

CONSTELAÇÕES DECOLONIAIS: O PÓS-MUSEU COMO ESPAÇO DE INTERCULTURALIDADE E RESISTÊNCIA

Elaine Trindade

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal
Conceptualização, análise formal, investigação, metodologia, administração do projeto, recursos, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

Moisés de Lemos Martins

Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona do Porto, Porto, Portugal
Supervisão, validação, redação – revisão e edição

RESUMO

Assim como uma constelação é formada por estrelas individuais que juntas criam uma representação significativa, a expressão constelações decoloniais sugere a interconexão de diversas imagens, práticas e movimentos decoloniais que, juntos, formam um quadro mais amplo e compreensivo de resistência. Sugere ainda a inclusão de múltiplas perspectivas, vozes e experiências de diferentes culturas. De modo semelhante às constelações, que são compostas por múltiplos pontos de luz, cada imagem, pensamento, perspectiva, contribui para mapear e navegar por territórios culturais e históricos periféricos ou suprimidos pelo colonialismo, recuperando e valorizando esses espaços através de uma abordagem decolonial. Neste estudo, adotamos uma perspectiva decolonial da interculturalidade (Martins, 2020; Mignolo & Walsh, 2018), entendida como um diálogo genuíno entre povos e instituições, procurando promover a igualdade de oportunidades. A abordagem da nossa investigação é qualitativa, fundamentada em pesquisa bibliográfica, explorando conceitos como interculturalidade, decolonialidade e pós-musealidade. Analisamos alguns museus que estão a transformar as suas exposições e narrativas, em prol de uma perspectiva decolonial. Exploramos algumas dinâmicas no African Museum, na Bélgica; no Pitt Rivers Museum, na Grã-Bretanha; e no Museu Virtual da Lusofonia, no Google Arts & Culture, com sede física em Portugal. Estes museus são apresentados como estudos de caso que exemplificam a aproximação ao paradigma do pós-museu.

PALAVRAS-CHAVE

constelação decolonial, interculturalidade, resistência cultural, estudos pós-coloniais, pós-Museu

DECOLONIAL CONSTELLATIONS: THE POST-MUSEUM AS A SPACE FOR INTERCULTURALITY AND RESISTANCE

ABSTRACT

Just as a constellation is made up of individual stars that, when together, create a meaningful representation, decolonial constellations suggests the interconnection of diverse decolonial images, practices and movements that together form a broader, more comprehensive picture of resistance. It suggests the inclusion of multiple perspectives, voices and experiences from different cultures. Similar to constellations, made up of multiple points of light, each image, thought, perspective contributes to mapping and navigating cultural and historical territories that are peripheral to or are suppressed by colonialism, recovering and valuing these spaces through a decolonial approach. In this research, we have adopted a decolonial perspective of interculturality

(Martins, 2020; Mignolo & Walsh, 2018), which understands it as a genuine dialogue between peoples and institutions, seeking to promote equal opportunities. The methodological approach is qualitative, based on bibliographical research that explores the concepts of interculturality, decoloniality and post-museality. Throughout this article, we analyse some museums that are transforming their exhibitions and narratives in favour of a decolonial perspective. We explore the African Museum, in Belgium; the Pitt Rivers Museum, in Great Britain; and the Virtual Museum of Lusophony, on Google Arts & Culture, physically based in Portugal. These museums will be presented as case studies that exemplify the approach to the post-museum paradigm.

KEYWORDS

decolonial constellation, interculturality, cultural resistance, postcolonial studies, post-museum

1. INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, tem surgido um movimento crescente em todo o mundo em busca de uma reavaliação crítica do papel dos museus na sociedade contemporânea. Este movimento é impulsionado pela necessidade de confrontar as estruturas coloniais que permanecem ativas nos museus universais e discutir formas de romper com os paradigmas sociais baseados em estruturas colonialistas, racistas, patriarcalistas em prol de um outro pensamento mais inclusivo e equitativo (Vergès, 2018/2023). Dentro desse contexto, o African Museum, o Pitt Rivers Museum e o Museu Virtual da Lusofonia, se distinguem como iniciativas inovadoras que buscam desafiar as narrativas tradicionais dos museus e buscam promover a interculturalidade sob um olhar decolonial (Martins, 2018; Mignolo, 2008; Quijano, 2007; Walsh, 2019) em uma era em que emerge o pensamento sobre o “pós-museu” (Enwezor, 2003; Hooper-Greenhill, 2000; Vergès, 2018/2023).

O conceito de museu como instituição cultural tem evoluído ao longo do tempo, refletindo as mudanças na sociedade e nas percepções sobre o patrimônio e a identidade cultural. No entanto, a maior parte dos museus ainda está enraizada em estruturas coloniais, que perpetuam visões eurocêntricas da história e da cultura, marginalizando vozes e perspectivas não ocidentais (Vergès, 2018/2023). Diante desse cenário, surgem questionamentos sobre o papel dos museus na contemporaneidade e sobre o modo como eles podem se transformar em espaços mais representativos e combativos.

É neste contexto de descolonização que museus como o African Museum, o Pitt Rivers Museum, o Museu Virtual da Lusofonia, dentre outros (Martins et al., 2020; Sarmiento & Martins, 2020), se colocam como um espaço de resistência e luta contra a atual ordenação simbólica do mundo. Pode-se inferir que a interculturalidade e a decolonialidade sejam conceitos-chave na análise destes museus, que podem ser pensados como instituições pós-museais (Enwezor, 2003; Hooper-Greenhill, 2000; Vergès, 2018/2023). De acordo com Martins (2015a, 2015b, 2018), a interculturalidade só é efetiva quando há um esforço conjunto para compreender tanto a si mesmo quanto ao outro. Ainda segundo o autor (2015b), a interculturalidade não se refere a um único imaginário, mas sim a múltiplos imaginários. Inspirados pela perspectiva decolonial da

interculturalidade, os museus citados anteriormente têm como objetivo promover a interação entre diferentes culturas e comunidades, reconhecendo as desigualdades históricas e buscando promover a igualdade de oportunidades.

2. INTERCULTURALIDADE: UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL

O conceito de interculturalidade tem sido amplamente difundido socialmente, sobretudo por governos e organizações multilaterais. No entanto, essa popularização muitas vezes resulta em confusão e esvaziamento do verdadeiro significado de interculturalidade, desvirtuando-o de sua essência. Essa apropriação equivocada não apenas obscurece a compreensão do conceito, mas tende a perpetuar estruturas sociais enraizadas na colonialidade (Walsh, 2019, p. 24).

Um dos grandes embaraços conceituais acerca do termo interculturalidade está no uso da palavra multiculturalismo como se ambas fossem sinónimas. O conceito de multiculturalismo, uma invenção norte-americana aplicada ao entendimento de “cultura”, está envolto epistemologicamente em uma lógica “moderno/colonial”, como assinala Mignolo em entrevista concedida a Catherine Walsh (2003):

em primeiro lugar, a importante distinção entre “interculturalidade” e “multiculturalidade”. Você certamente se lembrará que na última reunião da Lasa, John Beverley pediu em público uma explicação da diferença. Outras declarações semelhantes que ouvi em privado são o conhecido argumento de que não há nada fora do mercado e que a interculturalidade é um novo “gadget” de mercado utilizado pelo Estado. (p. 8)

Para Walsh (2003), quando o Estado toma para si o discurso da interculturalidade como sinónimo de multiculturalismo, as estruturas de poder querem dar mostras de serem inclusivas, reformistas, enquanto a bem da verdade, o que fazem é manter a ideologia neoliberal, que prioriza o mercado. A interculturalidade seria o oposto disso, e “deve ser entendida no contexto do pensamento e dos projetos decoloniais” (Mignolo, 2008, p. 316).

