



# **Patrimônio como ruína, repatriação como direito. Questões sobre arte, geografia e coleção**

*Patrimonio como ruina,  
repatriación como un derecho. Preguntas  
sobre arte, geografía y colección*

*Heritage as ruin and repatriation  
as a right. Questions about art,  
geography and collection*

*Iaci d'Assunção Santos  
Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Santa Úrsula, Rio de  
Janeiro, Brasil. iaci.santos@gmail.com*

## Resumo

Reflexões sobre repatriação de objetos artísticos e culturais se entrelaçam com considerações sobre arte e sistemas de arte, coleção e o conceito de território. Na leitura crítica aqui apresentada o que se coloca como questão é a própria noção de patrimônio e sua abordagem enquanto ruína em diálogo com a abordagem de Walter Benjamin e suas célebres teses sobre o conceito de história.

**Palavras-chave:** Arte. Ruína. Patrimônio. Repatriação. Coleção.

## Resumen

Las reflexiones sobre la repatriación de objetos artísticos y culturales se entrelazan con consideraciones sobre el arte y los sistemas de arte, la colección y el concepto de territorio. En la lectura crítica que aquí se presenta, lo que surge como interrogante es la noción misma de patrimonio y su abordaje como resto en diálogo con el planteamiento de Walter Benjamin y sus famosas tesis sobre el concepto de historia.

**Palabras-clave:** Arte. Resto. Patrimonio. Repatriación. Recopilación.

## Abstract

The repatriation of culture and art property theme dialogues with the idea behind collections and the concept of territory. The critical reading presented here questions the concept of heritage and its approach as a ruin in dialogue with the approach of Walter Benjamin and his famous theses on the concept of history.

**Keywords:** Art. Ruins. Patrimony. Repatriation. Collection.

## ARTE E SISTEMAS DE ARTE: UMA TRAMA COMPLEXA

**O**s limites para designar o que é ou não arte ligam-se, particularmente, aos discursos construídos a respeito das obras nomeadas como objetos de arte. Como bem pontua Anne Cauquelin as teorias da arte são indispensáveis para a vida das obras. São o meio “dentro do qual a arte se desenvolve e se consoma, bem como sua respiração, fora do qual a arte simplesmente sufocaria. A ‘obra em si’ não existe realmente” (CAUQUELIN, 2005, p.21).

Refletir de maneira crítica sobre obras de arte implica, portanto, ponderar sobre o entrelaçamento complexo das dimensões materiais e imateriais que participam da constituição do universo em que estas se inscrevem. Os sistemas de relações capazes de lhes dar forma compõem um amplo leque de padrões, valores e comportamentos. Estes, por sua vez, são marcados pelas condições técnicas, científicas e informacionais que também variam conforme os limites espaciais e temporais nos quais se inscrevem.

Pensar os conjuntos de valores que enredam a arte nos coloca diante da reflexão crítica sobre a obra de arte e a trama complexa que o constitui. Participam de sua produção, em especial, os discursos que operam sua classificação e nomeação.

A história da arte, essa disciplina que se propõe a conhecer de maneira específica o objeto de arte, constitui uma invenção recente como bem nos lembra Georges Didi-Huberman em seu “Diante da imagem” (2015). Foi apenas no século XIX que ela se constituiu enquanto disciplina autônoma, regida por normas próprias. A contribuição das reflexões desenvolvidas no contexto da Escola de Viena seria fundamental para a constituição da história da arte como saber crítico. Ao que se soma ainda o surgimento de importantes museus, na Europa, no século XIX, que gradativamente afirmaram sua importância em relação às Academias e com as quais as Universidades passariam a manter relações fecundas.

