

Outros navios: design, identidade e memória na restituição e repatriação de objetos afro-diaspóricos

Other ships: design, identity and memory in the restitution and repatriation of afro-diasporic objects

Jean Carlos de Oliveira
Priscila Almeida Cunha Arantes

Resumo: O artigo examina como os museus, enquanto espaços de memória, podem atuar na resistência à colonialidade do poder ao promover contranarrativas e práticas de restituição e reparação cultural. A partir das perspectivas apresentadas por Priscila Arantes, em *Há uma Gota de Sangue em Cada Museu* (2019), e por Paula Santos Menezes e Estefania Pinol Álvarez, em *A Descolonização dos Museus e a Restituição das Obras de Arte Africanas* (2019), argumenta-se que tanto a contramemória no espaço expositivo quanto a restituição de bens culturais saqueados são estratégias complementares que rehumanizam narrativas e sujeitos historicamente marginalizados. Fundamentado em autores como Aníbal Quijano e Achille Mbembe, este trabalho explora os museus como arenas de disputas políticas e culturais, propondo uma nova ética relacional que desafie hierarquias coloniais e reposicione as narrativas históricas, seja por meio da repatriação física de objetos ou, na sua impossibilidade, a repatriação digital

Palavras-chaves: design decolonial; repatriação cultural; repatriação digital; objetos africanos e indígenas.

Abstract: The article examines how museums, as spaces of memory, can act in resistance to the coloniality of power by promoting counter-narratives and practices of restitution and cultural reparation. Based on the perspectives presented by Priscila Arantes, in *Há uma Gota de Sangue em Cada Museu* (2019), and by Paula Santos Menezes and Estefania Pinol Álvarez, in *A Descolonização dos Museus e a Restituição das Obras de Arte Africanas* (2019), it argues that both counter-memory in the exhibition space and the restitution of looted cultural goods are complementary strategies that rehumanize historically marginalized narratives and subjects. Based on authors such as Aníbal Quijano and Achille Mbembe, this work explores museums as arenas for political and cultural disputes, proposing a new relational ethic that challenges colonial hierarchies and repositions historical narratives, whether through the physical repatriation of objects or, if this is impossible, digital repatriation.

Keywords: decolonial design; cultural repatriation; digital repatriation; african and indigenous objects.

Introdução

Este artigo propõe uma análise crítica das práticas de descolonização dos museus a partir da restituição e repatriação de objetos afro-diaspóricos, articulando as dimensões simbólicas, políticas e epistemológicas desses processos. Com base em autores como Aníbal Quijano (2005), Achille Mbembe (2018), Felwine Sarr e Bénédicte Savoy (2018) parte-se do entendimento de que os museus são instituições profundamente imbricadas na lógica da colonialidade, atuando historicamente como dispositivos de controle do saber, do patrimônio e da memória.

A presença de objetos culturais africanos e afro-diaspóricos (dentro e fora de África) em museus e instituições ocidentais é uma herança direta do colonialismo, da pilhagem e das dinâmicas de dominação cultural que marcaram os séculos XIX e XX. Estima-se que centenas de milhares de objetos tenham sido retirados de seus contextos originários durante campanhas militares, missões religiosas, trocas desiguais e políticas imperialistas que buscaram não apenas explorar os recursos materiais das colônias, mas também se apropriar de seus símbolos, crenças e saberes. No caso africano, essa pilhagem ocorreu tanto em contextos de guerra quanto em períodos de paz, frequentemente justificada como uma forma de “salvamento” do conhecimento e do patrimônio ameaçado (Sarr; Savoy, 2018).

Atualmente, o avanço dos estudos pós-coloniais e decoloniais tem impulsionado um movimento internacional em favor da restituição de bens e objetos culturais aos países e povos de origem, provocando mudanças significativas em instituições como museus, universidades e centros de pesquisa, que passaram a reconhecer que suas coleções estão impregnadas por histórias de violência colonial, expropriação e racismo estrutural (Hicks, 2020). Para autores como Felwine Sarr e Bénédicte Savoy (2018), a restituição de bens culturais não se resume a uma mera devolução física. Trata-se de um processo simbólico e ético que questiona as estruturas de poder do sistema museológico ocidental, propondo uma nova ética relacional baseada na justiça histórica e na reparação epistêmica. Para Sarr e Savoy, a reparação epistêmica refere-se à restituição do direito ao conhecimento inscrito nesses objetos, possibilitando que as comunidades espoliadas restabeleçam suas memórias, espiritualidades e práticas culturais. Do mesmo modo, pesquisadores africanos como Kwame Opoku (2006) denunciam a continuidade da violência colonial quando os países detentores se recusam a restituir patrimônios alheios, perpetuando um regime de acumulação e silenciamento das culturas subalternizadas.

Em *Há uma Gota de Sangue em Cada Museu*, Priscila Arantes (2023) contribui para esse debate ao afirmar que os museus são espaços discursivos marcados por disputas de poder, onde se produz e se legitima uma narrativa hegemônica que silencia vozes outras. Segundo a autora, há uma dimensão simbólica de violência embutida na musealização de objetos de culturas não ocidentais, convertendo-os em fetiches destituídos de seus significados originários. Dessa forma, o reconhecimento da origem violenta de muitos acervos museológicos é também o reconhecimento de que há, como ela propõe, “uma gota de sangue em cada museu” — uma memória colonial que precisa ser revista, denunciada e reconfigurada por meio de políticas de restituição e contranarrativas reparadoras.

O presente texto está estruturado em três seções principais. A primeira, **Museu, patrimônio e colonialidade**, discute a exposição *Outros navios: uma coleção afro-atlântica*, realizada no Centro Cultural FIESP (2024-2025), como um exemplo de contramemória expositiva. A mostra

é analisada enquanto dispositivo crítico que tensiona o papel tradicional dos museus, revelando as violências simbólicas contidas na categorização de “arte primitiva” e na separação entre arte e etnografia. Ao problematizar essas classificações, o capítulo propõe um olhar decolonial sobre as coleções museológicas e sua ativação no presente.

