

MARIA LUISA MOITA M. DA SILVA

**MAURITSHUIS EM MOVIMENTO: NOVAS
PERSPECTIVAS EM BUSCA DO OLHAR
DECOLONIAL**

Orientador: Professor Doutor Adel Igor Pausini

**Universidade Lusófona
Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração
Departamento de Museologia**

**Lisboa
2023**

MARIA LUISA MOITA M. DA SILVA

**MAURITSHUIS EM MOVIMENTO: NOVAS
PERSPECTIVAS EM BUSCA DO OLHAR
DECOLONIAL**

Dissertação aprovada em prova pública para a obtenção do Grau de Mestre em Museologia na Universidade Lusófona, no dia 19 de Outubro de 2023, de acordo com o Despacho Reitoral nº 367/2023 de 9 de Setembro de 2023, com a seguinte composição de júri:

Presidente: Prof^a. Doutora Judite Santos Primo (ULusofona)

Arguente: Prof^a Doutora Maria Cristina Bruno (USP)

Orientador: Prof. Doutor Adel Igor Pausini (ULusofona)

Universidade Lusófona
Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração
Departamento de Museologia

Lisboa
2023

Agradecimentos

Este trabalho de investigação não teria sido concluído sem o afeto, o apoio e as trocas entre tantas pessoas que fizeram parte do processo e que contribuíram de maneira direta e indireta com o trabalho de pesquisa.

Agradeço em primeiro lugar a toda minha família, em especial meus pais, Maria Lucia e João, pois sem eles eu não estaria aqui, em todos os sentidos. Sem vocês nada disso estaria acontecendo e serei eternamente grata pela oportunidade que recebi e por todo amor e carinho envolvido nesse processo. Ao João Carlos e a Lena, minha família portuguesa que me acolheu de braços abertos e me fizeram sentir em casa, sempre a disposição para me ajudar e me apoiar. Aos meus irmãos João e Luís Henrique, e ao meu sobrinho Felipe que nasceu logo no início do mestrado e que é uma luz nas nossas vidas. À minha prima Daniela que é a maior líder de torcida da minha vida desde sempre. À Paloma que foi um dos maiores suportes e permitiu com que eu sempre respirasse fundo e continuasse. Agradeço a Carolina que divide comigo uma relação de irmandade, sempre me apoiando, me dando as mãos e caminhando lado a lado juntas em todas as nossas conquistas.

Agradeço aos meus queridos colegas de curso, ao grupo afete-se, que estiveram sempre presentes, disponíveis e abertos para todo tipo de trocas e apoio. Tenho muito orgulho de fazer parte dessa turma. Da mesma maneira agradeço as meninas do mestrado, Heloísa, Janice, Roberta e Luiza que foram grandes companheiras nesta jornada, inclusive produzindo uma especial exposição juntas, que ofereceu a partida inicial para a reflexão para as dissertações de todas nós. À Luiza deixo agradecimento especial já que sendo as mais novas do grupo, e ainda morando juntas nesse processo, cotidianamente compartilhamos nossas angústias e sucessos, nos abraçando intensamente para a produção da dissertação e a aventura do mestrado.

Ainda agradeço à Geanine, Larissa, Samara, Lisa, Henrique, Luisa, Helionidia, Karol e Nathalia que foram grandes companheiros de jornada em Lisboa e me fizeram sentir acolhida, apoiada e querida, sempre com palavras de incentivo e boas ideias. À Flora, Patrícia, Fabiana, Baruch, Mariana, Francisco, Dorgival, Rodrigo, Bruno, Elisa e a todo o grupo da OPEX, que são os meus maiores incentivadores e apoios em todas as jornadas, vocês são todos essenciais na minha vida.

Na terra das planícies agradeço imensamente ao Erik Odegard e a Carolina Monteiro que de maneira atenciosa concordaram em contribuir para a minha pesquisa, se

disponibilizando para me ajudar. Agradeço à Lea van der Vinde por logo no início me ajudar com os materiais a respeito da exposição. Enfim, ao Toon Tio por ter sido o tradutor do holandês, pela amizade e pela disponibilidade em me ajudar em questões importantes a respeito dos Países Baixos.

Agradeço aos grandes professores com quem tive o prazer de aprender sobre Museologia e Sociomuseologia no departamento e ampliaram a minha visão e me fizeram perceber uma grande paixão pela pesquisa, que até então não sabia que existia em mim desta maneira. Em especial o Professor Mário Moutinho e a Professora Marta Jecu, que estiveram mais próximos e me incentivaram e permitiram com que eu superasse os meus limites de pesquisa.

Agradeço imensamente ao querido Adel Pausini, que foi o meu maior motivador nesse processo. Agradeço pela parceria, que nos permitiu trabalhar juntos e unidos diversas vezes, pela confiança no meu trabalho e em mim, por ter persistido e me apoiado tantas vezes. Não tenho palavras o suficiente para agradecer, que essa parceria continue para além deste mestrado.

Por fim, agradeço ao meu avô José Francisco Moita por ser sempre uma inspiração na minha vida, português, um escritor de mão cheia, e dedico este trabalho a sua memória.

Resumo (Português)

Este trabalho propõe apresentar uma reflexão sobre a possibilidade de um museu normativo, que nasceu no contexto da formação dos estados nacionais europeu e na construção do imaginário moderno e colonial, em passar por processo de decolonização baseado em práticas que propõe a desconstrução da colonialidade que o fundou.

Para esta investigação, optou-se pela metodologia de método indutivo com estudo de caso, a partir do museu Mauritshuis, localizado em Haia nos Países Baixos, e o projeto da exposição “Shifting Image - In Search of Johan Maurits”, que teve como proposta apresentar diferentes e diversas perspectivas a respeito da imagem da figura histórica de Maurício de Nassau e da presença do império holandês no Brasil no século XVII. Cabe a pesquisa analisar o processo de exposição como uma potência para transformações estruturais na instituição enquanto espaço de reflexão das identidades coletivas e no trabalho da relação entre o território, os temas e os protagonistas sociais, de acordo com o pensamento dos Estudos Decoloniais e da Sociomuseologia.

Palavras-Chave: Estudos decoloniais; Sociomuseologia; Mauritshuis; Museologia; Insurgência

Abstract (English)

This work proposes a reflection on the possibility of a normative museum, which was born in the context of the formation of European national states and in the construction of the modern and colonial gaze, in going through a process of decolonization based on practices that seek the deconstruction of the coloniality that founded it.

For the research, the methodology selected was the inductive approach along with a case study. The Mauritshuis museum, located in The Hague in the Netherlands, and the exhibition project “Shifting Image - In Search of Johan Maurits” were chosen as a case study, which aimed to present different and diverse perspectives regarding the image of the historical figure of Johan Maurits and the presence of the Dutch empire in Brazil in the 17th century. It is up to the research to analyze the exhibition process as a potential for structural transformations in the institution, as a space for reflection on collective identities and in the promotion of the triangulation between territory, themes and social protagonists, according to the thinking of Decolonial Studies and Sociomuseology .

Keywords: Decolonial studies; Sociomuseology; Mauritshuis; Museology; Insurgency

Abstract (Nederland)

Dit werk stelt een reflectie op de mogelijkheid tot een normatief museum, dat is ontsprongen in de context van het ontstaan van de Europese natiestaten en in de constructie van het moderne en koloniale perspectief, dit gaat door een proces heen van dekolonisatie gebaseerd op gebruiken die stammen uit de kolonisatie met het doel te dekoloniseren.

Voor deze analyse is gekozen voor de inductieve aanpak, samen met een case studie. Het Mauritshuis-museum, in Den Haag, Nederland en de tentoonstelling “Bewogen beeld - op zoek naar Johan Maurits” zijn gekozen als een casestudie, die zich richt op de huidige en diverse perspectieven over het beeld van het historische figuur Johan Maurits en de aanwezigheid van het Nederlands rijk in Brazilië in de zeventiende eeuw. Het onderzoek zal een analyse moeten geven over dit tentoonstelling proces als een mogelijkheid tot structurele transformaties in de institutie, als een ruimte voor reflectie op de collectieve identiteiten en in het aanjagen van de driehoeksverhouding tussen grondgebieden, thema's en de sociale hoofdrolspelers, volgens het denken van Dekoloniale Studies en Sociomuseology.

Keywords: Dekoloniale studies; Sociomuseology; Mauritshuis; Museologie; Opstand

Lista de Siglas

MASP - Museu de Arte de São Paulo (Brasil)

MCP – Matriz Colonial do Poder

VOC – Companhia das Índias Orientais

WIC – Companhia das Índias Ocidentais

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Lista de Imagens

Figura 1 - Gravura “Os curiosos em êxtase ou os cadarços dos sapatos” de 1815 representando a hipervisualização em Sarah Bartmann.....	31
Figura 2 - Retrato comissionado por Maurício de Nassau para construção da própria imagem.....	64
Figura 3 - Pintura <i>Enslaved Woman and Child</i> , 1641, de Albert Eckhout.....	67
Figura 4 - Reprodução de Zacharias Wagener da obra <i>Enslaved Woman and Child</i> , c.1641, de Albert Eckhout em que é possível ver o monograma de Maurício de Nassau.....	67
Figura 5 - Retrato de Guilherme II, rei dos Países Baixos, de Jan Adam Kruseman, 1839, e legendas informativas a respeito da obra.....	89
Figura 6 - <i>Portrait Gallery of the STOLEN Age</i> , intervenção em anúncio do Amsterdam Museum.....	90
Figura 7 - Cópia do busto de Maurício de Nassau que ficava localizado no foyer do Mauritshuis.....	99
Figura 8 - Capa do jornal <i>De Telegraaf</i> , estampado com esculturas de figuras históricas em questionamento e o carimbo de “beeldenstrom”.....	100
Figura 9 - Visão geral da exposição “Shifting Image – In Search of Johan Maurits”.....	107
Figura 10 - Detalhe da projeção sob a parede de miniaturas do rosto de Nassau.....	108
Figura 11 - Visão da parede com a linha do tempo em frente ao busto.....	109
Figura 12 - Vista da instalação do “Palácio de Açúcar”.....	110
Figura 13 - Imagem da pintura “Vista da Ilha de Itamaracá no Brasil” na exposição de longa duração.....	114
Figura 14 - Imagem da carta de Maurício de Nassau para Constantijn Huygens, de 1641 - o documento não está exposto no museu e é empréstimo de longa duração da Fundação Amigos da Mauritshuis.....	117
Figura 15 - Imagem da escultura na exposição de longa duração.....	119
Figura 16 - Imagem da pintura “Rapariga junto à cadeira alta” na exposição de longa duração.....	122
Figura 17 - Imagem da obra “Paisagem brasileira com uma casa em construção” na exposição de longa duração.....	125
Figura 18 - Imagem da obra “Retrato póstumo de Maria I Stuart com um criado” na exposição de longa duração.....	126
Figura 19 - Imagem da obra “Retrato de Maria de Orange (1642-1688), com Hendrik van Nassau-Zuytlestein (d. 1673) e um criado” na exposição de longa duração.....	131
Figura 20 - Pintura “Dois Homens Africanos” de Rembrandt, que se encontra na exposição de longa duração, separada da sala sobre Maurício de Nassau e o Brasil.....	134

Figura 21 - Imagem da obra “Retrato de Maurício de Nassau, Conde de Nassau-Siegen (1604-1679)” na exposição de longa duração.....136

Figura 22 - Vista da instalação do “Palácio de Açúcar” em conjunto com as pinturas na exposição....142

Figura 23 - Fotografia da performance “Sugar Coated” de Junadry Leocaria na programação da exposição “Shifting Image”.....143

Sumário

Introdução	12
Objetivos, metodologia e Estado da Arte	14
1. Reflexões: “É possível decolonizar um museu normativo?”	20
1.1 Eixo Histórico-Patrimonial	21
1.2 Eixo Colonialidade/Decolonialidade	34
1.3 Eixo Sociomuseológico	39
2. Mauritshuis – Edifício, Coleção e Nação – continuidades, movimentos e rupturas	46
2.1 A invenção de um símbolo nacional – a transformação da ascensão colonial do século XVII em uma “Era de Ouro”	48
2.2 Maurício de Nassau e a colônia holandesa na América Portuguesa: O Brasil afro-indígena capturado por outro explorador europeu.	60
2.3 A evocação dos símbolos nacionais – a construção do Estado Nação e da identidade nos Países Baixos	75
2.4 “A era roubada” – as insurgências sociais e a reivindicação da memória	79
3. Mauritshuis – a busca pelo olhar decolonial.....	93
3.1 A retirada do busto de Nassau.....	99
3.2 “Imagem em movimento – em busca de Maurício de Nassau” – a exposição.....	104
3.2.1 As obras e os autores – análise do discurso	112
3.3 A exposição como ponto de partida.....	147
Considerações Finais	156
Bibliografia	160
Anexos	166

Introdução

Ao longo do curso de Museologia na Universidade Lusófona, quando estava refletindo a respeito das aulas e da minha trajetória junto aos museus, percebi que pensar a museologia teórica e metodologicamente implica necessariamente na formulação de inúmeras questões, sendo que algumas delas constituem o arcabouço central desta pesquisa. A partir das primeiras conversas com Adel Igor Pausini, com o objetivo de pensar que pergunta se pretendia responder com a dissertação, cheguei em não apenas uma, mas uma gama de perguntas que seriam a base da pesquisa, até conseguir entender a essência do que eu estava buscando e qual o objeto que iria direcionar o meu olhar para chegar lá. Em primeiro lugar, "É possível destruir o olhar colonial dentro dos museus normativos? Como?". Uma pergunta aberta que levava a mais questões como por exemplo o que define esse olhar colonial, por que é importante que esse olhar seja transformado e ultrapassado? O que são os museus normativos aos quais estou pensando, o que os caracteriza? Essas seriam perguntas essenciais para entender exatamente o que eu estava buscando com a investigação, e a partir do momento em que a compreensão dessa realidade acontecesse, poderia seguir para novos questionamentos.

A experiência profissional e acadêmica que tive esteve dividida em duas áreas diferentes, mas que apresentam frequente conexão. Uma graduação no campo da História, ao mesmo tempo que trabalhei em museus, nas áreas de conservação preventiva, acervo museológico e documental, em instituições que podem ser consideradas normativas¹ na cidade de São Paulo. Por conta dessa interdisciplinaridade, a maneira de olhar para o campo da museologia estaria contaminada por uma visão de análise histórica, e muitas das questões que foram pensadas estavam em volta de tentar compreender a origem dos grandes museus de alcance nacional, da sua colonialidade, a maneira como eles se posicionam e se comunicam dentro da sociedade e quais as consequências disso social e culturalmente.

O contato que tive com o estudo de caso começa em um momento anterior ao processo do mestrado, em outubro de 2019, quando aconteceu no MASP o seminário internacional "Arte e Descolonização". O evento contou com a apresentação de curadores, artistas e pesquisadores para contar sobre seus projetos e propostas de novas práticas curatoriais e artísticas que estariam dispostas a trabalhar sob o prisma da decolonização, do questionamento da

¹ Ao longo do texto trataremos mais sobre esse conceito.

colonialidade dentro dos espaços artísticos e museológicos. Foi a primeira vez que entrei em contato com o tema da decolonialidade.

Dentro da programação do seminário estava a apresentação de Lea van der Vinde, então curadora sênior do museu Mauritshuis, para compartilhar o processo que ela denominou como tomada de consciência a respeito da história colonial do edifício do museu e do seu fundador, Maurício de Nassau, a partir do projeto da exposição temporária “*Shifting Image - In Search of Johan Maurits*”², que aconteceu no início do mesmo ano. Por conta da minha formação em História, esse projeto chamou a atenção.

Quando da entrada no curso, eu já havia adquirido um repertório a respeito do campo da museologia, entretanto voltado mais para a prática do que para a teoria. Portanto, o início do mestrado me proporcionou um primeiro contato com os estudos teóricos e com a linha de pesquisa da sociomuseologia, que não conhecia até então. No momento em que estamos vivendo hoje é difícil imaginar uma discussão a respeito dos museus nacionais e históricos sem olhar para o debate sobre colonialidade, seja através do tópico das restituições de artefatos históricos e obras de arte que foram saqueados de seus países de origem, seja através das discussões sobre o olhar colonial presente nas narrativas dos museus, que foram instituições basilares para a construção de identidades quando da formação dos Estados Nacionais. Isso a partir da valorização da história do poder através do domínio, hierarquização e controle de um Outro que é diferente

Essa maneira de se construir a história gerou consequências graves para a sociedade, resultando em preconceitos de gênero, raça e classe, de maneira interseccional, que se perpetuam na contemporaneidade. A resistência e a insurgência dos grupos oprimidos por esse discurso são essenciais para uma tentativa de mudança nas relações de opressão que existem ao redor do mundo, tendo esses movimentos alcance também na esfera cultural e dos museus. Portanto, a tarefa de investigar o papel dos museus como dispositivos institucionais para a construção de identidade e do imaginário europeu é de urgente relevância, para que se consiga avançar em uma sociedade mais justa e que acolha a memória de todos, que reconhece a violência histórica e não reproduz essa violência e a exclusão no tempo presente.

Tendo em vista a origem dos museus na sociedade europeia, é importante que as discussões sobre a sua colonialidade cheguem dentro desses espaços, para reconhecerem o seu papel na construção do olhar colonial e a possibilidade da desconstrução do mesmo, colocando

² Em tradução livre para o português, “Imagem em Movimento – em busca de Maurício de Nassau”

foco e propondo questões e críticas para superar o violento discurso que foi historicamente idealizado, e colocar em prática a diversidade de memórias, a acessibilidade, o reconhecimento dos saberes e a justiça social e cognitiva nos seus espaços, como postulado pela Sociomuseologia.

O museu Mauritshuis, escolhido como estudo de caso, está localizado nos Países Baixos, na cidade de Haia, centro político do país, e contém uma história dividida em duas partes separadas, da coleção e do edifício, que posteriormente se encontram na fundação do museu. O edifício tem uma história anterior à coleção, assim como a coleção contém uma história anterior ao edifício, e cada uma das partes apresenta uma forte ligação com o período colonial. A coleção que é formada por pinturas do século XVII, e que em sua formação continha objetos e artefatos advindos dos territórios invadidos pela Companhia Holandesa das Índias Orientais, e o edifício que foi construído com o dinheiro da exploração da colônia holandesa no Brasil.

Muito se discute se realmente é possível decolonizar o museu normativo, questão que será discutida neste trabalho. Essa é uma resposta difícil e complexa, entretanto acredito que muito se pode fazer a respeito da violência institucional que tem se perpetuado pelas instituições. Sendo assim, tendo em vista o projeto de conscientização a respeito do passado colonial realizado pelo museu, tento analisar a extensão dessa proposta no caminho de uma real superação do discurso colonial dentro do Mauritshuis. Se a questão principal é se é possível decolonizar o museu normativo, que tipo de respostas posso encontrar neste museu de arte que está inserido em um edifício histórico de origem colonial e que se coloca dentro das discussões contemporâneas sobre o assunto?

Objetivos, metodologia e Estado da Arte

O objetivo deste estudo é analisar algumas das novas práticas do discurso decolonial realizadas em museus normativos na tentativa de compreender o real impacto delas para a desconstrução do pensamento colonial nos espaços museais. Para tal objetivo pretende-se investigar a exposição *“Shifting Image - In Search of Johan Maurits”* realizada pelo Mauritshuis no período de 4 de abril e 7 de julho de 2019, e os seus desdobramentos, pensando se o projeto contribuiu para uma reflexão crítica do seu passado colonial e se acolheu as dinâmicas sociais que estiveram à sua volta, possibilitando mudanças estruturais e passando a

ocupar uma nova posição na sociedade. “É possível decolonizar o museu normativo?”, essa corresponde a pergunta central e que estabeleceu a linha dorsal da dissertação.

Para a análise, parto do campo da Sociomuseologia, da história e dos estudos pós-coloniais e decoloniais, trazendo a perspectiva das artes visuais como um sistema discursivo associado à construção da narrativa histórica e com capacidade de, através da sua leitura e interpretação, atuar na desconstrução do olhar, possibilitando o processo de decolonização dos museus normativos através de novas práticas expositivas.

O presente trabalho apresenta um foco maior na análise dos processos internos do museu, da idealização do projeto de exposição, pensando na sequência de acontecimento desde as discussões públicas na sociedade a respeito da memória colonial e da escravidão, decisões de mudanças internas até levar a formulação da exposição e seus desdobramentos. Para estudar o trabalho que foi realizado no museu, se utiliza de fontes materiais divulgadas pelos próprios profissionais da instituição, como apresentações públicas, o catálogo da exposição temporária que foi compartilhado pela curadora Lea van der Vinde quando solicitado, legendas presentes na exposição de longa duração, o site de divulgação do museu e artigos científicos e de opinião em jornais que foram publicados pelos profissionais do museu e/ou por pessoas que participaram do processo de exposição e pesquisa. Essas fontes permitiram com que houvesse uma análise mais profunda das intencionalidades e da linguagem utilizada no processo, podendo realizar uma comparação entre o projeto da exposição temporária com a posterior exposição de longa duração e a produção dos discursos realizados pelos profissionais nos diferentes momentos desse processo.

Para a discussão a respeito do panorama dos movimentos sociais dos Países Baixos, trago artigos jornais locais, produções acadêmicas a respeito do tema, que foram produzidos por profissionais e pesquisadores holandeses que estão envolvidos também nas discussões decoloniais e muitas vezes ativistas, e produções online em sites oficiais das organizações ativistas e de projetos antirracistas e decoloniais.

A dissertação trabalhou de acordo com o método indutivo apoiado por pesquisa de campo, entrevista e revisão bibliográfica. Em 24 de janeiro de 2022 foi realizada entrevista com Carolina Monteiro, pesquisadora júnior na exposição, através da plataforma zoom online, que durou certa de duas horas e aconteceu de maneira fluída, a partir de perguntas abertas que direcionaram a conversa. Quando da pesquisa geral a respeito do projeto me deparei com a informação de que uma pesquisadora brasileira havia participado e, após escutar uma entrevista

com a mesma para um programa da Universidade Federal de Pernambuco, encontrei o seu contato de e-mail e solicitei um horário para uma conversa. A entrevista com Monteiro ofereceu uma maior percepção a respeito do contexto que levou a idealização da exposição e detalhes sobre o processo interno e das escolhas que foram feitas para a sua realização. A pesquisadora brasileira, de maneira atenciosa e aberta expôs a sua visão sobre o processo, como uma profissional que esteve envolvida com o museu temporariamente, apenas com o projeto de exposição, apresentando o seu ponto de vista a respeito das limitações e dos acertos que foram alcançados. Além disso a pesquisadora ofereceu informações que antes não faziam parte do meu conhecimento, por exemplo a respeito de alguns movimentos sociais importantes no país. Nesse sentido a entrevista foi muito esclarecedora e permitiu com que a pesquisa pudesse continuar de maneira mais realista e com maiores informações.

Em março de 2023 foi realizada a visita de campo ao Mauritshuis e uma entrevista com o historiador e pesquisador Erik Odegard, que também fez parte da organização da exposição³. Após conseguir o contato do historiador, a marcação de uma reunião presencial foi realizada de maneira muito acessível, também quando do encontro presencial. Da mesma maneira que com Monteiro, foram feitas perguntas abertas e o encontro durou cerca de duas horas, contribuindo no sentido de entender mais profundamente a respeito do projeto de pesquisa que se seguiu a exposição, *Revisiting Dutch Brazil and Johan Maurits* no qual foi coordenador. Odegard também contribuiu em dar uma visão mais ampla das discussões acadêmicas a respeito do tema e se disponibilizou em realizar uma visita em conjunto na exposição de longa duração, no qual explicou um pouco do processo de idealização dos textos que participou e com informações históricas.

Após a conversa com Odegard tive a oportunidade de permanecer no museu por mais tempo e observar mais atentamente a exposição de longa duração, isso possibilitou com que tivesse uma visão mais crítica a respeito dos resultados que a exposição temporária ofereceu para mudanças mais concretas na narrativa institucional. Esse aspecto foi positivo pois, assim

³ Os dois entrevistados participaram na coordenação da exposição, entretanto não são contratados do museu, apenas temporariamente para o projeto. No período em que a curadora Lea van der Vinde começou a pensar a respeito da exposição, Carolina Monteiro estava realizando pesquisa na biblioteca do museu a respeito das representações coloniais do Brasil e a forma como são exibidas nos museus ocidentais, a partir desse encontro a curadora convidou Monteiro para participar do projeto. Quanto a Odegard, também estava em contato com o museu e a sua tese discorre a respeito de como se deu a construção de carreiras dos governadores coloniais, analisando o caso de Maurício de Nassau, por conta disso também foi convidado para participar da idealização da exposição.

como a conversa com a Carolina Monteiro, proporcionou uma perspectiva mais realista dos resultados.

No mesmo período foram realizadas mais duas visitas, ao *Rijksmuseum* e ao *The Hague Historical Museum*, o primeiro que apresentava mudanças expográficas pensadas a partir de um projeto de desconstrução do olhar colonial, visível nas legendas das obras, o que permitiu com que fizesse um comparativo entre o trabalho do Mauritshuis e do Rijksmuseum, e o segundo que tinha em cartaz exposições a respeito do complexo de edifícios Binnenhof e sobre a história dos movimentos sociais na cidade de Haia. As visitas contribuíram para o entendimento do contexto da cidade de Haia, das insurgências populares e ampliar a visão a respeito do que têm sido produzidos nos museus holandeses.