Diferentes pensadores colaboraram com a constituição da história da arte como disciplina autônoma e o surgimento dos museus constituiu uma importante etapa na formalização deste sistema de pensamento que revestido de certezas fez com que ela se desenvolvesse marcada por uma noção de tempo linear e cronológico em que se sucedem estilos. Tanto é que o historiador Hans Belting [1935-2023] chega a afirmar em seu aclamado livro “O fim da história da arte” (2006) que a história da arte coincide com a era do museu. Instituição onde não apenas identificam-se padrões, mas também determina-se o que é ou não arte. O enquadramento atravessa a história da arte como disciplina com a força do método e dentro do conceito de “estilo” teria sido forjada uma noção de autenticidade que se ligaria a uma certa cultura da originalidade. Didi-Huberman (2015) ao questionar o tom de certeza que reveste a história da arte como disciplina autônoma pondera que “o conhecimento específico da arte simplesmente acabou por impor a seu objeto sua própria forma específica de discurso, com o risco de inventar fronteiras artificiais para o seu objeto” (p.12-13). Em questão está a ideia de que a sistematização de um conjunto de informações a partir das quais se delimitam e nomeiam os objetos artísticos opera classificações, e são, portanto, elas mesmas também discursos, construções.

O que a Escola de Viena e o saber consolidado na virada do século XIX para o XX ajudou a perpetuar foi a produção de uma cultura histórica que podia ser catalogada, contemplada e venerada. Contudo, esta era uma percepção que colocava como arte apenas aquilo que podia ser enquadrado, mantendo o observador a distância e o obrigando a uma atitude passiva.

Enquadrar significa emoldurar, mas também ajustar, adaptar. Belting (2006) aborda a importância do enquadramento como ação para a história da arte – “somente o enquadramento fundia em imagem tudo o que ela continha [...] e instituía seu nexos interno” (BELTING, 2006, p.25, grifo nosso) – e classifica os gêneros artísticos como um “enquadramento em que foi decidido o que poderia tornar-se arte”.

E o “significado do enquadramento, que mantém o observador a distância e o obriga a um comportamento passivo, estende-se [...] para a situação geral em que a cultura como tal é experimentada” (ibid., p.26). Logo, a cultura que se associava à história marcada pelo enquadramento, era aquela que poderia ser “venerada e contemplada, mas também combatida”(ibid., p. 26). Não por acaso, Hans Belting assinala que a história da arte nasce junto com a história do museu, posto que se trata de um símbolo da história da arte enquanto narrativa estruturada. O que se liga à ideia de que o que legitima o que é ou não arte é o sistema de relações que circunda a obra e o espaço a partir do qual ela é institucionalizada.

Arthur Danto [1924-2013], observando os parâmetros que envolvem o universo da arte, sublinha que:

Pode-se admitir que a identificação de algo como de caráter religioso o exclui pelo menos da órbita das realidades corriqueiras – a água benta não é somente água, por impossível que seja distingui-la da água comum. De certa forma correspondente, há um paralelo lógico a ser estabelecido entre as fronteiras de certos recintos sagrados e o recinto onde os acontecimentos são oficialmente classificados como arte. (DANTO, 2005, p.55).

O que se coloca aqui é o próprio poder simbólico que atravessa estes dois sistemas e cuja constituição assinala a possibilidade de diferenciação por eles produzida. Questão que chama atenção para o entrelaçamento delicado entre a arte e o ritual do culto. Viés que dialoga com Walter Benjamin [1892-1940], filósofo e pensador alemão, em seu notável texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. Sob olhar marxista Benjamin (1987) tece uma análise que sublinha questões relativas à aura dos objetos de arte e chama atenção para que o que se enfrenta em um objeto de culto é a sua singularidade, sua aura. Podemos dizer, que algo parecido

acontece com a obra exposta em um museu. O que se enfrenta em um objeto que adquire o estatuto de arte é a sua aura.

No curso do desenvolvimento da sociedade capitalista, o que observamos, ainda, é a adaptação do sistema de arte ao sistema de mercadorias. A construção do valor simbólico e econômico dos objetos artísticos se entrelaça em uma rede complexa que opera tal qual uma cadeia de produção. A conversão da arte em mercadoria - em que se destaca o valor de culto e a sua consagração - coloca ainda em questão a noção de propriedade, na medida em que se transformam em bens que compõem patrimônios. A materialidade da obra e as condições que a marcam modulam o campo dos possíveis a que se liga sua existência enquanto mercadoria, denunciando o apego que o conhecimento histórico propagou em relação ao seu suporte físico.

