

MINISTÉRIO DA CULTURA APRESENTA

Le Musée

REVISTA DO MUSEU DOS CAPUCHINHOS



territórios e silenciamentos

como entender os museus na contemporaneidade



políticas culturais

entrevista com a
Ministra da Cultura
Margareth Menezes



MusCap, 25 anos

Frei Celso Bordignon
e a formação do museu



EXPEDIENTE

LE MUSÉE

Revista Anual do Museu dos Capuchinhos
do Rio Grande do Sul

Ano 10 – Nº 10 – maio de 2025

Editor Moacir P. Molon – MTB 3781

Supervisão e colaboração Christian de Lima, Frei
Celso Bordignon e Raquel Brambilla

Revisão Rodrigo D'Ávila Gomes

Capa Acervo MusCap, Gilberto Perin, Victor Vecone

Diagramação Gabriel Radaelli

Impressão e acabamento Editora São Miguel

Tiragem 1000 exemplares

É proibida a reprodução total ou parcial do conteúdo
sem autorização prévia dos editores.

MUSEU DOS CAPUCHINHOS

Diretor Celso Bordignon

Coordenação Christian de Lima

Museologia Raquel Brambilla - COREM 3R 0188-1

Endereço Rua General Mallet, 33A, bairro Rio
Branco, Caxias do Sul/RS – CEP 98097-000

Telefone - WhatsApp 54 3220 9565

Instagram @muscaprs

Facebook /museucapuchinhos

E-mail coordenacao@muscap.org.br

Site www.capuchinhos.org.br/muscap

PROVÍNCIA SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS – FRADES CAPUCHINHOS DO RIO GRANDE DO SUL

Ministro Provincial Frei Álvaro Morés

Conselheiros Provinciais Freis Daison Fermino de
Sá, Irineu Trentin, Alceu Ferronato e Evaldo Valdir
de Freitas

Endereço Av. Alexandre Rizzo, 534C, bairro Desvio
Rizzo, CEP 95110-000 – Caxias do Sul/RS

Telefone 54 3220 3270

E-mail ofmcaprs@ascap.org.br

Site www.capuchinhosrs.org.br

SUMÁRIO

artigos

- 5 Arte e memórias saqueadas
- 9 Um território e seus lugares de memória

especial

- 16 Vida longa ao MusCap
- 18 Celso Bordignon

entrevista

- 25 Margareth Menezes

ações

- 29 Férias no MusCap
- 30 Artemisia Gentileschi
- 31 Primavera de Museus
- 32 17ª Semana da Fotografia
- 33 O presépio de São Francisco
- 34 Tesouros Literários
- 36 Entre Brasil e Irlanda
- 39 Coluna do leitor

APOIO



REALIZAÇÃO



ARTE E MEMÓRIAS SAQUEADAS: SOBRE OS MUSEUS E SEUS SILENCIAMENTOS¹

Cláudia Mariza Mattos Brandão²

Ana Beatriz Reinoso Rosse³

O museu ocidental é aquele tipo estranho de lugar onde podemos encontrar no mesmo espaço quadros, objetos, móveis e estátuas de vários continentes e várias épocas, mas também milhares de restos mortais – crânios, ossos, cabelos. Essa instituição, associada à grandeza da nação, nasceu sob a sua forma atual no século XVIII – o século das revoluções (entre as quais a Revolução Haitiana, muito frequentemente esquecida), quando o tráfico escravagista atingiu um pico inigualável e banqueiros, seguradores, armadores, proprietários de escravos, capitães, negreiros e fazendeiros enriqueceram consideravelmente. (Vergès, 2023, p. 7-8).

A discussão proposta por Françoise Vergès é um tema candente e de interesse para reflexões sobre a memória social, em especial, sob o ponto de vista dos estudos decoloniais. O termo decolonial deriva de uma perspectiva teórica que faz referência às possibilidades de um pensamento crítico, a partir dos subalternizados. Na esteira desse pensamento, identifica-se a tentativa de construção de um projeto teórico voltado para uma reflexão crítica e transdisciplinar sobre os fatos históricos. Além disso, essa é uma tendência que também se caracteriza como força política para se contrapor às tendências dominantes de perspectiva eurocêntrica, na elaboração do conhecimento histórico e social.

¹ Artigo publicado na Revista Le Musée (impressa) volume 10, número 10, 2025.