A estrutura da dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo tem a preocupação de apresentar a discussão teórica com o objetivo de estabelecer as bases de sustentação argumentativa que serão utilizadas de apoio para a análise do estudo de caso, na busca de responder à questão central da dissertação. A base teórica está dividida em três eixos, histórico/patrimonial, fazendo referência a produção de Françoise Choay, Eric Hobsbawm, Maria Célia Santos, Bruno Brulon, Cida Bento e Rosane Borges, dos estudos decoloniais, a partir de Catherine Walsh, Walter Dignolo e Aníbal Quijano e da Sociomuseologia, utilizando-se da produção de Mário Moutinho, Judite Primo, Clóvis Britto, Maria Cristina Bruno e Mário Chagas, entre outros autores.

O segundo capítulo da dissertação apresenta o fato e o argumento, de que o museu Mauritshuis corresponde a um museu normativo, e como argumentação busca apresentar o contexto histórico e a justificação do museu e da sua construção como inseridos na colonialidade e na normatividade que os próprios agentes declaram pretender desconstruir, analisando a idealização dos símbolos e heróis nacionais que são centrais para o discurso institucional. Ele está dividido em subtópicos, o primeiro que aborda o contexto do século XVII e a sua significância enquanto referencial histórico na construção da identidade holandesa, o segundo que discorre a respeito da figura de Maurício de Nassau e a sua presença no Brasil, que são os objetos centrais do trabalho do museu no projeto de exposição, já que o edifício era a casa de Nassau. O terceiro subtópico aborda o momento da formação do Estado Nação europeu no século XIX e como os símbolos do século XVII foram resgatados para esse propósito. Por fim, um quarto subtópico que contextualiza as repercussões contemporâneas do debate a respeito da colonialidade na sociedade holandesa. O segundo capítulo apresenta uma

extensa bibliografia com autores que dissertam a respeito dos temas específicos abordados em cada subcapítulo, como por exemplo Immanuel Wallerstein, Max Weber, Gloria Wekker, Adel Pausini, Pedro Antonio Vieira e Erik Odegard.

O capítulo 2 ainda apresenta uma referência ao *Commissie Herijking Canon van Nederland*⁴, livro que foi comissionado pelo governo inicialmente entre 2005 e 2007 e foi recalibrado entre 2019-2020, idealizado por um comitê em que o presidente é selecionado pelo ministério da educação, e que tem por objetivo introduzir uma série de temas sobre a história dos Países Baixos, através de pessoas, objetos, acontecimentos, instituições. Para a tradução em português, o livro é referenciado como o cânone da história do país, e possui 50 janelas temáticas. Ele é utilizado como um livro guia e de consulta para o ensino básico, e por conta disso faço referência em alguns momentos, para analisar o discurso e as narrativas que são propagadas no ensino a respeito da história holandesa.

O terceiro capítulo aborda o estudo de caso, o projeto da exposição *Shifting Image – In Search of Johan Maurits* e os seus desdobramentos. Isto a partir da apresentação do contexto de críticas ao museu que aconteceu no ano de 2018 por conta da retirada do busto de Nassau do foyer de entrada. Em seguida há a apresentação da exposição e a sua análise, especialmente dos discursos produzidos por ela através da produção de textos de uma diversidade de autores diferentes que foram selecionados pela curadoria. Para tal foi utilizada a fonte primária do catálogo da exposição que me foi disponibilizado pela curadora Lea van der Vinde e das informações disponibilizadas no site do museu. Finalmente, há o exame da exposição como ponto de partida, os desdobramentos que ela teve e a verificação do sucesso ou não do projeto como um exemplo de prática decolonial, levando em consideração o que foi estabelecido pelos estudos decoloniais e a sociomuseologia no primeiro capítulo.

As figuras que ilustram as obras que foram expostas na exposição temporária, quando do tópico da análise, são fotografias realizadas durante a pesquisa de campo no museu, portanto mostram as obras inseridas na exposição de longa duração, como indicado nos títulos, e não como estavam expostas na exposição “*Shifting Image*”. Portanto as legendas que estão presentes na imagem representam as que acompanham a obra na exposição de longa duração. Além disso, os textos das legendas analisadas estarão nos Anexos da dissertação.

Os dados a respeito da biografia dos autores que foram selecionados para a produção de textos da exposição foram colhidos dos próprios materiais oficiais e, em alguns casos, de

⁴ Em tradução livre: “Comissão para a Recalibração do Cânone dos Países Baixos”

uma pesquisa própria adicional como complemento. Na investigação não está presente uma discussão mais aprofundada a respeito da seleção dos autores, que é um aspecto também importante para o tema, entretanto tal fator poderá ser objeto de estudo em trabalhos futuros.

Por conta do estudo de caso se tratar de um museu estrangeiro, que não se utiliza da língua portuguesa, foram utilizadas algumas fontes em inglês e na língua original do holandês. Para as traduções do inglês optou-se por traduções livres da autora. Para a tradução de textos e vídeos na língua original do holandês, também foram traduções-livres que contaram com suporte de tradução de um colega holandês, Toon Tio, bacharel em antropologia cultural pela Universidade de Leiden.

1. Reflexões: “É possível decolonizar um museu normativo?”

No primeiro capítulo propõe-se apresentar a discussão teórica, assente em três eixos que dão suporte para a reflexão em torno da pergunta central da dissertação: “é possível decolonizar um museu normativo?” Os três eixos teóricos que nortearam a pesquisa, sendo o primeiro o eixo histórico-patrimonial; o segundo o eixo colonialidade/decolonialidade; e por fim, o eixo sociomuseológico.

O objetivo, portanto, reside em compreender os dois termos apresentados pela pergunta central, o “museu normativo” e o “decolonizar”. A escolha dos termos aconteceu no sentido de abordar dois conceitos que estão relacionados em si, por meio de um fio histórico contínuo. Um verbo, que representa um caminho de luta epistemológica, que afeta e está ligado a um sujeito, que está acompanhado de um adjetivo. O museu é qualificado como “normativo” pois a sua existência se dá a partir de uma especificidade. Essa tipologia não representa uma categoria absoluta da instituição, mas existe por conta de certos marcadores teóricos que foram idealizados por conta da sua construção simbólica histórica.

O primeiro eixo, histórico-patrimonial, busca perceber quem é o sujeito da pergunta através da sua origem histórica. Que museu é esse que questionamos sobre a possibilidade de ser decolonizado? De maneira geral, qual o contexto político, social, filosófico, econômico e cultural em que está inserido uma tipologia de museu que passaria a ser considerado como norma e tradição, e que sobrevive até os dias de hoje? Como foi a idealização dessa estrutura?

O segundo eixo, colonialidade/decolonialidade, busca compreender o que significa o ato de “decolonizar” ao qual se acredita que este tipo de museu deve ser afetado. Um ato de alinhar o trabalho com o pensamento advindo da colonialidade/decolonialidade e de autores ativistas, anti-racistas, para pensar a desconstrução da colonialidade dentro da instituição. Quais são as propostas de ação colocadas pelos autores dessa área? O que significa de fato decolonizar, e especificamente decolonizar um museu?

O terceiro eixo, sociomuseológico, pretende se aprofundar na linha de pesquisa da sociomuseologia como uma base importante de sustentação no ato de decolonizar um museu normativo. Como dito anteriormente, o museu normativo é apenas uma categoria dentro das diferentes tipologias de museus. O estudo da museologia apresentou avanços muito importantes em se pensar a instituição através de uma lente do acolhimento social e da memória, da educação, da inclusividade, do acolhimento, da saúde. A sociomuseologia tem sido porta-voz de uma grande diversidade de práticas e da reflexão sobre essas práticas na

busca de uma instituição mais diversa e inclusiva, que ofereceu uma série de reflexões importantes sobre as possibilidades de uma construção diferente para o museu normativo. A sociomuseologia, em conjunto com a decolonialidade, representam o fluxo e movimento da análise a respeito do museu normativo.

Os três eixos teóricos serão utilizados para analisar o museu Mauritshuis, em Haia, nos Países Baixos, especificamente a partir do projeto da exposição “Shifting Image – In Search of Johan Maurits” realizada entre 4 de abril e 7 de julho de 2019.

1.1 Eixo Histórico-Patrimonial

Para conseguir alcançar uma resposta a respeito da questão da decolonização de museus normativos, e antes de entrar no estudo de caso, se vê importante conceituar o que compreendemos neste trabalho por museu normativo, quais as suas características, a sua origem e porque a opção por essa nomenclatura para descrição, diferente por exemplo do termo museu. A contextualização da origem da instituição na Europa é fundamental, buscando entender o que ele representou na construção histórica, cultural e das mentalidades no continente, o momento em que surgiu e delinear a sua relação com o período colonial. Se há um movimento que pretende de-colonizar o museu, significa que ele está cercado de um pensamento colonial.

A origem contemporânea da instituição remonta ao século XIX, no momento da formação dos Estados Nacionais europeus, baseado nas ideias da modernidade, no Iluminismo, e a partir de um pensamento positivista e evolucionista. Não só os museus, como também as universidades, foram essenciais para estabelecer as bases do pensamento moderno, a partir da valorização do racionalismo, e determinando os símbolos que seriam invocados no contexto social para a legitimação do que é ser europeu. O pensamento racionalista do Iluminismo serviu como um contraponto a visão teológica característica do período anterior.

Um dos considerados momentos de transição para o mundo Moderno, na perspectiva ocidental e europeia, está caracterizado pela transferência da centralidade da figura de Deus como unificador e acima de tudo e de todos, para a centralidade do Estado Nação na vida política e social. A Revolução Francesa, a partir do lema de igualdade, liberdade e fraternidade, conferiu papel de importância para a unidade dos cidadãos que seriam representativos do Estado. A ideia de igualdade, que se propunha Universal, entretanto não era de fato. A categoria

de cidadão desconsiderava por exemplo as mulheres e pessoas negras, apresentando uma diferenciação e hierarquização de raça e gênero. A inferiorização de pessoas, atrelada a ideia de universalidade elaborada para a qualidade de cidadania, produz o que Boaventura de Souza Santos chama de *não-existência*: “Quem é inferior, porque é insuperavelmente inferior, não pode ser uma alternativa credível a quem é superior.” (Santos, 2002; p. 248).

A noção ocidental de museu moderno, que nasceu nesse contexto, também se caracteriza por ser um dispositivo legitimador e propriedade do Estado, uma instituição que serve para salvaguardar o patrimônio histórico da Sociedade e do Estado, e não mais de indivíduos. Se o povo e o Estado são o centro da vida social e política moderna, os museus, as grandes coleções que pertenciam apenas à Monarquia e a nobreza, agora devem servir ao povo, contar a história do povo, formar uma memória social, unitária, que seja capaz de unir a população em uma identidade.

Em “Alegoria do Patrimônio” (2014), a historiadora francesa Françoise Choay desenvolve a ideia do museu como um dos instrumentos de preservação de “monumentos históricos”, que seriam uma criação a posteriori do momento histórico que está representando, ao contrário do “monumento” que seria fruto deliberado contemporâneo ao seu tempo. O “monumento histórico”, que apesar de ter sido desenvolvido como ideia desde o século XIV, encontraria sua origem como termo no período da Revolução Francesa. O monumento histórico nasceria, portanto, de uma seleção posterior, de edifícios e elementos materiais do passado, que seriam atribuídos valor de testemunho histórico, dada por pessoas que não viveram no mesmo tempo histórico daquele elemento material. Isso seria possível, visto que “todo objeto do passado pode ser convertido em testemunho histórico sem ter tido por isso na sua origem um destino memorial. Inversamente, recordê-lo, todo o artefato humano pode ser deliberadamente investido de uma função de memória” (Choay, 2014, p. 25).

A partir do século XVI, tendo os antiquários um papel central na valorização e investigação de objetos e da arte da antiguidade greco-romana e das antiguidades nacionais, há a gradual conceituação dessa antiguidade, com o desenvolvimento da disciplina de História. Além disso, posteriormente, esse interesse levaria a uma renovação iconográfica, colocando às imagens um papel central para o estudo das antiguidades. Para Choay, o desenvolvimento da historiografia moderna e “o novo estatuto que a época concede à arte” (Choay, 2014, p. 83) são componentes indissociáveis do fluxo de ideias do Iluminismo, que além disso, passa a mesclar uma metodologia historiográfica com o estudo da arte.

Considerando a possibilidade de se atribuir testemunho histórico a todo elemento material do passado, é exatamente nas evidências materiais da antiguidade greco-romana e nacional⁵, que vai se destacando e valorizando elementos para a construção de valores para a sociedade europeia contemporânea daquele momento.

“O desenvolvimento destas instituições, inspiradas pelos dois modelos do museu de imagens e das coleções de arte, inscreve-se no grande projeto filosófico e político das Luzes: vontade dominante de <democratizar> o saber e de o tornar acessível a todos pela substituição das descrições e recolhas de antiguidades por objetos reais.” (Choay, 2014, p. 87)

Os primeiros museus de arte nasceram, portanto desse contexto, em conjunto com uma expansão do mercado da arte e de coleções privadas, possíveis por conta do crescente poder econômico de uma nova camada social em ascensão (Choay, 2014, p. 86), e do desejo de se contrapor social, política e epistemologicamente do modelo anterior.

Dentro de uma sociedade em mudança, Choay define a função do museu moderno nesse contexto de origem como instrumento de instrução da nação, uma pedagogia de escala nacional que seria possível a partir da reunião de obras de artes e de artefatos da cultura material, “conforme o espírito enciclopedista”. (Choay, 2014, p. 107) Ela dá como exemplo a abertura do museu do Louvre, que contando também com a presença das produções artísticas durante a Revolução, demonstra um projeto museológico ideológico nacional. Ela denomina esse aspecto como valor cognitivo do monumento histórico, descrevendo a pedagogia do civismo presente nele como uma legitimação da hierarquização: “os cidadãos estão dotados de uma memória histórica que representará o papel afectivo de uma memória viva desde que mobilizada pelo sentimento de orgulho e superioridade nacionais.” (Choay, 2014, p. 120).

A ideia de uma pedagogia associada à valorização de uma memória nacional dentro da instituição do museu será abordada em uma outra perspectiva, mas ainda associada a esses valores, mais adiante. Antecedendo a este tópico, cabe aprofundar um pouco mais no que Choay denominou como monumento histórico e no seu valor cognitivo, entretanto a partir da visão de um outro autor. Em ambos os casos o foco está no papel fundamental das instituições, neste caso o museu, em criar as bases de uma identidade nacional, na constituição de uma base de ideias e uma memória para as novas Nações modernas.

O historiador Eric Hobsbawm fala sobre esse tema no livro “A Invenção das Tradições” (1983), em que descreve a construção dessa base de ideias através da expressão “invenção das

⁵ Choay se utiliza principalmente do caso da França para defender seu argumento.

tradições”, que aconteceria a partir da seleção e evocação dos testemunhos históricos sustentadas a partir da ritualização e formalização, por meio por exemplo da imposição da repetição do passado e de novos e velhos símbolos, de ideias que se quer valorizar e constituir como identidade universal.

Hobsbawm aponta para a importância do estudo dessas tradições inventadas por serem indícios, sintomas, de problemas sociais que são estruturais e por isso parecem indetectáveis, nem localizáveis no tempo. No mesmo sentido, o autor indica que na idealização dessas tradições há comumente o uso da história como argumento legitimador para a construção de uma coesão social. Sendo assim, a figura do historiador tem imensa importância nesse processo, como um ator ativo, conscientemente ou não, na produção, na desconstrução ou na reinvenção das imagens do passado, tendo o poder de influenciar na esfera política e social (Hobsbawm, 1997, p. 20).

“(…) sobre as tradições inventadas desde a Revolução Industrial. Elas parecem classificar-se em três categorias superpostas: a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento. Embora as tradições dos tipos b) e c) tenham sido certamente inventadas (como as que simboliza a submissão à autoridade na Índia britânica), pode-se partir do pressuposto de que o tipo a) é que prevaleceu, sendo as outras funções tomadas como implícitas ou derivadas de um sentido de identificação com uma “comunidade” e/ou as instituições que a representam, expressam ou simboliza, tais como a “nação”.” (Hobsbawm, 1997, p 17)

A invenção da tradição que se viu presente em diversos países da Europa no período em que precisavam construir uma identidade nacional unificadora do povo do território, no século XIX, contou com diversas narrativas de valorização e reificação de acontecimentos e pessoas, levando muito países a recuperarem e enaltecerem a narrativa que estava ligada com o processo de colonização. Este foi o caso dos Países Baixos, que será analisado em mais detalhes no capítulo seguinte, que se utilizou desse passado para a criação da sua identidade nacional.

A recuperação das imagens e narrativas da denominada “Era de Ouro” dos Países Baixos, que compreendeu principalmente o Século XVII, mencionando o período de hegemonia econômica do país no comércio ultramarino, sua importância para o desenvolvimento artístico e científico e pioneirismo, serviu para esse propósito de

superioridade nacional, tendo esse passado sido evocado no Século XIX. Essas narrativas, tradições inventadas, que estão fundamentadas na superioridade, para tal, se colocam em contraponto com um “Outro” inferiorizado, que deveria ser dominado, civilizado ou controlado.

Os elementos de invenção e seleção contribuem para que exista uma série de paradoxos nessas sociedades europeias, elemento que foi aprofundado por Glória Wekker, e que será retomado em outros momentos deste trabalho. Esses paradoxos se associam a Hobsbawm quanto exprime que as tradições inventadas mascaram problemas sociais que parecem estar indetectáveis no tempo. Nesse sentido, dois conceitos apresentados por Wekker chamam atenção, sendo um deles um dos três paradoxos apontados por ela, na sociedade neerlandesa, e que se relaciona com o que foi tratado por Choay e Hobsbawm, que é o paradoxo da presença imperial dos Países Baixos no mundo.

Segundo Wekker, há uma “justaposição gritante” (Wekker, 2016, p. 13) entre a factual presença imperial holandesa no mundo e a ausência disso no currículo educacional, na autoimagem, nos monumentos e nos debates sobre identidade. Não há qualquer dúvida a respeito do papel hegemônico que o país teve nos mares, através das grandes Companhias ultramarinas, e de todo o desenvolvimento econômico e cultural que aconteceu a partir desse momento histórico. Entretanto, a maneira como essa memória foi historicamente selecionada, trabalhada e moldada, fez com que produzisse enormes ausências dentro da sociedade e evidenciasse apenas elementos que fossem compatíveis com a imagem de superioridade nacional que se desejava passar.

Outro conceito importante desenvolvido por Wekker e que dialoga com Hobsbawm é o de “cultural archive”, em tradução direta, “arquivo cultural”, que ela descreve como sendo um “repositório de memórias” que foram cimentadas silenciosamente (Wekker, 2016, p. 19) durante quatrocentos anos de imperialismo, através da política, da cultura popular⁶, do conhecimento cotidiano, do senso comum, das regras administrativas. Ela ainda diz que o conteúdo desse arquivo cultural se sobrepõe ao arquivo colonial, em um processo de construção das memórias.

“Conhecimentos de diferentes domínios viajaram entre colônias e metrópoles e vice-versa, mas com o arquivo cultural eu desejo expressamente colocar em

⁶ O principal caso que ela utiliza como cultura popular que cimenta a memória colonial traumática é o de Zwarte Piet, que será analisado no segundo capítulo.

primeiro plano as memórias, o conhecimento e o afeto em relação à raça que foram depositados nas populações metropolitanas e as relações de poder nelas embutidas.”⁷ (Wekker, 2016, p. 19)

As missões holandesas contaram com um grande número de escritores e artistas viajantes que representaram em suas pinturas os territórios que foram invadidos. Abordaremos com mais detalhes esse tema mais adiante, a respeito das pinturas presentes na Mauritshuis, por exemplo através de Albert Eckhout e Frans Post. No seu trabalho os artistas decidiam quem seria imortalizado, quais memórias seriam registradas, que detalhes e de que maneira, de uma maneira que documentasse a história. A partir desses registros, escritos e visuais que uma parte da memória passa a ser trabalhada, que se explicita as relações de poder e a hierarquização entre pessoas e culturas.

O registro visual, salvaguardado e exposto pelos museus, são trabalhados na narrativa curatorial e nas escolhas do que será apresentado e de que maneira. O arquivo cultural que é proposto por Wekker tem no museu um dos alicerces de criação dessas memórias, dessas “tradições”, que são perpetuadas através da história. Em seu texto ela evoca o conceito de “habitus” em Bourdieu para associação, que em resumo seria “a presença do passado no presente” (Bourdieu, 1977), uma maneira de agir que foi socializada e que escapa o consciente, “habitus é “a história transformada em natureza” (Bourdieu 1977, 78), disposições estruturadas e estruturantes, que podem ser sistematicamente observadas nas práticas sociais”⁸ (Wekker, 2016, P. 20).

Ela ainda salienta que esse “arquivo cultural” e todas as problemáticas que são fruto dele não permanecem os mesmos ao longo dos quatrocentos anos de domínio imperial, mas que suas formas vão se alternando, sendo possível ver até os dias de hoje os problemas advindos da mesma origem histórica. Essa concepção se aproxima da ideia da modernização conservadora de Florestan Fernandes (2005), no qual as transformações acontecem de tal forma que apenas se criam “novos revestimentos alegóricos” (Pausini, 2020, p. 27-28), para que na realidade as bases estruturais sejam mantidas, mas com a aparência de mudança.

⁷ Tradução livre: “Knowledges in different domains have traveled between colonies and metropolises and vice versa, but with the cultural archive I expressly wish to foreground the memories, the knowledge, and affect with regard to race that were deposited within metropolitan populations, and the power relations embedded within them”

⁸ Tradução livre: “social habitus is “history turned into nature” (Bourdieu 1977, 78), structured and structuring dispositions, that can be systematically observed in social practices”

O caso dos Países Baixos será abordado em maior profundidade nos próximos capítulos da dissertação, portanto cabe retomar a base histórica da idealização do modelo de museu normativo, marcado pelo período moderno e colonial, na formação das identidades nacionais em contraponto com a exploração dos territórios fora do espaço Europeu.

Como apontado anteriormente, ao final do século XVIII e início do século XIX houve um resgate do passado da antiguidade nacional, um passado considerado glorioso dos territórios europeus, tanto na produção artística, quanto nos ideais filosóficos que, neste último caso, passaram a retomar conceitos e ideias localizados principalmente na antiguidade clássica greco-romana.

O filósofo francês Descartes, considerado pai do racionalismo e uma das maiores referências da filosofia moderna europeia, retoma ideias da antiguidade, como em Aristóteles e Platão. O seu argumento gira em torno da primazia da mente em relação ao corpo, uma separação, que teria consequências diretas no desenvolvimento científico, na política e na maneira de se pensar o mundo, um elemento visível também na maneira em que passaram a se organizar os museus (Brulon, 2020).

O Estado Nacional ocidental, nascido na modernidade, tem no seu discurso a intenção do “bem comum” para um povo homogeneizado. A construção simbólica do Estado, a partir da invenção das tradições, ignora as diferenças, a diversidade e os conflitos inerentes na sociedade para construir um Estado Soberano na forma de um povo e de uma nação únicos (Maria Célia Santos, 2002, p. 25). A idealização simbólica do Estado é produtora de conceitos como neutralidade e civilidade, que fariam parte interna de seu funcionamento, entretanto, a mediação que realiza acontece a partir de uma certa visão parcial, longe da neutralidade, expressa por exemplo, como dito anteriormente, na concepção de cidadania, que está assente na exclusão de certos grupos sociais.

A concepção de centralidade, de valores únicos e universais também é expressa nos preceitos da ciência daquele período, uma ciência enciclopedista que passou a se enxergar como único caminho para a produção das verdades puras e das qualidades estéticas, um único método, o cânone. A transformação geral que acontece no período, tanto na epistemologia, na filosofia, na política e em outros campos, advindas de uma transformação econômica e social, visa a diferenciação em relação à forma de vida anteriores. Como apontado pelo museólogo Bruno Brulon no artigo “Descolonizar o Pensamento Museológico” (2020), o racionalismo e o universalismo pensados pela filosofia e aplicados pela ciência ocidental, eram resultado de uma

quebra em relação a uma perspectiva de “universo arbitrário, de acontecimentos aleatórios da maneira planejada por Deus” (Brulon, 2020, p. 5). A realidade não poderia mais ser vista a partir dessa visão arbitrária, e sim a partir de relações entre causa e efeito que seriam passíveis de uma racionalização e dominação, alcançadas através da análise de evidências materiais, baseadas em novos procedimentos confiáveis de observação e estudo.

Se o princípio estaria no domínio da realidade a partir da análise metódica das evidências materiais, “cada pedaço de informação era uma evidência” (Brulon, 2020, p. 5), contribuindo para uma perspectiva de colecionismo e enciclopedismo. Portanto, como já dito anteriormente a partir de Choay, era necessária a criação de uma nova instituição que fosse capaz de abrigar os frutos desse colecionismo, em conjunto com uma instituição responsável pela análise do material coletado. Os museus e as universidades são instituições essenciais para o desenvolvimento do pensamento moderno, que cria as bases ideológicas para a formação dos Estados Nacionais a partir dessa nova filosofia racionalista da ideologia iluminista.

Bruno Brulon ainda fala a respeito do sujeito moderno, recordando a célebre frase “penso, logo existo” da filosofia cartesiana,

“No bojo do Iluminismo, com o desenvolvimento dos primeiros museus, a matéria apresentada como evidência de um conhecimento racional seria mediada pela mente desse sujeito cartesiano desprovido de um corpo, passando a ser organizada e classificada de acordo com critérios “verdadeiros”, “universais” e centrados no pensamento segundo vinha sendo concebido no contexto europeu. (Brulon, 2020, p. 5).