## **COLECIONAR**

A singularidade dos objetos de arte constitui, por sua vez, um aspecto que se notabiliza quando falamos de coleções, quer sejam elas particulares ou estejam inscritas em museus. Coleções reúnem objetos de uma mesma natureza, compõem universos capazes de comunicar diferenças e semelhanças, continuidades e rupturas. Segundo Krzysztof Pomian, em seu notável verbete sobre a ideia de coleção (1984), os elementos de uma coleção encontram-se deslocados em relação a sua função e utilidade, assimilando-se assim às obras de artes não utilitárias. Paradoxalmente possuem valor de troca, mas não valor de uso. O que fundaria o seu valor de troca seria o seu significado. Destaca ainda que esses objetos, cuja função é oferecer-se ao olhar, não operam, quer seja em um museu ou coleção privada, com o sentido de decorar os ambientes. Pois o decorar se liga ao gesto de tornar agradável um ambiente relativamente vazio, enquanto as coleções mobilizam a criação de espaços para dispor os objetos (novas paredes, vitrines, mobiliários, entre outros).

Cercadas de cuidados específicos nos lembram da materialidade de que são feitas suas peças e cuja valorização se liga ao seu estado de conservação e lastro. O que nos faz lembrar do próprio mercado do qual fazem parte e que participa da construção de valor (econômico e simbólico) que as marcam. Mercado, por sua vez, que opera a

partir de uma dupla dimensão. Enquanto no mercado oficial circulam obras e peças que possuem um lastro capaz de assegurar sua autenticidade e relações de propriedade, o mesmo não se pode dizer do mercado paralelo que se alimenta de saques e opera na clandestinidade. A aproximação com as condições que cercam as obras de arte parece despontar novamente. Posto, que como nos lembra Walter Benjamin, as diversas transformações sofridas pelas obras de arte, passagem do tempo/materialidade e relações de propriedade, participam de sua história. Compreender as condições de possibilidade que atravessam os elementos que compõem uma coleção associa-se aos recortes espaciais e temporais a que se ligam. Tarefa atravessada pelo gesto de estabelecer parâmetros e identificar limites para refletir de maneira crítica sobre sua dinâmica de funcionamento.

Ponderando sobre o visível e o invisível que marca as coleções, ou seja, sobre seus aspectos materiais e imateriais, Pomian (1984) observa que os “ [...] objectos são intermediários entre os espectadores e o invisível: as estátuas representam os deuses e os antepassados; os quadros, as cenas da vida dos imortais ou os acontecimentos históricos; as pedras, a potência e a beleza da natureza, etc” (POMIAN, 1984, p.65). Operando como intermediários, os objetos de uma coleção, comunicam, assim, tradições e vestígios do passado. Por si só não asseguram esta comunicação, mas uma vez dispostos ao olhar funcionam nesta dinâmica. A visibilidade aqui se processa de diferentes maneiras. Dialogando com as noções de espaço e tempo nos diz de eventos ou lugares remotos. Mas articulando material e imaterial em sentido ainda mais amplo os objetos provocam a própria capacidade de abstração do interlocutor.

## **COLEÇÃO PARTICULAR E COLEÇÃO DE UM MUSEU**

Quer seja em um museu ou particular, coleção diz respeito a “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num lugar fechado preparado para este fim, e expostos ao olhar do público” (POMIAN, 1984, p.53).

Falando especificamente sobre as coleções particulares e os museus, Pomian (1984, p.76) pondera que a partir do século XV e dos gestos dos humanistas italianos verifica-se um entusiasmo pelas antiguidades que se reflete, por sua vez, na formação de coleções nas cortes principescas. Mas a este marco temporal, o autor associa também a acepção da obra de arte como item colecionável. “Num mundo onde o invisível se apresenta não tanto sob os traços da eternidade quanto sob os do futuro, a protecção das artes é um dever de qualquer príncipe que queira aceder a uma verdadeira glória. Por isto, os príncipes tornam-se mecenas e, portanto, colecionadores [...]” (POMIAN, 1984, p.78). Assim, através daquilo que colecionam, esses agentes comunicam gostos e interesses, bem como se perpetuam e indicam sua superioridade (p.79). “Em resumo, as colecções que, para os membros do meio intelectual e artístico, são instrumentos de trabalho e símbolos de pertença social, são, para os detentores do poder insígnias da sua superioridade e também instrumentos que lhes permitem exercer uma dominação neste meio” (POMIAN, 1984, p.79). Nos séculos XVII e XVIII o que se verifica é a restrição gradativa dos olhares a que estão expostos os objetos que compõem as coleções e o afastamento relativo da maioria da população do que nelas se encontra. A partir de então, para o autor, como mecanismo de resposta para a demanda de artistas e pensadores de acessar as coleções, são formadas bibliotecas públicas e depois museus.

