber que estão assentados na lógica das posições e não das identidades.

Considerações finais

Os museus modernos e sua principal forma de comunicação, as exposições, funcionaram historicamente como espaços legitimadores de discursos e visualidades. No processo de invenção e fixação das identidades nacionais modernas, “um tipo de museu documentou e consolidou a genealogia da história europeia. Museus de arte foram e ainda são a epítome dessa direção. O segundo tipo foi o museu etnográfico e natural, que documentou ‘outras culturas’, incluindo sua arte”.⁴⁷

As coleções dos grandes museus europeus foram constituídas em contexto colonial e de expansão territorial sob a crença de que os colonizadores possuíam uma superioridade cultural em relação aos/às sujeitos/as colonizado/as e que, por esse motivo, detinham também a legitimidade de os/as apresentar de acordo com a sua própria narrativa em nome da educação, da diversidade, da ciência, da civilização e de qualquer outro alibi oportuno ao colonialismo europeu. Atualmente, sob influência do debate decolonial e das demandas sociais contemporâneas, museus tradicionais vêm

⁴⁶ MIGNOLO, Walter. “Museus no horizonte colonial da modernidade / garimpendo o museu (1992) de Fred Wilson”. *Museologia & interdisciplinaridade*, vol. 7, nº 13, 2018, p. 322.

⁴⁷ Idem, p. 311.

pontualmente revendo as suas origens coloniais e retomando seu potencial transformador e dialógico ao pôr em evidência essa trama simbólica por trás do projeto político; simultaneamente, percebe-se que a ciência tenta também romper com suas lógicas coloniais e problematizar essa relação.

O projeto investigativo que resultou na proposta expográfica *Impulso fotográfico: (des)arrumar os arquivos coloniais* foi um movimento de aproximação a esses constructos imagéticos com sujeitos/as munidos/as de diferentes ferramentas reflexivas para desmontar o tempo linear e, com ele, um saber que aprisiona corpos em estereótipos que reforçam lógicas coloniais de poder. Desse ponto de vista, abordá-la na perspectiva das montagens e desmontagens das imagens nos ofereceu uma ferramenta de análise potente para compreender os possíveis sentidos da descolonização do olhar em relação a corpos e territórios diferentes que foram naturalizados em estereótipos racistas por intermédio desses mesmos recursos imagéticos.

A montagem visual do discurso científico colonial – seja a que produz o enquadramento fotográfico, as classificações e seriações em arquivos ou em uma exposição museológica – não se reduz ao problema em que nos concentramos em constatar, mas implica a própria recomposição desse saber mediada pela (re)montagem. E não há operação de desmontagem – em um movimento de aproximação e dissociação de elementos – que não envolva um outro reordenamento, uma mudança de posição que provoca o olhar para novos sentidos, inteligibilidades e abra as relações entre imagens e enunciados – em um movimento correspondente de distanciar-se e imaginar outras totalidades. Esse exercício envolve imaginação política, pois é um ato de decisão e posicionamento que produz efeitos estéticos, políticos e epistemológicos na medida em que “não há força revolucionária sem remontagens dos lugares genealógicos, sem rupturas e reurdadura dos laços de filiação, sem reexposições de toda a história anterior”.⁴⁸

Percorrendo outros caminhos de análise, podemos ainda apreender o exercício de desmontagem dos esquemas visuais produzidos pela ciência colonial como uma operação de “aprender a desaprender”⁴⁹ as classificações e hierarquizações naturalizadas por um saber constituído por imagens.

Ao expor as lógicas coloniais que engendraram os modos de fazer ver essas pessoas e territórios fora da Europa, a exposição aponta para uma opção decolonial que reimagina essas subjetividades nas lacunas agora expostas e que outrora submergiam no contínuo de uma narrativa assentada em suposições evolutivas e progressivas – “o primeiro passo da descolonização é precisamente desvendar e depois desfazer a retórica da modernidade assimilada como o ‘suposto’ escondendo a lógica da colonialidade, do jeito que ela é”.⁵⁰ É imprescindível para os museus e demais sistemas de memória contemporâneos integrarem o diálogo com sujeitos/as e movimentos organizados para reavaliarem seus processos internos e os modos de extroversão das memórias negligenciadas por suposições evolutivas e desenvolvimentistas. A experiência participativa da exposição

⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Op. cit., 2016, p. 4.

⁴⁹ MIGNOLO, Op. cit., p. 310.

⁵⁰ Idem, p. 319.

aponta para uma opção decolonial que reinventa essas subjetividades nas lacunas agora expostas a partir de uma potência imaginativa que opera transformações nos limiares dos conhecimentos científico, antropológico, cartográfico e museológico hegemônicos, só possível quando outros olhares são valorizados como exercícios de interpretação sobre esse legado comum.

Ponderamos que a exposição em questão foi uma intervenção pontual em relação a determinada coleção fotográfica salvaguardada pela instituição e temporária, não um engajamento institucional no sentido de reavaliar o seu papel como detentora e divulgadora de um conhecimento acumulado sob bases científicas equivocadas; os museus contemporâneos, herdeiros dos museus de história natural e etnográficos modernos, carecem de um posicionamento mais firme em relação a esse legado colonial e as formas em que esse conhecimento precisa ser interpelado em nossos dias.

Fazer transparecer a colonialidade nas representações do sistema mundo não será um trabalho finito e muito menos assertivo; para a antiga metrópole, remontar seus arquivos se trata do início de um processo de autocrítica que aponta no sentido da reparação simbólica e de uma possível pluralização de narrativas. Mas, por outro lado, para os povos colonizados – hoje independentes – será preciso uma postura firme e cotidiana para recompor os estilhaços encontrados pelo caminho; será reconhecer a própria imagem nesses reflexos fragmentados de um espelho partido para poder pavimentar e cimentar os seus próprios alicerces.