Esse sujeito cartesiano, racional, universal e detentor da verdade, que se desenvolve como tal associado aos gabinetes de curiosidades⁹ produz a divisão entre a mente e o corpo, entre sujeito e objeto, entre o mundo natural e a civilidade. Se o espaço europeu se constitui como a civilização, é necessário que haja um “Outro” que seja o seu oposto. Essa diferenciação, que se inicia a partir da oposição com a organização social e política anterior do próprio território europeu, passa a existir em relação às novas terras invadidas e exploradas para além da Europa, as colônias.

Boaventura de Sousa Santos, em “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências” (2002), chama essa hierarquização da oposição que é produzida a partir da divisão do corpo e da mente como hierarquização de relações dicotômicas da sociedade, que também é vista por exemplo nas categorias “homem/mulher”, “cultura/natureza”,

⁹ Também os antiquários citados por Choay.

“civilizado/primitivo”, “branco/negro”. A partir da colonização, a relação entre civilizado e primitivo, associada às categorias de diferenciação de raça, passaria a moldar a ideia estrutural de superioridade do homem branco europeu.

O mundo passou, portanto, a ser entendido com base nessa relação dicotômica, tendo as partes apenas entendidas em relação com a totalidade, sempre a partir do estabelecimento de uma relação de poder, em que uma das partes está presa e subjugada para a hipervalorização da sua outra parte.

Com a ascensão do museu moderno/colonial, “as “coisas” materiais são organizadas de modo que possam ser observadas, contadas, pesadas e medidas pelo cientista enciclopedista que tem por finalidade o controle do mundo por meio do controle do saber.” (Brulon, 2020, p. 6). Esse controle estabelecido pela ciência “verdadeira” em conjunto com a hierarquização das dicotomias, foi responsável por legitimar a dominação e a exploração de pessoas, do “Outro”, para fundamentar a expansão imperialista das novas nações europeias.

A divisão e diferenciação entre o que seria considerado parte da civilização e o mundo natural teria reflexos na organização e planejamento desses museus modernos, sendo possível observar isso em duas expressões principais: as grandes coleções nacionais, galerias de arte, onde se manifestaria uma veneração e culto ao passado, aos grandes heróis que formaram a nação, símbolos nacionais, revolucionários (como foi visto no caso da França), que teria como objetivo formalizar a história, a memória, a imagem desses novos Estados Nacionais europeus como os grandes civilizadores.

Ao mesmo tempo que cresciam os museus de coleções de arte e sobre a história da civilização europeia, foram concebidos os grandes museus etnológicos e de história natural, que em suas grandes galerias exibiam os descobrimentos científicos, a flora e a fauna dos países colonizados e a cultura material - cotidiana ou sagrada - dos povos conquistados, representando uma grande exposição de vitórias de guerra.

A colonização e o imperialismo, sendo considerado o momento de grande ápice da civilização europeia, apresentando um crescimento econômico considerável, foi possível através da definitiva instalação do sistema colonial de exploração dos países do hemisfério sul global, das Américas, da África e da Ásia. O assalto de riquezas naturais para o comércio ultramarino, a incessante exploração e produção nos territórios, através do trabalho escravo, levou os países europeus para uma posição de domínio global.

Cida Bento, em o “Pacto da Branquitude” (2022), comenta como anteriormente ao período da colonização o território europeu possuía pouca relevância economicamente, ao contrário da grande influência econômica presente em impérios na América, na África e na Ásia. Ancorado na política de colonização dos países europeus, não apenas a partir da extração dos recursos naturais, mas também a partir de uma intensa ação de destruição das estruturas sociais, políticas e econômicas dessas regiões, eles sucederam em reverter esse cenário, tornando a Europa como região rica e próspera, enquanto empobreceu os territórios colonizados (Bento, 2022, p. 20). O plano de dominação cultural e filosófico também contou com um processo de apropriação cultural dos outros povos, instituindo a imagem universal e superior do homem europeu.

Retornando a organização dos museus, a sua expografia, seja nas salas de época ou nas exposições etnológicas, os objetos históricos eram inseridos em um cenário que tentava situá-los em uma temporalidade histórica ou um espaço geográfico. As salas de exposição possuíam recursos cenográficos para compor o ambiente, como um teatro da memória no qual o visitante estaria adentrando uma teatralidade histórica. Justamente nessa proposta havia a construção do discurso hierarquizante, compondo a imagem de civilizados e bárbaros, indicando o que era belo, estético, valorizado, e o que era exótico, diferente, inferiorizado. Houve, portanto, o estabelecimento de uma organização sistematizada, marcando hierarquias entre pessoas, sendo esta interseccional, de raça, de gênero, de sexualidade, de classe. O mundo material deveria ser organizado e apresentado para observação a partir do cientista enciclopedista, para controle do mundo.

Nos museus etnológicos entre o século XIX e XX surgiu na Europa uma nova prática de profunda e terrível inferiorização do “Outro”, dos nativos das terras colonizadas. Essa prática ficou conhecida como os zoológicos humanos, que passaram a exibir pessoas vivas para serem observadas. Isso demonstra a tamanha subjugação e controle praticados pelos europeus para a valorização da própria imagem e como essas ideias daquele período construíram o imaginário social da diferença entre o civilizado e o bárbaro. Pessoas que eram consideradas menos que humanas, eram intensamente observadas, exploradas, violentadas e subjugadas para o desenvolvimento de uma ciência de caráter eugenista, em nome de uma evolução científica e cultural da Europa.

A prática dos jardins zoológicos humanos espalhou-se rapidamente na Europa principalmente na década de 70 do século XIX e havia uma função social muito clara nessa

prática. Rosane Borges, doutora em ciência da comunicação, designa essa prática como uma pedagogia do olhar, dos modos de ver o “Outro”. Neste caso, um “terrivelmente Outro anômalo, abjeto, que é impossível de estabelecer qualquer reconhecimento” (Borges, 2019). Corpos diferentes do branco europeu foram hipervisualizados com o objetivo de reafirmar o que seria o padrão a ser exaltado pela sociedade colonial/moderna. Tendo as instituições museológicas como alicerces desse pensamento moderno para a construção de identidades nacionais.

Se Françoise Choay discorre a respeito de como os museus, especialmente de arte, estabelecem uma pedagogia do civismo que objetiva uma legitimação da hierarquização, da superioridade nacional, através dos monumentos históricos, da seleção da memória a ser valorizada; Borges contribui com essa visão através do conceito da pedagogia do olhar, posta a partir da intenção oposta, da inferiorização do “Outro”, mas que possui o mesmo objetivo de legitimação da hierarquização.

Ao evocar o trabalho de bell hooks em “Olhares Negros” (1992), Borges diz que vivemos em uma sociedade escopofílica que traz questões de um sistema que preserva essa imagem dicotômica (Borges, 2019). Ela recupera a imagem de Sarah Baartman, uma mulher negra de 21 anos da África do Sul, que teve seu corpo exposto diversas vezes, a primeira delas em 1810. Ela foi perversamente apelidada como “Vênus Hotentote” (hooks, 1992, p. 113), e foi a sua imagem que fundou a matriz discursiva do olhar colonizador, que afirmou o lugar da mulher negra nessa estrutura. Com o apoio da ciência moderna, o imaginário social do “Outro” rapidamente tornou a hierarquização das raças como teoria científica.

Figura 1 - Gravura “Os curiosos em êxtase ou os cadarços dos sapatos” de 1815 representando a hipervisualização em Sarah Bartmann.



Louis François Charon, Les Curieux en extase ou les Cordons de souliers, 1815.

Fonte: © The Trustees of the British Museum.

Em “Mídia, racismos e representações do outro: Ligeiras reflexões em torno da imagem da mulher negra” (2012), discorre em maior profundidade a respeito da definição do corpo da mulher negra a partir da imagem de Sarah Bartmann, e da pedagogia do olhar que se deu a partir da sua exposição nos zoológicos humanos:

“O corpo de Sarah servia para confirmar a normalidade e civilidade europeia. Pelos outros deformados, anormais, estranhos, risíveis, o eu confirmava a sua retidão, normalidade, oferecendo um padrão universal de homem. (...) De espetáculo público, Sarah é transformada em objeto científico. Em ambas as situações, ela é reduzida ao corpo, com análises racializadas e sexualizadas. Do corpo de Vênus Hotentote, como passou a ser chamada, extrai-se um universal do corpo da mulher negra.” (Borges, 2012, p. 192)

A divisão entre mente e corpo se vê mais uma vez nesse caso, já que coloca a mulher negra reduzida a um corpo. Se mente e corpo não são passíveis de existirem na mesma dimensão, consequentemente, a presença de um corpo denota uma ausência da mente, ao contrário do que foi conceptualizado para o homem branco europeu, que existe a partir da mente. Borges ainda fala sobre a exotização e a fetichização do corpo através do foco nos órgãos sexuais, criando uma fantasia a respeito de um apetite sexual que leva a uma imagem sexualizada de pessoas negras. A criação dessa diferenciação entre a mulher negra e o homem

branco determina o imaginário social da imagem de ambos, articulando as categorias de raça e sexo (Borges, 2012, p. 194).

A respeito desse foco no corpo, bell hooks fala sobre a maneira como pessoas negras são encaradas como consequência disso, sendo inseridos em uma dimensão distante e oposta daquilo que é o mental: “Essas representações incutiram na cabeça de todos que as negras eram só corpo, sem mente. (...) O status inferior nessa cultura é reservado aos julgados incapazes de mobilidade social, por serem vistos, em termos sexistas, racistas e classistas, como deficientes, incompetentes e inferiores.” (hooks, 1995, p. 13).

A construção dessas imagens profundamente presentes nos museus foi constantemente perpetuada e resgatada ao longo do tempo, até os dias de hoje, principalmente através da mídia, da televisão e das propagandas, como Borges defende em sua pesquisa. A maneira como os museus constituem um teatro da memória, a representação apenas de símbolos em imagens de civilização e barbárie, que estabelece a norma, em contraponto ao que é considerado exótico, continua da mesma maneira até os dias de hoje em muitos museus.

A construção da modernidade em todos os seus aspectos político, social e cultural estruturou as suas bases em um modelo filosófico racionalista, produtor de diferenças e hierarquizante, que impôs a sua autoridade argumentativa através do desenvolvimento de um método científico que organiza metodicamente os vestígios materiais e classifica-os através de um julgamento que nivela o que é civilizado.

Realizando um encontro entre os autores que foram apresentados anteriormente, pôde-se observar que em todos eles há um componente que discute a respeito dessa estrutura ideológica fabricada que produz uma ideia de identidade homogênea para o homem europeu moderno. Seja através da atribuição de memória no monumento histórico, a invenção das tradições através da seleção e repetição de símbolos e as pedagogias cívica e do olhar, na caracterização do que pertence ou não à identidade. É possível observar que esse processo de concepção do imaginário de uma Nação Moderna foi um processo longo e contínuo e que foi enraizado na cultura e na mentalidade de maneira universal a partir da dominação da colonização.

Hobsbawm e Wekker explicitam esse aspecto quando falam sobre uma estrutura social moldada através da repetição de símbolos e de um repositório de memórias. Essa tradição que teve tanto sucesso em se estruturar que parece imperceptível, portanto, passível de ser encoberta. É a partir dessa perspectiva que os autores da corrente modernidade/colonialidade

irão se dedicar, pensando de maneira mais profunda nas características da construção dessa mentalidade moderna, que é colonial, baseada na dominação do “Outro”. Com base nessas ideias teóricas que irão propor ações contra a colonialidade. Esse grupo é o que representa o segundo eixo da discussão teórica desta dissertação.

1.2 Eixo Colonialidade/Decolonialidade

Como foi apresentado no tópico anterior, a transição para a modernidade na história do território europeu, que resultou em transformações profundas de escala global por conta da colonização da América, da África e da Ásia, teve como consequência a imposição violenta da ideologia moderna/colonial, da colonialidade, em todos os territórios que foram dominados pelos europeus. Neste mesmo sentido, é necessário considerar o uso do discurso científico para a legitimação da dominação imperialista, já no século XIX e XX, tais como elementos do Evolucionismo e do chamado Darwinismo Social.

Tendo em vista que a instituição do museu, como já mencionado, serviu como um alicerce para essas ideias, é possível afirmar que na sua raiz há colonialidade. Portanto, para pensar a sua desconstrução dentro do museu, é necessário compreender o que significam os termos colonialidade e decolonialidade, e que trabalhos e autores discorrem sobre o tema e quais as suas propostas na direção do ato de decolonizar.

No contexto da produção intelectual da América Latina, no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 se formou um grupo de intelectuais que propunham discutir o tema da colonialidade e da modernidade, que ficaram conhecidos como grupo MCD (Modernidade, Colonialidade e Decolonialidade), do qual faziam parte Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, Immanuel Wallerstein e Catherine Walsh, entre outros nomes, de profissionais que pertenciam a diferentes áreas como a sociologia, filosofia, semiótica, antropologia, direito e linguística. Esses intelectuais procuraram realizar uma crítica à colonialidade buscando a ratificação do pensamento Sul-Sul, como uma maneira de resistência e combate à violência epistêmica que os países colonizados sofreram ao longo do período de colonização, e mesmo depois desse período. A referência do saber, da produção intelectual de conhecimento permaneceu sendo dos países do Norte global, sobretudo ocidentais e europeus.

Portanto, a primeira tarefa do grupo foi refletir o que é a modernidade que surgiu a partir das revoluções burguesas no final do século XVIII e início do XIX, quais as ideias que a constituiu, já que é através dela que ainda na contemporaneidade se reflete, pensa e se humaniza. A partir do entendimento dessa modernidade, a principal questão para o grupo é: o que significou a Modernidade para os povos não europeus?

A modernidade alicerçou a estrutura da colonialidade definindo o conceito de humanidade. Como já exposto, ela construiu a identidade do europeu a partir da produção da diferença e da hierarquização com a intenção de se autoafirmar. Essa ideia é o que foi denominada como o “lado obscuro da modernidade” (Mignolo, 2011). As instituições do Estado Moderno como a universidade, a igreja e o museu foram essenciais para marcar essa realidade, institucionalizando a hierarquia entre sociedades e a racialização das populações. E, mesmo após os processos de descolonização dos territórios, das guerras de independência, a colonialidade se mantém presente, já que foi um processo de construção ideológica mais complexo.

Aníbal Quijano, Walter Mignolo e Nelson Maldonado-Torres introduziram três categorias de análise importantes sobre o tema, da qual denominaram a Matriz Colonial do Poder (MCP): a partir da colonialidade do poder, do saber¹⁰ e do ser. A colonialidade do poder corresponde ao sistema de dominação econômica e política que se realizou com o processo de interconexão global iniciado com a conquista da América, desde o século XVI, e que passou a hierarquizar os povos através do controle da produção de subjetividades, tendo a Europa como centro e referência. Essa hierarquização passou a legitimar a exploração e controle do trabalho do “Outro” inferiorizado (Quijano, 2007); a colonialidade do saber corresponde a matriz epistemológica europeia, no controle da produção de conhecimento como único e universal, o modelo normativo da ciência moderna e que se articula com a colonialidade do poder para contribuir para a dominação, o conhecimento produzido fora do centro do poder é portanto negado (Lander, 2000); a colonialidade do ser representa o local ocupado pelo centro e por quem deve ser subalternizado, que é reforçado pela produção da naturalização da hierarquia entre as pessoas, a partir das classificações raciais, de gênero e sexual, de maneira interseccional, que legitima a desumanização do “Outro”. A colonialidade do ser se articula com a colonialidade do saber para a produção dessa hierarquização (Maldonado-Torres, 2000).

¹⁰ Segundo Walter Mignolo (2007), o tópico da colonialidade do saber foi desenvolvido por diversos autores do projeto colonialidade/decolonialidade. Entre as referências ele indica: Lander (2000), Walsh et al. (2002), Grosfoguel (2002) and Schiwiy & Ennis (2002)

Walter Mignolo descreve a matriz colonial de poder ao longo do tempo como

“uma estrutura de gerenciamento (composta de domínios, níveis e fluxos) que controlam e afetam todos os aspectos e trajetórias das nossas vidas. Se observarmos as transformações da MCP desde sua formação no século 16, veremos mutações (em vez de mudanças) na continuidade da orientação discursiva ou narrativa da modernidade e da civilização ocidentais: nos séculos 19 e 20, do cristianismo (católico ou protestante) ao secularismo, liberalismo e marxismo (em outras palavras, da missão cristã à missão civilizatória); e do “progresso” no século 19 ao “desenvolvimento” na segunda metade do século 20.” (Mignolo, 2017, p. 40)

Ou seja, a estrutura da colonialidade tem se modificado ao longo do tempo, entretanto permanecendo como estrutura¹¹ dominante que controla e hierarquiza as pessoas a partir de camadas de sobreposição da opressão interseccional, de raça, de gênero, de sexualidade.

Boaventura de Sousa Santos também trabalha essas categorias segundo uma ideia original de produção de não-existências e ausências através de diferentes lógicas, que são pensadas de maneira similar ao que foi idealizado pelos autores citados anteriormente. Entretanto, cabe pontuar duas concepções que contribuem para a discussão. Além da já citada hierarquização das relações dicotômicas, ele articula a respeito de uma concepção linear do tempo e da história, que em conjunto com a ideia de progresso, reduziu a experiência do tempo presente, estendendo a visão do tempo futuro e do passado, demarcando o que seria considerado contemporâneo dentro da própria contemporaneidade. O resultado dessa demarcação de tempo são as noções de atraso, primitivo, subdesenvolvido, obsoleto, entre outros adjetivos que foram sendo modificados ao longo do tempo, e que coloca aquele que não faz parte do centro civilizado em progresso em um lugar de não existência. (Santos, 2002; p. 246)

O complexo sistema de dominação e de produção de não-existência imposto pela Matriz Colonial de Poder resulta no que Mignolo (2017) e Boaventura (2002) chamam de ausências, tendo como consequência delas a subjugação da emoção e da experiência. Para Boaventura, essas ausências levam a contração do tempo presente e que isso desqualifica as experiências, enquanto Mignolo fala sobre a sujeição da emoção pela razão imposta pela epistemologia ocidental, empobrecendo a experiência social, que está ligada à emoção.

Dentro dos museus, a pobreza da experiência está expressa em um modelo de visita vista como científica, muitas vezes a partir de uma cronologia linear, que trata o visitante como

¹¹ Retomando novamente a ideia de modernização conservadora de Florestan Fernandes.

invólucros vazios frente a um conhecimento visto como verdadeiro, factual, neutro e inquestionável, que se relaciona com a mentalidade da colonialidade.

Em “*The Museum. Its history and its tasks in education*” (1949), Alma Wittlin defende que os museus não são fins em si próprio, e sim instituições criadas pelo homem a serviço dos homens e que devem atender às necessidades não atendidas das pessoas. O que normalmente acontece é que as experiências em uma exposição não necessariamente geram aprendizado e estímulo. Para que isso aconteça, envolvendo uma experiência rica, estimulante, que faça transcender o espaço do museu e que gere reflexão, o que é necessário? Para refletir a respeito dessa questão, compete voltar ao grupo colonialidade/decolonialidade e perceber o que representa a decolonialidade e quais as suas propostas de enfrentamento da colonialidade.

Catherine Walsh, Santiago Castro Gomez e Ramón Grosfóguel são os fundadores da teoria decolonial e propuseram o termo como uma diferenciação em relação ao “descolonial”, explicitando a visão de que mesmo após as guerras de independência dos territórios colonizados, não foi possível reverter a colonialidade estrutural e das mentalidades, se tornando necessário passar por um processo ininterrupto de luta, através da transgressão, da insurgência contra a mentalidade colonial¹². Em “*Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)viver*” (2013), Catherine Walsh coloca: “O decolonial denota, então, um caminho de luta contínua em que podemos identificar, tornar visíveis e favorecer “lugares” de exterioridade e construções alternativas” (Walsh, 2013, p. 24-25).

Walter Dignolo propõe um conservadorismo desobediente, que decorreria a partir de uma desvinculação para a resistência e a revinculação com os legados que se deseja preservar, “a fim de engajar-se em modos de existência com os quais as pessoas querem se engajar. Portanto, reexistir depende do lugar do indivíduo nas histórias locais negadas, diminuídas e demonizadas nas narrativas da modernidade ocidental” (Dignolo, 2017, p. 6). Sendo assim, ele defende a desobediência epistemológica (Dignolo, 2009), realizando a desvinculação da episteme ocidental totalizante e vinculação e vivência em visões de mundo alternativas e que foram historicamente subalternizadas.

Em “*Sociologia das Ausências*” (2002) Boaventura sugere a libertação da relação de poder produzida pelas dicotomias e pensá-las fora da hierarquização, transformando as

¹² É muito importante considerar que o processo de decolonização do museu nos países fundantes do pensamento colonial é diferente do processo de um país que sofreu com a colonização. Apesar de ter similaridades nos seus objetivos, cada realidade tem o seu processo e a sua particularidade. O foco deste trabalho está no processo decolonial em um museu normativo europeu, localizado nos Países Baixos.

ausências em presenças a partir do enriquecimento da experiência social que foi empobrecida. Se a concepção linear do tempo reduz o tempo presente, a experiência seria capaz de prolongá-la e ampliar as percepções de mundo, excluindo também a noção de progresso linear. Ele incentiva a imaginação epistemológica e democrática para a diversificação dos saberes e perspectivas de mundo (Santos, 2002, p. 253).

Apesar de não pertencer ao grupo decolonialidade, é possível retomar as ideias de Rosane Borges, que ao se utilizar do conceito de “olhar opositivo” de bell hooks (1992)¹³, propõe a prática do “deslocamento do olhar” (Borges, 2019), da transformação dos pontos de vista. Ela observa o papel das artes visuais como um sistema discursivo e ideológico, portanto é essencial que se crie estratégias para o deslocamento do olhar, que desperte uma tomada de consciência do lugar em que os símbolos das imagens colonizadas, que são constantemente reafirmadas, ocupam no imaginário social.

No terceiro capítulo deste trabalho, quando for apresentada a exposição “Shifting Image - In Search of Johan Maurits”, que é o estudo de caso, isso será analisado e discutido de uma maneira mais prática, mostrando a construção dos símbolos coloniais nas imagens, e como o museu expõe isso nos seus textos de parede, de apresentação das obras e os textos curatoriais das exposições. A maneira como isso foi e é apresentado dentro dos museus dita a maneira como o público vai receber as informações, normalizando ou não certos discursos racistas e sexistas, por exemplo. A maneira de se discutir a memória através da trajetória do olhar na história da arte e dos objetos nos museus é extremamente importante para se pensar o colonialismo, as suas consequências na sociedade e de que maneira esse olhar pode ser desconstruído.

Portanto, pensando em novas práticas, qual é o papel do museu moderno, que ajudou na construção desse olhar colonial em desconstruí-lo? Existe caminho para a instituição fazer parte da construção desse novo sistema visual, tornando consciente e visível o olhar que o construiu, para decolonizá-lo e causar uma transformação? Quais as estratégias e projetos práticos que podem ser desenvolvidos? As mudanças podem aparecer de dentro para fora do museu, ou apenas de fora para dentro? Rosane Borges, no seminário Arte e Descolonização no MASP¹⁴ em 2019 diz: “É preciso que a gente refaça essa trajetória para além de refazer as imagens. A cada deslocamento de imagem supõe um deslocamento do olhar.” (Borges, 2019).

¹³ O “olhar opositivo” denota uma relação de olhar que reivindica uma nova trajetória do olhar a partir da idealização de ferramentas, teorias e insumos possíveis de insurgirem em cada um de nós.

¹⁴ Museu de Arte de São Paulo (Brasil)

Para se aprofundar no papel dos museus é necessário abarcar e compreender aquilo que tem sido desenvolvido na própria área de estudo da museologia. Entretanto, se se objetiva pensar a instituição em conjunto com a decolonialidade, através do prisma da diversidade, da inclusão, da valorização da experiência, do estabelecimento de processos que permitam florescer os diálogos interculturais, se torna importante buscar uma perspectiva museológica que trabalhe a partir dessa visão, que é o caso da vertente da sociomuseologia.

A decolonização da museologia moderna implica na idealização de novas práticas expositivas e de pesquisa, de uma insurgência expositiva participativa. Os sujeitos da prática decolonial são aqueles que foram subalternizados, portanto que deveriam ter o poder e controle de se apropriar da própria memória e produção, participando ativamente da construção museológica e expográfica para concepção de novas narrativas que possam combater hegemonia colonial e excludente, colocada como norma.

1.3 Eixo Sociomuseológico

No primeiro eixo houve a apresentação do desenvolvimento do museu através de uma visão da história e da história do patrimônio, tentando compreender a base de ideias que permitiram o surgimento da instituição. Aqui, pretende-se compreender na base dos estudos de museologia como se caracteriza esse museu moderno através dos autores da linha da sociomuseologia.

Seguindo o que o museólogo Clóvis Britto desenvolveu em sua tese, a museologia normativa ou tradicional corresponde ao paradigma do museu a serviço das coleções e que possui uma relação de triangulação entre as coleções, o edifício e o público. Como colocado anteriormente, sua origem está no século XIX, conectado ao momento da formação dos Estados Nacionais europeus e pautado em um pensamento positivista, evolucionista e também funcionalista (Britto, 2019, p. 22).

Em sua tese, Britto expõe a respeito dos paradigmas da museologia e as mudanças e desenvolvimentos que aconteceram no campo ao longo do tempo, falando ainda da Museologia Social. Esse desenvolvimento do campo é extremamente importante, entretanto neste trabalho o foco será dado a essa museologia que tem em sua origem a perspectiva positivista e que, mesmo apresentando diferenças desde a sua idealização, ainda carrega de maneira muito presente os métodos e objetivos que surgiram naquele momento, até os dias de hoje. Museus

que estão inseridos no contexto do território europeu e que desempenham uma função ligada à perpetuação de tradições.