Segundo Martins (2016, p.634), a “coleção de um museu se difere de outros tipos de coleção”, posto que a missão do museu se liga às ideias de preservação e valorização de um patrimônio (natural, cultural e científico). Para Martins (2016), nos museus, as coleções teriam um duplo viés, pois se constituem tanto como fonte como finalidade das atividades do museu. Nos museus, as peças, objetos e elementos que compõem uma coleção são organizados a partir da lente do discurso científico e recebem o tratamento metodológico do inventário. Enquanto instituições de marcada centralidade no processo de construção da história da arte como discurso afirma, ainda, as narrativas que a elas se associam. Se diferenciam, notadamente, das coleções privadas que, por sua vez, se associam ao termo colecionar.

O valor econômico dos objetos faz com que Pomian (1984) se refira a coleções como tesouros visíveis, mas que em geral são inalienáveis. Ao entrar em uma coleção,



particular ou de museu, o objeto sai de circulação e se inscreve naquele universo específico. Diferenciando o colecionador particular da instituição museu, observa que se para o primeiro esta saída de circulação tem caráter temporário, no caso do museu há um esforço de permanência e duração ilimitada. Além disso, enquanto as coleções particulares, em geral, participam de um universo privado, os museus se inscrevem na esfera pública e são, portanto, abertos, mesmo que nem sempre sejam gratuitos. Poderíamos dizer que enquanto nas coleções particulares os objetos se territorializam naquele universo apenas temporariamente, nos museus sua territorialização supõem o longo prazo e a fixação permanente no conjunto.

Se por um lado o colecionar se liga aos gestos daquele que reúne objetos em uma coleção particular, no caso dos museus há que se falar em seleção e coleta sistemática. Se alargarmos o conceito de colecionador e estendermos seus gestos para a prática que marca a formação de grandes museus nacionais no século XIX na Europa, podemos perceber as próprias nações europeias como grandes colecionadoras que operaram a coleta sistemática de objetos ao redor do mundo. Gesto que se liga, em especial, aos processos de colonização em variadas fases, como a invenção da América no processo de expansão dos domínios europeus praticado a partir dos séculos XV e XVI e a ocupação imperialista em África no século XIX. No caso da ocupação em África há que se sublinhar a desarticulação de trechos inteiros do interior daquele continente e os variados desenlaces que se desdobraram ao longo do século XX.

## **REPATRIAÇÃO DE OBJETOS ARTÍSTICOS E CULTURAIS: ROUBO E DEVOLUÇÃO**

A repatriação de objetos artísticos e culturais é modulada pela ideia de restituir o laço de direito e propriedade de obras/objetos que experimentaram a violação das relações de propriedade que lhes atravessam. Ou seja, a repatriação se liga à ideia de devolver a quem legitimamente de direito um bem que no curso da história foi indevidamente apropriado. Repatriar implica, portanto, no reconhecimento de que houve a transgressão em relação a um domínio e na subsequente reparação. Ao

retornar à pátria de origem, um objeto artístico e cultural vê restabelecido seu elo com o território a que se associa e escancara a brutalidade de processos como as guerras, ocupações e conquistas de território.

Em suas teses sobre a história, Walter Benjamin pontua que o embate através do qual se faz a história haveria uma certa relação de poder e a prevalência do discurso dos vencedores sobre os derrotados e, ainda, um certo conjunto de restos (de despojos, que seriam os bens culturais) a ser exibido de forma triunfal. Escrito em 1940, já com a Segunda Guerra Mundial avançando e a perseguição aos judeus recrudescendo paulatinamente, as “Teses” compõem o último texto de um Benjamin que se suicidaria no mesmo ano<sup>1</sup> e que não testemunharia grande parte dos saques de guerra praticados pelos nazistas durante o domínio do Terceiro Reich em diversos trechos do continente europeu. Apesar disto, parece estar bastante atento aos mecanismos acionados no curso das guerras e que se ligam a produção de um discurso de vitória. Há que se dizer que não escapa de seu imaginário o posicionamento da Europa do século XIX com sua marcha imperialista pelo mundo.