Compreendida na generalidade como uma relação de troca entre culturas, o contexto decolonial alarga e dinamiza o conceito, uma vez que pensar a interculturalidade apenas enquanto diálogo entre partes, partindo de uma óptica de igualdade, seria um pensamento ingênuo e simplista, que deixa à margem toda a história da colonização e do imperialismo, uma realidade que produz a subalternidade. Cabecinhas e Cunha (2008) evocam esta ingenuidade e alertam para o facto de o pensamento da interculturalidade, enquanto troca entre culturas, estar repleto de desigualdades entre os participantes envolvidos no desenvolvimento desta relação, para além de emergirem “imaginários imperiais” (p. 7), que acabam por originar graus de liberdade desiguais.

Neste artigo, abordaremos o conceito de interculturalidade na perspectiva decolonial, defendida por autores como Mignolo (2008, 2018), Quijano (2007), Sarmiento e Martins (2020) e Walsh (2003, 2019). Embora Walsh, Mignolo e Quijano sejam autores que partem do movimento indígena latino-americano para conceituar a

interculturalidade como um “outro” fazer epistemológico, o conceito visto por este ângulo, nos é bastante útil para pensarmos a interculturalidade no African Museum, na Bélgica, no Pitt Rivers Museum, na Grã-Bretanha, e no Museu Virtual da Lusofonia, no Google Arts & Culture, uma vez que se aproxima do argumento decolonial, que é relevante no projeto de pós-museu.

Neste *modus pensandi*, o conceito de interculturalidade encontra-se envolto em questões acerca da “colonialidade do poder” proposta por Aníbal Quijano (2007). Para este sociólogo peruano, as estruturas de poder e as hierarquias sociais, provenientes do colonialismo, ainda persistem na sociedade atual, mesmo após o fim do período colonial. Quijano (2007) argumenta que as relações de poder estabelecidas durante a colonização privilegiam certos grupos étnicos, raciais e culturais em detrimento de outros e continuam a nos moldar socialmente. Estas relações subalternizantes não se limitam à política, mas permeiam todas as esferas da vida social como a economia, a cultura, a linguagem e até mesmo a formação identitária, em que a “colonialidade do poder” promove uma “colonialidade do ser e do saber” (Quijano, 2007, p. 129). Para romper com esta estrutura da colonialidade é que a “interculturalidade epistêmica” se posiciona enquanto prática política que visa atuar em contrarresposta a esta hegemonia geopolítica do conhecimento (Walsh, 2019, p. 10).

De acordo com Walsh (2019), o projeto intercultural “deriva de uma responsabilidade para com o outro” (p. 14). Tem foco na ruptura, na diferença, na transformação das estruturas sociais e práticas existentes, de modo a desenvolver ambientes que sejam mais inclusivos e aptos ao diálogo, ao respeito mútuo e à igualdade de oportunidades. Isso implica reconhecer e desafiar governos e hierarquias de poder e de conhecimento em prol de uma real participação democrática na construção social. Reclama para si a necessidade de que o Estado reconheça a diferença (étnica, política e epistêmica). Reclama a “intervenção paritária e capaz de reconhecer a diferença atual de poder; isto é, a diferença colonial e a colonialidade do poder - ainda existente - dos indígenas na transformação do Estado e, por certo, da educação, da economia, da lei” (Walsh, 2003, p. 9).

Neste sentido, Mignolo e Walsh (2018), e também Martins (2015a) e Sarmiento e Martins (2020), propõem o uso da interculturalidade como uma ferramenta para reorganizar culturas e identidades diversas. Defendem uma política que inclua o conhecimento e a cultura dos povos originários, desafiando assim a hegemonia socio-cultural, econômica, política e estrutural. A interculturalidade, nesta perspectiva, vai além do simples diálogo entre as culturas; é uma forma de descolonização que requer uma mudança radical na ordem dominante, que é moderna e capitalista, e tem suas raízes no poder colonial (Mignolo & Walsh, 2018). Ou seja, a interculturalidade ofereceria a oportunidade de dar visibilidade ao legado dos povos originários e de resgatar sua memória cultural por meio de instituições sociais pertencentes ao Estado. Esta possibilidade de ruptura, deve implementar uma “outra” “democracia, que seja naturalmente, anticolonialista, anticapitalista, anti-imperialista e antissegregacionista” (CONAIE, 1997, citada por Walsh, 2019, p. 13), de forma a garantir a participação de todas as pessoas, de todas

as nacionalidades na tomada de decisão. “A interculturalidade oferece um caminho para se pensar a partir da diferença e através da descolonização e da construção e constituição de uma sociedade radicalmente distinta” (Walsh, 2019, p. 27).

Pode parecer que tal visão seja um tanto utópica, mas é a partir do reconhecimento de uma estrutura, baseada na desigualdade, é a partir de um desejo de ruptura, que uma “outra” epistemologia começa a ser desenvolvida e novos olhares geram outros conhecimentos que orientam um movimento de descolonização das estruturas dominantes. Acerca da tentativa de construir uma “outra” narrativa, de converter em realidade o que outrora seria apenas uma utopia e que ainda o é, em parte, podemos citar a iniciativa do African Museum, em Tervuren, na Bélgica, que iniciou um grande projeto de descolonização de suas estruturas museais. Ao buscar um outro modelo para além da repatriação de objetos pertencentes aos países ora colonizados, o museu organizou um projeto de descolonização de suas coleções. Durante cinco anos (2013–2018), a instituição cerrou suas portas ao público e, juntamente com o Comité de Concertation Musée Royal de L’Afrique Centrale pensou numa forma de descolonizar o Museu Real da África Central, um museu de história natural e etnografia, fundado em 1897, cuja coleção buscava enaltecer as conquistas coloniais do Rei Leopoldo II, no Congo.

Por mais de 100 anos, o museu abrigou uma das maiores coleções de cultura material e de arte da antiga colônia belga (DeBlock, 2019, p. 272). O processo decolonial, no entanto, não tem sido fácil e inúmeras são as críticas que o projeto tem recebido. Em vésperas da reabertura do agora African Museum, o Comité de Concertation Musée Royal de L’Afrique Centrale, instituição cujo propósito, no processo decolonial do museu, consistia em ouvir e atribuir poder de decisão às comunidades africanas, dentro e fora de África, suspendeu as negociações, embora se tenha reconciliado com a direção do museu tempos depois da reabertura (DeBlock, 2019, p. 272).

As principais mudanças realizadas no museu acontecem, sobretudo, nas narrativas multimidiáticas utilizadas e nas obras de arte contemporâneas, que criticam algumas das que haviam sido expostas anteriormente. Entrevistas sonoras, vídeos, textos, esculturas e pinturas de artistas contemporâneos ensaiam uma visão crítica do passado colonial belga e procuram olhar para o futuro com uma nova perspectiva sem esconder a história de dominação, de modo a gerar uma consciência histórica anticolonialista e antirracista.