Por sua vez, Ivan Coelho de Sá atribui para a Museologia Tradicional/Normativa uma visão de história evolucionista, que segue uma linha cronológica e linear do tempo, a perspectiva do objeto como relíquia e a veneração ao tempo passado a partir do culto aos heróis e principalmente aos eventos de caráter militar. Britto ainda defende que a concepção da narrativa do museu, a partir da organização expográfica, sempre foi pensada com um objetivo, com uma função social que previa o estabelecimento de princípios totalizantes que legitimassem o poder do homem europeu. (Britto, 2019, p. 76).

Ele defende que se deve tomar cuidado ao pensar no termo “função social”, pois há diferentes abordagens do social. Não se pode pensar apenas a partir de uma perspectiva de participação social, equidade social, como abordada pela Museologia Social, se vê importante ressaltar que a partir de uma perspectiva positivista, há também uma função social e educativa nas suas práticas, que atendem a determinadas expectativas dentro da memória do poder. Pode-se ressaltar inclusive o que foi visto anteriormente em Rosane Borges, a respeito de uma pedagogia do olhar presente no sistema visual na curadoria dos museus.

Britto cita José Adersino Alves de Moura em sua tese para destacar o papel dessa função social desenvolvida pelo museu moderno, de origem positivista:

“A compreensão do mundo com base no cientificismo positivista que buscava a construção de verdades absolutas e incontestáveis, tornou-se em pouco tempo, a tônica de todo o pensamento do Velho Continente, espalhando-se para diversos campos do saber. (...) Mas o caso mais destacado desse processo de construção de conhecimento é a transformação que ocorre nas chamadas disciplinas humanistas, na História e na Sociologia. Elas também vão incorporar a tendência cientificista, auxiliando a explicar o domínio europeu nas novas colônias e impondo novos métodos de se estudar as relações sociais e o andamento da História dos povos. Para os historiadores positivistas, a História assume o caráter de ciência pura aonde a cronologia dos fatos por si, determina o que é verdade, não sendo necessário a interferência do historiador no processo. (...) O saber histórico, dessa forma, provém do que os fatos contêm, e assume um valor tal qual uma lei da Física ou da Química, nas ciências exatas, e tenta imprimir, principalmente na educação, uma racionalidade eminentemente técnica. (Moura, 2004, p. 2-3)

A valorização da cronologia, de um tempo linear, associada a ideia de progresso também permitiu que emergisse, dentro da ideia de relações dicotômicas, a noção de atraso, de subdesenvolvimento, novamente colocando a civilização europeia em uma posição elevada

hierarquicamente em relação aos “Outros”, o que seria visível nas duas divisões de categorias de museus que foi indicado anteriormente.

Nas abordagens teórico-metodológicas da museologia realizadas por Peter Van Mensch e analisadas por Clóvis Britto, o desenvolvimento das práticas museológicas oriundas da museologia positivista, teria resultado em um número variado de perspectivas de museus considerados tradicionais. A primeira abordagem, denominada positivista pelo museólogo Mário Chagas, trata a museologia “como estudo da finalidade e organização de museus” (p. 75), tendo foco na instrumentalização e nos objetivos da instituição.

A segunda abordagem, denominada funcionalista por Chagas, corresponde a museologia “como o estudo da implementação e integração de um conjunto de atividades visando à preservação e uso da herança cultural e natural” (p. 75), focalizando no acervo e no seu funcionamento a partir de processos de preservação e comunicação da instituição, com um objetivo de alcançar comportamentos e valores (Araújo, 2012, p. 38). Britto cita Carlos Alberto Avila Araújo, que insere a abordagem funcionalista no contexto Britânico e Norte Americano, que seguiram as ideias iluministas da universalidade para os museus, ao acesso dos cidadãos e a função social e educacional que a instituição teria, nos métodos poderiam ser introduzidos para alcançar essa função.

Ele também faz referência ao pensamento cartesiano, que foi comentado anteriormente, marcando a filosofia de Descartes como uma origem das ideias positivistas que viriam marcar os métodos de trabalho nas ciências humanas e também no campo dos museus, a partir do “reducionismo e na fragmentação do saber, no materialismo científico e na matematização da realidade, no mecanicismo e na objetificação das relações sociais” (Britto, 2019, p. 90)¹⁵.

Assim como Clóvis Britto se utiliza do termo “normativo” para se referir aos museus tradicionais, apontando a importância de se repensar esses termos dentro do estudo da museologia, Maria Cristina Bruno também se utiliza desse termo em “Museologia: entre abandono e destino” (2020), no qual fala sobre uma Museologia Normativa, sendo aquela que se apoia em normas e procedimentos consolidados e já codificados, se preocupando com as heranças patrimoniais e o cumprimento das funções sociais esperadas dos museus (Bruno, 2020, p. 25). No texto “Sinergias e enfrentamentos: as rotas percorridas que aproximam a

¹⁵ Pelizzoli, M. (2007). A bioética como novo paradigma – crítica ao cartesianismo. In: Pelizzoli, M. (Org.). Bioética como novo paradigma: por um novo modelo biomédico e biotecnológico. Petrópolis-RJ: Vozes. SNI In Britto, C. C. (2019). “Nossa maçã é que come Eva”: a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das museologias indisciplinadas no Brasil. Tese (Doutorado em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa.

Museologia da Sociomuseologia” (2021), ela também se utiliza do termo “museu normativo”, citando a maneira em que a Sociomuseologia pode afetar esse tipo de museu:

“Essas ações, por sua vez, podem nortear os movimentos sociais e identitários em seus caminhos para a construção de novos cenários museológicos, ou mesmo, podem fazer com que os **museus normativos** abram os seus acervos e estabeleçam revisões de seus repertórios patrimoniais, aproximando-se cada vez mais dos distintos segmentos sociais” (Bruno, 2021, p. 58).

Neste mesmo texto, a Bruno inclui uma nota de rodapé explicativa a respeito da utilização desse termo, dizendo que se refere aos “museus tradicionais que são organizados em torno de coleções e acervos” (Bruno, 2021, p. 60).

No texto “A museologia que não serve para a vida, não serve para nada: o museu das remoções como potência criativa e potência de resistência” (2020), Mários Chagas e Diana Bogado escrevem sobre o projeto do Museu das Remoções como uma força criativa dentro da sociomuseologia. Em um trecho escrevem: “Trata-se de um museu que nos ajuda a perceber os limites da **museologia normativa**, que dá mais valor às regras e normas do que à própria dinâmica da vida.” (Chagas e Bogado, 2020, p. 144).

Trabalhando também a partir da perspectiva da sociomuseologia, Maria das Graças de Sousa Teixeira se utiliza do termo “normativo” para descrever uma prática associada ao pensamento moderno, como contraponto das práticas patrimoniais do Museu Integral as quais trata em sua pesquisa:

“(...) surgimento de novas configurações, fora da normatividade padronizada pela modernidade, a exemplo dos museus de vizinhança, museu comunitário, de favela, de percurso, dentre outros (...) Nesse contexto estamos nos referindo aqueles e aquelas que nos museus com características normativas, têm suas memórias a serviço do enaltecimento do poder hegemônico, branco e patriarcal.” (Teixeira, 2021, p. 104-105).

Mário Moutinho e Judite Primo, principais nomes da Sociomuseologia, também se utilizam do termo “normativo” para se referir às práticas e ideias que de maneira operam a partir da herança colonial, fazendo referência às discussões decoloniais:

“Esse movimento de insurgência visa capacitar essas instituições para atuar através da Pedagogia Decolonial (Walsh, 2013), uma pedagogia que promova uma política de ações e de reflexão em prol da equidade, respeito pelas diferenças e os diferentes, que assuma processos para além da educação formal e da **museologia normativa**, e que assim, implementem processos educativos transformadores, promotores de criticidade e reflexividade.” (Moutinho; Primo, 2021, p. 31).

A partir da perspectiva da Sociomuseologia, levando em consideração as reflexões propostas por esses autores e em sua decisão de tratar do museu de origem moderna e positivista a partir da nomenclatura “normativo”, opto por utilizar também desse termo, mesmo que no contexto atual essas fronteiras entre nomenclaturas possam não ser mais tão claras. Se utilizar da denominação “museu tradicional” seria colocar novamente a instituição em uma posição hierárquica, reafirmando a posição como modelo e hegemônico, portanto, aquilo que deve ser referência. Observar os museus de origem moderna/colonial através das lentes da decolonialidade significa retirar a instituição do local de referência que foi colocado e entender a ideação dessa concepção, os elementos narrativos, linguísticos e visuais que contribuíram para essa função social e política específica dos museus dentro da sociedade moderna europeia e quais são as consequências disso para as práticas museológicas da atualidade.

Portanto, o termo “normativo” faz referência àquilo que tem qualidade de norma, àquilo que formula normas, regras, preceitos a serem seguidos. Essa norma, que foi estabelecida na origem dos museus modernos no contexto da formação dos estados nacionais, e que estabeleceram a maneira com que os museus tratariam as suas práticas institucionais, culturais e educativas dentro da sociedade. Esses museus seguiam, e ainda seguem, normas que parecem estar além da racionalidade, sutis, e que estavam baseados em um ideal bem definido de construção de identidades tanto do “eu”, quanto do “outro”, para a formação desse “eu”, através da triangulação entre coleção, edifício e público.

As barreiras entre os paradigmas museológicos no campo da museologia vão aos poucos se dissipando, os museus normativos podem ser afetados por práticas de museologia social, assim como museus de caráter social podem passar por processos de normatização. Portanto, mesmo compreendendo o perigo teórico em enquadrar uma tipologia, vejo como necessário para poder trabalhar de uma maneira mais direta e realista a respeito das heranças coloniais dentro dos museus. A origem dos museus normativos está diretamente ligada com o pensamento colonial. Em vista disto, na sua identificação é possível refletir as práticas e as discussões necessárias para uma real análise dos traços violentos herdeiros da colonialidade, para que um processo de decolonização da instituição seja realizado de maneira responsável, atenta e verdadeiramente colaborativa.

Mesmo após o surgimento da Nova Museologia, os museus que surgiram nesse período da formação dos Estados Nacionais continuam inseridos nos territórios e continuam sendo visitados de maneira acentuada, realizando trabalhos, inseridos na sociedade e no mundo da

cultura desses países europeus. Como Cristina Bruno colocou em seu texto, é possível pensar como as insurgências sociais, como a sociomuseologia pode afetar esses museus, para a revisão das suas práticas e repertórios.

Se a Sociomuseologia como escola de pensamento visa a triangulação entre temas/problemas, territorialidades/desterritorialização e protagonistas sociais, pensando através de uma perspectiva dos museus a serviço das diferenças (Britto, 2019, p. 22), é extremamente relevante e possível pensar em como ela, junto com o pensamento decolonial, pode afetar a os museus normativos, tirando-os dos métodos pré estabelecidos e distantes dos “sujeitos”, para pensar verdadeiramente os problemas, o território e o social.

A sociomuseologia como escola de pensamento se apoia em três importantes bases: o desejo de mudança que vem dos movimentos sociais, o direito de mudar a partir de uma museologia crítica e o entendimento da museologia como um processo, sem que ela seja apenas um fim em si mesma. Portanto, a dinâmica da sociedade é que condiciona a diversidade desses museus, que tiveram uma ampliação das suas formas desde a década de 70.

Em “Referências Teóricas da Sociomuseologia” (2020), Mário Moutinho e Judite Primo definem a Sociomuseologia enquanto:

“Quanto à Sociomuseologia trata-se de reconhecer uma nova área disciplinar que visa esclarecer e, de certa forma, impulsionar os novos fazeres museológicos ao serviço do desenvolvimento. (...) Como toda área disciplinar, a Sociomuseologia afirma-se com um crescente corpo teórico, com um campo de atuação multifacetado, emergindo de práticas sociais que se reconhecem num conjunto de valores partilhados.” (Moutinho, Primo, 2020, p. 26-27)

Dessa maneira, a perspectiva da escola de pensamento da sociomuseologia pode contribuir de maneira significativa para a reflexão de como o museu normativo pode acolher as reivindicações da sociedade e reconhecer a sua origem de produção de uma hegemonia colonial, e produzir práticas diferentes que possam realizar uma transformação.

De uma maneira geral, como foi apresentado através do trabalho de Clóvis Britto, as mudanças que aconteceram ao longo do tempo na museologia realizaram-se de dentro para fora da instituição. A sociomuseologia propõe uma nova perspectiva, visando a transformação e a mudança acontecendo de fora para dentro, pensando em como o entorno, o território, pode olhar criticamente para dentro do museu.

Entretanto, é necessário tomar cuidado na trajetória das novas práticas em museus normativos, analisar sem ingenuidade as mudanças dos museus. Isso porque há uma dualidade, ao mesmo tempo em que há um processo de democratização do espaço museológico, há

também a necessidade de manutenção das coleções. Portanto, o cuidado que se deve tomar é de entender se a mudança é estrutural ou apenas de alegorias. Os museus estão verdadeiramente querendo decolonizar a instituição ou, a partir de uma pressão social, apenas transformando alegorias para a manutenção do sistema colonial?

2. Mauritshuis – Edifício, Coleção e Nação – continuidades, movimentos e rupturas

Após delinear as bases teóricas que servirão de sustentação para a reflexão da pergunta central “é possível decolonizar o museu normativo?”, concerne apresentar o museu selecionado para estudo de caso e como ele se insere na categoria de museu normativo que foi traçada anteriormente. Por que o Mauritshuis, localizado na cidade de Haia nos Países Baixos, foi selecionado para essa análise?

Como foi estabelecido anteriormente, a proposta corresponde a investigar um tipo de museu de origem moderna/colonial e que existe e trabalha a partir de um método normativo, nos moldes do que foi definido no primeiro capítulo¹⁶. Além disso, deveria ser um museu que tivesse passado por algum tipo de processo de se repensar como instituição, na tentativa de desconstruir o olhar colonial que foi produzido ao longo do tempo.

De acordo com a seleção realizada, acredita-se que o Mauritshuis se encaixa nos preceitos que foram estabelecidos para a pesquisa, apresentando uma história complexa que se entrelaça não só com o período colonial do país no século XVII, mas também com o período de formação de uma identidade nacional no século XIX, a partir tanto da história do edifício, quanto da coleção. O museu que existe na atualidade tem a colonialidade na sua raiz, está estruturado nas ideias e conceitos característicos da instituição moderna/colonial e normativa e, além disso apresenta um interesse em passar por um processo de superação do discurso colonial, de questionamento dessa origem. Após ser atingido por debates iniciados por movimentos sociais insurgentes na sociedade neerlandesa, que já estavam provocando mudanças também em outros museus no país¹⁷, o Mauritshuis iniciou entre os anos de 2018 e 2019, uma proposta de processo decolonial, como uma tentativa de transformação. Sendo assim, para compreender o processo que aconteceu dentro do museu e analisar as suas práticas, em primeiro lugar faz-se necessário se aprofundar em sua origem e traçar o que faz dele um museu normativo e inserido na herança moderna/colonial.

Este capítulo visa explicitar o argumento da escolha do museu através da sua origem e do contexto histórico em que está inserido. Dividindo-o em três tópicos, em primeiro lugar irá

¹⁶ Museu nascido no contexto da formação dos estados nacionais europeus, pautado em um pensamento positivista, evolucionista e funcionalista que se organiza em torno de coleções e acervos e que metodologicamente se apoiam em normas e procedimentos consolidados na modernidade.

¹⁷ Museus como o Tropenmuseum, Amsterdam Museum e Rijksmuseum.

percorrer a história do edifício e do período do século XVII, que foi denominado nos Países Baixos como “Século de Ouro”, por conta do forte crescimento econômico, social e cultural do país mas que, entretanto, estava sustentado na colonização, na exploração e subjugação das colônias e outros povos; e a história de Maurício de Nassau¹⁸, fundador do edifício, e o seu papel na colonização e no tráfico de escravizados a partir da colônia do Brasil, o que financiou a construção do edifício, que serviu por um curto período como sua residência em Haia.

Em segundo lugar, explorar a conjuntura do século XIX da formação dos Estados Nacionais, apresentada no primeiro capítulo, no recorte dos Países Baixos, e como ela propiciou a fundação do museu nas bases da modernidade/colonialidade. Portanto, o possível papel do museu como elemento para a formação de uma identidade nacional a partir da retomada e valorização de símbolos e monumentos do século XVII, com a valorização do desenvolvimento artístico e científico, por exemplo, enquanto a narrativa de exploração e dominação, o lado escuro da modernidade, foi encoberto.

Por fim, apresentar brevemente o debate contemporâneo nos Países Baixos a respeito do passado colonial, principalmente a partir dos anos 2000. Mostrar a repercussão que a narrativa moderna tem sobretudo nos movimentos sociais e em intelectuais ativistas, que propõe uma revisão dessa história e a decolonização das estruturas coloniais.

A compreensão do processo de estruturação da colonialidade no museu Mauritshuis, com o apoio dos conceitos de monumento histórico em Choay, da pedagogia do olhar em Borges e hooks, da Invenção das Tradições em Hobsbawm e das reflexões trazidas por Glória Wekker a respeito da subjetividade colonial na sociedade neerlandesa em “Whitte Innocence”, servirão de apoio para que se consiga refletir de maneira crítica ao processo de transformação museal proposto pela instituição nos últimos anos, pensando se esse processo se aproxima das práticas decoloniais e dos princípios da sociomuseologia, correspondendo a uma mudança estrutural e não alegórica.

¹⁸ A tradução em português de Mauritshuis, o nome do museu, é referência direta ao seu fundador: “Casa de Maurício”.

2.1 A invenção de um símbolo nacional – a transformação da ascensão colonial do século XVII em uma “Era de Ouro”

A história do edifício, atual sede do museu e antiga casa de Maurício de Nassau, remonta ao século XVII, tendo sido construído entre os anos de 1633 e 1644. No ano de conclusão da construção o conde de Nassau-Siegen, o Maurício de Nassau, volta do Brasil para os Países Baixos e passa a morar no edifício (Mauritshuis, s. d)¹⁹. Não é possível falar sobre a história do edifício sem contextualizar o período em que está inserido, de que maneira e com que fundos ele foi construído e a história do seu fundador, todos tendo relação direta com a colonização. A história de Maurício de Nassau no Brasil está inserida no que foi considerado o “século de ouro” (*golden age*) dos Países Baixos.

O século XVII nos Países Baixos foi denominado durante muito tempo pela historiografia oficial como “Era de Ouro” por conta de uma perspectiva que o considerou como um período único da história nacional, em função do crescimento político e econômico e do desenvolvimento cultural intenso, que resultou da expansão marítima e comercial da qual o país fez parte. O termo foi utilizado pela primeira vez no século XIX pelo historiador Pieter Lodewijk Muller (1842-1904) no livro “Onze gouden eeuw: de republiek der Vereenigde Nederlanden in haar bloeitijd geschetst” (1896), que em tradução direta significa: “Nossa idade de ouro: esboçando a república dos Países Baixos Unidos em seu apogeu” (Van der Molen, 2019). Como sugere o título da obra, o historiador reflete a respeito do século XVII através de uma lente de enaltecimento, indicando o auge da história do país através dos feitos daquele século. O autor produz a sua obra no momento em que estava se formando o novo Estado Nação moderno dos Países Baixos.

A partir do primeiro uso, o termo foi instituído e utilizado pela historiografia nacional (Van der Molen, 2019);

“Talvez possamos entender por que a noção de uma “Era de Ouro” no passado foi considerada necessária na Holanda do século XIX, como um foco de unidade nacional. Ajudou a trazer coesão a um Estado-nação relativamente jovem - o Reino dos Países Baixos”²⁰ (Van der Molen, 2019).

¹⁹ Informação encontrada no site do museu: <<https://www.mauritshuis.nl/en/what-s-on/always-on-show/welcome-to-the-mauritshuis/history-of-the-building/>>. Acesso em: 20.04.2021.

²⁰ Tradução livre: “We can perhaps appreciate why the notion of a bygone ‘Golden Age’ was felt to be necessary in the nineteenth-century Netherlands, as a focus of national unity. It helped to bring cohesion to a relatively young nation state – the Kingdom of the Netherlands.”

Tom van der Molen, curador do Amsterdam Museum, no artigo “The Problem of ‘the Golden Age’” (2019), em que anunciava a abolição do termo nas produções do museu, diz que o contexto da criação do termo estava dentro do propósito de uma unidade nacional em um Reino recém-formado. Essa prática se relaciona com a ideia de Hobsbawm da “invenção das tradições”, que acontece através da valorização de certas narrativas, testemunhos históricos, para a constituição de uma identidade coletiva. Ainda a respeito do termo, Van der Molen diz que ao longo do século XX houve uma progressiva diminuição na sua utilização nos trabalhos acadêmicos, entretanto voltando a ser utilizado em maior número a partir dos anos 1990²¹, também por razão do uso em trabalhos acadêmicos produzidos fora dos Países Baixos. Destarte, o curador analisa que o emprego do termo tem relação principalmente como uma ferramenta de marketing por autores e curadores como uma forma de abrilhantar os títulos de livros e exposições (Van der Molen, 2019).

Importante nessa questão é o fato de que o século XVII foi colocado em posição de evidência e certas memórias e elementos foram utilizados, pelo que Choay denominou pedagogia do civismo, inculcando uma memória histórica, viva, para mobilizar um sentimento de orgulho que permitiriam uma unificação nacional.

O testemunho histórico que se transforma no primeiro grande orgulho nacional corresponde a independência do território do Sacro Império Romano Germânico e a formação da República das Sete Províncias dos Países Baixos, que aconteceu em 1588. Após a abdicação ao trono do imperador e rei espanhol Carlos V, seu filho e sucessor Filipe II tornou-se o novo imperador do Império e, por uma questão de sucessão, ele também se tornou rei de Portugal, agregando suas possessões ao seu vasto império²². Até aquele momento, o território das províncias fazia parte do império, entretanto em 1568 por conta de uma complexidade de motivações, sendo a mais significativa a questão religiosa, foi iniciado um movimento de revolta dos nobres da região, resultando em uma guerra de independência que viria a durar 80 anos.

O século XVI foi marcado por uma mudança grande na mentalidade religiosa no território europeu, com a disseminação das ideias de Martinho Lutero e posteriormente João Calvino, e a reforma protestante no seio cristão. De acordo com o pensamento de Pierre Bourdieu, a religião pode ser entendida como uma normatização das práticas e dos hábitos

²¹ No último tópico deste capítulo veremos que o final dos anos 1990 corresponde a insurgência dos movimentos sociais em protesto contra as narrativas colonialistas.

²² Este período entre 1580 e 1640 ficou conhecido como União Ibérica.

culturais de um grupo ou uma sociedade. Isto posto, as novas vertentes religiosas protestantes são propagadas de uma maneira intensa na região ao norte da Europa, tendo a corrente calvinista como a mais influente nos Países Baixos.

A transformação da mentalidade na modernidade europeia através do racionalismo teria reflexos também no campo religioso, em que o pensamento racional passa a ocupar espaço nas crenças protestantes e nas suas práticas de vida. No calvinismo, segundo Max Weber em “*o espírito do capitalismo*” (2004)²³ há a exaltação do trabalho secular, que é qualificado a partir da conduta racional, de uma forte disciplina e de uma atitude moral utilitarista, em que o ganho de dinheiro era visto como o fim em si mesmo. Incutido no *espírito do capitalismo* calvinista estaria o que Weber denominou como *predestinação*, segundo o qual o trabalho poderia indicar ao homem indícios da sua salvação, já que por ser dever de todos, representaria uma glorificação de Deus. Neste sentido, na fé protestante o destino da salvação não pode ser alterado pela ação do indivíduo, nem através das boas obras, nem dos sacramentos como confirmação de sua salvação, o que os diferenciava da fé católica, podendo receber apenas indícios da salvação através da prosperidade na vida, que seria resultado do trabalho.

O Sacro Império Romano Germânico do qual o território fazia parte tinha a fé católica como centro, e à vista disso o rei Filipe II passou a tomar medidas mais violentas com o objetivo de conter o avanço do protestantismo e combater o cisma na Igreja. Entre inúmeras medidas, podemos destacar a lei da pena de morte para aqueles que passassem a se converter ao movimento protestante calvinista e, em 1559 a bula *Super Universas* lançada pelo papa Paulo IV que ordenava uma reestruturação das arquidioceses nos Países Baixos. Além disso, tendo um caráter mais centralizador e absolutista, o rei buscava intensificar sua autoridade sobre as províncias, passando a demandar um aumento nas tributações (Gelderen, 1992, p. 33), prejudicando o comércio e impondo dificuldades nas transações financeiras e comerciais geridas a partir daquela região.

Tanto do ponto de vista econômico e político, quanto religioso, houve um crescente descontentamento dos governantes da região em relação ao Império, resultando em uma revolta independentista. Em 1566 houve um agravamento desse cenário através de uma série de

²³ Primeira publicação em 1904.

invasões em igrejas e destruição de imagens religiosas que ficou conhecido como um movimento iconoclasta denominado “beeldenstorm”²⁴ em holandês.

Na narrativa oficial da “Comissão para a Recalibração do Cânone dos Países Baixos” (2020), livro utilizado como consulta para o ensino básico, eles descrevem esse momento de uma maneira romanticamente heroica, contando como a revolta se transforma em uma guerra. O rei Filipe II enviou dez mil homens para as províncias rebeldes e nomeou o espanhol Fernando Álvarez de Toledo²⁵, governador da região, estabelecendo o “Tribunal dos Tumultos” para punir aqueles que participassem de revoltas. Além disso, havia uma ameaça do retorno da Inquisição Espanhola na região, o que já havia acontecido em 1523, durante o governo do imperador Carlos I, culminando na condenação a fogueira de dois monges agostinianos (Oliveira, 2016, p. 25). Portanto a violência, a perseguição e as execuções aumentam, levando a intensificação dos conflitos.