A segunda seção, **Restituição e repatriação de objetos afro-diaspóricos como estratégia de reparação**, aprofunda o debate sobre o retorno de bens culturais às comunidades de origem. A partir de gestos políticos e simbólicos como o do rei camaronês Nabil Mbombo Njoya e intervenções artísticas como a do brasileiro Ilê Sartuzi, discute-se como a restituição pode reativar os significados políticos, espirituais e identitários dos objetos. São abordadas ainda as dificuldades estruturais e legais enfrentadas nos processos de repatriação, destacando a importância de políticas de conservação e investimento institucional nos países africanos.

Na terceira seção, **Repatriação digital: casos e referências**, o artigo explora o papel do design como agente de reparação simbólica por meio da digitalização de acervos e da criação de plataformas e exposições interativas. Projetos como Digital Benin e o Museu Afro Digital demonstram como o design de informação, as interfaces visuais e experiências digitais podem atuar como formas complementares e alternativas de restituição, promovendo o acesso, a memória e a reapropriação cultural dos bens dispersos.

Com isso, este artigo cumpre o objetivo de analisar os desdobramentos contemporâneos da restituição de bens culturais afro-diaspóricos, à luz dos debates globais sobre patrimônio, colonialidade e reparação. A partir de uma abordagem crítica e interdisciplinar, compreende como o design, as políticas públicas e as práticas museológicas podem contribuir para uma efetiva decolonização da memória e da cultura material.

Museu, patrimônio e colonialidade

A exposição *Outros navios: uma coleção afro-atlântica*, realizada no Centro Cultural FIESP, em São Paulo, entre julho de 2024 e fevereiro de 2025, propôs uma reflexão crítica sobre as narrativas ocidentais construídas a partir da violência colonial. Para além da escravização dos corpos negros, a mostra evidenciou os processos históricos de saque e apropriação de bens culturais, objetos ritualísticos e saberes ancestrais africanos, destacando as implicações dessas práticas na constituição das coleções museológicas e universitárias na produção do conhecimento hegemônico. A mostra — que empresta parte de seu título a este artigo — reuniu centenas de objetos do acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (MAE/USP) — como máscaras, tecidos, joias e estatuetas de diferentes culturas africanas — revelando outras formas de circulação e conexão históricas entre África e Brasil.

Organizada em sete núcleos temáticos, a mostra abordou elementos da espiritualidade, da vida cotidiana, das práticas técnicas e da estética de diferentes povos africanos historicamente conectados ao Brasil. Entre os destaques estiveram objetos ligados ao culto de orixás como Iemanjá, Oxum, Exu, Oxóssi e Xangô; utensílios iorubás vindos da Nigéria e do Benim; artefatos cerimoniais de povos bantu da África Central; e objetos da África Ocidental, como vestimentas, pentes e balanças para pó de ouro. O núcleo “Técnicas” destacou o processo da cera perdida e a fabricação de máscaras Gueledé, enquanto o núcleo “Joias e tudo que reluz” exibiu uma das mais importantes coleções de joias africanas do mundo, com peças em vidro, bronze e marfim. A

exposição também incluiu uma seção com obras de artistas negros brasileiros contemporâneos, evidenciando que as coleções museológicas podem ser reinterpretadas e ampliadas continuamente.

Os curadores da mostra, Carla Gibertoni Carneiro, Renato Araújo da Silva e Rosa C. R. Vieira, ressaltam que as regiões da África Central e Ocidental mantêm vínculos históricos com o Brasil, estabelecidos ao longo de séculos por circuitos transatlânticos. Ainda, que os navios que aqui aportaram não deixaram apenas marcas de violência física, mas também viabilizaram a ressignificação de centenas de objetos que hoje compõem a exposição, evidenciando a construção de novos sentidos no território brasileiro.

Ao recorrer à chamada “arte africana tradicional”¹, o projeto curatorial apresentou uma diversidade significativa de objetos e práticas culturais oriundas de distintas regiões do continente africano, nas quais esses objetos, em seus contextos originários, não se configuram segundo a noção ocidental de “arte” como expressão autônoma, estética e desvinculada da vida cotidiana (Figura 1). Pelo contrário, estavam profundamente integrados às esferas espirituais, sociais e técnicas das comunidades que os produziam e utilizavam. Segundo informações contidas no guia da exposição, termos como *alonuzo*, entre os *fon* do Benim — que pode ser traduzido como “algo feito à mão” —, e *adanu*, entre os *ewe* do Togo — que abrange os sentidos de “arte, técnica e ornamentação” —, revelam que tais objetos estiveram mais associados ao fazer artesanal, à habilidade técnica e à funcionalidade simbólica do que a uma concepção contemplativa e separada da experiência vivida (Sesi-SP, 2024, p. 6).



Figura 1: “Estatuetas Ibeji”, madeira e contas (30 x 11 x 11 cm) | Iorubá, Nigéria e “Bandeja (opon) de ifá”, madeira (26,5 x 2 cm) | Iorubá, Nigéria.
Fonte: Reprodução/ Guia educativo da exposição Outros navios: uma coleção afro-atlântica (Sesi-SP, 2024).

1 O termo “arte africana” foi inicialmente utilizado no Ocidente no século XIX com um viés etnográfico ou pejorativo, associado à ideia de “arte primitiva”. Essa visão foi transformada com o interesse de artistas modernistas europeus pelas máscaras africanas, o que contribuiu para a valorização estética desses objetos. Com os processos pós-coloniais, buscou-se reinterpretar a arte africana com base em critérios próprios, evidenciando suas linguagens visuais simbólicas e estilizadas. Nessa estética, beleza e feiura não são categorias absolutas, mas dependem da eficácia simbólica e funcional do objeto. (Sesi-SP, 2024)

A mostra discutiu, ainda, sobre o papel histórico e social dos museus na construção de narrativas culturais e identitárias, cujos espaços, tradicionalmente vistos como repositórios de patrimônio material, exerceram — e ainda exercem — funções educativas e civilizatórias pautadas por uma perspectiva eurocentrada. Mais do que simples depositários de objetos, essas instituições atuam como produtoras de sentido, influenciando diretamente a forma como as sociedades constroem e reconhecem suas memórias, histórias e identidades coletivas. Nesse sentido, sua atuação ultrapassa a esfera da preservação, configurando-se como um instrumento ativo na conformação simbólica das culturas.