O visitante é atraído por esta passagem estreita que revela um vislumbre, por exemplo, do infame “Homem Leopardo”, também conhecido como “Les Aniota”. Tal representação: exemplifica imagens racistas e representação do Congo como um lugar de agressão, bruxaria assassina e comportamento irracional - um lugar, claramente, que precisava ser civilizado. É também assim que essas esculturas são contextualizadas: com texto, filme e também, no caso do “Homem Leopardo”, com uma pintura do artista congolês contemporâneo Chéri Samba, “Musée de l’Afrique Centrale, Reorganisation”. Criada em 2002, a pintura critica abertamente a estátua. (DeBlock, 2019, pp. 274–275)

Apesar da tentativa de descolonizar o Museu Real da África Central (atual African Museum), alguns aspectos que exaltam a colonização belga não puderam ser removidos por fazerem parte da estrutura arquitetônica do museu, como as 45 gravações das iniciais do nome do Rei Leopoldo no mármore da construção. Duas estátuas douradas esculpidas em pilares e com inscrições coloniais, cujos significados remetem para a ideia de que a Bélgica teria levado a civilização ao Congo ou que a Bélgica teria feito justiça ao Congo, tiveram que permanecer no local, bem como a gravação de 1.600 nomes de colonizadores pioneiros que morreram no Congo durante o processo de ocupação, gravados no mármore do museu. Estes são legados que indicam a dificuldade enfrentada pela equipa durante o processo. Sem poder excluir o passado, algumas soluções precisaram ser desenvolvidas, como a colocação de molduras perspectivando passado e presente. “O problema dos 1600 nomes belgas coloniais gravados na parede de mármore, por exemplo, tem sido criativamente ‘resolvido’ por uma obra de arte de Freddy Tshimba. Em uma janela em frente aos nomes gravados, agora tem inscritos os nomes de homens e mulheres congolese falecidos” (DeBlock, 2019, pp. 275–276). No entanto, segundo os guias, o nome dos congolese estão inscritos em um vidro transparente e pode facilmente passar despercebido pelo grande público, uma vez que a depender das condições climáticas os nomes aparecem ou não. Quando há sol os nomes são refletidos na parede e o mesmo já não ocorre quando não se tem sol. Daí a relevância do acompanhamento realizado por guias que estejam aptos a discorrer acerca das questões coloniais durante a visita. Vergès (2018/2023) faz menção a este aspecto e afirma que em muitos casos há uma “falta de preparo dos/as guias para falar de pilhagens, confiscos, restituição, racismo, história colonial e imperialista” (p. 17). Para a autora, muitas vezes esta falta de preparo é uma escolha institucional.

De modo a melhorar a experiência do visitante e estimular o pensamento crítico pós-colonial, no African Museum há guias habilitados pelo Afropean Project, que é uma plataforma online co-fundada por Johny Pitts, dedicada a explorar e documentar as experiências das diásporas africanas na Europa. A plataforma oferece uma ampla gama de conteúdos, que incluem artigos, ensaios, vídeos, entrevistas e relatos pessoais de pessoas integrantes das comunidades afro-europeias. O Afropean Project realiza uma colaboração ativa com o African Museum, em prol da promoção de uma narrativa decolonial e inclusiva, de modo a promover uma visão mais ampla e representativa da história e da cultura. Para além de guias, a associação participa da curadoria de exposições, organiza eventos, palestras e workshops no museu, contribui com conteúdos digitais utilizados em redes sociais e exposições interativas do museu e envolve ativamente as comunidades locais de maneira a garantir a escuta de diversas vozes. A parceria entre o Afropean Project e o African Museum tem tido um impacto significativo enquanto movimento de resistência cultural.

Sem dúvida, o trabalho feito pelo African Museum é pioneiro na Europa e prenuncia uma mudança de mentalidade e uma ruptura das estruturas colonialistas ainda sustentadas pela sociedade atual capitalista, imperialista e segregacionista. No entanto, ainda há muito a fazer e a descolonizar. Nota-se que muitos discursos ainda não se fazem

presentes e figuras importantes da história da África Central continuam invisibilizadas, como é o caso do médico congolense Denis Mükwege, que em 2018, ganhou o Prêmio Nobel da Paz, por seu trabalho de ação humanitária, enquanto ginecologista no leste da República Democrática do Congo. O médico é especialista no tratamento de mulheres violadas e se tornou um dos maiores especialistas mundiais na reparação física e tratamento de danos provocados por violação, tendo atendido mais de 20.000 mulheres no país (Chibelushi, 2023). De acordo com DeBlock (2019), a história de Mükwege, dentre outras de superação e esperança, poderia fazer parte desta nova estrutura, cuja proposta é a descolonização. No entanto, entre animais empalhados e um acervo ainda baseado na cultura material de um povo, o projeto decolonial parece apenas uma cortina de fumaça a perpetuar atitudes colonialistas.

A ênfase é inconfundivelmente na cultura material e na arte. Abrigando uma das maiores coleções mundiais de Artes da África Central, não é difícil encher o museu mais uma vez com objetos rituais da região. Mas essa estratégia tira o foco do que realmente deveria importar: fornecer uma imagem mais matizada da história da África, removendo a imagem racista do museu, o projeto pedagógico discriminatório que ajudou a incutir por mais de um século. (DeBlock, 2019, p. 276)

Apesar de ainda reiterar alguns posicionamentos colonialistas, ou de parecer ter-se perdido no meio da proposta inicial de descolonização, entendemos que não faz sentido pensar que o projeto do African Museum foi uma oportunidade perdida. Ao contrário do que pensa DeBlock (2019), quando afirma que a promessa do museu, de descolonizar suas estruturas, foi “uma oportunidade perdida para o museu se reposicionar e realmente enfrentar sua história problemática” (p. 276), o projeto se inscreve na vanguarda da decolonialidade e os frutos desta atitude vê-los-emos apenas com o passar do tempo. Afinal, não é possível descolonizar museus sem descolonizar a sociedade em que estão inseridos (Vergès, 2018/2023).

3. É POSSÍVEL DESCOLONIZAR O ESPAÇO MUSEOLÓGICO?

A esta pergunta, a cientista política Françoise Vergès (2018/2023) responde que na atualidade não é possível descolonizar os museus e explica a razão de sua afirmação. É notável que na atualidade haja uma forte corrente a defender que artefatos artísticos pertencentes aos povos colonizados, sobretudo na África, sejam devolvidos aos países de origem, como uma maneira de descolonizar os museus europeus e norte-americanos e de fazer justiça às antigas colônias que tiveram parte de sua cultura violentamente espoliada durante o processo de colonização.

Dan Hicks (2020), professor da Universidade de Oxford e curador do Pitt Rivers Museum, em Oxford, na Inglaterra, é um dos teóricos que têm defendido esta devolução patrimonial. O Pitt Rivers Museum, nos últimos anos, tem passado por várias transformações decoloniais. Tradicionalmente conhecido por sua vasta coleção de artefatos

etnográficos, muitos dos quais foram adquiridos durante a era colonial, o museu está reavaliando suas práticas e narrativas para abordar criticamente o seu legado colonial. Encontra-se a analisar o modo como os artefatos são exibidos e interpretados, procurando fornecer contexto sobre as origens e significados culturais das peças, bem como sobre as circunstâncias em que foram adquiridas. Estão a ser feitos esforços para incluir as vozes e perspectivas das comunidades de onde provêm os artefatos, muitas vezes através de colaborações e consultas diretas, como a participação da comunidade indígena (Pitt Rivers Museum, 2017). Entre as ações observadas, estão a ser conduzidos projetos de pesquisa colaborativa e exposições em co-curadoria. Artistas e acadêmicos das culturas representadas são convidados para residências no museu, sendo-lhes proporcionada a oportunidade de reinterpretar e interagir com as coleções.