Como ressaltado anteriormente, o aspecto econômico dessa situação também se mostrou relevante, com os governantes das províncias demonstrando insatisfação nas tributações impostas pelo rei. Como apontado por Fernand Braudel no livro “Civilização Material, Economia e Capitalismo, séculos XV-XVIII, Vol 3 - o tempo do mundo” (1996), já ao longo do século XVI há um crescimento econômico e comercial no território das Províncias dos Países Baixos, por meio da pecuária e agricultura, mesmo com a escassa extensão territorial na Europa, e também do alargamento do comércio (Braudel, 1996, p. 161). Além disso, houve um intenso crescimento econômico associado ao desenvolvimento cultural, das artes, das ciências e das tecnologias, tendo a presença de muitos mecenas que passaram a patrocinar essas áreas em um ambiente urbano cada vez mais próspero, por exemplo no desenvolvimento da construção naval (Gelderen, 1992, p. 14). Braudel ainda ressalta a importância do espaço urbano de Amsterdã no comércio, dinamizando as trocas entre as diferentes regiões²⁶.

²⁴ Este mesmo termo foi utilizado pelo Primeiro-Ministro Mark Rutte e seus apoiadores em 2018 em referência aos questionamentos das imagens coloniais, tema que será referenciado mais adiante.

²⁵ Duque de Alba, membro da alta nobreza espanhola, tendo sido posteriormente, entre 1580 e 1582 vice-rei de Portugal, posto o qual foi ocupado após a sua morte pelo futuro genro do rei Felipe II, o arquiduque Alberto da Áustria.

²⁶ Nesse período ainda havia uma relação econômica muito importante entre a região e Portugal, que vendia a sua produção de cana de açúcar realizada no Brasil para os holandeses, que eram os responsáveis pelo refinamento do açúcar e a sua distribuição. Esse aspecto é relevante para a posterior invasão da Holanda no nordeste do Brasil, que veremos melhor mais adiante.

A junção de uma insatisfação de cunho político, cultural e religioso com o centro do poder do Império de Espanha, e uma crise econômica em ascensão²⁷ intensificou o sentimento de revolta que resultou na Guerra dos 80 anos. Os nobres e a população local das províncias passaram a organizar forças armadas para enfrentar o exército enviado por Filipe II. Neste cenário, desponta a liderança, o nobre Guilherme de Orange-Nassau, o Taciturno²⁸, que pertencia a uma das famílias mais importantes da região e já possuía, desde que o imperador Carlos V esteve no poder, uma relação próxima com o governo imperial, com posição social, militar e política importantes²⁹.

Entretanto, a relação próxima entre o conde Guilherme de Orange-Nassau e a família imperial ficou estremecida a partir de 1561, quando este se junta aos nobres locais em protesto contra a administração imperial. Em 1568 monta o seu próprio exército e passa a ser um dos líderes da insurreição. O progressivo avanço do capital no território, a partir da prosperidade do comércio e baseado em uma crença protestante que associa o trabalho secular à predestinação (Weber, 2004), encontra um obstáculo na maneira de governar e nas crenças do Império, tornando-se, portanto, imperativo que alcancem a independência. Os revoltosos passaram a conquistar territórios, o que resultou em 1579 na assinatura da declaração de independência³⁰, e em 1581 sucedeu a formação da República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos.

Algumas consequências dessa narrativa são importantes de serem pontuadas. Guilherme de Orange-Nassau, o príncipe de Orange, um dos líderes da independência, possivelmente devido a sua alta posição nobiliárquica europeia, bem como a sua relação com o comércio protestante, foi elevado a condição de fundador do novo Estado Holandês, denominado como o pai da pátria. A partir dele também se estabelece a casa de Orange-Nassau como a mais importante do território, mesmo após a implantação da República, sendo esta Casa invocada e resgatada quando da fundação da monarquia no século XIX, invocada como

²⁷ O intenso crescimento econômico presente ao longo do século XVI teve um declínio na década de 1560, resultado da saturação do mercado interno por excesso de mercadoria, baixa de preços, crise nas colheitas e perturbações no comércio com a região do Báltico (Braudel, 1996).

²⁸ Em holandês *Willem de Zwijger*, que também pode ser referido como “o silencioso”.

²⁹ Em 1559, o novo rei Filipe II apontou-o como governador das províncias de Holanda, Zelândia e Utrecht.

³⁰ A União de Utrecht entre as províncias do norte. Ao mesmo tempo, as províncias do sul assinaram a União de Atrecht em reconciliação com o império. Por conta do não reconhecimento de independência por parte do rei Filipe II, o estado de guerra persiste, tendo também um caráter de guerra civil por conta da divisão de lados entre norte e sul.

símbolo histórico identitário, construído como indica Hobsbawm, e relevante para o novo Estado Nação moderno que surgia naquele período.

O príncipe Guilherme de Orange-Nassau morreu em 1584 após o rei Filipe II oferecer recompensa por sua cabeça, tendo sido assassinado por um católico a tiros de pistola, constituindo o cenário para o fortalecimento da imagem de herói e mártir nacional. No relato a respeito deste acontecimento no livro produzido como consulta para a educação básica lê-se:

“Em 10 de julho de 1584, o católico Balthasar Gerards põe fim à vida de Guilherme de Orange com tiros de pistola. Guilherme parece não ter alcançado nada. Mas as províncias rebeldes se transformaram em uma república independente e autoconfiante alguns anos após sua morte. É por isso que Guilherme de Orange é considerado retrospectivamente como o fundador desse novo Estado, o "pai da pátria"³¹. (Commissie Herijking Canon van Nederland, 2020, p. 77)

Assim sendo, em cenário de disputas econômicas e políticas, revestida pelo caráter cultural religioso, a narrativa destaca que a nação nasceu a partir dos esforços de um herói e mártir protestante, contra um Império católico e infiel, responsável por assassinar esse homem que inspirou o território das províncias a se tornar um Estado próspero. Como descreve Adel Pausini (2019) a respeito dessa construção do símbolo heroico nacional, quando esse enaltecimento acontece, ele atende as intenções e a política do Estado, assim como serve aos interesses da elite. Deste modo, cria-se uma memória histórica através da reificação do culto simbólico de um herói nacional, que teria ligação com aquele grupo (Pausini, 2019, p. 139), mediante a pedagogia do civismo visto anteriormente em Choay, mobilizando o sentimento de orgulho e superioridade nacional.

Gloria Wekker (2016), ao delinear os três principais paradoxos da sociedade neerlandesa contemporânea, se utiliza de três conceitos que fundamentam o seu argumento, sendo eles o “arquivo cultural”, já citado no primeiro capítulo, a “auto-representação neerlandesa branca”, que será introduzida mais adiante, e a “inocência”. A respeito deste último conceito, ela expõe que é possível inseri-lo em uma cadeia de associações, como por exemplo a “inocência como o estado desejado do ser, que é invocado na religião cristã”³² (Wekker, 2016, p. 16), a inocência associada com o ser pequeno, uma nação pequena, como é o caso dos Países

³¹ Tradução do original: “Op 10 juli 1584 maakt de katholieke Balthasar Gerards met pistoolschoten een einde aan het leven van Willem van Oranje. Willem lijkt niets te hebben bereikt. Maar de opstandige provincies ontwikkelen zich een paar jaar na zijn dood tot een onafhankelijke zelfbewuste republiek. Daarom wordt Willem van Oranje achteraf beschouwd als de grondlegger van deze nieuwe staat, de 'vader des vaderlands'.”

³² Tradução do original: “innocence as the desired state of being that is invoked in the Christian religion.”

Baixos, portanto passível de confiança, “sendo pequenos, precisamos ser protegidos e nos proteger contra todo tipo de mal, dentro e fora da nação”³³ (Wekker, 2016, p. 16). Além destes exemplos, ela também associa a conotação feminina atrelada à inocência e também a uma posição de privilégio em proferir falas racistas, enquanto clama uma autodefesa de ser uma piada e não ter a intenção de ser racista.

Estes aspectos associados, Wekker defende que representa a maneira neerlandesa de estar no mundo e, em grande medida, através do “repositório de memórias” inserido no “arquivo cultural”, nos símbolos, nas imagens, nas memórias evocadas para a idealização de uma identidade há a construção da “inocência”. Um Estado que nasce de um mártir cristão, em um território pequeno e vulnerável, que precisa defender a si, a sua fé e o desenvolvimento que estava sendo alcançado através do trabalho glorificado por Deus. Essa narrativa nacionalista romantizada dos marcos e heróis nacionais está presente na cor oficial do país, o laranja, no hino nacional que conta a história de Guilherme de Orange-Nassau e ainda hoje, com uma linguagem similar, no livro do cânone nacional.

Após a independência e ainda durante a Guerra dos 80 anos contra a Espanha, a nova República das Sete Províncias Unidas que estava em franco crescimento, passou a buscar uma nova posição na economia mundial, no comércio ultramarino. Eram as Províncias Unidas as responsáveis por refinar o açúcar produzido na América Portuguesa, resultado de uma parceria comercial com Portugal, entretanto por conta da União Ibérica ocorrida durante o reinado de Filipe II, essa parceria se encerra, já que contrariava os interesses do Império. Além disso, são impostos embargos econômicos à nova República.

Em “O sistema mundial moderno: o mercantilismo e a consolidação da economia-mundo europeia, 1600-1750”, Immanuel Wallerstein (1980) dedica um capítulo a analisar como no século XVII os Países Baixos passaram a ocupar a zona central do moderno sistema-mundo. Este conceito idealizado pelo sociólogo, inspirado no pensamento de Fernand Braudel, descreve o “moderno sistema mundo” organizado em torno do sistema capitalista em uma divisão internacional de trabalho, a partir de uma hierarquia geopolítica que abarca um centro, uma periferia e uma zona intermediária, a semi-periferia. Desde o século XVI existiriam diferentes sistemas-mundo, sendo que a posição de um Estado é passível de mudança dentro deste sistema. Um exemplo disso é a Espanha que até o século XVII se encontrava no centro

³³ Tradução do original: “Being small, we need to be protected and to protect ourselves against all kinds of evil, inside and outside the nation.”

e, posteriormente, passou a ocupar a zona intermediária. Neste caso, os Países Baixos exercem centralidade ao refinar e agregar valor a matéria-prima produzida em regime de escravidão nos territórios coloniais, comercializando o produto após agregar valor industrial a este, estando na ponta da linha produção-comercialização. No mesmo sentido, as dificuldades políticas e diplomáticas com Portugal, intensificam a relevância dos neerlandeses dominarem o processo produtivo, portanto, ingressarem no mercado colonial, ou seja, no sistema produção, troca e produção, tendo por base a mão-de-obra de pessoas escravizadas e traficadas continentalmente, reduzindo assim a dependência comercial dos Países Baixos de terceiros, que até então exerciam a função de intermediários, entre o centro industrial e a periferia colonial produtora de matéria-prima.

Essa divisão do trabalho presente na economia-mundo acontece em torno de “cadeias mercantis” que são compostas por todas as etapas de produção e comercialização de uma certa mercadoria (Vieira, 2010, p. 505), e que passa a dar forma ao que Aníbal Quijano denominou como colonialidade do poder. Como apontado por Pedro Antonio Vieira (2010), este representa um aspecto essencial da análise de Wallerstein,

“(...) uma vez que é precisamente a existência de diferentes atividades (a divisão técnica), em diferentes regiões (divisão espacial) realizadas por diferentes grupos étnicos (divisão étnica) com diferentes remunerações (divisão de renda) que permite o florescimento da economia-mundo européia, a qual, por definição, desde o século XVI inclui as colônias ibéricas na América”. (Wallerstein, 1979, apud Vieira, 2020, p. 505)

E é justamente esses diferentes aspectos da divisão que geraram consequências para as relações de poder entre os Estados, permitindo o surgimento da Matriz Colonial de Poder, como descrita pelo grupo Colonialidade/Decolonialidade, e produzindo uma hierarquização política e econômica que conduziria para a dominação social e epistêmica. Essa divisão que surge com a colonização permanece na atualidade através das categorias mais recentes de países desenvolvidos, em desenvolvimento e subdesenvolvidos.

Pedro Antonio Vieira (2010) analisa a cadeia produtiva do açúcar segundo a lógica do sistema mundo, onde a interligação dos continentes se inicia através do tráfico de escravizados da África para o Brasil, local em que acontece o plantio, a colheita e transporte da cana de açúcar para então a fabricação, embalagem e transporte do açúcar nos engenhos. Os portugueses ocupam uma posição de intermediários, transportando o açúcar para ser vendido e refinado na Europa. Na transição do século XVI para o XVII os holandeses se tornaram os principais refinadores do açúcar brasileiro, e responsáveis por distribuir o açúcar refinado no

território europeu, que possuía maior valor agregado. Essa divisão de trabalho internacional estabeleceu as posições desses Estados dentro do sistema-mundo, tendo a República das Províncias Unidas ocupando a posição central³⁴, Portugal como intermediário na posição de semi-periferia³⁵ e o Brasil na periferia.

Ao fim do século XVI, com os holandeses almejando maior autonomia política e econômica e ocupar um maior espaço no mercado internacional, passaram a visar retirar o intermediário das suas relações comerciais, com as explorações ultramarinas se tornando o objetivo principal, passando a investir em maiores frotas organizadas para tal. A guerra contra o Império Ibérico passou a acontecer nos territórios ultramarinos, através de ataques e invasões nas colônias portuguesas e espanholas.

Leandro Vilar Oliveira (2016), citando o historiador Christopher Ebert (2003) aponta que os holandeses ao longo do período da guerra contra os espanhóis conseguiram muitas vezes contornar os embargos e, mesmo estes não foram estabelecidos de maneira contínua, entretanto ainda assim isso representou um revés econômico, afetando os negócios com outros territórios como com a Inglaterra e a França. Considerando a importância do açúcar na economia da República, ele viria a se tornar a prioridade para a expansão dos holandeses pelo Atlântico, tendo o acesso ao Brasil como o primeiro objetivo na América do Sul. (Enthoven, 2003, p. 24).

Ao analisar o papel hegemônico dos holandeses nesse período, Wallerstein destaca o desenvolvimento dos diversos setores agro-industriais da República, que estavam integrados entre si visando maior eficiência na produção e consequentemente no comércio, tendo esse elo principalmente entre a indústria dos têxteis, do açúcar refinado e da produção naval (Wallerstein, 2011, p. 44). O intenso desenvolvimento deste último foi essencial para a posição dominante dos holandeses no comércio mundial no século XVII através das suas duas maiores

³⁴ Segundo Wallerstein (1980), mesmo que no século XVIII e XIX tenha se estabelecido a hegemonia dos ingleses e franceses no centro do sistema-mundo, os holandeses foram os pioneiros da estrutura do comércio triangular: “(...) the basis of one central pillar of capitalist trade in the seventeenth and eighteenth centuries: the so-called triangular trade, which provided Europe with its cotton, sugar, and tobacco, all grown of course with African slave labor plus the silver Europe used to obtain the spices and tea from the East Indies. The Dutch were the pioneers of this structure, (...) the initial "social investment" was heavy and time consuming and, in bookkeeping terms, borne by the Dutch.” (Wallerstein, 2011, p. 51)

³⁵ Vieira ressalta que a posição inicial de Portugal dentro da cadeia mercantil se mostrou vantajosa, já que tinham controle da produção da cana de açúcar e do produto em si. Entretanto quando as condições do mercado se alteram, a partir da crescente valorização do açúcar refinado, aquele que era produzido por Portugal passa a ser considerado de qualidade inferior e, “a esta altura Portugal já não dispunha da força suficiente para mudar sua posição na divisão internacional do trabalho, sendo empurrado cada vez mais para a periferia do sistema mundial.” (Vieira, 2010, p. 520).

companhias marítimas; “a construção naval era a produção dos meios de produção”³⁶ (Wallerstein, 2011, p. 44).

A influência do calvinismo na ideologia e na construção de uma identidade e dos modos de vida no início da República das Províncias Unidas, através do enaltecimento do trabalho secular e do lucro como um fim em si mesmo, mas que poderia representar o indício da salvação, permitiu alavancar o seu poderio econômico-religioso-cultural. Wallerstein argumenta que um dos grandes elementos que favoreceram os poderes hegemônicos da história, os Países Baixos sendo os primeiros, seguido pela Inglaterra e os Estados Unidos da América, é que nunca permitiram que as ideologias causassem interferências nos seus interesses, entretanto é propriamente as ideologias que serviram de legitimação e estabelecimento da hegemonia (Wallerstein, 2011, p. xxvi-xxvii). No caso holandês, “Os holandeses ofereciam tolerância religiosa (*cuius regio, eius religio*), respeito pela soberania nacional (*Vestfália*) e *mare liberum*”^{37, 38} (Wallerstein, 2011, p. xxvi).

A construção dessa memória hegemônica que viria a produzir os paradoxos da sociedade neerlandesa, como defendido por Glória Wekker, podem ser resumidos pela autora pela ideia de que a auto-imagem dominante e estimada dos Países Baixos se refere de maneira geral por ser uma nação pequena, mas eticamente justa, que não enxerga a diferença racial, portanto livre de racismo, que tem algo de especial para oferecer ao mundo e, portanto, ocupa um alto nível moral e ético (Wekker, 2016, p. 2). Essa imagem foi possível de ser idealizada através da valorização desses componentes gerais que estabeleceram a hegemonia dos holandeses no século XVII, com base no conceito de inocência idealizado por Wekker, e do sistemático apagamento dos traços da imposição da dominação e da colonialidade na memória histórica. Ela ainda pontua que as lacunas dessa história se veem presentes no currículo educacional do país e, portanto, isso tem consequências na maneira em que se constrói a identidade nacional para os jovens ainda no presente.

Após realizar viagens de reconhecimento utilizando as rotas elaboradas pelos portugueses, em 1602 há a fundação da Companhia das Índias Orientais (VOC) que focalizou inicialmente na colonização de exploração para o comércio de especiarias e a competição dos

³⁶ Tradução livre do original: “shipbuilding was production of the means of production”.

³⁷ “*Mare liberum*” faz referência a um documento escrito em 1609 por um jurista e filósofo holandês, Hugo Grotius, em defesa da liberdade dos mares em termos jurídicos, contra o *mare clausum* imposto pelos Ibéricos.

³⁸ Tradução livre do original: “the Dutch offered religious tolerance (*cuius regio, eius religio*), respect for national sovereignty (*Westphalia*), and *mare liberum*.”

mercados na Índia, em Malaca, no Japão e na Indonésia, que viria a ser a maior colônia holandesa, conquistando sua independência apenas em 1945.

Entre 1609 e 1621 há uma trégua de doze anos da guerra, e a imposição de limites de território. Assim que essa trégua se encerra, a Companhia das Índias Ocidentais (WIC) é fundada, recebendo o direito da administração central para a colonização e comércio na área do Oceano Atlântico, com o foco na produção agrícola, e não de exploração como tinha sido concebida a VOC.

“A ideia de uma empresa para todo o Atlântico remontava ao próprio comércio. A maioria dos comerciantes percebeu que apenas uma organização com navios adequados e poderio militar poderia desafiar as potências ibéricas no Atlântico. (...) Usselincx afirmou ter defendido a organização de tal empresa já em 1592, mas teve que esperar até 1606 antes que os Estados da Holanda aprovassem tal plano.”³⁹ (Heijer, 2003, p. 78)

Ambas as companhias foram organizadas como uma “sociedade de ações operando mediante monopólio outorgado pelo governo” (Mello, 2010, p. 7), e a motivação de projetar uma empresa a serviço do Estado o que representou uma decisão política a fim de evitar rivalidades comerciais entre as províncias e as cidades, evitando uma possível desunião da República (Odegard, 2018, p. 53). Cabe apontar que as duas companhias eram empresas que possuíam certa liberdade de decisões em relação ao Estado Geral, em realizar tratados, travar negociações, guerras e administrar os territórios conquistados sem precisar de uma constante aprovação de decisões que viriam do centro, além de possuir a própria defesa de guerra.

No livro “Cânone” da história neerlandesa utilizado como consulta na escola básica, assim como na maior parte da historiografia do país, as palavras utilizadas para descrever as duas companhias indicam grandiosidade, como eram majestosas e imponentes, pela eficiência nos seus avanços, com a sua própria frota militar, a tecnologia e a maneira visionária como eram organizadas, representando uma sociedade de ações. Mesmo com a recente reestruturação deste livro, a maneira como os verbetes históricos são organizados tende a valorizar os símbolos e a história dos heróis nacionais através de uma cronologia linear. O tópico relativo a WIC e a VOC dispõe de uma linguagem heroica, tendo apenas uma rápida menção ao comércio de escravizados, de certa maneira desconsiderando esse tema como relevante na

³⁹ Tradução livre do original: “The idea of one company for all of the Atlantic went back as far as the trade itself. Most merchants realized that only an organization with adequate ships and military power could challenge the Iberian powers in the Atlantic. (...) Usselincx claimed that he had advocated organizing such a company as early as 1592, but he had to wait till 1606 before the States of Holland approved such a plan.”

descrição das companhias. Apenas oito verbetes após o das companhias, que incluem figuras ilustres da política, das artes e na religião, que há um relativo o sistema escravista com o subtítulo, em tradução livre, “Tráfico de pessoas e trabalho forçado”⁴⁰.

Ainda que tenha ocorrido mudanças recentes no livro, não é possível afirmar que a linguagem escolhida para abordar os temas históricos é satisfatória, de um lado por conta da valorização exacerbada e não problematizada das estruturas coloniais e de outro a partir de uma amenização, por exemplo a utilização do termo “trabalho forçado”, que ameniza a realidade do trabalho de escravizados e ignora a magnitude da violência envolvida no sistema.

Logo após a fundação da WIC planejou-se as invasões no nordeste do Brasil. Em 1624 tentam tomar a cidade de Salvador, que fracassa por conta da expulsão por frotas espanholas. Entretanto, na persistência de tomar o nordeste do Brasil, retornam em 1630 e sucedem a tomada do território iniciada em Pernambuco e Olinda, passando a controlar os engenhos de açúcar e outras mercadorias presentes na região.

A presença holandesa no Brasil será desenvolvida mais adiante neste capítulo, já que essa presença é de extrema importância para a compreensão da origem do edifício do museu Mauritshuis. Cabe, portanto, concluir esse tópico indicando a importância desse momento para a construção de uma complexidade identitária para os Países Baixos, já que no século XIX, a imagem desse período é constantemente resgatada para pensar uma história e um passado glorioso para o povo neerlandês.

Neste tópico foi possível examinar certas memórias resgatadas e determinantes históricos selecionados pelos próprios neerlandeses para o desenvolvimento da sua história nacional, desde o movimento de independência em relação aos espanhóis, até o crescimento exponencial da economia a partir da organização para participação no comércio ultramarino.

Os aspetos mais mencionados pela narrativa, no que foi denominada oficialmente como a “Era de Ouro” dos Países Baixos do século XVII, diz respeito ao desenvolvimento da arte, apresentando uma cultura holandesa mais sóbria, atenta aos detalhes do cotidiano e o foco no comércio, ligados ao protestantismo. Um país pequeno e uma sociedade simples, respeitosa das liberdades individuais e com talento para o comércio e para o desenvolvimento científico, permitindo o crescimento econômico. Entretanto, que exclui a narrativa dos horrores da colonização e todas as consequências que isso gerou para a sociedade.

⁴⁰ No original: “Mensenhandel en gedwongen arbeid”

Após compreender mais a fundo a narrativa histórica dos séculos XVI e XVII, o contexto em que se insere a figura principal do museu, Maurício de Nassau, cabe focalizar no seu papel na história colonial do país, qual a carga simbólica da casa que construiu e que viria a ser o museu.

2.2 Maurício de Nassau e a colônia holandesa na América Portuguesa: O Brasil afro-indígena capturado por outro explorador europeu.

Como foi sinalizado anteriormente, a importância do território do Brasil para os holandeses era muito grande, já que a produção de açúcar refinado representava uma parcela importante da economia neerlandesa. Conforme Evaldo Cabral de Mello (2010), durante os 12 anos da trégua com os espanhóis e a volta da troca comercial com Portugal, por volta de 50 mil caixas de açúcar eram recebidas e abasteciam 29 refinarias nos Países Baixos (Mello, 2010, p?). No interesse de uma maior eficiência na produção e na comercialização do açúcar, buscando cortar a relação com os intermediários portugueses, os holandeses haviam conduzido pesquisas e relatórios a respeito da costa do Brasil e das condições sociais e econômicas, em especial da região do nordeste, na intenção de idealizar um plano de invasão após o fim da trégua dos doze anos.

Charles Boxer (1969) cita os relatórios descritivos produzidos a respeito da costa brasileira, datados ainda da década de 1620, que também indicavam a localização de outras mercadorias como o pau-brasil⁴¹. Dois documentos de 1623 são considerados os mais importantes para a análise dos planos holandeses em invadir o Brasil, sendo eles “Lista do que o Brasil pode fornecer anualmente”, com um descritivo detalhado da produção de açúcar no nordeste do território e “Motivos por que a Companhia das Índias Ocidentais deve tentar tirar ao Rei da Espanha a terra do Brasil e isto quanto antes”, ambos escritos por Jan Andries Moerbeek. O segundo documento, inclusive, havia sido transformado em panfleto para circular na cidade de Amsterdã (Monteiro, 2019, p. 9).