Walter Mignolo (2018), afirma que o processo de colonização não se limitou à exploração econômica, mas envolveu também a produção e o controle do conhecimento e que, enquanto a Europa acumulava riqueza, primeiro por meio da extração de metais preciosos na América no século XVI e, posteriormente, com a exploração das plantações caribenhas e o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas no século XVII, acumulava igualmente significado. Nesse cenário, museus e universidades têm atuado historicamente — e assim se perpetuam — como instituições fundamentais na consolidação da colonialidade do saber e do ser, ao promoverem e perpetuarem narrativas eurocêtricas em detrimento de epistemologias subalternizadas.

Alinhado a essa perspectiva, Quijano (2005) conceitua a colonialidade como uma estrutura de poder duradoura que organiza o conhecimento, a cultura e as relações sociais com base em uma lógica racializada e centrada na Europa. Os museus, dentro dessa lógica, operam como dispositivos ideológicos que reafirmam a pretensa superioridade cultural do Ocidente ao colecionar, classificar e exibir objetos de outras culturas em contextos dissociados de seus significados originais. A noção de “arte primitiva”, por exemplo, ilustra claramente esse processo, ao desvalorizar o patrimônio artístico de povos não europeus, frequentemente retratado como exótico, rudimentar ou ingênuo, em oposição à suposta sofisticação e universalidade da arte ocidental (Santos Menezes; Pinol Álvarez, 2019).

Priscila Arantes (2023) reforça que a categorização de expressões culturais como “arte primitiva”, “arte primeira” ou “exótica” contribui para a manutenção de uma hierarquia simbólica que coloca o Ocidente como centro da sofisticação estética e intelectual, enquanto relega os povos não ocidentais à condição de objetos de curiosidade antropológica (Figura 2). Para a autora, as exposições museológicas não são neutras, mas sim construções discursivas que operam no reforço de hegemonias históricas e na exclusão sistemática de vozes subalternizadas e tal exclusão manifesta-se de forma contundente na representação das culturas africanas, cujos objetos foram apropriados, descontextualizados e reinterpretados sob lentes eurocêtricas durante o colonialismo.



Figura 2: Espanta moscas, couro e madeira (85 x 15,5 x 6 cm) | Iorubá, Nigéria. Fonte: Reprodução/ Guia educativo da exposição Outros navios: uma coleção afro-atlântica (SESI-SP, 2024).

O extenso acervo de objetos africanos, asiáticos e do Oriente Médio preservado por instituições ocidentais, como o Museu Britânico, evidencia não apenas um interesse artístico e histórico, mas sobretudo uma longa trajetória de dominação colonial, saques e deslocamentos forçados de patrimônios culturais. Entre os casos mais emblemáticos estão os Bronzes de Benin, saqueados em 1897 durante uma expedição militar britânica ao Reino de Benin, no atual território da Nigéria. Compostos por centenas de placas, esculturas e objetos rituais em bronze e latão, esses artefatos representavam a história, a espiritualidade e a autoridade do povo Edo.

Outro exemplo significativo são os Pássaros do Zimbábue, esculturas em pedra-sabão que adornavam o complexo arqueológico de Grande Zimbábue e que foram levadas por colonizadores britânicos no século XIX; considerados símbolos nacionais, alguns deles permanecem fora do país, embora parte tenha sido repatriada. Já a Rainha de Bangwa, uma escultura cerimonial originária de Camarões, foi retirada no início do século XX e hoje integra a coleção do Museu Dapper, em Paris.

Os Tesouros de Magdala, por sua vez, compreendem manuscritos sagrados, cruzes litúrgicas e objetos eclesiásticos saqueados pelas tropas britânicas em 1868 durante a invasão do imperador Tewodros II da Etiópia. Esses itens foram distribuídos entre museus e bibliotecas no Reino Unido, incluindo a Biblioteca Britânica e o Museu de Victoria and Albert. Já a Pedra de Roseta, descoberta em 1799 por tropas napoleônicas no Egito e posteriormente tomada pelos britânicos, permanece até hoje no Museu Britânico. Fundamental para a decifração dos hieróglifos egípcios, a pedra tornou-se um símbolo do domínio ocidental sobre o saber e a história de outras civilizações (Lime, 2018).

Essas peças, de alto valor artístico e espiritual, foram distribuídas entre museus europeus e coleções privadas como troféus imperiais. De acordo com Santos Menezes e Pinol Álvarez (2019), cerca de 90% do patrimônio artístico africano permanece fora do continente, concentrado majoritariamente em instituições europeias. O dado revela não apenas a magnitude da dispersão forçada desses acervos, mas também os efeitos persistentes do saque sistemático promovido pelas potências coloniais. Ao transformarem objetos culturais em peças de museu e símbolos de prestígio, esses poderes imperiais despojaram os bens de seus significados originais e os reconfiguraram como instrumentos de afirmação política e de dominação simbólica.

Restituição e repatriação de objetos afro-diaspóricos como estratégia de reparação

A discussão contemporânea sobre a repatriação de bens culturais, amplificada por estudos como os de Felwine Sarr e Bénédicte Savoy (2018), evidencia o caráter estrutural do legado colonial nas instituições museológicas e propõe uma reconfiguração ética e política de suas práticas. Os autores denunciam a persistência de lógicas imperialistas na retenção de acervos obtidos por meio da pilhagem e da violência colonial, defendendo a restituição não apenas como um gesto simbólico, mas como um ato concreto de reparação histórica. Tal perspectiva convoca os museus a adotarem uma nova ética museológica, pautada no reconhecimento dos direitos culturais dos povos espoliados, na valorização de suas epistemologias e na restituição efetiva de seus patrimônios, como forma de restaurar vínculos interrompidos e promover justiça histórica.