Acerca da devolução patrimonial, Dan Hicks (2020) em *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution* (Os Museus Brutos: Os Bronzes do Benim, a Violência Colonial e a Restituição Cultural) procura dar visibilidade à violência com que os artefactos foram obtidos durante a colonização e conscientizar países e instituições para a devolução de obras de arte e despojos humanos que fazem parte de coleções museais ao redor do mundo. Hicks (2020) argumenta que os “museus brutos” (p. 15), como o autor se refere a eles, têm perpetuado uma narrativa colonialista ao exibir esses artefatos sem levar em conta suas origens ou as vozes das comunidades das quais foram retirados. Propõe, sobretudo, uma abordagem de descolonização que envolve a repatriação de artefatos, a colaboração com comunidades de origem, e também uma reavaliação crítica da história colonial e suas representações nos museus. A descolonização dos “museus brutos” (Hicks, 2020, p. 15) é essencial para promover uma compreensão mais equitativa e inclusiva da história e da cultura.

Apesar de ter um papel central nas discussões acerca da de(s)colonialidade, a questão da restituição de artefactos aos povos de origem está longe de ser pacífica, podendo ser interpretada como um *mea culpa* por parte de governos e de instituições acerca da colonização. Para Françoise Vergès (2018/2023, p. 13), o processo de restituição realizado pelos museus não pode simplesmente servir como um meio de se absolverem da responsabilidade histórica que carregam. Essas instituições, concebidas como espaços universais, são locais de intensas batalhas ideológicas em que ecoam lutas de classes, gêneros, raças, culturas, entre outras. Para a autora, a verdadeira descolonização dos museus não será alcançada enquanto persistirem desigualdades salariais e de oportunidades entre artistas brancos e negros, homens e mulheres. E, também, enquanto os museus continuarem a ser reflexos de uma sociedade fundamentada na colonialidade. E, ainda, enquanto a sociedade não alterar esta mentalidade colonialista. Em síntese, a descolonização permanecerá uma ilusão, enquanto as grandes instituições refletirem e perpetuarem profundas desigualdades estruturais.

Para Vergès (2018/2023), citando Frantz Fanon (1961/1968), é preciso instaurar um “programa de desordem absoluta” (p. 8), que nada teria a ver com o caos, mas com uma profunda ruptura social com as bases colonialistas, capitalistas, racistas, patriarcais, que continuam a dominar, ainda hoje, os discursos em todas as áreas e afazeres sociais.

Desordem aqui significa ruptura com uma ordem que só trouxe e continua trazendo caos, destruição, extração, exploração e uma divisão racializada de vidas que importam e vidas que não importam. O capitalismo racial e o imperialismo, com a cumplicidade dos Estados, criaram um mundo irrespirável e inabitável para bilhões de seres humanos e não humanos. (Vergès, 2018/2023, p. 31)

Apoiada nas ideias de Frantz Fanon (1961/1968), para que haja uma descolonização efetiva, a autora considera que é necessário alterar a ordenação social simbólica, uma mudança que implica um processo sempre violento, pois tende a substituir a ordem de um mundo por outro. Françoise Vergès (2018/2023) reitera que pensar a descolonização supõe darmos uma resposta a várias questões. Por um lado, é pensar nas desigualdades estruturais vivenciadas nas instituições, assim como é dar visibilidade à questão da espoliação de bens durante a colonização. Mas é também pensar na espoliação durante as guerras e conflitos, como no caso do nazismo, que se apropriou de bens de famílias judaicas, como, mais tarde, os judeus vieram a apropriar-se do território dos palestinos. Enfim, ainda segundo as palavras de Vergès (2018/2023), pensar em descolonização hoje, é olhar para a pandemia do COVID-19 e perceber quem ficou socialmente protegido à custa das vidas que não puderam se manter em isolamento. Para esta autora, a extinção do colonialismo não é “nem imediata, nem espontânea, nem automática” (Vergès, 2018/2023, p. 32), sendo, pois, necessário enfrentar o sistema do capitalismo racial, assim como os efeitos colonialistas, que se arrastam por séculos na memória social coletiva. “Esse processo implica desaprender para aprender” (Vergès, 2018/2023, p. 35).

Nesta perspectiva, os museus são “campos de batalha” e, apesar de parecerem neutros, entidades tão somente culturais e independentes, têm, assim como sempre tiveram, ativa participação nos processos de dominação e representação estatal. O museu é capaz de transformar as representações sociais e formar fortes símbolos nacionais. Exemplo disso são as iniciais do Rei Leopoldo, da Bélgica, que estão gravadas no mármore do African Museum, validando e enaltecendo a campanha colonial no Congo. É relevante compreender que o museu requer para si uma aura de civilidade, superioridade e disciplina (Vergès, 2018/2023). Os artistas com obras expostas no circuito museológico são considerados bem-sucedidos e aqueles que frequentam tais instituições são pessoas de gosto cultural refinado, inteligentes. Sendo assim, enquanto a sociedade tiver uma mentalidade baseada no colonialismo, não será possível uma real descolonização dos museus (Vergès, 2018/2023). Dado o desafio atual da descolonização dos museus, uma alternativa viável seria a criação do que a autora nomeia como sendo o “pós-museu” (p. 15).

Imaginar o que seria um pós-museu antirracista, antipatriarcal e anti-imperialista exige imaginar transformações que não são meros ajustes, redesignações ou programas mais diversos e inclusivos. É ter a coragem de deixar a imaginação voar, de se libertar das amarras mentais, do desejo de “fazer parte” e ser respeitável. (Vergès, 2018/2023, p. 50)

Este conceito se refere a um espaço museológico inovador, que não apenas preserve as narrativas, objetos, sons, imagens e memórias das minorias sociais, como os negros, indígenas e palestinos, mas também sirva como um arquivo vivo de resistência contra o apagamento cultural. O “pós-museu” seria aquele que não se submeteria às lógicas ocidentais, mas sim se destacaria como um espaço de resistência e de lutas simbólicas.

4. O PÓS-MUSEU ENQUANTO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA CULTURAL E TRANSFORMAÇÃO

O conceito de pós-museu surge no final do século XX como uma resposta às mudanças sociais, culturais e tecnológicas que começaram a afectar a forma como as pessoas passaram a interagir com instituições culturais, como os museus. Refere-se a uma abordagem contemporânea das instituições museológicas, que transcende os paradigmas tradicionais dos museus. Enquanto os museus tradicionais costumam ser vistos como espaços estáticos, onde obras de arte ou artefactos são exibidos em uma configuração física específica, o conceito de “pós-museu” sugere uma reimaginação dessas instituições, uma vez que as fronteiras entre arte, cultura e público se tornam cada vez mais fluidas. Em vez de se centrar apenas na preservação e exibição de objetos físicos, o “pós-museu” pode explorar a imaterialidade da arte, incorporar tecnologias digitais para oferecer experiências interativas e participativas, a ponto de desafiar as hierarquias tradicionais de conhecimento e de autoridade. Alguns autores, como Hans Belting (2006) e Andreas Huyssen (1987), projetaram a ideia de “pós-museu” ao pensarem na relação entre as obras de arte na contemporaneidade, assim como nas práticas artísticas e nos formatos híbridos, cada vez mais presentes nos museus, para garantir, numa era marcada pelo digital e pelo virtual, maior interatividade e imersividade, assim como para elevar a experiência estética do usuário. Com todas as mudanças sociais e tecnológicas atuais, era necessário um outro museu, enfim um “novo museu” ou um “pós-museu”, conceito adotado por Hooper-Greenhill (2000) para designar este novo modo de fazer um museu, afinal de contas uma nova realidade centrada na comunidade e que incorpora diversas vozes e perspectivas, gerando exposições mais dinâmicas e críticas em uma espécie de “renegociação da relação do museu com o público” (Hooper-Greenhill, 2000, p. 142). Os “pós-museus” são conscientes de si próprios e levantam questionamentos acerca das identidades e subjetividades.