Este último relatório explicita no conteúdo e na linguagem o papel da religião e o trato social pensado pelos holandeses na colonização desse novo território, realizando uma comparação direta com os portugueses. Logo no início do texto Moerbeek fala a respeito do

⁴¹ Dentre esses documentos estão “Tocha da Navegação” de 1623 e “Roteiro para o Rico Brasil”, de 1624 (Oliveira, 2016, p. 35).

nível de dificuldade que acredita que teriam para realizar uma invasão e sobre a melhor maneira de se governar o território, como seria possível conquistar e permanecer:

“Estando a Companhia das índias Ocidentais em perfeito estado, ela não pode projetar coisa melhor e mais necessária do que tirar ao Rei da Espanha a terra do Brasil, apoderando-se dela. As razões para isto são muitas, de várias espécies e óbvias, das quais eu citarei apenas aquelas que, conforme a minha opinião, forem mais importantes. (...) além disto, não têm a prática nem a coragem de defendê-la contra o poderio da Companhia das índias Ocidentais, podendo ser facilmente vencidos (...) Os portugueses que oferecerão maior resistência ou defesa são, na sua maior parte, da religião judaica, e, além disso, inimigos natos e jurados da nação espanhola, razão porque se submeterão de boa vontade a V. Ex., ou facilmente serão levados a isto; (...) Para conseguir tal coisa é absolutamente necessário que a Companhia se mostre muito amigável e cortez para com a mesma nação, deixando a cada um liberdade de religião, fazendo aí boas leis e bom policiamento, administrando a cada um direito e justiça.”⁴² (Moerbeek, 1942[1624], p. 25-44)

A parte final do segundo argumento dado por Moerbeek é significativa, já que deixa evidente a narrativa da superioridade moral dos holandeses em relação aos portugueses por conta do argumento religioso, de uma maior liberdade religiosa. A construção desse discurso que reverencia a moral religiosa se vê presente no imaginário local brasileiro até os dias de hoje, através de uma crença na ideia de que por conta disso a colonização holandesa seria melhor e menos violenta do que a colonização portuguesa. O argumento da liberdade religiosa representa, como visto no documento, apenas uma estratégia política para operar na colônia de maneira mais efetiva, e não uma superioridade moral que pensa nas liberdades da população local. Apesar disso, essa é a narrativa hegemônica.

“os diretores sempre deram muita importância à suposta exploração cruel de vários povos e grupos oprimidos supostamente sofrendo sob o domínio colonial espanhol e português - especialmente povos nativos e os descendentes de cristãos-novos de ex-judeus batizados à força - prevendo que esses grupos iriam ansiosa e sinceramente apoiar os holandeses em todas as tentativas que eles fizeram para arrancar os territórios ibero-americanos das mãos ibéricas, não é surpreendente descobrir que os diretores desde o início pretendiam providenciar um bom entendimento e alianças militares com as populações nativas americanas e atrair assentamentos de cristãos novos e judeus sefarditas, concedendo a esse grupo a liberdade de praticar sua religião sem perturbações em casas particulares.”⁴³ (Israel, 2007, p. 17)

⁴² Jan Andries Moerbeek, “Motivos Porque a Companhia das Índias Ocidentais Deve Tentar Tirar ao Rei da Espanha a Terra do Brasil, e Isso o Quanto Antes,” in Documentos Históricos I: Os Holandeses no Brasil, trans. Frei Agostinho Keijzers (Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Alcool, 1942 [1624]), p. 25-44.

⁴³ Em tradução livre do original: “the directors had always made much of the allegedly cruel exploitation of various oppressed peoples and groups reportedly suffering under Spanish and Portuguese colonial rule – especially native peoples and the New Christian descendants of former forcibly baptized Jews – predicting that these groups would eagerly and whole-heartedly support the Dutch in any attempts that they made to wrest Ibero-American territories

A narrativa aparentou ser cuidadosamente tecida nos documentos reforçando a importância em conceder liberdade de consciência à população local, tanto nativa, quanto judaica e católica, como uma concessão política que ofereceria vantagens para a companhia (Israel, 2007, p. 18). Além da liberdade religiosa representar uma estratégia política para alianças militares planejada pelos diretores da companhia para se estabelecer no território, o discurso também buscava destacar a crueldade na opressão da exploração praticada pelos portugueses e espanhóis, posicionando os novos colonos holandeses em uma posição moral elevada.

Apesar da estratégia adotada pelos diretores, a questão religiosa na colônia não se deu de maneira descomplicada como foi convencionado pela memória histórica, já que encontram-se cartas tanto redigidas por católicos portugueses e brasileiros, quanto por protestantes holandeses, reclamando a respeito de questões religiosas na colônia, principalmente pela presença de mercadores judeus da República (Odegard, 2018, p. 115).

Até a designação de Maurício de Nassau como governador da colônia no Brasil, a WIC havia estabelecido que a colônia seria governada por um comando civil e um comando militar decididos por um conselho, assim como a própria companhia era governada, entretanto essa organização havia se provado não efetiva por conta de disputas frequentes entre os dois comandos (Odegard, 2018, p. 62), o que levou os diretores a selecionarem um governador-geral que seria responsável por administrar a colônia.

Para tal posição foi escolhido João Maurício de Nassau-Siegen, pertencente a uma família de condes e da região de Dillenburg, na Alemanha. Como fazia parte da linhagem da família Nassau, era primo de dois stadhouders (governadores-gerais) das Províncias Unidas, Maurício de Orange-Nassau e Frederik Hendrik⁴⁴. Segundo Odegard, a família Nassau-Siegen possuía um poder político e econômico muito limitado, não tendo condições de pertencer às relações de clientelismo para avançar socialmente. Entretanto, a relação familiar, principalmente com o Frederik Hendrik, foi significativa para o avanço da carreira de Maurício de Nassau, que passou a servir como oficial do exército: “Quando jovem oficial do exército,

from Iberian hands, it is not surprising to find that the directors from the outset intended to make provision to secure a good understanding, and military alliances, with native American populations and to attract New Christian and Sephardic Jewish settlement by according this group freedom to practice their religion undisturbed in private homes”

⁴⁴ Ambos filhos de Guilherme, o Taciturno.

passou os meses de verão em campanha e os meses de inverno na corte de Haia, onde continuou seus estudos e se misturou à alta sociedade.”⁴⁵ (Odegard, 2018, p. 66).

No posto militar durante a guerra contra a Espanha, ele participou de diversas batalhas importantes e foi a partir do cerco de Schenkenschanz, que liderou em abril de 1636, que ganhou notoriedade na sociedade holandesa. Maurício de Nassau portanto possuía alguma experiência em batalha, tendo recebido treinamento de seu irmão e também de Hendrik.

Como a WIC foi concebida como uma companhia que objetivava a colonização, possuindo uma visão pró-guerra a fim de avançar no Atlântico contra o Império Ibérico, os diretores da companhia possuíam uma maior inclinação em apoiar a escolha de um governador-geral que tivesse uma experiência militar⁴⁶ (Odegard, 2018, p. 67).

Maurício de Nassau foi indicado para o conselho de diretores da WIC em julho de 1636 por Albert Coenraets Burgh, da Câmara de Amsterdã e existe a possibilidade de essa indicação ter acontecido por uma aspiração de aproximação política e econômica da região de Amsterdã e da WIC com o stadholder, tendo esse movimento acontecido como uma demonstração de apoio. O apoio que estaria ligado a proximidade que Maurício de Nassau possuía com Frederik Hendrik, além de pertencer a família Nassau.

A união entre esses dois argumentos, da companhia possuir uma organização política mais militarizada e a nomeação de Nassau ter acontecido por conta da sua posição familiar e próxima do governador-geral das províncias, indica como apontado por Odegard, uma concepção de governo para o Brasil Holandês que traduzisse o gabinete do Stadhouder das Províncias (Odegard, 2018, p. 70).

Maurício de Nassau se estabelece no Brasil como um funcionário da WIC, recebendo um salário fixo, um montante em custos de equipamentos e a possibilidade de oferecer refeições livres para si e convidados. Este último componente gerou discórdia entre Nassau e a companhia, já que os gastos passaram a ser demasiadamente elevados. Entretanto, foi especificamente os banquetes oferecidos por Nassau que possibilitaram a construção social de uma corte a sua volta, estabelecendo vínculos a ele como pessoa privada (Odegard, 2018, p.95).

A comitiva que o acompanhou ao Brasil contou também com cientistas e artistas com a missão de documentar em pinturas de paisagem o território do Brasil Holandês. No período

⁴⁵ Tradução livre do original: “As a young officer in the army, he spent the summer months on campaign, and the winter months at the stadholderly court in The Hague, where he continued his studies and mingled with high society”

⁴⁶ Ao contrário da VOC que tinha a frente representantes mais orientados para o comércio.

em que esteve na colônia, construiu uma cidade planejada e fortificada na região de Recife com seu nome, a Cidade Maurícia, Mauritsstad, na qual ergueu palácios, jardins, igrejas, além da criação de elementos que construiriam simbolicamente uma corte aos modos europeus, em conformidade com os títulos, privilégios e uma hierarquia social (Monteiro, 2019, p. 11-12) europeia, adequada as necessidades e interesses mercantis, e que transitava assim como os Países Baixos entre a República e o ambiente de corte do século XVII.

Em conversa com o historiador Erik Odegard, quando da visita ao museu em março de 2023, ele ressaltou a ambição de Maurício de Nassau em construir a sua imagem política e social na sociedade holandesa a partir do seu posto na companhia. Se para a liderança política Orange era interessante indicar um nome conhecido e da família para o importante governo na colônia no Brasil, também era fundamental para Maurício de Nassau a construção de uma imagem que desse importância política e uma marca para si.

Figura 2 - Retrato comissionado por Maurício de Nassau para construção da própria imagem.



Jan de Baen, Retrato de Johan Maurits (1604-1679), conde de Nassau-Siegen, fundador do Mauritshuis, c. 1668-1670

Fonte: Mauritshuis, The Hague.

A pintura presente no museu (Figura 2), adquirida pelo rei Guilherme I em 1820, foi comissionada pelo próprio Maurício de Nassau com o objetivo de firmar a sua imagem de poder. Em sua mão há uma carta com a denominação de príncipe, uma auto intitulação

registada que permaneceria na sua biografia através do título de “príncipe humanista dos trópicos”, retratado em uma série de livros historiográficos⁴⁷. Como dito anteriormente, Nassau contribuiu ativamente na construção de uma imagem positiva a respeito de si não apenas comissionando retratos, mas também um livro biografia a respeito das suas conquistas, escrito por Caspar Barlaeus em 1647, livro em que ele também influenciou nos conteúdos (Mauritshuis, pag 12). Portanto, ele teve sucesso em criar um marketing pessoal, polir a sua imagem através do serviço prestado para a companhia no Brasil, as suas conexões e a considerada prestigiosa missão artística, aspetos que compõem a narrativa do que se conhece a respeito da sua figura, tanto no Brasil, quanto na Holanda. Nassau teve sucesso na venda da própria imagem valorizada e positivada, principalmente levando em consideração que a sua relação com a WIC terminou de maneira não amigável, já que foi demitido por conta dos altos gastos durante o seu governo. Mesmo assim, o seu papel na colónia no Brasil e na valorização das artes e da ciência permanece como o aspeto mais estudado e valorizado, evidenciando como conseguiu com que o lado obscuro da sua história e do seu governo fosse excluído ou minimizado das narrativas.

A curadora do museu Lea Van der Vinde, em sua participação no seminário “Arte e Descolonização” no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 2019, discorreu a respeito desse aspecto, apontando que o museu permaneceu durante a maior parte de sua história tratando a respeito da trajetória de Nassau através de uma perspectiva arte-histórica que enfatizava a sua relevância para a arte, arquitetura e ciência, já que essa é a narrativa difundida na educação e na sociedade holandesa. Inclusive, ela apontou que o conhecimento a respeito de Nassau e a colônia holandesa no Brasil são muito mais conhecidos no Brasil do que nos Países Baixos, já que esse conteúdo não é obrigatório no currículo escolar⁴⁸.

Como apontado anteriormente por Wekker a respeito do currículo escolar a respeito do período colonial,

“(...) é o segredo mais bem guardado que a Holanda foi uma formidável nação imperial. Os alunos das minhas aulas sempre ficam surpresos e chocados

⁴⁷ Carolina Monteiro oferece alguns exemplos: “Charles Boxer’s memorable work about the Dutch occupation in Brazil has two entire chapters dedicated to the figure of Johan Maurits, one entitled “A Humanist Prince in the New World.” (...) See also: Ernst van den Boogaart, Hans Hoetink, and Peter J. P. Whitehead, eds., Johan Maurits van Nassau- Siegen (1604-1679): A Humanist Prince in Europe and Brazil, Essays on the Occasion of the Tercentenary of his Death (Monteiro, 2019, p. 1-2).

⁴⁸ Ela afirma que houve mudanças recentes no currículo quanto ao tema da colonização holandesa no Brasil, entretanto ainda é um tópico pouco coberto.

quando ouvem sobre o papel holandês no tráfico de escravizados e no colonialismo, muitas vezes pela primeira vez.”⁴⁹ (Wekker, 2016, p. 13).

No mesmo seminário, Van der Vinde (2019) relatou que três exposições mais diretas já foram realizadas no museu tendo uma conexão com a imagem de Nassau: “Maurits, the Brazilian”, em 1953; “As far the world reaches”, em 1979; e uma exposição monográfica sobre Albert Eckhout em 2004. Ela conta que a exposição de 1979 foi sinalizada como um marco na construção da imagem de Nassau dentro do museu, com uma expografia de abordagem enciclopédica, contendo pinturas, desenhos, mapas, artefatos e animais empalhados, detinha uma narrativa que definiu a imagem predominantemente positiva do seu papel como governador colonial, principalmente através da ideia da tolerância religiosa e do incentivo científico, artístico e da arquitetura.

A exposição de 2004 a respeito de Albert Eckhout por sua vez, apresentou no prefácio do catálogo, apenas publicado em holandês, texto que dizia que a exposição comemorativa tinha o objetivo principal de evidenciar o papel de Nassau como “príncipe humanista”, patrono das artes e da ciência. Naquele momento havia alguma alusão a escravidão e ao tráfico de escravizados nos textos, entretanto, de maneira superficial e solta em relação a imagem do “benevolente” Nassau. Portanto, como a então curadora destacou:

“A história de Nassau foi incorporada na história da arte holandesa do século XVII, o foco principal do museu Mauritshuis, no entanto, ao fazê-lo, o museu ignorou como Nassau desempenhou um papel importante na história holandesa do tráfico transatlântico de escravizados.”⁵⁰ (Van der Vinde, 2019).

A citação ao tema na exposição de Eckhout aconteceu por conta de uma série de pinturas realizadas pelo artista enquanto esteve no Brasil⁵¹ (Figura 3). A pintura mostra uma mulher negra acompanhada de uma criança. O pintor Zacharias Wagener no mesmo período realizou uma ilustração cópia da pintura de Eckhout (Figura 4) em que nela é possível observar o monograma de Maurício de Nassau marcada na região dos seios da mulher.

⁴⁹ Em tradução livre: “it is the best-kept secret that the Netherlands has been a formidable imperial nation. Students in my classes are always surprised and appalled when they hear about the Dutch role in the slave trade and colonialism, often for the first time”

⁵⁰ Em tradução livre: “The story of Nassau was incorporated in the story of the 17th century Dutch art, the main focus of the Mauritshuis museum, however in doing so, the museum overlooked how Nassau played an important role in the Dutch history of the transatlantic slave trade”.

⁵¹ As pinturas foram emprestadas pelo Copenhagen Nationalmuseet para estarem presentes na exposição em 2004.

Figura 3 - Pintura *Enslaved Woman and Child*, 1641, de Albert Eckhout.



Albert Eckhout, *Enslaved Woman and Child*, 1641, Copenhagen Nationalmuseum.

Fonte: Catálogo da exposição *Shifting Image*

Figura 4 - Reprodução de Zacharias Wagener da obra *Enslaved Woman and Child*, c.1641, de Albert Eckhout em que é possível ver o monograma de Maurício de Nassau.



Figura 4 - Zacharias Wagener, after Albert Eckhout Enslaved Woman and Child, c.1641, Dresden, Kupferstich-Kabinett.

Fonte: Catálogo da exposição Shifting Image

A colônia do Brasil Holandês foi o primeiro grande território colonial de plantation da República das Províncias Unidas. De acordo com a visão de Usselincx e outros mercadores protestantes para a idealização da WIC, havia uma visão contrária ao uso de trabalho de escravizados pela companhia por ser contra a moral cristã, tendo como objetivo empregar trabalho livre nas colônias. Essa visão, entretanto, não teve apoio na prática. Os holandeses, tendo conhecimento do lucro possível na plantação de açúcar através do trabalho de escravizados, deram continuidade e intensificaram a prática já realizada no território através dos colonos portugueses.

A presença holandesa no nordeste do Brasil marcou o início do seu envolvimento no tráfico de escravizados, tendo a prática realizada pela WIC a partir do governo de Maurício de Nassau. Não só a WIC detinha escravizados em sua propriedade, como há uma série de evidências que indicam que o próprio Nassau era proprietário de escravizados, um tópico que foi alvo de debates após a exposição “Shifting Image - In Search of Johan Maurits” no museu, como veremos adiante. Entretanto, essa relevante informação foi encoberta acerca da história de Nassau, do período, e no próprio museu.

Pouco tempo depois de se estabelecer no Brasil, Maurício de Nassau foi responsável por ordenar o envio de navios para Elmina, em Gana, em 1638 e para São Tomé e Luanda, em Angola, em 1642, para estabelecer postos de comércio estáveis para envio de pessoas escravizadas para a colônia no Brasil (Monteiro, Odegard, 2020, p. 15).

No artigo “Slavery at the Court of the ‘Humanist Prince’: Reexamining Johan Maurits” (2020), Carolina Monteiro e Erik Odegard expõe que o tema do tráfico de escravizados a partir de Angola já ao final do governo de Nassau na colônia foi tópico de discórdia entre Nassau e a companhia, já que ele argumentava que “seria melhor governar todo o sistema do Atlântico Sul como um todo integrado”⁵² (Monteiro, Odegard, 2020, p. 15), operando assim o controle do processo produtivo-comercial, conforme Warllenstein, o que foi rejeitado pelos diretores da empresa.

Além do destino de escravizados para as *plantations*, o artigo defende a hipótese, baseada principalmente na ampla historiografia brasileira sobre o período, de que o governador ainda passou a adquirir escravizados para próprio benefício, “buscando destacar seu status social acima da classe dos proprietários de engenhos de açúcar”⁵³ (Monteiro, Odegard, 2020, p. 7), evidenciando que a posse de escravizados era um indicador de status e posição social. O seu envolvimento pessoal com o tráfico de escravizados foi questionado por historiadores em um debate público em jornais digitais após a exposição no museu, entretanto, como apontado pelos autores, há uma ampla evidência desse envolvimento.

Monteiro e Odegard ainda especificam que é ingênuo o pensamento de que é possível separar a superestrutura da corte nas suas especificidades culturais e ideológicas de liberdade de ideias e religiosa da estrutura econômica da colônia, que estava centrada na escravidão. Sendo uma sociedade escravocrata, essa característica seria a base fundamental da estrutura econômica, política e social:

“A corte de Johan Maurits no Brasil, incluindo a produção artística que produziu, é simplesmente inimaginável sem a mão de obra escravizada que fez a corte funcionar e que em parte financiou suas operações. Se tentarmos negar esta realidade, estaremos prestando um desserviço ao nosso entendimento do período e da colônia.”⁵⁴ (Monteiro & Odegard, 2020, p. 8)

⁵² Tradução livre do original: “it would be best to rule the entire South Atlantic system as an integrated whole”.

⁵³ Tradução livre do original: “Seeking to underline his social status over and above the class of sugar-mill owners.”

⁵⁴ Tradução livre do original: “The court of Johan Maurits in Brazil, including the artistic output it produced is simply unimaginable without the enslaved labor which made the court run and which in part financed its operations. If we attempt to deny this reality we do our understanding of the period and the colony a disservice..”

As ilustrações de Zacharias Wagener citada anteriormente (Figura 4), em que é possível observar o monograma de Maurício de Nassau na região dos seios de uma mulher negra, é utilizada no artigo, em conjunto com a bibliografia selecionada, como um indicador de que ele era um proprietário privado de escravizados, um elemento que foi desprezado nas análises a respeito da obra do artista.

Durante o governo de Nassau, a República das Províncias Unidas tornou-se pela primeira vez oficialmente ativa no comércio transatlântico de escravizados, e como apontado por Wallerstein, a partir deste momento que os holandeses conduzem o primeiro comércio sério de seres humanos para fornecer a mão-de-obra para as plantações de açúcar em uma cadeia mercantil organizada. A partir disso, a presença dos holandeses como um dos maiores mercadores de escravizados permaneceu em certas regiões até o final do século XVIII (Vieira, 2010, p. 513).

Já em 1632, antes da ida para o Brasil e antes mesmo da vitória no cerco de Schenkenschanz, por conta do crescimento de sua imagem, Maurício de Nassau já havia adquirido um terreno em uma posição privilegiada na cidade de Haia, ao lado da Binnenhof⁵⁵, onde ficaria localizada uma casa suntuosa para si. A casa quase havia o levado à falência no ano de 1636, mesmo ano em que é apontado como governador geral do Brasil em nome da WIC, portanto, o novo cargo que alcançou favoreceria o investimento. Por conta de sua renda e do grande lucro que obteve no Brasil, Maurício de Nassau pôde então realizar a construção de uma casa extravagante na cidade de Haia, um palácio na capital política das Províncias Unidas.

A cidade de Haia representava o centro político da República, como é até os dias de hoje, o centro político dos Países Baixos. Era ali que estava estabelecida a corte do stadhouder, no antigo castelo, e também os encontros dos diretores da WIC. Quando não estava em campanha militar, Maurício de Nassau passava a maior parte do seu tempo ali, junto da corte, e em contato com a camada política e nobre da República, inclusive se tornando amigo pessoal e posteriormente vizinho de Constantijn Huygens, secretário do stadhouder Frederik Hendrik. Como dito anteriormente, essa proximidade foi um elemento que facilitou a decisão de apontar Nassau como governador do Brasil em 1636 (Odegard, 2018, p. 69).

⁵⁵ Binnenhof é um complexo de edifícios da política dos Países Baixos, incluindo o parlamento, os ministérios e o escritório do primeiro-ministro.

A construção da casa aconteceu entre 1633 e 1644 e, durante esse período, ele enviava açúcar para pagar as despesas, o que provocou a casa a ficar conhecida como “maison du sucre”, ou “Palácio de Açúcar”. Em carta trocada com Constantijn Huygens em 1641, Nassau escreve:

“Os senhores diretores [do WIC], assim me disseram, o chamam de Maison du sucre [Palácio de Açúcar], embora tenham contribuído muito pouco para isso. Nem eu solicitei ajuda deles. Graças a Deus a casa agora está tão avançada quanto está. No que me diz respeito, cada um pode chamá-lo do que quiser”⁵⁶ (Maurits, 2019, p. 111).

Além de financiar com o açúcar produzido no Brasil, ele também enviou pau-Brasil para ser utilizado na edificação. No plano de Nassau para o palacete havia um grande salão no segundo andar que seria destinado a abrigar a sua coleção privada (Françoze, 2009, p. 184). Em “De Olinda a Olanda: Johan Maurits van Nassau e a circulação de objetos e saberes no Atlântico holandês (século XVII)” (2009), Mariana Françoze analisa a coleção de objetos que Nassau levou do Brasil para a Holanda na intenção de constituir um gabinete de curiosidade como estavam sendo constituídos na época.

Como foi abordado anteriormente, Maurício de Nassau possuía uma grande preocupação em construir uma imagem imponente para si e ocupar um espaço social importante. Quando este retornou para Haia após encerrar o contrato com a companhia no Brasil, havia uma apreensão a respeito de qual seria a sua posição político-social na cidade de Haia⁵⁷. Portanto, a sua coleção e os eventos realizados em sua residência teriam importância ímpar neste jogo de encenação de poder no teatro da corte.

Segundo Françoze (2009, p. 188), a presença da corte Boêmia em Haia a partir da década de 1620, influenciou no desenvolvimento da cultura de corte na cidade, o que conduziu o stadhouder Frederik Hendrik e sua esposa a buscarem ampliar “o prestígio da Casa de Orange dentro do círculo das cortes europeias” (Françoze, 2009, p. 189).

Esse ambiente de disputa social e cultural fez com que Nassau tivesse que encontrar uma estratégia para se inserir novamente nessa sociedade, após permanecer por oito anos no

⁵⁶ Tradução livre do original: “De heren bewindhebbers [van de WIC], zo is mij verteld, noemen het Maison du sucre [Suikerpaleis], hoewel zij er maar weinig aan hebben bijgedragen. Ik heb ze ook niet om hun medewerking gevraagd. Goddank is het huis nu zover gevorderd. Wat mij betreft noemt iedereen het nu zoals ze willen.”

⁵⁷ Françoze apresenta que a cidade naquele momento estava dividida em três cortes: “Elizabeth da Boêmia, filha de James I da Inglaterra e esposa de Frederik V da Boêmia, exilados em Haia desde 1621; a de sua sobrinha, Mary Stuart, Princesa Real e esposa do príncipe herdeiro Willem II (1626-1651); e finalmente a de Frederik Hendrik, stadhouder dos Países Baixos, e sua esposa Amalia van Solms, conhecida pela pouca estima que tinha por sua nora Mary Stuart e por Elizabeth da Boêmia. (Françoze, 2009, p. 187)

Brasil. Para tal objetivo se utilizou da sua coleção e das histórias no “Novo Mundo” para construir e reforçar a sua imagem.