A restituição e repatriação desses bens culturais, contudo, enfrenta inúmeros entraves de ordem legal, econômica e política. Em diversos contextos, legislações nacionais — como o Código do Patrimônio francês — estabelecem a inalienabilidade das coleções públicas, dificultando

Figura 1: Etapas do método TRAPD
Fonte: Elaborada pelas autoras

ou mesmo impedindo juridicamente a devolução das obras às suas comunidades de origem. Para além das barreiras legais, críticos à repatriação também apontam para desafios práticos associados ao processo de restituição, tais como a instabilidade política em alguns dos países requerentes e as dificuldades em rastrear com precisão a proveniência e a trajetória histórica de muitos desses objetos.

O debate em torno da titularidade de obras de arte e objetos históricos comumente confronta duas perspectivas predominantes: a visão internacionalista, que concebe o patrimônio cultural como pertencente à humanidade em sua totalidade, e a visão nacionalista, que enfatiza os laços materiais e simbólicos desses bens com os contextos socioculturais de origem (Acerbi, 2019). Embora ambas as abordagens apresentem argumentos legítimos, o nacionalismo cultural tem se mostrado mais alinhado à urgência de reparação das injustiças históricas impostas pelo colonialismo. No caso específico das ex-colônias, a reivindicação por restituição não se limita a uma disputa pela posse museológica, mas representa uma demanda ética e política por reconhecimento, justiça histórica e afirmação da soberania cultural. A devolução desses bens, portanto, deve ser compreendida como um gesto reparador, que visa restituir não apenas objetos, mas também dignidade, memória e agência às comunidades espoliadas.

Outro aspecto frequentemente apontado diz respeito às limitações estruturais enfrentadas por muitos países africanos para receber, conservar e preservar adequadamente os bens culturais devolvidos. Em entrevista à Rádio França Internacional (RFI, 2018), Nu Barreto, artista guineense, afirma reconhecer a importância da restituição como medida de justiça histórica, mas alerta que poucos países africanos dispõem de infraestrutura museológica apropriada para garantir a salvaguarda desses objetos. Segundo ele, há o risco de que, ao retornarem sem o devido suporte técnico e institucional, as peças se deteriore, sejam extraviadas ou simplesmente desapareçam, comprometendo ainda mais o legado histórico, cultural e identitário de diversas comunidades. Para o artista, a devolução deve necessariamente ser acompanhada de investimentos consistentes em políticas de preservação, formação técnica e infraestrutura museológica, a fim de evitar que os objetos repatriados sejam novamente perdidos — não mais por saque colonial, mas por negligência institucional.

Esse argumento também está presente no relatório final sobre a restituição do patrimônio cultural africano, elaborado pelo economista senegalês Felwine Sarr, da Universidade Gaston Berger, e a historiadora francesa Bénédicte Savoy, do Collège de France (2018), a pedido do presidente francês Emmanuel Macron e em cumprimento a uma promessa de campanha feita em 2017, que reconheceu não apenas a urgência da devolução das obras saqueadas durante o período colonial, mas também as dificuldades enfrentadas por diversos países africanos para acondicionar, armazenar e preservar adequadamente esses bens culturais após sua repatriação.

Segundo orientação contida no documento, dezenas de milhares de artefatos africanos atualmente preservados em museus franceses deverão ser devolvidos, caso seus países de origem formalizem a solicitação. Entre os itens destacados estão tronos, estátuas e objetos de uso religioso retirados durante a expedição militar francesa de 1892, que saqueou o antigo reino de Abomey, no atual Benim. Os autores do relatório recomendaram a devolução imediata dessas peças e propuseram a revisão das legislações francesas que hoje impedem a repatriação, permitindo que obras obtidas

durante o período colonial (do fim do século XIX até 1960), ou adquiridas de forma ilícita após esse período, possam ser legalmente restituídas.

A iniciativa francesa visa reverter uma política de quase 500 anos e tem como objetivo principal reconstruir os laços entre a Europa e a África, além de conter a crescente influência de países como China, Rússia e Índia no continente. A França já iniciou o processo de identificação de objetos para devolução, com uma entrega simbólica de 24 itens a governos africanos, e esse gesto tem incentivado outros países e museus europeus a considerarem a restituição de suas coleções africanas.

A influência da China na África tem crescido significativamente, tornando-se o maior parceiro comercial do continente por uma década consecutiva. Entre 2000 e 2015, o comércio bilateral multiplicou-se por sete, com a China investindo pesadamente em infraestruturas e dominando cerca de 19% do mercado africano até meados de 2018, superando a fatia europeia de 9%. Apesar de algumas preocupações, a China é vista mais favoravelmente pelos africanos do que os europeus, que ainda são associados ao colonialismo, com pesquisas indicando que mais de 70% da população em vários países africanos tem uma imagem positiva da China (Estadão Conteúdo, 2018).

Concomitantemente, o crescente apoio internacional exercido por coletivos de artistas, organizações da sociedade civil e até mesmo instâncias governamentais têm desempenhado um papel fundamental na exigência de revisão das práticas museológicas e na devolução de bens culturais às suas comunidades de origem. Mobilizações estas que vêm ganhando força no contexto de um movimento global de descolonização das instituições culturais.

A exemplo disso, em 1º de junho de 2023, durante visita ao Museu Etnológico de Berlim, o rei Nabil Mbombo Njoya, atual líder do povo Bamum de Camarões, protagonizou um ato político e simbólico ao sentar-se no trono original de seu bisavô, Ibrahim Njoya, que havia sido apropriado por colonizadores alemães em 1908 (Figura 3). Apesar de o museu ter disponibilizado um trono contemporâneo para a ocasião, o monarca ignorou o feito e ocupou o assento histórico. O trono foi originalmente entregue por Ibrahim Njoya aos alemães como um presente para o Kaiser Wilhelm II, em um contexto de pressão diplomática e colonial.



Figura 3: O rei Nabil Mbombo Njoya, do povo bamum de Camarões, no trono de seu bisavô que está exposto no Museu Etnológico de Berlim. Fonte: Divulgação/ Embaixada de Camarões na Alemanha.

A ação inesperada do rei restituiu ao trono sua função original, reativando sua dimensão política, espiritual e cultural, e rompendo com a lógica ocidental que o havia transformado em mero objeto de arte ou curiosidade etnográfica. Ao sentar-se no trono, o rei invalidou temporariamente sua condição de peça museal, deslocando-o do campo da contemplação estética para o campo do uso ritual e dinástico. O gesto ressignificou a presença do trono no museu, evidenciando que objetos africanos não pertencem apenas ao passado ou à vitrine, mas mantêm vínculos vivos com seus contextos de origem e com os sujeitos históricos que os reivindicam.