A exibição triunfal dos bens saqueados se liga à construção de uma imagem de vitória sobre o outro que se deseja narrar como enfraquecido ou até mesmo derrotado. O roubo e a espoliação simultaneamente violam um patrimônio e operam a aniquilação de uma memória coletiva. O que é especialmente ferido é invisível aos olhos, posto que diz da própria trama a partir da qual são construídos os significados dos objetos que participam do universo social e das coleções violadas. A materialidade objetiva que reveste o suporte físico dos objetos roubados ou destruídos é uma das camadas de que são constituídos, mas não a única. Ou seja, construir a vitória sobre o outro passa por demonstrar seu poder através da apropriação de símbolos de sua riqueza material e imaterial.

Nas guerras e ocupações a pilhagem não dialoga apenas com o valor de troca do objetos - ainda que este não passe despercebido - mas especialmente com seus significados e as camadas simbólicas que neles se depositam. Pois para se configurar

---

<sup>1</sup> Apesar do texto datar de 1940, há que se destacar, como nos mostra Bolle (2014, p. 527), que a pergunta de como haveria de escrever história ocupou Benjamin durante toda a sua produção.

como vencedor não basta o gesto da territorialização concreta e o domínio através do espaço, com a transgressão das fronteiras e a disputa das regras que regem sua organização. Mas importa também a territorialização abstrata que se liga à própria construção do imaginário que se alimenta destes objetos que representam o triunfo sobre o outro e que solapa sua cultura.

Aniquilar o outro e apropriar-se dos seus bens é estratégia antiga de guerra. O que parece especialmente importante destacar é que o nascimento da história da arte enquanto disciplina e o surgimento dos grandes museus na Europa coincide com as ocupações imperialistas promovidas ao longo do século XIX por nações como Inglaterra, França e Alemanha. Os saques realizados durante o período - que envolvem o sequestro de bens variados encontrados em territórios ocupados na África, Ásia e Oceania - alimentaram largamente as coleções formadas por diversos museus nacionais destes países.

Processo complexo, marcado por tensões e disputas, que na contemporaneidade assume contornos particulares com o retorno de alguns dos objetos pilhados para seus locais de origem. Em questão está um amplo debate sobre a noção de propriedade e a legitimidade do processo a partir do qual diversos objetos foram transformados em bens/patrimônio e formaram as coleções em que se viram reunidos nos museus dos vencedores. A disputa entre diferentes Estados denuncia as dinâmicas de poder que organizam o mundo enquanto desigual e hierarquicamente estruturado. Este nó se complica quando se desnuda a questão e percebe-se que sob o argumento da promoção do processo civilizatório vinculado ao projeto do Iluminismo o que se opera é a própria barbárie.

Norbert Elias [1897-1990] em “O processo civilizador” (1994) nos lembra que o conceito de civilização se liga à consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Noção que dialoga com um entendimento que o localiza em posição de superioridade em relação à sociedades mais antigas ou mesmo contemporâneas consideradas “primitivas”. Em certa medida o conceito de civilização minimizaria as diferenças entre os povos, enquanto o termo cultura dialoga com as diferenças nacionais (p.25). Para o autor, “franceses e ingleses [...] consideram axiomático que a sua é a maneira

como o mundo dos homens, como um todo, pode ser visto e julgado” (ELIAS, 1994, p.25). Nesta lógica de pensamento, o outro, primitivo ou antigo, é localizado em posição inferior e não conheceria a civilização.

Refletindo de maneira crítica sobre as reverberações do iluminismo, Silvio Almeida, por sua vez, pontua que este “constituiu as ferramentas que tornariam possível a comparação e, posteriormente, a classificação, dos mais diferentes grupos humanos com base nas características físicas e culturais” (2020, p.26). Para o autor, o racismo é sempre estrutural e o movimento iluminista de levar a civilização para os “primitivos” teria redundado em “um processo de destruição e morte, de espoliação e aviltamento, feito em nome da razão que se denominou colonialismo” (ALMEIDA, 2020, p.27).