Em “Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional De Museus Regionais No Nordeste Brasileiro” (2020), Adel Pausini expõe como a elite caipira paulista, que passou a ter maior acesso à cultura europeia e os seus ideais sociais e culturais de civilidade, a partir também do universo científico para distinção social, se utilizaram do seu ascendente poder econômico e da construção de um capital social e cultural como elemento de legitimação simbólica como elite dentro do cenário nacional (Pausini, 2020, p. 67).

Apesar de se tratar de períodos e locais diferentes, a transformação que estava acontecendo na cidade de Haia é a mesma na forma e no conteúdo de como as elites locais estavam buscando a sua legitimação como elite europeia. Uma República recém-formada que buscou o seu status social dentro da Europa. Maurício de Nassau, que fez a sua fortuna como governador-geral da companhia WIC no Brasil, passa a se utilizar desse novo poderio econômico como “ferramenta para a invenção de sua tradição legitimadora” (Pausini, 2020, p. 67), e compõe uma narrativa que acolhe o discurso científico enciclopedista que estava sendo valorizado naquele momento, associando a sua nova coleção, visto como fruto do seu trabalho, a uma imagem heroica e altiva de si mesmo, assegurando a idealização do seu capital simbólico e social.

“No contexto cultural dos Países Baixos seiscentistas, ter uma coleção como estas não era fato de pouca relevância. Possuir uma coleção (de curiosidades, de arte, de objetos naturais) era uma demonstração de conhecimento e de poder, um sinal distintivo que elevava a posição do colecionador dentro da sociedade altamente hierarquizada dos Países Baixos. (...) em 1633, poucas foram as coleções que alcançaram fama e notoriedade (...). Na década de 1640, quando Nassau retornou, os grandes colecionadores eram o casal de stadhouders Frederik Hendrik e Amalia van Solms, cuja coleção era composta principalmente de obras de arte – além de porcelana, pedras preciosas e objetos em verniz vindos da Ásia.” (Françoze, 2009, p. 191)

Este dado oferecido por Françoze é essencial para compreender o poder cultural do qual Nassau estava servindo-se para ocupar espaço dentro da sociedade, oferecendo também ao seu palácio uma posição de distinção⁵⁸. Após se estabelecer na casa, ele passa a organizar recepções para exibir a sua coleção, havendo registo de que em duas delas, ele próprio conduziu a visita e apresentou os objetos (Françoze, 2009, p. 193). Françoze destaca que a maneira como essas visitas eram guiadas e a narrativa pensada por Nassau através dos objetos e das obras destacava

⁵⁸ Além do que já foi dito anteriormente a respeito da localização privilegiada ao lado da Binnenhof.

o caráter exótico a respeito do “Novo Mundo”, construindo uma imagem essencialmente de um herói que agora retornava a casa, “fazendo uma declaração enfática sobre suas habilidades e seus méritos como militar, como governador e como cortesão” (Françozo, 2009, p. 196). Esse aspecto heroico é possível de ser observado em uma carta de 1644 do médico e botânico holandês Adolph Vorstius para Constantijn Huygens⁵⁹, 20 de dezembro de 1644:

“Ali observei com olhos ávidos e escutei com ouvidos atentos, imensamente fascinado pelo incomparável herói de guerra (...). E não somente com imagens pintadas ou belamente representadas o grande herói nos surpreendeu, mas também os próprios objetos que ali estavam representados o fizeram. (...) Tudo o que vimos, pegamos nas mãos e provamos na casa do herói era delicioso e agradável”⁶⁰ (Françozo, 2009, p. 293-296)

Além dos objetos e pinturas, o primeiro evento realizado teve a presença de onze indígenas realizando um espetáculo de dança para os convidados⁶¹, o que, segundo os relatos dos documentos, causaram curiosidade, espanto e risos entre as pessoas⁶², reforçando a imagem de exotização.

No primeiro capítulo foi apresentado o conceito de “pedagogia do olhar” em Rosane Borges, que exprime como os corpos do “Outro” foram hipervisualizados a fim de reafirmar e exaltar o padrão europeu, ao mesmo tempo que desqualifica e inferioriza o diferente. Assim como o que viria a ser o zoológico humano no século XIX, a apresentação de nativos em uma visita de exposição da coleção privada de Nassau, compreende o mesmo objetivo. Nas palavras de David Le Leu de Wilhelm, que esteve na visita e era conselheiro do stadhouder Frederik Hendrik,

“Quando eles entraram, a porta da sala foi fechada e eles viram dançar estes selvagens todos nus com suas armas levantadas, como vós vistes na pintura do Sr. Post. Eis como se paga a curiosidade de nossos ministros e de suas mulheres. Isto suscitou muitas opiniões e risos entre todas as pessoas.” (Wilhelm apud Bots, 1979, p. 104)⁶³

Os relatos apresentados demonstram a influência do pensamento científico enciclopédista na crescente curiosidade dos europeus em conhecer a cultura material dos

⁵⁹ Carta de 20 de dezembro de 1644, guardada na Biblioteca da Universidade de Leiden e disponível na tese “De Olinda a Olanda: Johan Maurits van Nassau e a circulação de objetos e saberes no Atlântico holandês (século XVII)”, 2009, p.293-296.

⁶⁰ Grifos meus.

⁶¹ De acordo com Françozo, os indígenas embarcaram para a Holanda por iniciativa própria e tinham os próprios planos do que fariam na Holanda, não estando ali de maneira forçada (Françozo, 2009, p. 193).

⁶² Carta encontrada em Wilhelm apud Bots, 1979.

⁶³ Edição da carta em Wilhelm apud Bots, que data de 12 de agosto de 1644

territórios colonizados, sempre a partir de uma perspectiva exotizada e distanciada do que seria considerada a civilização dentro da Europa. Dessa forma, a aposta em uma narrativa de viajante e conectado ao conhecimento científico e artístico por parte de Nassau, representou o centro estratégico na construção do seu capital simbólico e social⁶⁴. O efeito desses esforços foi testemunhado na carta já citada de Adolph Vorstius:

“Veja aqui, com honesta convicção e sem adornos, a minha opinião, caro Huygens: minha admiração pela riqueza das Índias Ocidentais e por tudo aquilo que os céus, os mares e a terra lá produzem de maravilhoso ou monstruoso e que foi trazido para cá pelo conde de Nassau com muito cuidado é ainda superada por minha admiração por seus atos heróicos, seus sucessos brilhantes e – que grande favor da Fortuna, apesar de tantas homenagens amontoadas! – seu equilíbrio, sua amabilidade, sua seriedade, dignos de um nobre, e – aquilo que nestes tempos a maioria dos grandes da terra desdenha – seu interesse excepcional por eruditos, pela ciência e pela arte. Em uma palavra: ele próprio me pareceu ser a jóia mais ilustre de sua casa.” (Franço, 2009, p. 293-294)

Como foi assinalado anteriormente pela fala de Lea Van der Vinde (2019), curadora que idealizou a exposição “Shifting Image” na Mauritshuis em 2018, as exposições temporárias anteriores que aconteceram no museu trataram da imagem de Nassau apenas através desse símbolo heróico e enciclopedista, sendo que em “As far as the world reaches” de 1979, a expografia foi organizada para duplicar o que foi feito por Nassau com a sua coleção, através desse caráter de gabinete de curiosidades característico do século XVII.

Mariana Franço apresenta ainda um relato a respeito da Mauritshuis de 1681, quando Nassau não só já havia se mudado da casa, como também já havia falecido. O relato foi escrito por um escrivo da Suprema Corte dos Países Baixos chamado Jacob de Hennin, que estava fora do círculo social da corte, no seu livro “Substanciosos conceitos apropriados aos Cinco Sentidos da Razão Humana”, que pretendia revelar como o homem poderia apreender o mundo através dos cinco sentidos que Deus concedeu aos homens. Hennin descreve de maneira detalhada o interior do palácio no capítulo em que fala sobre a visão humana, enfatizando as imagens referentes aos nativos do Brasil em tapeçarias, imagens e objetos ainda presentes na casa. A interpretação que foi feita pela historiografia a respeito dessa descrição repousaria na intenção de Hennin em relatar aquilo que julgava extraordinário do que presenciou no centro da política e na corte de Haia naquele período (Franço, 2009, 198).

⁶⁴ Além de exibir a coleção em sua propriedade, Nassau ainda apresentava-a em desfiles e bailes fora de sua casa em Haia, muitas vezes oferecendo objetos como prenda para pessoas influentes politicamente.

Esses relatos se mostram importantes na medida em que oferecem indícios do prestígio que o edifício da Mauritshuis possuía na cidade de Haia, imagem que foi idealizada pelo seu fundador. Se Maurício de Nassau sucedeu em produzir uma imagem heróica e romantizada para si, também conseguiu com que o edifício de sua casa, junto da sua coleção, conquistasse espaço no imaginário da corte em Haia e centro político da República, não só por conta da arquitetura valorizada na sua fachada, mas também através do seu valor simbólico.

Maurício de Nassau permaneceria apenas três anos no “Palácio de Açúcar”, até 1647 quando é convocado para se tornar stadhouder do território de Cleves, na Alemanha. Ele retorna para a residência apenas em ocasionais visitas à cidade de Haia. Em 1685, alguns anos após a morte de Nassau, a casa é alugada pelos Estados-Gerais da República e utilizada como residência temporária para convidados influentes do governo⁶⁵. Em 1704 o edifício foi vítima de um incêndio que destruiu em totalidade o seu interior, incluindo os murais que retratavam paisagens brasileiras. Portanto, atualmente apenas a fachada da casa permanece como a original. (Mauritshuis, s.d).

2.3 A evocação dos símbolos nacionais – a construção do Estado Nação e da identidade nos Países Baixos

Após passar por um período de ascensão no século XVII, a República das Províncias Unidas transitou para o declínio de sua hegemonia durante o século XVIII, sendo substituído pelo domínio da Inglaterra e da França. Em consequência da Revolução Francesa e a expansão do novo Império francês decorrente das guerras napoleónicas, em 1795 o território das Províncias foi ocupado e passou a fazer parte da República Francesa. Guilherme V de Orange-Nassau era o *stadhouder* do território no período e se exilou na Inglaterra após a ocupação.

Com a contínua derrocada do império de Napoleão na década de 1810, a elite política holandesa iniciou o planejamento para um novo regime. A conclusão é de que a escolha de um príncipe de Orange-Nassau, neste caso o filho de Guilherme V, seria a opção mais significativa, devido a relevância simbólica da família no território, o que favoreceria a aceitação popular do novo governo. Entretanto, não seria um *stadhouder* das províncias em uma República, como

⁶⁵ Neste momento a residência ainda contava com a mesma decoração planejada por Nassau, entretanto com muito pouco da coleção formada por ele, já que ao longo de sua vida foi se desfazendo dos objetos que eram oferecidos como prendas, além de ter levado uma parte consigo quando da mudança para a Alemanha.

era no passado, e sim o rei de um uma monarquia constitucional, o Reino Unido dos Países Baixos, que se instituiu em 1815.

Como expresso por Jenny Reynaerts (2015), a nova monarquia de Orange representou um fenômeno novo nos Países Baixos, que passou por um período de monarquia apenas por alguns anos sob o regime francês de Napoleão, portanto esse novo modelo de Estado precisava ser apresentado através de imagens para a Nação. Entre a coroação e a década de 1830 houve um aumento significativo na produção de retratos, tanto do rei quanto de outras figuras importantes politicamente, com o objetivo de criar “uma imagem para a novíssima monarquia, que tinha que ser moderna e ao mesmo tempo se apoiar no passado.” (Reynaerts, 2015, p. 260). O próprio rei Guilherme I comissionou uma série de retratos, que trariam elementos do passado como forma de legitimação da sua posição, o que indica a preocupação que tinha no aspecto da construção simbólica da sua imagem.

Esse modo de operar na busca da legitimação simbólica do Estado a partir da produção massiva de imagens convém com o que foi apresentado por Hobsbawm em “Invenção das Tradições” (1983), onde há a busca e a valorização de testemunho histórico, de um passado glorioso, dos heróis, para a construção de uma identidade com base na ritualização, na formalização e na repetição. Assente nesta ideia, Reynaerts expõe como as imagens de Guilherme I, o Taciturno, e de seu filho Maurício de Orange-Nassau, foram exploradas a fim de validar o rei a partir da sua linhagem da casa Orange-Nassau, os fundadores da República no século XVI.

“Desde o início, a legitimidade da monarquia Orange baseou-se nesses ancestrais: Guilherme, o Taciturno, e Maurício, que haviam se esforçado para unir as províncias do norte e do sul. Essa iconografia ocorre com frequência crescente nos anos 1820.” (Reynarts, 2015, p. 282)

Além da reivindicação iconográfica dos ancestrais prestigiosos da casa Orange-Nassau (Reynarts, 2015, p. 285), houve a recuperação de conceitos e valores que nortearam o século XVII e que serviriam para orientar a monarquia: as artes, a ciência, o comércio, a indústria e a horticultura, todas palavras que se encontram em um retrato do rei⁶⁶.

Como foi indicado no início, a história do edifício do museu Mauritshuis e da sua coleção se diferem, tendo a coleção sido instalada na antiga casa de Nassau posteriormente. O acervo, que leva o nome “*Royal Picture Gallery*”, ou Galeria Real de Imagens em português, foi composto pelo antigo *stadhouder* Guilherme V, o pai do rei Guilherme I e se localizava em

⁶⁶ Elementos presentes na pintura “Portrait of King Willem I”, de 1823, de autoria de François-Joseph Navez.

um edifício próximo ao Binnenhof. Durante a ocupação francesa as obras foram espoliadas e levadas para o Museu do Louvre, tendo retornado para os Países Baixos em 1815. No ano seguinte, o rei decide doar a coleção de seu pai para o Estado, tendo essas obras formado a base de alguns museus do país, incluindo o Rijksmuseum. (Mauritshuis, s.d).

Em 1820 o Estado realizou a compra do edifício Mauritshuis com a intenção de torná-lo um museu e, a partir de um decreto real do mesmo ano, tanto a Galeria Real de Imagens quanto o Gabinete Real de Curiosidades foram transferidos (Mauritshuis, s.d). Em 1822 o museu foi aberto oficialmente e o rei permaneceu envolvido pessoalmente no projeto da coleção, tendo sido responsável por adquirir obras de artistas importantes do século XVII.

Se após a década de 1820 é possível observar um movimento de recuperação de símbolos e imagens relativos a um passado glorioso dos Países Baixos no século XVII, dentro do conceito da “invenção das tradições” e da “pedagogia cívica” descrita por Choay, é apropriado presumir que a fundação do museu Mauritshuis estava dentro de um plano da construção da identidade do país⁶⁷. Não só a coleção possuía uma história significativa, e que interessava ao discurso, com pinturas de artistas considerados célebres do século XVII, que demonstram as técnicas e ilustram a história do período, como o edifício tinha valor simbólico, cultural e social, como foi demonstrado anteriormente.

Maurício de Nassau, o fundador do edifício, criou a sua imagem como o príncipe humanista nos trópicos, passando a ser reverenciado quanto ao seu envolvimento na promoção das artes e da ciência nos Países Baixos. Além disso, alcançou destaque na sociedade a partir do trabalho que realizou em ocupar um espaço de reconhecimento na corte, se aproximando da família e do círculo político dos *stadhouders* Orange-Nassau. O rei Guilherme I demonstrou ter consciência da importância do conde quando em 1820, dois anos antes da abertura do museu, adquire um retrato do fundador do palácio, possivelmente como uma maneira de homenagem e reverência a sua imagem, que seria recuperada no novo museu. Uma coleção e um palácio próprios do século XVII no centro político de um novo Estado em formação no século XIX.

Como já citado anteriormente, em 1897 um livro historiográfico é publicado fazendo referência ao século XVII como a “Era de Ouro” da nação, a partir do enaltecimento da arte, do poder militar e econômico de um território pequeno. Tom Van der Molen (2019) reforça a

⁶⁷ É também nesse período, e com o mesmo objetivo da formação de identidade em volta da memória da família Orange-Nassau, e a partir de uma construção simbólica, o hino nacional foi criado, narrando a história de Guilherme, o Taciturno, além da adoção da cor laranja como oficial da nação.

utilização da história pelo historiador Pieter Lodewijk Muller (1897) com o propósito de consolidar o senso de identidade nacional, empregando inclusive um pronome possessivo, pronunciando “nossa Era de Ouro”:

“Isso significa que ‘Era de Ouro’ é um termo que exclui automaticamente certas pessoas. Se seus ancestrais não compartilharam o poder e a riqueza do século XVII, ou estavam realmente entre as vítimas dos esforços da República Holandesa para aumentar seu poder e riqueza, o termo ‘Era de Ouro’ é, na melhor das hipóteses, irrelevante para você e, na pior das hipóteses, uma frase que está repleta de hostilidade.” (Van der Molen, 2019)

Em um curto prazo as estratégias da construção de uma identidade nacional realizadas no período do reinado de Guilherme I fracassaram, principalmente pela ausência de pontos em comum que pudessem conectar o norte e sul do reino, o que eventualmente resultaria na independência dos territórios da Bélgica e Luxemburgo em relação aos Países Baixos. Portanto, o intenso resgate do passado do século XVII não alcançou o objetivo da formação da identidade nacional uma que estava sendo proposta naquele momento (Lok, 2021). Segundo Anne Petterson (2022) a Amsterdã do século XIX apresenta uma coexistência entre indiferença nacional e identificação nacional, onde é possível observar que os cidadãos “mostraram como a agenda nacionalista (e elitista) pode não ser sua primeira prioridade, mas suas ações aumentaram a visibilidade e a disseminação do simbolismo nacional” (Petterson, 2022, p. 849) e serviu como artifício para moldar as relações sociais.

Desta forma, a imposição dos monumentos históricos, dos símbolos e da repetição de uma ideia a respeito do que seria a identidade holandesa, mesmo que não tenha tido um efeito significativo no curto prazo, no longo prazo determinou a maneira de se posicionar no mundo, principalmente na relação com o “Outro”. As possíveis diferenças internas existentes dentro de um Estado-Nação encontram o seu limite quando conseguem se reafirmar e entender a sua identidade na comparação erguida pela colonialidade, com quem está fora do padrão colonial. Ao longo do tempo, com as migrações e após as independências das colônias, a convivência com aqueles que são de fora se intensifica, fazendo com que os elementos fabricados historicamente reforcem a sua posição.

Após um longo período em que o termo ficou em desuso, ele foi reavido na década de 1990, tanto internacionalmente como internamente, recuperando a imagem hegemônica que tem embutida uma noção de superioridade. Coincidentemente, ou não tão coincidência assim, é neste mesmo período que se iniciam as discussões a respeito da memória da escravidão dentro do país.

2.4 “A era roubada” – as insurgências sociais e a reivindicação da memória

Na atualidade, quando se pensa na imagem dos Países Baixos para o resto do mundo, ela está baseada em dois estereótipos principais. Em primeiro lugar, a partir de uma percepção positiva do século XVII, da referida “Era de Ouro”, e em segundo lugar, em uma imagem de um povo tolerante e aberto, resultado dos movimentos de paz e ativismos dos anos 1960 e das políticas liberais a respeito das drogas e da prostituição, que possuem um caráter muito mais de controle econômico do que pensando no social.

Entretanto, nos últimos anos essa imagem tem sido contestada e há uma maior exigência em revisitar o passado colonial e reconhecer os impactos do colonialismo na atualidade, principalmente por conta do racismo e da xenofobia em um país que tem uma quantidade grande de imigrantes provenientes dos países que foram colonizados pelos Países Baixos, como a Indonésia e o Suriname. A partir dessa contestação, as discussões públicas a respeito da colonialidade nos Países Baixos foram amplificadas, tendo inicialmente como centro o tema da escravidão e a memória da escravidão. Foi a partir desse tema que houve um desdobramento para se discutir decolonialidade, o racismo e representatividade na esfera social, política e cultural (Ariese, 2020).

Sherilyn Deen no artigo “Tracing Past and Colonial Numbness” (2018), fez uma análise a respeito de como os ativistas decoloniais e antirracistas têm provocado intervenções políticas e apontado a necessidade em se tornar uma preocupação pública as discussões a respeito do colonialismo, do racismo e da escravidão. Ela ressalta a necessidade de amplificar as vozes que falam sobre raça, que até então era visto como um taboo na sociedade neerlandesa, debate restrito as discussões a respeito do holocausto e a segunda guerra mundial, mas não atrelado ao colonialismo (Deen, 2018, p. 12).

No mesmo sentido, Csilla Ariese (2020) discorre a respeito dos ativismos no país, focando na área cultural, e defende a hipótese de que os ativistas e artistas são os iniciadores das discussões sociais e que desafiam os paradigmas estabelecidos, sendo que apenas posteriormente essas discussões são estendidas para as instituições culturais, e aí então alcançam a esfera pública (Ariese, 2020, p. 117-118). Entretanto, há sempre de se observar como as instituições estão acolhendo essas discussões, dando o devido crédito para os movimentos sociais que trabalham ativamente para que haja mudanças.

“Assim, Amsterdam vive hoje dentro de um paradoxo de tolerância em que o mito da tolerância é empregado para silenciar ou esconder pontos de tensão. Isso tornou difícil desafiar a intolerância e discutir questões contenciosas, como o passado colonial de Amsterdã e seus legados de escravidão e colonialismo.”⁶⁸ (Ariese, 2020, p. 121)

Essa característica do discurso neerlandês apontado por Ariese, baseado no paradoxo do mito da tolerância com o objetivo de silenciar e encobrir os pontos de tensão foi extensamente abordado pela já citada Gloria Wekker, que é uma referência nos estudos a respeito da colonialidade no país e é de origem holandesa afro-surinamesa. Ela fala sobre esse tema no livro “White Innocence - Paradoxes of Colonialism and Race” (2016), e explora a narrativa que está baseada em uma série de paradoxos, de uma cultura liberal respeitosa, uma nação pequena, eticamente justa e que tem algo de especial para oferecer ao mundo (Wekker, 2016, p. 5), baseada nas liberdades individuais e moralmente superior, mas que na realidade nega incisivamente a discriminação racial e a violência colonial que são apresentadas cotidianamente nos episódios de racismo e xenofobia.

O primeiro paradoxo argumentado por Wekker diz respeito à “não identificação com migrantes”, em um movimento de desprezar a influência e a presença dos imigrantes dentro do território, em uma busca de unificação e homogeneização cultural. Ela expõe a porcentagem da população migrante⁶⁹ e suas origens dentro da sociedade, sendo considerado um país que historicamente recebeu pessoas de várias origens, tanto nos períodos recentes, principalmente por conta das antigas colônias, com a presença de indonésios, surinameses, das Antilhas, como também turcos e marroquinos, quanto historicamente, sendo o país formado por migrantes como espanhóis, portugueses e húngaros. “Um primeiro paradoxo é que a maioria dos neerlandeses não quer ser identificada com os migrantes, embora pelo menos um em cada seis neerlandeses tenha ascendência migrante⁷⁰” (Wekker, 2016, p. 6).

Entretanto, como aponta seu primeiro argumento, mesmo que o país seja formado por uma grande quantidade de imigrantes, historicamente há um esquecimento e uma falta de interesse dessas origens, visando uma rápida assimilação cultural. Essa política, além de causar

⁶⁸ Tradução livre do original: “Thus, Amsterdam exists today within a paradox of tolerance whereby the myth of tolerance is employed to silence or hide points of tension. This has made it difficult to challenge intolerance and discuss contentious issues, such as Amsterdam’s colonial past and its legacies of slavery and colonialism.”

⁶⁹ Em sua pesquisa, publicada em 2016, Wekker expõe que 21,4% (3.6 milhões em uma população de 16.8 milhões de pessoas) da população é migrante, se forem consideradas até as últimas três gerações, tendo um aumento nesse número para além desse marco.

⁷⁰ Tradução livre do original: “A first paradox is that the majority of the Dutch do not want to be identified with migrants, although at least one in every six Dutch people has migrant ancestry”

um apagamento, tem um efeito violento em pessoas e famílias de origens não brancas, que sofrem com o racismo cotidiano e são colocadas às margens da sociedade. A questão da cidadania também possui um caráter problemático, já que filhos e netos de imigrantes, dependendo do país de origem, continuam sendo considerados imigrantes até a quarta geração (Wekker, 2016, p. 6).

No livro “Newcomers: Immigrants and Their Descendants in the Netherlands 1550-1995” (1993), citado por Wekker, Jan Lucassen e Rinus Penninx falam sobre as regras que definiram a cidadania no país ao longo do tempo. A maior rigidez em torno dessa questão foi definida após a expulsão de Napoleão e a formação do Reino dos Países Baixos, a partir da nova constituição democrática de 1848:

“Isso significou que cada vez mais regulamentos foram feitos diferenciando quem pertencia ao “nós” nacional e quem não pertencia, ou quem o fazia apenas parcialmente. De acordo com a Constituição de 1815, por exemplo, todos os nascidos no império holandês ou em suas possessões estrangeiras eram considerados holandeses por lei, incluindo todos os direitos políticos e outros que o acompanhavam. Isso não se aplicava às populações escravizadas no império, porque legalmente não eram consideradas humanas. Tudo isso mudou com a nova constituição democrática de 1848, quando as populações indígenas das colônias foram excluídas dos direitos políticos que faziam parte da cidadania holandesa”⁷¹ (Lucassen; Penninx, 1993) (Wekker, 2016, p. 176)

Após 1848 populações locais dos territórios colonizados, que estavam subjugadas por governadores coloniais holandeses como foi Nassau no Brasil, passaram a ser desconsideradas dos direitos políticos que faziam parte da cidadania holandesa, e em 1893 houve a determinação da exclusão da nacionalidade por nascimento no território, tendo no lugar a nacionalidade por sangue ou descendência (Lucassen; Penninx, 1993)⁷². A questão da nacionalidade e da construção de uma identidade é resultado direto da colonização e da produção da colonialidade

⁷¹ Tradução livre do original: “This meant that more and more regulations were made differentiating who belonged to the national “we” and who did not, or who did so only partially. According to the Constitution of 1815, for example, every one born in the Dutch empire or its foreign possessions was by law considered Dutch, including all political and other rights that went with it. This did not apply to the enslaved populations in the empire, because they were legally not considered humans. This all changed with the new democratic constitution of 1848, when the indigenous populations of the colonies were excluded of the political rights that were part of Dutch citizenship.”