Um segundo exemplo de ação, aconteceu em 16 de junho de 2024, quando o artista conceitual brasileiro Ilê Sartuzi realizou uma intervenção crítica no Museu Britânico ao substituir, de forma clandestina, uma moeda de prata cunhada durante a Guerra Civil Inglesa por uma réplica idêntica, e em seguida, depositar a moeda original na caixa de doações da instituição, transformando o gesto em uma potente denúncia sobre o colonialismo e o saque cultural institucionalizado por museus ocidentais. A performance *Sleight of Hand* (Figura 4) cuidadosamente pensada e registrada em vídeo pelo próprio artista, teve como alvo um dos raros objetos genuinamente britânicos do acervo — uma provocação direta à contradição histórica de um museu que abriga majoritariamente peças oriundas de contextos colonizados, muitas vezes adquiridas por meio de violência, extorsão ou tráfico cultural.



Figura 4: Obra *Sleight of Hand*, do artista plástico Ilê Sartuzi.
Fonte: Divulgação/
Ilê Sartuzi.

Sartuzi, ao inverter simbolicamente a lógica da pilhagem - devolvendo ao museu um objeto que lhe pertence culturalmente - escancarou a hipocrisia do discurso civilizatório que ainda sustenta muitas dessas instituições. Sua crítica ressoa com debates contemporâneos sobre a repatriação de bens culturais e a urgência de se reavaliar o papel dos museus como espaços neutros de preservação e conhecimento. O gesto artístico não apenas tenciona os limites entre arte, ativismo e política, mas também atua como uma metáfora contundente: o que acontece quando o colonizador é “presenteado” com sua própria história? Ao forjar uma troca silenciosa, Sartuzi nos obriga a confrontar o desconforto das ausências — dos corpos, memórias e objetos que continuam, séculos depois, fora de lugar.

Nesse sentido, Arantes (2023) propõe que os museus adotem uma postura ativa na promoção de narrativas decoloniais, incluindo o envolvimento de comunidades sub-representadas na curadoria e interpretação de exposições. Segundo a autora, para que os museus se tornem verdadeiros espaços de resistência e aprendizado, é necessário repensar suas práticas museológicas e políticas institucionais, o que inclui a incorporação de narrativas plurais, a valorização do patrimônio cultural

em seus contextos originais e a promoção de um diálogo ético entre as culturas representadas. Ou, ainda, como sugere Mbembe (2018), a memória deve ser abordada como um território de disputa, onde a restauração de histórias apagadas pode reequilibrar relações de poder desiguais.

O caso dos Pássaros do Zimbábue

A escultura do Pássaro do Zimbábue representa um dos mais emblemáticos casos de espoliação colonial de bens culturais na África. Essas esculturas em pedra-sabão - geralmente identificadas como águias estilizadas - são símbolos da ancestralidade do povo *shona* e ocupam um lugar central na memória cultural e espiritual do país. Esculpidas entre os séculos XII e XV, foram encontradas em ruínas de construções monolíticas da antiga cidade de Grande Zimbábue, reconhecida como Patrimônio Mundial pela Unesco.

Durante o período colonial, o território que hoje corresponde ao Zimbábue foi submetido ao domínio britânico, sendo renomeado como Rodésia em homenagem a Cecil John Rhodes, um dos principais arquitetos do imperialismo britânico na África. No final do século XIX, Rhodes persuadiu o rei Lobengula a lhe conceder permissões de exploração mineral, manobra que culminou na criação da Companhia Britânica da África do Sul e na invasão territorial sistemática. Como afirma Mamdani (1996), o colonialismo britânico operava não apenas com base na dominação territorial, mas também na apropriação simbólica e cultural dos povos dominados.

As esculturas dos pássaros (Figura 5) foram removidas de Grande Zimbábue e transportadas para museus e residências coloniais ao longo do século XX. Um dos exemplares mais conhecidos foi adquirido por um missionário alemão, que o vendeu ao Museu Etnológico de Berlim em 1907. Com o avanço das tropas soviéticas ao final da Segunda Guerra Mundial, a peça foi levada a Leningrado (atual São Petersburgo), só retornando à Alemanha após a Guerra Fria. Em 2003, a escultura foi finalmente devolvida ao Zimbábue, marcando um dos poucos casos de repatriação bem-sucedida.

Figura 5: Esculturas de pedra-sabão em formato de águia representam o emblema nacional do Zimbábue. Fonte: Reprodução/ Wikimedia Commons.



A devolução de outras quatro das esculturas foi realizada pela África do Sul em 1981, um ano após a independência do Zimbábue. Essas peças haviam sido levadas por Cecil Rhodes em 1906, e uma delas permanece até hoje no antigo quarto do imperialista, cuja casa foi convertida em museu na Cidade do Cabo. A permanência desse artefato fora do país é reveladora das disputas simbólicas em torno do colonialismo: a não devolução completa reforça desigualdades históricas e questiona o compromisso ético das instituições que ainda conservam tais bens.

O pássaro de pedra não é apenas um objeto arqueológico, mas um símbolo nacional, estampado inclusive na bandeira do Zimbábue e sua recuperação tem profundo significado político e cultural. Como aponta Hicks (2020), os objetos mantidos em museus europeus não estão apenas fora de lugar, mas fora do tempo.

Repatriação digital: casos e referências

Como é possível observar, a repatriação física de bens culturais afro-diaspóricos enfrenta uma série de desafios que ultrapassam os entraves legais e políticos frequentemente debatidos. Embora muitos países tenham avançado em reivindicações formais e acordos diplomáticos, a concretização da devolução de obras nem sempre é viável e possível. Diversos objetos foram perdidos ao longo do tempo, desapareceram em coleções privadas não rastreáveis ou sofreram processos irreversíveis de deterioração, impossibilitando sua localização, preservação e, conseqüentemente, sua restituição. Diante das limitações materiais e físicas que se impõem tem surgido uma reflexão mais ampla sobre os caminhos possíveis para o resgate simbólico e cultural desses patrimônios, abrindo espaço para alternativas como a repatriação digital ou repatriação virtual.