Se no século XVI promoveu-se uma expansão dos domínios europeus pelo mundo associada ao capitalismo em sua fase mercantilista que instituiu a escravidão moderna, no século XIX a conquista de novos territórios se ligava a sua fase industrial e seguia operando a partir da diferenciação produtora de um racismo estrutural. Nas frestas da dinâmica de reprodução da vida social que modula o mundo, a barbárie, tão fortemente combatida no campo das ideias, se instala como resultado e nos lembra que o capitalismo se desenvolve de maneira, geográfica, desigual e combinada.

A repatriação de objetos artísticos e culturais, neste contexto, mobiliza, portanto, diversas camadas de discursos e lança no centro da polêmica o mundo civilizado e suas contradições. No curso do século XXI o debate sobre o assunto tem experimentado uma ampliação que envolve disputas diversas.

Recentemente, no ano de 2021, vinte e seis objetos de arte saqueados no final do século XIX foram devolvidos pelo governo francês ao Benin. A transação, que permitiu que os objetos roubados durante o período colonial fizessem o caminho de volta para o continente africano, expôs uma mudança nas costuras que alinhavam a trama da qual fazem parte. As peças fazem parte de um patrimônio cuja devolução é reivindicada há anos pelas antigas colônias. O relatório elaborado pelo economista senegalês Felwine Sarr e o historiador de arte francês Bénédicte Savoy, que acompanhou a devolução das obras e foi encomendado pelo governo francês,

apontou a existência de 90.000 peças nas coleções públicas do país que podem ser restituídas/repatriadas. A abundância de obras de arte africanas nos museus europeus contrasta com a situação verificada nos museus africanos e a sua devolução escancara a urgência e o desafio da descolonização do pensamento. Meneses (2020) em diálogo com Felwine Sarr pontua que na África descolonizar vai além das questões que envolvem a independência política.

Segundo Queiroz (2020), dialogando com diversos pensadores que se debruçam sobre o tema, o debate sobre a repatriação foi colocado na Europa nos anos 1970, no contexto da independência de diversos países africanos. Mas teria ficado latente, reaparecido no início do século XXI e sido impulsionado recentemente a partir da publicação do relatório encomendado pelo governo francês que fundamentou a devolução das referidas peças ao Benin.

Um caso emblemático que diz respeito ao Brasil e o imbróglio envolvendo objetos que cruzaram o Atlântico em direção à Europa no curso do processo de colonização é o do manto tupinambá datado do século XVII que atualmente faz parte da coleção do Museu Nacional da Dinamarca. O manto é um raro exemplar de indumentária ritual dos Tupinambás e foi exibido em solo brasileiro por ocasião da exposição “Redescoberta: 500 anos ou mais” realizada no ano 2000 na cidade de São Paulo.

Sua exibição no Brasil teve um duplo efeito, por um lado levantou um debate sobre o fato de que o manto é um dos poucos exemplares que ainda existem e, assim como os demais não se encontra nos limites do território a que se associa originariamente e muito menos sob posse dos povos originários aos quais se liga no curso da história. Logo, colocou a questão de uma possível devolução aos Tupinambá<sup>2</sup>. Por outro, reabriu o debate sobre saberes e objetos deste povo por seus herdeiros e atualizou práticas ligadas à construção e afirmação de sua identidade enquanto povo. No lastro dos acontecimentos que envolveram o manto a partir do ano 2000, Glicéria Tupinambá, jovem liderança indígena ligada aos Tupinambá de Olivença, na Bahia,

---

<sup>2</sup> De acordo com Christofolletti e Acerbi (2020), o pedido não teria sido formalmente realizado, apenas publicamente expresso, o que deixa em aberto o desfecho que o caso teria se envolvesse o próprio Estado brasileiro e, por conseguinte, acionasse outras camadas da política internacional.

confeccionou no ano de 2006 uma réplica do manto a partir de uma fotografia. Após o seu uso em rituais foi doado ao Museu Nacional, instituição pertencente à Universidade Federal do Rio de Janeiro, para integrar a exposição “Os primeiros brasileiros”. Curiosamente, o incêndio de grandes proporções que o Museu sofreu no ano de 2018 e transformou em cinzas grande parte do acervo da instituição não atingiu o novo manto. No momento do incêndio, a peça estava no Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília, e com isso ficou a salvo junto com outros objetos que faziam parte do acervo antropológico do Museu<sup>3</sup>. A sobrevivência do manto - tanto no sentido de sua reinvenção, portanto, de sua superação da transformação em ruína pelos mecanismos operados pelo processo civilizatório, como de escapar de virar pó em função das armadilhas do neoliberalismo<sup>4</sup> - nos coloca diante de uma série de ruínas, que estão longe de serem apenas materiais.