² Professora Associada da Universidade Federal de Pelotas. Doutora em Educação, com pós-doutorado em Criação Artística Contemporânea (UA, PT). Lotada no Centro de Artes, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPel) e no curso de Artes Visuais Licenciatura. É líder do PhotoGraphein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq).

³ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPel) na linha Educação em Artes e Processos de Formação Estética. Graduada em Letras - Português Francês (CLC/UFPel). Graduanda no curso, modalidade Licenciatura, Letras Libras/Literatura Surda (CLC/UFPel). Bolsista PIBIC/CNPq no projeto “DO PINCEL AO PIXEL: sobre as (re)apresentações de sujeitos/mundo em imagens”. Pesquisadora do PhotoGraphein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq).

Ínúmeros são os casos envolvendo o deslocamento de obras de arte e o retorno delas a seus países de origem, o que reforça a imagem dos museus como agentes replicadores dos ciclos de opressão colonial na contemporaneidade. Isso coloca no centro das atenções as inter-relações entre as obras de arte e seus contextos históricos; o entendimento da arte como fruto do seu momento de geração. Ou seja, trata-se de considerar tais objetos como materialidades que acenam para as mentalidades e os comportamentos de determinada época.

Sobre o assunto, Ariella Azoulay (2019, s/p) se manifesta relacionando o tema à “era dos descobrimentos” e às violências imperiais, sacralizadas através de suas próprias normas:

Por violência imperial, me refiro a toda empreitada de destruir os mundos de símbolos, atividades e tecidos sociais *existentes* e substituí-los por um “novo mundo” de objetos, classificações, leis, tecnologias e significados (...) Nesse suposto “novo mundo”, populações locais e recursos são considerados problemas ou soluções, oportunidades ou obstáculos, e são designados para papéis, espaços e funções específicos.

Considerando o entendimento de Azoulay sobre “violência imperial”, entendemos importante a aproximação dessa ideia do pensamento de Anibal Quijano (2000), acerca do conceito da “colonialidade do poder”. Como destaca o autor, embora o término do período de colonização, a “colonialidade se reproduz em uma tripla dimensão: a do poder, do saber e do ser. E mais do que isso: a colonialidade é o lado obscuro e necessário da modernidade; é a sua parte indissociavelmente constitutiva” (Quijano, 2000, p. 352).

Concordamos com as críticas e problematizações acerca do deslocamento das obras de arte de seus contextos originários como relações oriundas do poder colonial. Ao serem abrigadas em instituições estrangeiras, são comprometidas sobremaneira as trocas dialógicas, o contato das populações com as suas histórias de origem e a intrínseca relação com a memória social. Logo, faz-se necessária a consciência de que “A história dos conflitos e das lutas pelos tesouros e símbolos de poder se encarregou de fazer emergir os museus como instituições de objetos despojados das suas funções sociais, através da valorização das funções estéticas” (Morin, 2016, s/p).

No século XIX e no XX, a chamada “arte africana” e o modernismo são um bom exemplo para compreender a ruptura de narrativas entre o simbolismo mágico e a estética. Ainda que a estética seja simbólica, os objetos sacros, por assim dizer transportam um significado que só se pode concretizar num dado contexto, que se constitui como o processo, onde um determinado ritual é desenvolvido no seio duma determinada comunidade (...) Os objetos de arte africana que chegaram à Europa perderam as suas funções, mas permanecem como obras estéticas. (id.)

O sintético panorama histórico elaborado por Morin possibilita estender a questão para os demais povos oprimidos, colonizados e saqueados ao longo da história, inclusive, os povos originários brasileiros. Referimo-nos a objetos entendidos como exemplares de subculturas e que eram vistos como exemplares exóticos e esteticamente belos, ao serem exibidos nos grandes salões e museus europeus. E assim, as histórias e funções originais da arte de muitos povos foram totalmente ignoradas e, conseqüentemente, apagadas.

O presente texto problematiza o destino de obras de arte levadas para longe de seus países de origem e o modo como os museus, instituições responsáveis pela guarda de tais objetos, seguem repetindo os ciclos de opressão na contemporaneidade, através da valorização das suas funções estéticas. Também abordaremos o retorno de um Manto Tupinambá a terras nacionais, um resultado positivo de disputas internacionais entre o povo Tupinambá e diferentes instituições museológicas estrangeiras.