A distinção entre repatriação digital e repatriação virtual envolve não apenas questões terminológicas, mas também implicações conceituais e políticas relevantes. Ambos os termos dizem respeito ao uso de tecnologias digitais como meio de acesso a bens culturais, especialmente por comunidades de origem, diante da impossibilidade de restituição material. No entanto, a repatriação digital costuma ser associada a iniciativas institucionais e técnicas, focadas na digitalização de acervos e na disponibilização pública desses conteúdos em plataformas online. Por outro lado, a repatriação virtual enfatiza uma dimensão mais simbólica e relacional, envolvendo práticas colaborativas e interculturais, com frequência mediadas por espaços digitais restritos ou voltados ao diálogo entre comunidades e instituições. Assim, embora compartilhem ferramentas tecnológicas semelhantes, os dois conceitos se diferenciam quanto aos objetivos, formas de engajamento e potencial transformador das ações que propõem.

Embora a prática de repatriação digital ou virtual ainda seja relativamente recente no Brasil, essa prática já vem sendo adotada em diferentes contextos internacionais como uma resposta à impossibilidade de restituição física de determinados bens culturais. Seja por desaparecimento das peças, por seu estado de deterioração, por entraves legais ou pela resistência de instituições detentoras, a repatriação digital tem se afirmado como uma alternativa politicamente relevante e simbolicamente potente. Nesse cenário, o design assume um papel estratégico ao mediar o acesso a acervos afro-diaspóricos dispersos, por meio de plataformas digitais, arquivos virtuais, exposições interativas e reconstruções tridimensionais, promovendo a reativação de narrativas, sentidos e vínculos culturais.

No universo acadêmico, a expressão repatriação digital tem gerado intensos debates no campo da museologia, dos estudos do patrimônio e das humanidades, especialmente por sua carga conceitual ambígua. Muitos pesquisadores questionam sua adequação e implicações simbólicas, cujo o cerne da controvérsia reside no próprio significado de repatriação, tradicionalmente associado ao retorno físico e material de objetos culturais aos seus contextos de origem. Nesse sentido, o uso da expressão para designar iniciativas exclusivamente digitais levanta preocupações sobre a possibilidade de uma “simulação de devolução”, que não atinge plenamente as dimensões políticas, espirituais e jurídicas que o termo carrega.

Katherine Carlton (2010), ao investigar práticas de *virtual repatriation* em comunidades indígenas norte-americanas, chama atenção para essa tensão conceitual. Para a autora, o termo pode induzir à falsa impressão de que algo tangível está sendo efetivamente devolvido, quando, na prática, o que ocorre é uma transferência de conhecimento. A partir de espaços virtuais como arquivos digitais, plataformas educativas e reconstruções interativas, essas práticas promovem a recontextualização histórica dos objetos, favorecendo o compartilhamento de saberes entre instituições e comunidades. Carlton propõe uma tipologia desses espaços, distinguindo entre aqueles voltados à educação colaborativa, os de acesso exclusivo a comunidades específicas e os bancos de dados abertos, sendo estes últimos os mais inclusivos em termos de democratização do patrimônio.

Pesquisadores como Lyndel Prott (2009), Robin Boast e Jim Enote (2013), reforçam a crítica ao uso da expressão repatriação digital, destacando que ela se refere, etimologicamente e juridicamente, ao retorno físico de pessoas ou objetos a seu local de origem. A virtualização, portanto, não seria suficiente para atender às reivindicações por justiça histórica e reparação cultural. Nessa linha, Macedo (2017) propõe o termo reunificação digital, especialmente no contexto de arquivos e documentos, a fim de sublinhar o caráter simbólico e parcial do acesso virtual. O autor também questiona até que ponto esse tipo de acesso promove efetivamente o empoderamento das comunidades reivindicantes ou apenas oferece uma forma mitigada de participação no processo de memória e identidade cultural.

Essas discussões evidenciam que, embora a repatriação digital represente um avanço no acesso e visibilidade de acervos historicamente expatriados, ela não substitui a restituição material. Trata-se de um recurso complementar, com grande valor educativo e simbólico, mas que deve ser acompanhado de reflexão crítica, escuta ativa das comunidades envolvidas e compromisso com formas mais amplas de justiça patrimonial.

Um dos exemplos mais notáveis de repatriação digital é o projeto **Digital Benin**², lançado em 2022, que reúne mais de 5 mil objetos do Reino do Benin dispersos em mais de 130 instituições ao redor do mundo. Através de um extenso trabalho de design de informação, visualização de dados e interface digital, o projeto não apenas restitui simbolicamente o acesso a esse acervo, mas também insere camadas contextuais por meio de mapas, glossários em línguas locais, narrativas orais e curadorias colaborativas (Figura 6). Digital Benin exemplifica como o design pode criar pontes entre o patrimônio despojado e as comunidades de origem, ativando memórias culturais que foram deslocadas pelo colonialismo.

2 Disponível em: <https://digitalbenin.org/> - Acesso em 9 jul. 2025.

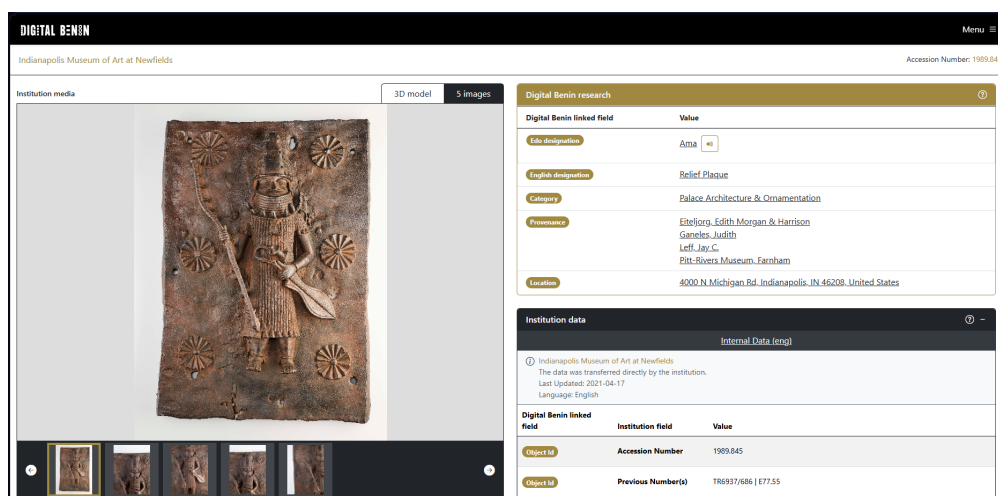


Figura 6: Print de tela do projeto Digital Benin.