No museu modernista, o conhecimento era entendido como disciplinar ou baseado em assuntos. Os museus eram livros didáticos de história natural (...). No pós-museu, o conhecimento especializado continua importante, mas é compartilhado com conhecimento baseado na experiência humana cotidiana dos visitantes e não de especialistas. Se o museu modernista transmitia informações factuais, o pós-museu tenta envolver as emoções e a imaginação dos visitantes. (Hooper-Greenhill, 2000, pp. 142–143)

As exposições podem ter várias vozes e são extraídas de diferentes fontes, que nem sempre vão perfazer a história dos vencedores. Com efeito, “no pós-museu, histórias que foram escondidas estão sendo trazidas à luz” (Hooper-Greenhil, 2000, p. 145). É o caso do mapeamento de pessoas escravizadas vindas da África e do levantamento de algumas interconexões entre a sociedade londrina do século XVIII e o comércio de africanos escravizados. O levantamento foi iniciado pela National Portrait Gallery, em Londres, durante o ano de 1997. O mapeamento teve início através da exposição sobre Ignatius Sancho I, homem que nasceu em um navio negreiro, foi ofertado como presente e, anos mais tarde, tornou-se importante compositor, ator e escritor londrino (Hooper-Greenhil, 2000). Em 2021, o museu divulgou publicamente que, de acordo com investigações realizadas pela instituição, se descobriu que havia ligações, diretas e indiretas, de seus fundadores, e de algumas das suas obras de arte, com a escravatura. Os levantamentos acerca da sociedade londrina e o comércio de escravos cobriram o período entre 1824 e 1880 e deveriam, em uma próxima fase, analisar os períodos entre 1880 e 1920, além de 1640 a 1824 (Faria, 2021).

De acordo com Hooper-Greenhil (2000), tanto a curadoria dos objetos, como a forma como eles estão dispostos, e ainda as narrativas que apresentam, possuem uma dimensão política, que não está no objeto em si, mas no uso que se faz dele. “Ao tornar as culturas marginais visíveis e ao legitimar a diferença, a pedagogia do museu pode tornar-se uma pedagogia crítica” (Hooper-Greenhil, 2000, p. 148). A exposição de Sancho I é exemplo disso mesmo, quando agrupa objetos de modo peculiar: em primeiro plano está um cravo, instrumento musical que o artista tocava; e, junto a um conjunto de algemas, está um chicote e um colar que era colocado naqueles que eram escravizados. Este teria sido um modo de manter uma posição crítica por parte do museu e de fazer com que o público pudesse refletir sobre a crueldade escravocrata e o passado colonial britânico.

Outra questão levantada por Hooper-Greenhil (2000) é a adoção do formato digital e a virtualização dos museus. Decerto que um pós-museu não se caracteriza pelo seu formato físico ou virtual, mas pela sua atitude em relação aos objetos, assim como pela narratividade que apresenta em seu contexto. E é um facto que a internet traz às comunidades humanas novas possibilidades de conexão. Porque as narrativas transmediáticas tornam possível a “circum-navegação tecnológica” (Martins, 2018, p. 87) de novas paisagens, novos ambientes, novas atmosferas, novos territórios, novas experiências e novos conhecimentos, que constituem novos caminhos de comunidade (Martins, 2020). E esta nova narratividade tanto é, hoje, a realidade das artes, e das culturas, como é, também, a nova realidade dos museus. “Os museus estão usando a World Wide Web para vincular comunidades, culturas e coleções em todo o mundo” (Hooper-Greenhil, 2000, p. 148). Desta forma, mais vozes podem ser ouvidas e mais pessoas podem ser impactadas pelas histórias contadas pelas coleções museológicas.

No entanto, mais do que da possibilidade de novas conexões, e também mais do que de uma nova resposta, de comunicação híbrida de *techne* e de *bios* no espaço público e nas instituições culturais, relativamente às mudanças sociais, culturais e artísticas, em que os “pós-museus” começaram a ser pensados, o conceito atual de “pós-museu”

tem-se aproximado, antes, das questões decoloniais. Pela simples razão de que precisamos de vislumbrar um futuro mais digno e igualitário para a comunidade humana, é necessário pensar as estruturas dos museus modernos, muitos deles construídos a partir da violência e da brutalidade colonial. É nesta perspectiva que o curador nigeriano Okwui Enwezor (2003) propõe o conceito de “constelação pós-colonial” (p. 57) e que Françoise Vergès (2018/2023) discute um “museu sem objetos” (p. 27). O que está em causa é libertar o conhecimento da epistemologia eurocêntrica.

É imperativo que a arte contemporânea se liberte da suposta universalidade do pensamento histórico e cultural ocidental, cujas bases foram forjadas pelo colonialismo. No atual sistema geopolítico e económico, assim como nos sistemas de produção, as relações sociais estão ligadas a um sistema imperialista. Em contraponto a este sistema hegemônico está a ideia de uma “constelação pós-colonial” (Enwezor, 2003, p. 58), que deseja alterar os modos hegemônicos de governabilidade e institucionalidade. De acordo com Enwezor (2003), o resultado da agitação pós segunda guerra mundial vem exigindo uma reestruturação política e cultural, sendo o conceito de “constelação pós-colonial” um terreno fértil para desafiar as narrativas estabelecidas e forjar novas conexões entre passado, presente e futuro. Trata-se de um espaço que transcende as fronteiras convencionais, de modo a explorar e expandir a compreensão das complexidades históricas, sociais, económicas e artísticas. As narrativas não são apenas questionadas; são reconstruídas em um movimento que desafia a linearidade histórica e a hierarquia. Estamos perante uma oportunidade para reescrever a história, dando voz e visibilidade a vastas experiências e perspectivas que antes se encontravam marginalizadas. Do que se trata é de contar histórias a partir de outras histórias (Enwezor, 2003).

Vergès (2018/2023) também aposta na ruptura e no combate à hegemonia colonialista. Para esta autora, encontramos no momento adequado para imaginar um “pós-museu”, um “museu do tempo presente” (p.133), cuja abordagem seja inovadora e crítica, uma abordagem que desafie as formas tradicionais de musealização e representação histórica. Trata-se de um momento dinâmico, interativo e ativamente envolvido em questões contemporâneas, especialmente aquelas que estão relacionadas com experiências e histórias pós-coloniais. O “museu do tempo presente” se conecta com questões atuais de justiça social, desigualdade e descolonização, sendo relevante para as populações contemporâneas, dado abordar temas como o racismo, a migração, a globalização e os direitos humanos. O “museu do tempo presente” é uma instituição que se compromete em fazer resistência à escravatura, ao racismo, ao estatuto colonialista e à departamentalização (Vergès, 2018/2023).