1. Entre o saque e a expatriação, o apagamento de histórias e memórias.

A ideia de coletar objetos e organizá-los segundo a lógica própria de cada instituição, pode levar pessoas desavisadas a acreditar que as peças foram naturalmente e pacificamente amealhadas por seu valor artístico, histórico ou científico. Porém, não é bem assim. Uma rápida checagem em algum livro de artes ou na internet permite verificar a existência de um padrão entre a origem das obras e os processos de invasão, saque e colonização, promovidos no passado por nações europeias.

Um objeto etnográfico é confeccionado manualmente, utilizando materiais provenientes do local onde o povo que o produziu habita ou habitou e cuja forma está relacionada a princípios desse mesmo povo, é o resultado de uma visão de mundo coletiva. (Costa, 2022, p.27).

Sendo assim, os artefatos, produzidos por povos considerados “primitivos”, eram colecionados pelos invasores europeus por entenderem que eles traziam em si conhecimentos sobre “o outro”, ao mesmo tempo diferente e encantador. Porém, seus registros nas instituições europeias nem sempre estão disponíveis, sendo encobertos por “histórias oficiais”. E para legitimar os roubos, “a definição da noção de propriedade privada no direito ocidental foi fundamental” (Vergés, 2023, p. 13):

A genealogia patriarcal e colonial do direito de propriedade imposto ao mundo não europeu acabou fazendo que, para reclamar um objeto que lhes pertenceu, um grupo, uma comunidade ou um povo tenham de negociar sua devolução dentro do direito que os tomou de sua propriedade. (id.).

Por exemplo, o início de muitas “coleções africanas” coincide com o final da escravidão no continente americano e a expansão da colonização europeia em terras africanas, na segunda metade do século XIX. E isso é facilmente identificado, quando analisamos os acervos de museus como o *British Museum*, em Londres, e o *Musée du Louvre*, em Paris.

A arte africana está intrinsecamente relacionada às práticas cotidianas das populações. Desde o tear das tecelãs, assim como os mantos e vasos, com suas cores vivas e padrões minuciosamente elaborados, os objetos eram associados à transmissão de valores ecológicos, de relação com a natureza, e aos princípios sociais de cada grupo. Os tecidos reuniam um conjunto de conceitos e valores comunitários, utilizando diferentes materiais, da fibra vegetal ao ouro.

Esta é uma discussão que também reverbera nas produções artísticas contemporâneas, como acontece no filme “Pantera Negra” (2018), dirigido por Ryan Coogler. Em uma determinada cena, Killmonger, o personagem interpretado pelo ator Michael B. Jordan, admira artefatos africanos em um museu britânico. Ele se dirige à uma funcionária indagando sobre a origem das peças e anunciando que levará uma delas. Indignada, a mulher exclama: “Você

não pode roubar isso!”, ao que ele replica: “Mas vocês não roubaram isso? Só estou pegando de volta”.

Um exemplo emblemático de tais práticas é o caso de Thomas Bruce (1766 - 1841), o sétimo Conde de Elgin, embaixador britânico para o Império Otomano entre 1799 e 1803, um dos maiores saqueadores do mármore grego. O objetivo inicial de sua estada na Grécia era o de copiar algumas esculturas, utilizando moldes de gesso, para posteriormente decorar a sua mansão. Para atingir o seu intento, ele subornou diversas autoridades turcas; mesmo assim, sua equipe era sujeita a inúmeras restrições, como, por exemplo, o uso de andaimes, além de ser proibida a retirada de qualquer material do local.

Frente às dificuldades, Bruce radicalizou e mudou seus planos, decidindo "salvar" o mármore do Parthenon. Durante um ano, com a ajuda de uma equipe de 300 homens, os mármores foram retirados, sem o devido cuidado. No total foram roubadas 56 peças e 19 estátuas, que atualmente alocadas no *British Museum*, deixando a estrutura remanescente com buracos e falhas.

Thomas Bruce também saqueou uma das seis cariátides⁴ do templo Erecteion⁵. Atualmente, as cinco restantes em solo grego estão expostas no Museu da Acrópole de Atenas, arranjadas em uma plataforma que simula a disposição original no templo, com um espaço vazio entre elas. A expografia destaca a ausência da cariátide e o seu roubo, lembrando que essa se encontra no *British Museum*, sozinha, em um canto do museu (Imbroisi, 2022).

2. O difícil “caminho de volta” dos objetos às comunidades espoliadas.

Através deste artigo buscamos reverberar inquietações resultantes de discussões desenvolvidas nos encontros do PhotoGraphein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq), sediado no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (Pelotas, RS), acerca dos acervos museológicos e suas origens. Como buscamos demonstrar até aqui, em muitas dessas instituições as obras são oriundas dos processos de saques e

⁴ Cariátide é uma coluna de sustentação arquitetônica esculpida no formato de uma figura feminina.