Fonte: Reprodução/
https://digitalbenin.org/catalogue/112_1989845 (Acesso em 9 jul.2025).

No Brasil, o **Museu Afro Digital**³ representa uma relevante iniciativa de repatriação digital, utilizando tecnologias digitais para reconectar comunidades afrodescendentes a objetos culturais dispersos globalmente — muitos dos quais estão presentes apenas em coleções estrangeiras ou em registros fragmentados. A plataforma promove o acesso simbólico a esses bens culturais por meio da digitalização em alta resolução, descrições contextuais, reconstruções tridimensionais, narrativas históricas e depoimentos em áudio e vídeo com especialistas e membros das comunidades envolvidas.

A experiência do Museu Afro Digital (Figura 7) envolve a construção de arquivos virtuais colaborativos, nos quais contribuições acadêmicas e comunitárias ajudam a reconstituir a trajetória de objetos relacionados às culturas africanas e afro-brasileiras, como esculturas, instrumentos musicais, máscaras e vestimentas cerimoniais. As exposições digitais são interativas e permitem que o público explore temáticas diversas, navegando por objetos em 3D e conteúdos multimídia que contextualizam histórica, estética e espiritualmente os acervos.

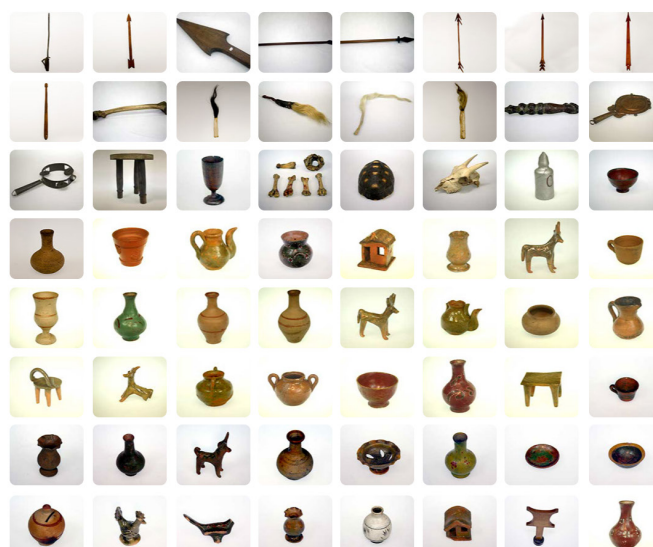


Figura 7: Print de tela do Museu Afro Digital.

Fonte: Reprodução/
<http://www.museuafrodigital.com.br/repatriacaodigital/index.html> (Acesso em 9 jul.2025).

³ Disponível em: <http://www.museuafrodigital.com.br/repatriacaodigital/index.html> - Acesso em 9 jul. 2025.

Além de recuperar a memória desses objetos, o museu atua como um espaço de reconfiguração de narrativas, promovendo o diálogo entre diferentes saberes e valorizando epistemologias de matriz africana. Assim, o Museu Afro Digital consolida-se como um instrumento de repatriação simbólica e de justiça cultural, ampliando o acesso ao patrimônio e à memória de comunidades historicamente silenciadas, mesmo diante dos desafios que ainda cercam a restituição material dos bens culturais.

As práticas de reimaginação visual no campo do design e das artes visuais contemporâneas têm se destacado como estratégias críticas de enfrentamento aos legados coloniais e à dominação epistêmica ocidental. Mais do que simples reproduções visuais, essas iniciativas digitais propõem uma reconfiguração profunda da relação entre memória, materialidade e pertencimento, ao mesmo tempo em que articula linguagens gráficas, interfaces digitais e tecnologias imersivas com epistemologias de matriz africana, reativando sentidos e vínculos que foram historicamente silenciados. Assim, a repatriação digital não substitui a restituição material, mas a complementa de forma ética e educativa. Trata-se, portanto, de uma prática insurgente, que documenta, interpreta e reimagina os modos de existência dessas peças no presente, contribuindo para democratizar o acesso ao patrimônio cultural e ampliar o alcance das políticas de reparação histórica e reconhecimento simbólico.

Considerações finais

O debate sobre a restituição e a repatriação de bens culturais afro-diaspóricos revela-se como um campo complexo, situado entre questões históricas, políticas, jurídicas e epistemológicas. Os casos analisados ao longo deste artigo — como os Pássaros do Zimbábue, os Bronzes de Benin, o trono Bamum ou as intervenções críticas em museus ocidentais — evidenciam que o saque colonial não se restringiu à esfera material, mas operou também como um projeto sistemático de apagamento simbólico e dominação cultural. A colonialidade, nesse sentido, não é apenas uma herança do passado, mas uma estrutura persistente que ainda informa as práticas institucionais e museológicas no presente.

Neste contexto, a restituição de objetos culturais não pode ser compreendida unicamente como uma medida reparatória de natureza patrimonial ou diplomática. Trata-se de um gesto profundamente político e simbólico, que reativa vínculos entre povos e seus patrimônios, desestabiliza regimes de saber eurocentrados e propõe novas formas de relação entre memória, poder e representação. Como demonstrado, a repatriação física enfrenta obstáculos jurídicos, diplomáticos e logísticos, e nem sempre é possível ou suficiente. É nesse cenário que a repatriação digital emerge como uma alternativa viável e politicamente significativa — não como substituição, mas como ampliação das possibilidades de justiça cultural.