Vergès, que idealizou o “pós-museu”, chamado Maison des Civilisations et de l’Unité Réunionnaise (MCUR), na Ilha da Reunião (colônia francesa) narra o fracasso deste ambicioso projeto cultural. O MCUR visava ser um museu e centro cultural inovador, dedicado à celebração e preservação da diversidade cultural, histórica e social da ilha. Seu principal objetivo era destacar a herança multicultural da Ilha da Reunião, promovendo a unidade e o entendimento entre as diferentes comunidades que compõem a população da ilha, incluindo descendentes de africanos, europeus, indianos e

chineses. Através de exposições, eventos e programas educacionais, o MCUR planejava explorar temas como a colonização, a escravidão, a migração e a construção da identidade cultural de Reunião.

Além disso, o MCUR seria um museu sem objetos, uma vez que grande parte dos vestígios coloniais haviam sido destruídos. Seria, todavia, um museu do presente, com o recurso a entrevistas, a imagens atuais e a histórias de lutas no presente, que remetessem para o passado colonial. No entanto, nem os artistas nem os políticos apoiaram o projeto, que acabou por ser banido. As narrativas na imprensa deram conta de que este seria um projeto caro e desnecessário, quando as pessoas do que precisavam mesmo era de moradias e escolas. O MCUR foi, de facto, uma oportunidade perdida para recontar a história da ilha numa perspectiva decolonial, oferecendo visibilidade a factos antes obscurecidos.

Como fazer um museu sem objetos? De acordo com Vergès (2018/2023) toda a narrativa museológica se desenvolve em torno de um objeto, seja ele quadro, escultura, objetos próprios à arte. Mas o projeto proposto questionava tal narrativa. Como falar, todavia, de escravidão com os objetos destruídos? Como é que o museu podia lidar com os objetos em falta? No entender de Vergès, seria preciso desenvolver outras maneiras de contar histórias em um museu. O MCUR seria um museu sem objetos, que, todavia, não iria recorrer, nem ao digital, nem ao virtual.

Teríamos partido de fragmentos e vestígios da vida de mulheres e homens que haviam trazido para essa ilha de exílio, deportação e imigração sonhos, mitos, narrativas, saberes e um desejo inquebrantável de liberdade. Teríamos evocado seus itinerários com montagens polifônicas, com instalações que mesclariam formas teatrais, cinematográficas e sonoras com desenhos (inclusive de crianças), histórias em quadrinhos e objetos. (Vergès, 2018/2023, pp. 144–145)

Sem objetos físicos, sem imagens da época, só restariam ao museu os pensamentos críticos e narrativas atuais sobre o passado. A análise dos documentos e registros históricos, o processo de reconstituição das vidas que ali estiveram, a voz das pessoas a narrar suas histórias, as músicas, as pinturas contemporâneas, as encenações teatrais. Assim, seriam os “objetos de nada” (Vergès, 2018/2023, p. 145).

5. BATALHAS EM REDE: APROXIMAÇÕES ENTRE O MUSEU VIRTUAL DA LUSOFONIA E O CONCEITO DE PÓS-MUSEU

É neste contexto de interculturalidade, decolonialidade e pós-musealidade que o Museu Virtual da Lusofonia se insere, enquanto um território simbólico de resistência e luta contra-hegemónica. Desenvolvido sob a direção de Moisés de Lemos Martins, no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, da Universidade do Minho, o museu foi perspectivado como um território simbólico, no ciberespaço, e dedica-se à preservação e divulgação da diversidade cultural e artística dos países de língua portuguesa (Angola,

Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste) e das suas diásporas, estendendo-se também a regiões como a Galiza, na Espanha, e Macau, na China (Carvalho, 2019; Martins, 2015a; Martins, 2018). Ao invés de se concentrar em artefatos físicos e coleções materiais, o Museu Virtual da Lusofonia adota uma abordagem mais ampla e inclusiva, que valoriza as narrativas, as memórias e as experiências das comunidades lusófonas, em todo o mundo. As informações estão disponibilizadas em cinco eixos: galeria, fonoteca, filmoteca, biblioteca e glossário.

A ideia do Museu Virtual da Lusofonia é enquadrada pela sociologia de Pierre Bourdieu (1982/1989), e especificamente pelo conceito de “poder simbólico” (p. 7), que na relação entre povos, comunidades e culturas vê uma divisão fundamental. Entre os povos, as comunidades e as culturas existem aqueles que são dominantes e aqueles que são subalternos. Claro que essa relação de domínio e de subalternidade é produzida, na história, pelas práticas políticas dos Estados, por guerras e por violência física. Mas além desse processo histórico, existe um outro, um processo histórico simbólico. Trata-se, nesse caso, de um processo invisível, mas estruturado ao longo do tempo, exercido principalmente através da arte, da religião e da linguagem. São formas simbólicas não transcendentais, antes socialmente construídas e usadas como instrumentos de poder e dominação. Bourdieu (1982/1989) assinala que os sistemas simbólicos, ou seja, as culturas, as artes e as religiões, não apenas dizem a realidade das divisões sociais, mas que concorrem para que realmente existam. Os sistemas simbólicos têm, assim, poder estruturante, influenciando a percepção da realidade e estabelecendo uma ordem de conhecimento. Essa ordenação simbólica serve os interesses da classe dominante, silenciando e subalternizando as outras vozes. A resistência face a esta homogeneização da realidade social estaria na interculturalidade, através dos estudos decoloniais (Mignolo & Walsh, 2018, p. 159). Para aproximarmos o Museu Virtual da Lusofonia do conceito de “pós-museu” (Enwezor, 2003; Hooper-Greenhill, 2000; Vergès, 2018/2023), analisamos, neste artigo, as exposições disponibilizadas na plataforma: “Capulana: Tradição e Arte das Mulheres Moçambicanas”, da artista moçambicana Yassmin Forte, que integra o eixo Galeria, e o programa de rádio *Agora... Acontece!*, edição de Número 250¹, da autoria do jornalista Carlos Pinto Coelho, que se encontra no eixo Fonoteca.

Todas as exposições, programas exibidos na fonoteca, vídeos da filmoteca, itens da biblioteca e glossário são construídos por curadores, que integram a rede cultural do museu. Trata-se de um modo de ouvir atores sociais, que têm as mais diversas identidades dentro do espaço de língua oficial portuguesa. Exemplo disto é a mostra “Capulana”, desenvolvida pela fotógrafa moçambicana Yassmin Forte. Ganhadora do CAP Prize por “This Is a Story About My Family” (Fundação Calouste Gulbenkian, 2023), Yassmin Forte projeta nas duas coleções disponibilizadas para o Museu um olhar que aborda os efeitos do colonialismo e da migração, utilizando arquivos fotográficos de famílias moçambicanas. Nascida em Quelimane, na Zambézia, chegou a Maputo aos seis anos de idade e desde cedo desenvolveu interesse pela fotografia, influenciada pela rica diversidade cultural e pelas paisagens vibrantes de seu país.

¹ A edição de Número 250 do programa *Agora... Acontece!* também está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NzUFo1mzolo>.

O trabalho de Yassmin Forte centra-se em temas sociais, culturais e ambientais, contando histórias triviais, onde todavia se destacam a beleza, a resistência e a dignidade das pessoas em seu ambiente natural. A artista já participou de diversas exposições, tanto em Moçambique, como internacionalmente. Para além da carreira como fotógrafa, é ativista em prol da preservação cultural e da igualdade de gênero, utilizando a sua arte para sensibilizar e inspirar mudanças sociais. No Museu Virtual da Lusofonia, Yassmin disponibiliza duas exposições sobre mulheres moçambicanas: “Capulana: Tradição e Arte das Mulheres Moçambicanas” e “As Mulheres da Minha Terra”.