Particularmente sobre a temática da repatriação de objetos, o que se coloca em xeque é a ideia canônica de bem cultural e de coleção que atravessa a formação dos conjuntos de objetos que ainda hoje estão sob domínio da França e outros países europeus. A devolução envolve mais do que o debate sobre uma questão de propriedade, pois para restabelecer o laço que abre a possibilidade deste direito é necessário antes que ocorra o reconhecimento de que houve a transgressão em relação a um domínio. É preciso que se reconheça que há uma disputa. E para tanto, a sociedade ocidental precisa se desvencilhar do enquadramento civilizatório que tão fortemente modulou suas ações no curso de seus processos de expansão pelo mundo.

A repatriação destes objetos nos coloca diante de uma reflexão que expõe a brutalidade do processo de colonização e nos faz refletir de maneira crítica sobre a violência de que se revestem determinados discursos no curso do projeto da

---

<sup>3</sup> TUPINAMBÁ, Glicéria & VALENTE, Renata. Manto Tupinambá. 2021. Disponível em: [https://www.museunacional.ufrj.br/see/objetos\\_manto\\_tupinamba.html](https://www.museunacional.ufrj.br/see/objetos_manto_tupinamba.html)

<sup>4</sup> O Museu, transformado em escombros, figura no centro da reflexão sobre o relativo abandono do poder público em relação à universidade pública e ao patrimônio brasileiro de uma maneira mais ampla. Sofrendo com sucessivos cortes orçamentários ao longo dos anos, a instituição experimentou um processo complexo de deterioração. Em especial destacam-se os efeitos da Emenda Constitucional 95. Ver: <https://fpabramo.org.br/2018/09/03/museu-queimado-no-rio-foi-afetado-por-corte-de-verbas-do-governo/>

Modernidade. Dentre os atravessamentos que rasgam o assunto está a exposição da necessidade da crítica quanto a investigação sobre a procedência das obras que compõem as coleções e o apagamento da memória quando se violam direitos. O anjo da história que tanto intrigou Benjamin parece ainda ter motivos para a feição de espanto. Cada caso, cada um a seu modo, parece ter diante de si um caminho feito de ruínas que denuncia que por trás da ideia de patrimônio, coleção e bem cultural pode se ver ferida toda comunicação invisível operada pelos objetos.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sílvio de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen Livros, 2020.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume 1. Editora Brasiliense: São Paulo, 1987. p.165-196.
- BOLLE, Willi. Historia. In: WIZISLA, Erdmut & OPITZ, Michael. **Conceptos de Walter Benjamin**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014. p.527-553.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHRISTOFOLETTI, R. e ACERBI, V. S. Brazil on the circuit of international cultural relations: Return and devolution of ethnographic goods. **Anais do 1º Congresso. Internacional Gestão dos Patrimônios da Humanidade Urbanos**. 2020. p.499-517.
- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum** - uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.
- MARTINS, Tatiana. A coleção do Museu D. João VI: arte, documentação e exposição. In: VII Seminário do Museu D. João VI/V Colóquio de Estudos sobre Arte Brasileira do Século X, 2016, Rio de Janeiro. Modelos na Arte: 200 anos da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Edições EBA, 2016. v. 1. p. 45-45.
- MENESES, Maria Paula. **The Restitution of African Cultural Heritage – Felwine Sarr**. Projeto AFRO-PORT: Afrodescendência em Portugal

[FCT/PTDC/SOCANT/30651/2017]. Lisboa. No.01. Março. 2020. 01-12.  
Available in: <https://cesa.rc.iseg.ulisboa.pt/afroport/artigos/>.

POMIAN. K. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**. Volume 1: Memória- História.  
Imprensa Nacional, Casa da Moeda: 1984, p.51-86.

QUEIROZ, Christina. Revisitando e expondo o passado: possibilidade de repatriação de bens culturais mobiliza debate sobre manejo de coleções formadas a partir de legado colonial. **Pesquisa FAPESP**. Número 295, setembro de 2020, p.78-83.