O design, nesse processo, assume um papel estratégico ao articular memória, visualidade, tecnologia e crítica. Iniciativas como o Museu Afro Digital e o Digital Benin mostram que o design decolonial pode funcionar como mediador entre acervos deslocados e comunidades de origem, reconfigurando arquivos coloniais, reimaginando vínculos e propondo novas formas de pertencimento simbólico. Assim, a restituição — física ou digital — é um ponto de partida para repensarmos os museus, o design e o patrimônio como territórios de resistência e transformação. Reconhecer que há “uma gota de sangue em cada museu” (Arantes, 2023) é também afirmar que há, em cada objeto devolvido, digitalizado ou ressignificado, uma possibilidade de cura, reaproximação e justiça.

Referências

- ACERBI, Vitória dos S. **O direito à arte e à história: repatriação e restituição de bens culturais em disputa no Brasil**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.
- ARANTES, Priscila. Há uma gota de sangue em cada museu: contranarrativa e contramemória no espaço expositivo. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, Brasília, v. 21, n. 2, p. 367-382, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/48477>. Acesso em: 11 jul. 2025.
- BOAST, Robin; ENOTE, Jim. Virtual repatriation: it is neither virtual nor repatriation. In: BIEHL, P. F.; PRESCOTT, C. **Heritage in the context of globalization: Europe and the Americas**. New York: Springer, 2013. p. 103-113.
- CARLTON, Katherine. **Native American material heritage and the digital age: “virtual repatriation” and its implications for community knowledge sharing**. 2010. 68 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – University of Michigan, Ann Arbor, 2010.
- ESTADÃO CONTEÚDO. Para conter chineses, Europa aceita devolver arte que tirou da África. **Jornal O tempo**, Belo Horizonte, 23 dez. 2018. Mundo, p. 1. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/mundo/para-conter-chineses-europa-aceita-devolver-arte-que-tirou-da-africa-1.2084091>. Acesso em: 9 jul. 2025.
- HICKS, Dan. **The brutish museums: the Benin Bronzes, colonial violence and cultural restitution**. Londres: Pluto Press, 2020.
- LIME, Ashley. Os tesouros ‘roubados’ da África que foram parar em museus da Europa e dos EUA. **BBC News África**, Nairóbi, p. 1, 25 nov. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-46335947>. Acesso em: 9 jul. 2025.
- MACEDO, Laureano S. A. de. Repatriação dos arquivos ou reunificação virtual? O caso dos fundos conventuais madeirenses dispersos entre o Arquivo Nacional Torre do Tombo e o Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira. In: **Anais ENCONTRO IBÉRICO EDICIC**, 8., 2017, Coimbra. Coimbra: 2017. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/44053/1/457-1345-2-DR.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2025.
- MAMDANI, Mahmood. **Citizen and subject: contemporary Africa and the legacy of late colonialism**. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- OPOKU, Kwame. **Benin to Quai Branly: a museum for the arts of the others or a museum for looted artifacts?** AfricAvenir, 2006. Disponível em: <https://www.africavenir.org>. Acesso em: 4 jul. 2025.
- PEREIRA, Thaís Costa Neves. **Preservação das culturas e descolonização: a repatriação de bens culturais à luz do princípio da autodeterminação dos povos**. 2022. Monografia (Graduação em Direito) – Faculdade Baiana de Direito, Salvador, 2022.
- PROTT, Lyndel V. (org.). **Witnesses to history: a compendium of documents and writings on the return of cultural objects**. Paris: Unesco, 2009.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber, eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- RFI. Será que museus africanos conseguirão conservar obras de arte devolvidas pela França? **UOL Notícias**, 23 nov. 2018. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2018/11/23/sera-que-museus-africanos-conseguirao-conservar-obras-de-arte-devolvidas-pela-franca.htm>. Acesso em: 25 jun. 2025.
- SANTOS MENEZES, P.; PINOL ÁLVAREZ, E. A descolonização dos museus e a restituição das obras de arte africanas: o debate atual na França. **CSOnline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, n. 29, p. 23, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/index.php/csonline/article/view/26686>. Acesso em: 29 abr. 2026.

SARR, Felwine; SAVOY, Bénédicte. **The restitution of African cultural heritage: toward a new relational ethics.** 2018. Disponível em: http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf. Acesso em: 11 jul. 2025.

SESI-SP. Outros navios: uma coleção afro-atlântica. **Guia educativo.** São Paulo: Sesi-SP, 2024. Disponível em: <https://www.calameo.com/read/00406146568df26e625dd>. Acesso em: 9 jul. 2025.

Sobre os autores

Jean Carlos de Oliveira é doutorando e mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Bacharel em Tecnologia e Mídias Digitais, com ênfase em Arte e Tecnologia, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP, 2007). Especialista em Sociopsicologia pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP, 2011) e em Docência no Ensino Superior pelo Centro Universitário Senac (2020). Atua há mais de 16 anos nas áreas de design gráfico e digital e comunicação institucional. Atualmente, é professor nos cursos de Comunicação e Design da Universidade São Judas e integra do grupo de pesquisa Interfaces Críticas: Design, Arte e Memória (CNPq).

E-mail: jean.artec@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1694417479425331>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3578-0137>

Priscila Almeida Cunha Arantes é graduada em Filosofia (USP), possui mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e pós-doutorado pela Penn State University e UNICAMP. É diretora e curadora do Paço de São Paulo, foi diretora adjunta do Museu da Imagem e Som/SP. Presidiu o Comitê Internacional da ARTECH. Membro do Conselho Editorial do Journal of Science and Technology of the Arts, colaboradora editorial da Flusser Studies e da Revista ARTELOGIE, e coordenadora editorial da coleção ARTEHOJE!. Integra o ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura, em Portugal. É membro do College Art Association/USA, da Associação Brasileira dos Críticos de Arte e da Associação Nacional de Artes Plásticas. Entre os prêmios recebidos destacam-se: Society of Latin American Studies, Getty Foundation e o 48º Prêmio Jabuti (finalista). É docente do PPG Design da Universidade Anhembi Morumbi. Bolsista Produtividade PQ 2 do CNPq.

E-mail: priscila.arantes@animaeducacao.com.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9220155250600700>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0500-0849>