Em “Capulana: Tradição e Arte das Mulheres Moçambicanas”, Yassmin Forte utiliza a capulana como símbolo da identidade cultural moçambicana e da resistência à hegemonia cultural imposta pelo colonialismo europeu, que tentou minimizar e até mesmo erradicar elementos de expressão cultural moçambicana. No período pós-colonial, a capulana transcende o seu uso tradicional de vestimenta e torna-se num meio de expressão artística e intelectual. Designers de moda, artistas e intelectuais utilizam a capulana nas suas criações, explorando possibilidades estéticas e simbólicas, como um modo de afirmar a criatividade e a inovação africanas, desafiando, deste modo, estereótipos e promovendo uma narrativa decolonial².

A exposição de Yassmin Forte inclui 13 fotografias de mulheres moçambicanas em atividades cotidianas, que utilizam a capulana como vestimenta e ferramenta a auxiliar no trabalho e no cuidado com os filhos. A narração da mostra é realizada por meio de legendas que abordam o uso da capulana como elemento identitário da população moçambicana. É interessante que além da história do tecido e da sua resistência cultural, haja um passo-a-passo a integrar fotografias e legendas que ensinam como vestir uma capulana, fazendo com que uma tradição moçambicana possa ser adotada por qualquer mulher que se interesse pela vestimenta, o que é afinal, um gesto de compartilhamento cultural³.

Com o objetivo de promover o conhecimento por parte dos países lusófonos, das suas inúmeras formas de expressão artística e cultural, reunindo-as, preservando-as e difundindo-as de forma global, o Museu Virtual da Lusofonia possui os direitos de exibição do programa *Agora... Acontece!*⁴, apresentado por Carlos Pinto Coelho, até ao ano de 2010. O jornalista, apresentador de televisão e figura emblemática do jornalismo em Portugal, se destacou na apresentação do programa *Agora...Acontece!*, exibido pela RTP2, onde se dedicava à divulgação cultural e artística. Em reconhecimento ao seu contributo cultural, sua família doou o espólio pessoal de Pinto Coelho ao Departamento de Ciências da Comunicação e ao Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, da Universidade do Minho, onde este material continua a ser preservado e estudado.

Com uma abordagem inovadora e abrangente de temas culturais, artísticos e sociais, embora não fosse explicitamente focado na pós-colonialidade, o programa

² Entrevista a Yassmin Forte disponível em: “Diálogos em Travessia” (<https://open.spotify.com/episode/5yXINwtuodR48VO2yighom?si=7f7c726223e64b2d>).

³ A coleção pode ser acedida em: <https://artsandculture.google.com/story/jgVRLU6QG2VRVA?hl=pt-PT>

⁴ *Agora... Acontece!* episódios estão disponíveis em <https://artsandculture.google.com/asset/MgFhZLbzyObYCg>

frequentemente levantava questões relevantes para este campo de estudo. Através de entrevistas, músicas e debates, o programa reflete sobre a herança colonial de Portugal e o impacto cultural desse passado. Durante o programa, Carlos Pinto Coelho realiza entrevistas e promove debates, que frequentemente incluem intelectuais, artistas e ativistas de países que foram colonizados por Portugal. Essas conversas possibilitam a exploração de narrativas alternativas, assim como a desconstrução de discursos eurocêntricos, num e noutro caso fundamentais para o pensamento decolonial.

Em vinhetas e músicas de fundo, é perceptível a utilização de elementos pertencentes a vários países de língua oficial portuguesa. No programa Número 250, que abordamos neste estudo, Carlos Pinto Coelho entrevista o guitarrista e compositor português Pedro Joia, acerca do lançamento do álbum do artista, intitulado *Jacarandá*, uma parceria de Joia com artistas brasileiros. Durante a entrevista, o músico explicou o porquê de o disco chamar-se *Jacarandá* e esclareceu ser o nome de uma árvore tropical de grande importância na confecção das guitarras, inclusive da guitarra portuguesa, além de detalhar que, no Brasil, a árvore também é conhecida pelo nome *pau-santo*. O nome do disco, segundo o artista, era uma homenagem ao pau-brasil e à importância do jacarandá para a música que realiza. Sobre a escolha das parcerias, com grandes nomes da música brasileira, a escolha se deu pela diversidade.

O que eu achei curioso neste disco era colocar cantores brasileiros, intérpretes brasileiros das mais variadas gerações, desde o Ney Matogrosso, que é um homem de 60 anos, até Pedro Luís e a Parede, que é um grupo, o Zeca Baleiro, que é da nova geração, e a Mônica Salmasso, que é uma cantora muito novinha de São Paulo. O interessante foi colocar intérpretes brasileiros a cantar canções (...), que não se insiram no seu universo musical. (Pedro Joia, *Agora... Acontece!*, Número 250; Museu Virtual da Lusofonia, s.d. 00:07:24)

O programa possui várias sessões voltadas à cultura em língua portuguesa, oferecendo recomendações literárias, cinematográficas, musicais, de exposições e entrevistas com personalidades ligadas ao mundo lusófono.

Podemos dizer, em síntese, que o Museu Virtual da Lusofonia não se limita a coleções físicas, mas valoriza a diversidade das narrativas e das experiências nas comunidades lusófonas. Exposições como “Capulana: Tradição e Arte das Mulheres Moçambicanas”, de Yassmin Forte, e o programa de rádio *Agora... Acontece!*, de Carlos Pinto Coelho, que embora não tenha sido desenvolvido para o Museu, tem seus episódios compartilhados por ele, exemplificam como o Museu pode contribuir para desconstruir a divisão entre culturas dominantes e culturas subalternas, oferecendo um espaço para múltiplas perspectivas e para o diálogo intercultural. Assim, o Museu Virtual da Lusofonia pode associar-se ao modelo de “pós-museu”, ao transformar a preservação cultural em um ato de resistência e inclusão, reafirmando a importância de uma abordagem decolonial e interativa na representação cultural.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As constelações decoloniais destacam-se como um conceito vital para a compreensão e a transformação das práticas museológicas contemporâneas. O estudo revela como a arte e os espaços culturais podem se tornar arenas de resistência contra o imperialismo e a hegemonia advindas do colonialismo e que se perpetuam na atualidade. Ao promover novas narrativas e ao valorizar conhecimentos ancestrais e tradições marginalizadas pelo colonialismo, essas constelações oferecem um modelo poderoso para a criação de um espaço cultural mais inclusivo e representativo. A interconexão de ideias e práticas decoloniais, refletida em instituições como o African Museum, o Pitt Rivers Museum e o Museu Virtual da Lusofonia, demonstra a relevância e a eficácia dessa abordagem na reinvenção dos museus como contextos de interculturalidade e resistência.