⁵ Templo construído entre 421 a 406 a.C. na Acrópole de Atenas por Mnesicles, em homenagem a Atena e Posídon.

apropriações imperialistas. Ainda hoje, muitas vezes elas são exibidas como meros troféus dos vencedores, perpetrando algumas histórias e apagando outras tantas. Entretanto, constatamos que são muitos os movimentos com vistas a realocar os objetos em seus países de origem, restaurando simbolicamente identidades vilipendiadas.

Neste contexto, cabe ressaltar que o sistema artístico dessas comunidades foi brutalmente impactado com a imposição de valores artísticos eurocentrados. Isso, pois “O sistema de patronato local foi interrompido, obras de arte ditas “superiores” foram importadas, e aspectos do mercado de arte ocidental foram introduzidos” (Graham-Dixon, 2011, p. 590). Rapidamente a arte local foi substituída pela dita “superior”, e os objetos artísticos levados para solos estrangeiros.

Algumas vezes, depois de longas demandas jurídicas, os objetos saqueados retornaram às terras de origem, como ocorreu com o Obelisco de Axum⁶. Por mais de mil anos, a região de Axum abrigou o monumento megalítico cercado por um anel de obeliscos menores. Em 1937, o obelisco, mais apropriadamente denominado “estela”, foi transferido para a Itália como espólio de guerra, por ordem do ditador Benito Mussolini.

A estela monolítica foi cortada em cinco pedaços e transportada por caminhão ao longo da tortuosa rota entre Axum e o porto de Massawa, em cinco viagens realizadas num período de dois meses. Ela chegou de navio em Nápoles, sendo então transportada para Roma, onde foi remontada na praça Porta Capena, na frente do Ministério de África, um final um tanto irônico para o artefato roubado.

Em solo italiano a estela foi oficialmente inaugurada em 28 de outubro de 1937, em comemoração do décimo quinto aniversário da Marcha em Roma (Marques, 2008). O obelisco de granito do Rei Ezana permaneceu em Roma até 2008, mesmo com a decisão favorável da ONU para a sua repatriação em 1947. 1700 anos após ter sido erguido pela primeira vez e 70 anos depois de ter sido roubada, a estela foi repatriada, abrindo um precedente para a devolução de outros artefatos sagrados, principalmente, os saqueados pelas tropas britânicas.

⁶ O monumento, de 160 toneladas e 24 metros, foi construído entre 333 e 350 (século IV d.C.), pelo rei Ezana, do reino africano de Axum, coração do Império Axumite.

No processo de problematizações acerca das origens dos acervos museológicos, contemporaneamente alguns museus, assim como o *British Museum*, têm reconhecido que seus fundadores tiraram proveito do tráfico transatlântico de escravos e, em função disso, tentam agir em prol da reparação histórica. No caso do *British*, foram colocadas placas indicativas da história do objeto, o seu trajeto e as suas funções no contexto original.

O *Musée du quai Branly*, “Museu das Artes e Civilizações da África, Ásia, Oceania e Américas”, foi criado em 2006, sob a presidência do francês Jacques Chirac, com a ideia de ser um “pedido de desculpas” às “civilizações não-europeias”. Embora a “boa intenção”, a sua expografia não contempla uma nítida separação entre países e culturas do mesmo continente, nem uma separação dos objetos de acordo com as suas funções. Os objetos artísticos são exibidos sem contextualização e são expostos aleatoriamente, organizados por critérios estéticos.

Figura 1: Manto Tupinambá que estava no acervo do Nationalmuseet, na Dinamarca.



Fonte: <https://ensinarhistoria.com.br/o-deslumbrante-manto-tupinamba-de-penas-vermelhas/>

Na reserva técnica do *Musée du quai Branly* também se encontra um dos mantos do povo indígena Tupinambá. Produzidos entre os séculos XVI e XVII, são onze os mantos sagrados espalhados pelo mundo, em países como França, Dinamarca, Holanda e Inglaterra. Passados mais de 20 anos da solicitação oficial

de seu povo, um deles finalmente chegou ao Museu Nacional do Rio de Janeiro (Figura 1), em julho de 2024, enviado pela Dinamarca, resultado de uma articulação entre os indígenas, o governo brasileiro e o dinamarquês.