O African Museum e o Pitt Rivers Museum têm adotado práticas que questionam e redefinem as narrativas coloniais, incorporando perspectivas e vozes diversas. Por sua vez, o Museu Virtual da Lusofonia, com sua abordagem inovadora, exemplifica como o ciberespaço pode ser um território simbólico para a preservação e celebração da diversidade cultural lusófona. Exposições como “Capulana: Tradição e Arte das Mulheres Moçambicanas” e o áudio de programas como *Agora... Acontece!*, podem contribuir, desde que contextualizados e discutidos de forma crítica e reflexiva, para promover um engajamento mais crítico e inclusivo com o patrimônio cultural. Por fim, a abordagem decolonial proposta neste estudo reafirma a importância de repensar o papel dos museus na sociedade contemporânea. As práticas e metodologias discutidas oferecem um modelo para instituições culturais que buscam transcender a hegemonia colonial e adotar a interculturalidade em suas formas mais dinâmicas. Ao valorizar as perspectivas diversas e promover um diálogo genuíno entre culturas, os museus podem se transformar em verdadeiros agentes de mudança social e cultural. O paradigma do pós-museu, como exemplificado pelas instituições analisadas, representa um passo crucial na criação de um espaço cultural que não apenas preserva, mas também reimagina histórias e identidades diversas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) pelo apoio concedido através da Bolsa de Doutorado UI/BD/151121/2021, que possibilitou a realização desta investigação. Este artigo foi escrito no âmbito do doutoramento em Ciências da Comunicação, desenvolvido no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), da Universidade do Minho. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

REFERÊNCIAS

- Belting, H. (2006). *O fim da história da arte: Uma revisão dez anos depois*. Cosac Naify.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico* (F. Tomaz, Trad.). Difel. (Trabalho original publicado em 1982)

- Cabecinhas, R. & Cunha, L. (2008). Da importância do diálogo ao desafio da interculturalidade. In R. Cabecinhas & L. Cunha (Eds.), *Comunicação intercultural: Perspectivas, dilemas e desafios* (pp. 7–12). Campo das Letras.
- Carvalho, C. A. (2019). Moisés de Lemos Martins: “O português é uma língua não só de comunicação, mas também de culturas, pensamento e conhecimento”. *MATRIZES*, 13(1), 93–106. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i1p93-106>
- Chibelushi, W. (2023, 2 de outubro). *Dr Denis Mukwege: Nobel Prize-winner to contest DR Congo presidency*. BBC News. <https://www.bbc.com/news/world-africa-66984440>
- DeBlock, H. (2019). The Africa Museum of Tervuren, Belgium: The reopening of “the last colonial museum in the world”, issues on decolonization and repatriation. *Museum & Society*, 17(2), 272–281. <https://doi.org/10.29311/mas.v17i2.3066>
- Enwezor, O. (2003). The postcolonial constellation: Contemporary art in a state of permanent transition. *Research in African Literatures*, 34(4), 57–82.
- Fanon, F. (1968). *Os condenados da terra* (J. L. Gomes, Trad.). Editora Civilização Brasileira. (Trabalho original publicado em 1961)
- Faria, L. M. (2021, 8 de novembro). National Gallery de Londres publica dados sobre envolvimento de fundadores, doadores e artistas seus no tráfico de escravos. *Expresso*. <https://expresso.pt/cultura/2021-11-08-National-Gallery-de-Londres-publica-dados-sobre-envolvimento-de-fundadores-doadores-e-artistas-seus-no-trafico-de-escravos-a43e3ef7>
- Fundação Calouste Gulbenkian. (2023, 27 de setembro). *Yassmin Forte vence Prémio de Fotografia Africana Contemporânea*. <https://gulbenkian.pt/noticias/yassmin-forte-vence-premio-de-fotografia-africana-contemporanea/>
- Hicks, D. (2020). *The brutish museums: the Benin bronzes, colonial violence and cultural restitution*. Pluto Press.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. Routledge.
- Huysen, A. (1987). *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. Indiana University Press.
- Martins, M. L. (Ed.). (2015a). *Apresentação: Lusofonias – Reinvenção de comunidades e combate linguístico-cultural*. In M. L. Martins (Ed.), *Lusofonia e interculturalidade: Promessa e travessia* (pp. 7–23). Edições Húmus; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <http://hdl.handle.net/1822/39693>
- Martins, M. L. (2015b). *Média digitais e lusofonia*. In Martins, M.L. (Ed.). *Lusofonia e interculturalidade: promessa e travessia* (pp. 27–56). Edições Húmus; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <http://hdl.handle.net/1822/39693>
- Martins, M. L. (2018). Os países lusófonos e o desafio de uma circum-navegação tecnológica. *Comunicação e Sociedade*, 34, 87–101. [https://doi.org/10.17231/comsoc.34\(2018\).2937](https://doi.org/10.17231/comsoc.34(2018).2937)
- Martins, M. L. (2020). Tecnologia e literatura: As narrativas transmediáticas. *Letras de Hoje*, 55(1), 4–13. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2020.1.34786>
- Martins, M. L., Sarmiento, J., & Costa, A. (2020). Museus, coleções e exposições, coloniais, anticoloniais e pós-coloniais: Nota introdutória. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 7(2), 7–12. <https://doi.org/10.21814/rlec.3133>
- Mignolo, W. (2008). Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, (34), 287–324.
- Mignolo, W. & Walsh, C. (2018). *On decoloniality: Concepts, analytics, praxis*. Duke University Press.

Museu Virtual da Lusofonia. (s.d.). *Agora... Acontece!* (ep. 250; Carlos Pinto Coelho) [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NzUFo1mzolo&t=462s>

Pitt Rivers Museum. (2017). *Strategic plan 2017 to 2022*. Oxford University/Pitt Rivers Museum.

Quijano, A. (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. In S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 93–126). Siglo del Hombre Editores.

Sarmento, J., & Martins, M. L. (2020). À procura de Moçambique no Museu Nacional de Etnologia, Portugal. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 7(2), 15–32. <https://doi.org/10.21814/rlec.3132>

Vergès, F. (2023). *Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta* (M. Echalar, Trad.). Ubu Editora. (Trabalho original publicado em 2018)

Walsh, C. (2003). Las geopolíticas de conocimiento y la colonialidad del poder. Entrevista a Walter Mignolo. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 1(4), 1–26.

Walsh, C. (2019). Interculturalidade e decolonialidade do poder: Um pensamento e posicionamento “outro” a partir da diferença colonial. *Revista da Faculdade de Direito de Pelotas*, 5(1), 6–39. <https://doi.org/10.15210/rfdp.v5i1.15002>

NOTAS BIOGRÁFICAS

Elaine Trindade é doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho e bolsista de investigação da FCT (UI/BD/151121/2021). É investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, atuando na plataforma Museu Virtual da Lusofonia. É mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desenvolve investigação na interseção de comunicação e cultura, com foco em lusofonia e novas tecnologias da comunicação.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8871-3982>

Email: elainetrindade@hotmail.com

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, 4710-057 Gualtar, Braga, Portugal

Moisés de Lemos Martins é professor catedrático jubilado da Universidade do Minho. Nesta universidade, foi o diretor do Instituto de Ciências Sociais, tendo dirigido também o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, que fundou em 2001, e o Museu Virtual da Lusofonia, que criou em 2017. Doutorou-se em Ciências Sociais, na Universidade de Ciências Humanas de Estrasburgo, em 1984. Tendo-se jubilado na Universidade do Minho, em 2023, é hoje professor catedrático da Universidade Lusófona. Nesta Universidade, dirige, no Porto, a Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação, e é o diretor do Departamento de Ciências da Comunicação. Tem publicado no âmbito da sociologia da comunicação e da cultura, semiótica social, estudos culturais, estudos visuais, comunicação intercultural, política científica e estudos pós-coloniais, lusófonos e ibero-americanos. O último dos livros que publicou tem como título: *Políticas de Ciência e da Língua, Publicação Científica e Rankings Académicos*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3072-2904>

Email: moises.martins@ulusofona.pt

Morada: Universidade Lusófona, Rua de Augusto Rosa, 24, 4000-098, Porto, Portugal

Submetido: 09/04/2024 | Aceite: 03/07/2024



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.