Patrimônio dos povos indígenas e sagrado para os Tupinambás, o manto foi confeccionado há mais de 300 anos com penas de guarás vermelho costuradas sobre uma rede de fibras naturais. Ele tem cerca de 1,80m de altura. O repatriamento desse símbolo espiritual da cultura Tupinambá representa o resgate de uma memória transcendental para seu povo.

Ao mesmo tempo, a peça histórica do século XVII simboliza uma história de violações e apagamentos e é testemunha do genocídio de um povo, praticado sistematicamente desde a chegada dos europeus. Embora os Tupinambás vivam na Bahia desde tempos imemoriais, somente em 2001 eles foram reconhecidos como um povo indígena pelo Estado brasileiro. Hoje eles se encontram na aldeia da Serra do Padeiro, no sul da Bahia, porém, ainda lutam pela demarcação de seu território.

3. Acreditar é preciso, mas lutar é fundamental.

Muitas obras de arte, em sua maioria não europeias, seguem exiladas em museus estrangeiros e apartadas de seus contextos originais. Na última década, em nosso país, observamos uma onda crescente de negacionismo e tentativas de apagamento das histórias e tradições dos povos originários. Em contrapartida, os estudos decoloniais avançam e testemunhamos o aumento de movimentos em prol da retomada e repatriação dos objetos.

A luta do povo Tupinambá para reconquistar parte de sua história, emblematicamente representada por um manto, resgatou também o seu próprio direito de existir, fruto de um ciclo de lutas pelo território e pela valorização da sua cultura tradicional.

Embora a festejada repatriação, os Tupinambás agora lutam pelo direito da guarda desse que consideram um verdadeiro ancestral. Nos dias 10 e 11 de setembro de 2024, eles tiveram acesso exclusivo ao manto, que segue abrigado no Museu Nacional. Na ocasião, a cacica Jamopoty Tupinambá declarou: “não somos os indígenas de 1500, somos um povo novo, mas que ainda precisa

demarcar nossa terra. Tiraram nosso direito de viver e tiraram nosso idioma, mas aqui permanecemos” (Domingues, 2024, s/p).

O esvaziamento de sentidos e a banalização de muitas peças museológicas, consumidas somente pelo seu valor estético, indicam o perigoso limiar do esquecimento das múltiplas e complexas histórias dos diferentes povos que habitavam/habitam o planeta. Isso demonstra que ainda temos um longo caminho a percorrer, não só para resgatar os objetos e suas histórias das instituições mundo afora, mas, principalmente, para reatar os vínculos significativos entre nós, humanos, e as nossas histórias e memórias.

Referências

AZOULAY, Ariella. **Desaprendendo a história da fotografia**. Artigo. Revista Zoom #17. 29 de outubro de 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>
Acesso em 19/01/2025.

COSTA, Caroline M. P. R. **O RETORNO DO MANTO TUPINAMBÁ**: Diálogos para a construção de uma história da arte indígena. Monografia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2022. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/17834/1/CMPRCosta.pdf> Acesso em 18/01/2025.

DOMINGUES, Joelza Ester. **O deslumbrante Manto Tupinambá de penas vermelhas volta ao Brasil**. Blog: Ensinar História. 19 de setembro de 2024. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/o-deslumbrante-manto-tupinamba-de-penas-vermelhas/> Acesso em 18/01/2025.

GRAHAM-DIXON, Andrew. **Arte: o guia visual definitivo da arte–da pré-história ao século XXI**. Publifolha, São Paulo – SP, 2011.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. **Cariátides no Museu da Acrópole. História das Artes**, 2022. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/cariatides-no-museu-acropole/>. Acesso em 20/05/2022.

MARQUES, Alexandre K. **A QUESTÃO ÍTALO-ABISSÍNIA**: os significados atribuídos à invasão italiana à Etiópia, em 1935, pela intelectualidade gaúcha. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em:
<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/17233> Acesso em 20/01/2025.

MORIN, Edgar. Notas de Leitura da conferência de Edgar Morin. **Estetica da arte e antropologia complexa** (L'esthétique et l'art du point de vue d'une anthropologie complexe). Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 2016. Disponível em
https://globalherit.hypotheses.org/6652?fbclid=IwAR2wZbvKYU3hUv14pwr26eMEkPPq2Xo53jyNdoz1Trl3P_cWo5zdEZ2aY Acesso em 05/05/2022

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder y clasificación social**. In.: Journal of world-systems research, v. 11, n. 2, 2000, p. 342-386