⁷² Atualmente, ao olhar o censo de estatística da população do país, há uma categoria de análise referente à “origem”, em que considera parte da estatística aqueles que nasceram no território holandês e os migrantes em categorias; aqueles que nasceram fora do país e aqueles que nasceram no país mas possuem os pais, ou apenas um dos pais, estrangeiros. A análise da população dessa maneira desconsidera a complexidade étnica existente na sociedade, evidenciando o que foi colocado pelas diferentes autoras como uma cegueira social, e que gera consequências quanto às necessidades da população, o trabalho com a memória e o respeito às diferenças.

que tem por base a hierarquização das diferenças, tendo esse aspecto sido construído continuamente ao longo dos anos de dominação.

Colocar luz sob essas questões também é entender o lugar que os diferentes grupos sociais ocuparam historicamente e ainda ocupam dentro da sociedade, e que é fruto desse processo de dominação e hierarquização colonial. O museu Mauritshuis que nasce do desejo de se preservar um patrimônio que está ligado a história colonial através do enaltecimento do herói e das artes, e que permaneceu até a contemporaneidade reforçando e valorizando esses símbolos, passa a ser questionado pela sociedade insurgente que exige também de outros museus e instituições uma reparação histórica e o reconhecimento da sua memória. É no entendimento da invenção de tradições, da pedagogia cívica e do olhar, em entender as políticas de imigração e como elas se relacionam com a construção de identidades e cidadanias, que é possível interligar o tempo presente e o passado, em que o fio da colonialidade foi desenvolvido continuamente desde o período colonial, afetando os indivíduos ainda hoje no século XXI.

O segundo paradoxo colocado por Wekker corresponde a visão dos Países Baixos serem uma vítima inocente da ocupação alemã durante a Segunda Guerra Mundial, como tratado pela historiografia oficial, que tem sido atualizada nos anos recentes, colocando mais luz a respeito da dimensão das vítimas dentro da Holanda que foram levadas a campo de concentração. Entretanto, o ponto central desse argumento para este trabalho está no grande foco colocado na narrativa de vitimização e inocência, enquanto deixou esquecida e apagada as violentas ações contra outras populações. Para Rothberg, a memória unidirecional que se concentrou no Holocausto, suprimiu outros traumas do mesmo período para além do território europeu, como a violência intensa praticada contra a Indonésia durante a guerra de independência (Wekker, 2016, p. 12)⁷³.

Por fim, o terceiro paradoxo, já citado anteriormente e importante para este trabalho, está relacionado com a presença holandesa no mundo⁷⁴, e a sua ausência no discurso sobre identidade e na educação nacional. A falta da narrativa colonial oficial fora explicitada pela curadora do museu em vários momentos quando da apresentação da exposição em palestras (2019), em que ela confirma o desconhecimento a respeito da amplitude da participação holandesa no tráfico de escravos, até o momento em que o museu recebeu críticas. Mesmo após

⁷³ Rothberg, M. (2009) *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. SNI in Wekker, G. (2016). *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham NC: Duke University Press. P. 12

⁷⁴ No original, "the dutch imperial presence in the world".

mudanças no discurso oficial nos anos recentes, a maior discussão a respeito da história colonial gira em torno do Suriname e da Indonésia, sendo que há um desconhecimento geral sobre o fato de que já existiu uma colônia holandesa no Brasil.

Em conversa com o historiador Erik Odegard⁷⁵, ele comentou o caráter da exploração colonial holandesa, que ocupava diferentes territórios e tinha o foco na exploração econômica, portanto a partir do momento em que não havia mais lucro, partiam para o próximo território, o que de fato aconteceu com o Brasil. O aprofundamento na história daqueles territórios que foram explorados é desconsiderado⁷⁶. A narrativa do período só se mostra importante quanto ao discurso a respeito do desenvolvimento científico e cultural. A abordagem do tema da escravidão e do tráfico de escravizados, apesar de fazer parte dos objetivos básicos obrigatórios do ensino de história no país desde 1993, não possui uma obrigatoriedade de horas a serem abordadas pelos professores, dependendo da escolha individual de cada um em quanto tempo irá dedicar ao tema (Wekker, 2016).

Além de uma ausência no discurso oficial do país, o passado traumático ligado à colonização é tratado de uma maneira puramente factual e de um passado distante. Essa maneira de pensar foi explicitada diversas vezes através de políticos, como por exemplo pelo então primeiro-ministro Mark Rutte⁷⁷, que é historiador de formação. Em diversas ocasiões expressou que este é um passado que não pode ser julgado com olhos do presente, um passado que deve ficar no passado⁷⁸. Isso mostra como é difícil a discussão dessas questões dentro do país, mesmo que os traços desse passado traumático estejam gerando, até os dias de hoje, consequências.

Através dos esquecimentos na narrativa histórica e da assimilação cultural, a lógica de dominação colonial cria barreiras ao direito à memória das pessoas, deixando-as em um duplo lugar violento dentro da sociedade, de silenciamento e de não pertencimento. Isto ao mesmo tempo que ignora o papel da nação na construção do sistema-mundo capitalista, que se apoiou

⁷⁵ A conversa com o historiador aconteceu quando do estudo de campo em Haia, em março de 2023.

⁷⁶ Cabe pontuar a particularidade que, no caso do Brasil, principalmente na região de Recife que foi ocupada pelos holandeses, há uma memória muito presente a respeito desse momento até hoje. A memória colonial e os traços da ocupação estão presentes culturalmente e também fazem parte do currículo escolar, enquanto para os holandeses há uma ausência de tal narrativa.

⁷⁷ Rutte permaneceu no cargo de primeiro-ministro entre 2010 e 2023.

⁷⁸ É possível ler a opinião de Mark Rutte por exemplo nos artigos: <<https://www.nu.nl/weekend/5105216/klasseke-nederlandse-helden-vuur-het-botsing-van-culturen.html>>; <<https://nos.nl/artikel/2213204-omstreden-johan-maurits-is-in-brazilie-ongekend-populair>>; <https://www.dutchnews.nl/2018/01/rutte-softens-mauritshuis-criticism-as-row-over-statues-to-slavery-rumbles-on/>. Acesso em 19.10.2022

estruturalmente no tráfico de pessoas escravizadas, na exploração e na dominação de outros povos, para ocupar a posição central na geopolítica e na economia global, a partir da venda de uma imagem liberal, rica e moralmente superior⁷⁹, entretanto aspectos que não alcançam os grupos historicamente oprimidos. A produção de ausências baseadas na hierarquização das relações dicotômicas, como já apresentado anteriormente pelo pensamento de Boaventura de Souza Santos, acontece na medida em que:

“Persistentemente, o indivíduo branco holandês inocente, frágil e emancipado é construído versus um outro culpado, incivilizado e bárbaro (...). Os neerlandeses negros (e outros racializados/etnicizados) são confrontados com um enorme paradoxo. A mensagem implícita e infernal, o duplo vínculo que nos é apresentado o tempo todo é: “Se você quer ser igual a nós, então não fale sobre diferenças; mas se você é diferente de nós, então você não é igual”⁸⁰ (Wekker, 2016, p 15-16)

A junção dos três paradoxos colocados por Gloria Wekker gera um apagamento dentro da sociedade, facilitando a imposição de um discurso hegemônico e homogeneizador que valoriza apenas uma memória oficial, branca e ligada à colonialidade europeia, sem a explicação da origem desse discurso. Essa política cultural, através também de uma assimilação compulsória⁸¹ e exclusão da diferença gera consequências na sociedade, já que ela é composta por diferenças, mesmo que se tente negá-la. É por conta disso que a crescente insatisfação dessas comunidades conduziu-as a se manifestarem em torno do seu direito à memória e à existência dentro da nação. Entretanto, quando essas comunidades que estão fora desse padrão insurgem, há uma reclamação de uma tentativa de divisão da sociedade.

Segundo Alain Touraine (1977), os movimentos sociais se constituem a partir da luta pelo controle do campo social e cultural que direciona o desenvolvimento da sociedade, a partir dos agentes das classes sociais que são historicamente subalternizados e que se conectam e lutam a partir dos princípios da identidade e da participação. A partir de uma leitura do conceito

⁷⁹ Pensando na construção dessa imagem vendida para o mundo, Wekker ainda cita a presença dos tribunais de justiça internacional na cidade de Haia: “Just as during the imperial era, Our Indies, that vast archipelago of Indonesian islands known as “the emerald belt,” were what set the small kingdom of the Netherlands apart and made it a world player, now the Netherlands prides itself on its role as an adjudicator of international conflicts.” (Wekker, 2016, p. 5)

⁸⁰ Tradução livre do original: “Persistently, an innocent, fragile, emancipated white Dutch self is constructed versus a guilty, uncivilized, barbaric other (...). Black Dutch people (and other racialized/ethnicized others) are confronted with an enormous paradox. The implicit and infernal message, the double bind we get presented with all the time is: “If you want to be equal to us, then don’t talk about differences; but if you are different from us, then you are not equal”

⁸¹ Gloria Wekker também fala sobre sua experiência pessoal, como descendente de surinameses, do processo de assimilação que sua família foi obrigada a passar estando no país.

de Touraine, Marcelo K Silva (1998) define que a modernidade⁸² é o conceito principal para a análise, já que a partir dela, como já foi debatido anteriormente, são produzidas hierarquias sociais, com base em um grupo que está no domínio da sociedade e outro que é dominado. Este último grupo se insurge, luta e resiste pela defesa de sua identidade e memória no confronto contra as forças dominantes que os subalternizam, e como consequência disso são produtores da dinamização da sociedade.

Em 1992 houve a criação da Fundação Sophiedela, a partir do Movimento de Mulheres Afro-europeias iniciado em 1986. A fundação teve papel fundamental em levar as discussões a respeito da escravidão para o parlamento em 1998, quando entregaram uma petição pelo reconhecimento do envolvimento do Estado no tráfico transatlântico de escravizados (Holou, 2016). Neste mesmo ano, em conjunto com ativistas da comunidade surinamesa de bairros em Amsterdã pleitearam a criação de um monumento nacional em homenagem aos escravizados. O monumento foi inaugurado no Oosterpark de Amsterdã em 2002, idealizado pelo artista surinames Erwin de Vries (Ariese, 2020, p. 125), e a solicitação do projeto levou a fundação do “Instituto Nacional para o Estudo da Escravidão Holandesa e seu Legado”⁸³, por conta do desejo dos ativistas anticoloniais, trabalhistas e da comunidade surinamesa⁸⁴ em estudar e investigar a memória da escravidão, principalmente a partir da história do Suriname (Esajas apud de Abreu, 2019, p. 410). Outros quatro monumentos foram erigidos em outras cidades além de Amsterdã, em Roterdã e Middelburg. Em 2009 as reivindicações e os esforços da organização NiNsee resultaram no festival *Keti Koti*⁸⁵ em homenagem a abolição da escravidão no Suriname, e acontece anualmente em volta do monumento erigido no Oosterpark.

Portanto, a partir das reivindicações dos surinameses e seus descendentes presentes nos Países Baixos, o colonialismo começa a ser discutido a nível nacional a partir do tema da escravidão, entretanto sem um aprofundamento no debate público, deixando a memória do sistema colonial como um passado distante e já encerrado, tendo debates a respeito do racismo e das questões estruturais do colonialismo deixadas de lado. Apesar de ter uma importância ímpar na sociedade, o festival *Keti Koti* não foi transformado em feriado nacional até o momento presente. Deen aponta que como consequência da superficialidade das discussões,

⁸² Que tem a colonialidade como o seu lado obscuro.

⁸³ Tradução do nome “*National Institute for the Study of Dutch Slavery and its Legacy (NiNsee)*”.

⁸⁴ Mais detalhes a respeito do movimento anti-colonial holandês e a fundação da NiNsee é possível de ser lido em “*The Black Archives: Exploring the Politics of Black Dutch Radicals*” (2019).

⁸⁵ *Keti Koti* significa “correntes quebradas” em Sranangtongo, idioma crioulo falado no Suriname.

“As histórias do colonialismo neerlandês e da escravidão não são, portanto, completamente silenciadas, mas também não são incorporados à narrativa central da nação neerlandesa. O silêncio em torno do colonialismo neerlandês e da escravidão é, portanto, mais um silêncio discursivo do que absoluto.”⁸⁶
(Deen, 2018, p. 14)

O silêncio discursivo é uma expressão de como as estruturas da colonialidade permanecem sólidas dentro da sociedade, já que foram moldadas durante séculos através de símbolos que se perpetuam através das narrativas e das relações sociais. Nesse sentido, o acolhimento parcial das reivindicações pode ser considerado uma revolução conservadora já que apresenta uma alteração no discurso, uma alteração das alegorias, mas não altera de fato a estrutura colonial. Os movimentos sociais realizam um trabalho de pressionar a sociedade e as instituições, que por sua vez se veem compelidos a tomar ação de acordo com o debate público, ainda assim tendo de encontrar um equilíbrio entre os movimentos, o progressismo, e a sociedade conservadora.

Isto posto, as instituições como o museu normativo que em sua origem estão associados à hegemonia política, econômica e social, buscam acolher as reivindicações em uma tentativa de conciliação, já que não é possível ignorar os movimentos sociais. Por conta disso é essencial que se analise criticamente as novas ações que estão sendo realizadas por essas instituições, que sujeitos estão envolvidos e que discursos estão sendo produzidos, para que as mudanças não tenham um caráter fugaz e verdadeiramente contribuam para a sociedade.

Apesar da dificuldade em se alterar as estruturas, ativistas permaneceram se manifestando e exigindo reconhecimento e mudanças. Um dos principais movimentos no país da atualidade foi iniciado em 2011, chamado “Kick Out Zwarte Piet”, que protesta todos os anos pela abolição da figura de Black Pete, uma imagem racista, que se utiliza de blackface para representar o ajudante do Pai Natal em uma tradicional festa que acontece próxima ao período do Natal. A representação criada gira em torno do estereótipo racial que foi denominado por Wekker como “happy black”, um homem negro que está sempre dançando, sorrindo, que demonstra não ter preocupações e está ao serviço de alegrar a família branca (Wekker, 2016, p 141). Assim como Rosane Borges desenvolveu a respeito da representação da mulher negra através da imagem de Sarah Baartman, a tradição construída em volta do Zwarte Piet cria uma pedagogia do olhar para pessoas negras dentro da sociedade, uma

⁸⁶ Tradução livre do original: “Dutch histories of colonialism and slavery are thus not completely silenced, but are also not incorporated into the central narrative of the Dutch nation. The silence around Dutch colonialism and slavery is therefore more of a discursive silence than an absolute one.”

simbologia que aponta para a inferiorização racial, como descrito por Wekker, uma imagem palatável para pessoas brancas e que permite o esquecimento da violência da escravidão (Wekker, 2016). Infelizmente o movimento sofre muitas agressões dentro da sociedade por não apoiarem essa mudança e não desejarem a alteração de uma tradição, não se importando com a violência presente nela (Deen, 2018).

Segundo Ariese (2020), as discussões decoloniais foram amplificadas em 2013⁸⁷ como um resultado desses movimentos que estavam chamando atenção para o tema da memória da escravidão, passando a ter maiores ressonâncias no campo cultural e alcançando os museus (Ariese, 2020). O município de Amsterdã forneceu 750 mil euros para financiar atividades em museus e instituições culturais que dariam visibilidade para as histórias e legados da escravidão na comemoração de 150 anos da abolição. No artigo a autora realiza uma lista de práticas decoloniais que aconteceram na esfera cultural na década de 2010, com uma concentração maior de atividades nos anos 2013 e 2014, e então após 2018, sendo que nesse segundo período elas se caracterizam por serem propostas de longa-duração e permanentes.

Algumas dessas atividades foram exposições temporárias como “The Black Page” (2013), que aconteceu no Museu Marítimo de Amsterdã, a respeito do navio negreiro Leusden que afundou na costa do Suriname⁸⁸; “The Black Page of the Golden Age”, que aconteceu no Museu de Amsterdã em uma proposta de confronto com a já existente exposição a respeito da “Era de Ouro” no próprio museu (Ariese, 2020). A Free University Amsterdam deu início ao projeto de pesquisa “Mapping Slavery”, que posteriormente resultou em uma série de publicações como os livros-guia “Amsterdam Slavery Heritage Guide” e “The Netherlands Slavery Heritage Guide”, dois livros bilíngue que apresentam o patrimônio associado a escravidão na cidade e no país⁸⁹. Além das publicações, o mapeamento do patrimônio deu origem a programas de visitas guiadas em várias cidades que focam na história urbana ligada a escravidão e ao colonialismo (Mapping Slavery, s.d)⁹⁰

Já a partir de 2018 o museu Tropenmuseum⁹¹ inaugurou uma exposição chamada “Afterlives of Slavery” que marcou o início de um projeto maior de reestruturação das

⁸⁷ 2013 foi o marco de 150 anos da abolição da escravidão das colônias dos Países Baixos.

⁸⁸ A exposição teve como base a pesquisa do historiador Leo Balai a respeito do tema.

⁸⁹ Além destes, houve também o lançamento de mais três livros que traçam os vestígios do passado da escravidão em Groningen, Utrecht e Nova York, este último através da conexão entre memória africana e nativa-americana na Nova York holandesa.

⁹⁰ É possível encontrar todas as informações do projeto no site <<https://mappingslavery.nl/>>. Acessado em: 20/08/2023

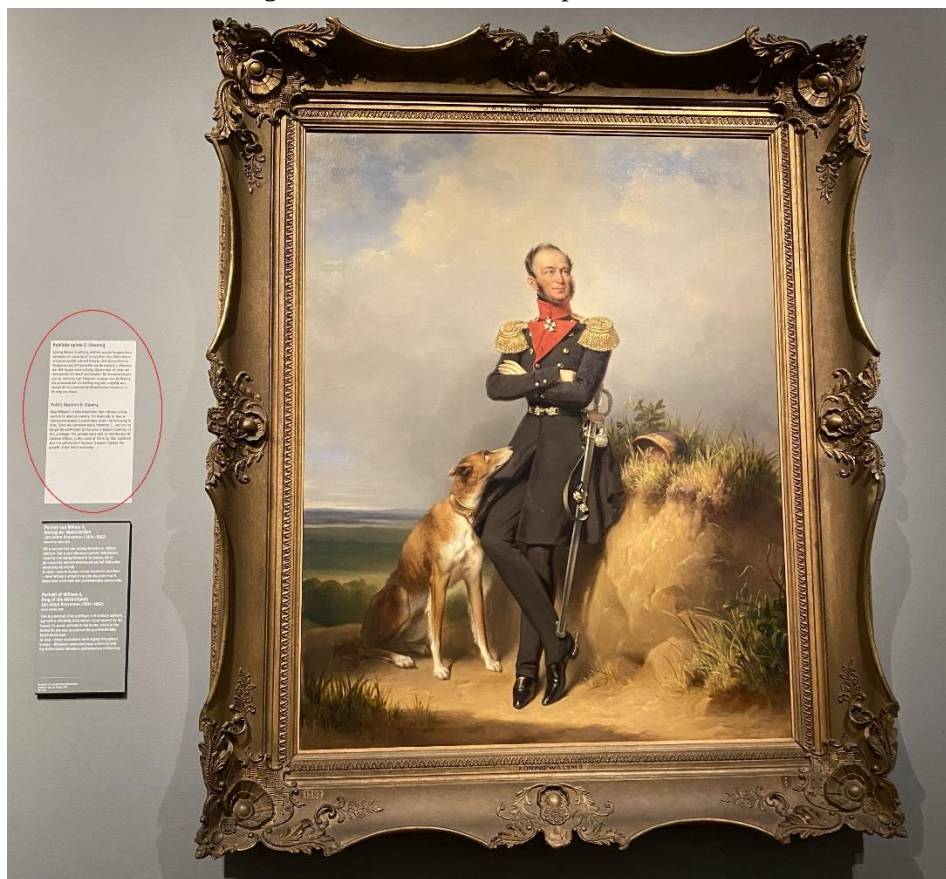
⁹¹ Museu etnográfico fundado em 1864 na cidade de Amsterdã.

exposições e das atividades do museu que passariam a discutir a respeito do passado colonial dos Países Baixos de maneira mais profunda e institucionalizada. Atualmente⁹², o museu possui exposições temporárias e permanentes que discutem o colonialismo, a colonialidade e as heranças culturais dos países que foram antigas colônias e sua influência na sociedade neerlandesa. O museu também passou a realizar aquisições de objetos contemporâneos, como aqueles que foram utilizados em manifestações sobre o Zwarte Piet, citado anteriormente.

Em 2017 o Rijksmuseum anunciou o projeto de uma grande exposição temporária a respeito das histórias da escravidão que abriu em 2021. Na sua proposta está: “Esta exposição sobre a escravidão assume a forma de histórias pessoais e da vida real, em vez de conceitos abstratos. Há histórias do Brasil, do Suriname e do Caribe, e da África do Sul e da Ásia.” (Rijksmuseum, s.d), e como consequência do longo projeto de pesquisa que antecedeu essa exposição, foram realizadas legendas adicionais para 77 obras da exposição de longa duração do museu, que apresentam alguma conexão com o passado colonial.

⁹² No ano de 2023.

Figura 5 - Retrato de Guilherme II, rei dos Países Baixos, de Jan Adam Kruseman, 1839, e legendas informativas a respeito da obra.



Fonte: Fotografia da autora, Rijksmuseum, Amsterdã

Como demonstrado na imagem (Figura 5), a nova legenda é posicionada acima, ou ao lado, da legenda original. Neste caso, um retrato do rei Guilherme II, em que o tema é abordado através da “Opinião Pública x Escravidão”⁹³, mostrando a pressão da sociedade para que houvesse a abolição da escravidão na década de 1840. Esta é uma discussão importante, já que um dos argumentos utilizados popularmente a respeito da escravidão é o não julgamento do passado com os olhos do presente, que era “normal” e aceito no período. Além da grande problemática em torno de não se julgar o passado com os olhos do presente, a afirmação de que era uma prática aceita no período é incorreta, já que é possível comprovar que havia

⁹³ Na legenda no suporte branco se lê: “Public Opinion & Slavery: “King William II received petitions from citizens calling on him to abolish slavery, for example, in 1842 a Rotterdam women’s committee wrote the following to him: “Since we ourselves enjoy freedom, (...) we can no longer be indifferent to the calls of people deprived of this privilege”. The woman were told by the Minister of Colonial Affairs, in the name of the King, that abolition was not yet possible because it would impede the growth of the Dutch economy”

resistências e lutas pela abolição e julgamentos contra a exploração presentes no período⁹⁴. Portanto a adição de narrativas na exposição de longa duração e também no programa educativo do museu pode representar uma mudança significativa no olhar que se coloca para a história.

Esses museus, em especial o Tropenmuseum, receberam críticas da ala política conservadora do país que julga que essas instituições estejam tomando partido político e sendo excludentes no seu discurso, o que leva outros museus a não debaterem sobre essas questões (Ariese, 2020, p. 131). Entretanto essa argumentação parte de um pressuposto de que as narrativas são e devem ser neutras dentro das instituições, o que é uma impossibilidade já que não há neutralidade. A história como é apresentada, de maneira superficial e factual está a favor de um certo discurso ligado a colonialidade e aos interesses hegemônicos, portanto isso não é neutralidade. O posicionamento de um museu e a adoção de novas narrativas e perspectivas podem contribuir para uma justiça social.

Figura 6 - *Portrait Gallery of the STOLEN Age*, intervenção em anúncio do Amsterdam Museum.



⁹⁴ Na visita de campo realizada em março de 2023 na cidade de Haia, esta questão foi discutida com o historiador Erik Odegard, que destacou o aspecto da resistência e das lutas pela abolição no passado.

Fonte: Artigo Ariese (2020)

Em 2019, um cartaz do Museu de Amsterdã que anunciava a exposição “Portrait Gallery of the Golden Age” recebeu uma intervenção com a palavra “Bloody”, ou “sangrento”, em que as letras foram colocadas na cabeça das pessoas presentes no retrato, e a palavra “Golden” foi substituída por “Stolen”, ou “roubado”, lendo-se “Galeria de Retratos da Era do Roubo”. Este ato representou uma pressão ao museu e levou a discussão para a esfera pública, chamando atenção para a necessidade de se questionar não só o termo “Era de Ouro”, como problematizar a maneira com que o museu expõe a história e a arte dos Países Baixos.

Como resultado, pouco tempo depois houve um pronunciamento público do museu que passou a abolir o uso do termo em todas as instâncias (Molen, 2019), além de realizar uma nova exposição a respeito do tema. Como esse debate alcançou a esfera pública, as respostas foram fervorosas, com muitas resistências e críticas, como também defesas de mudança (Ariese, 2020). Em 2020, a partir de todas as questões levantadas pelos movimentos sociais, a ferramenta de educação nacional “Comissão para a Recalibração do Cânone dos Países Baixos” foi atualizado e revisada.

Como visto, a partir dos anos 2000 há uma crescente insurgência na sociedade neerlandesa no objetivo de discutir e chamar atenção para a colonialidade e as suas consequências sociais. Principalmente a partir de 2018 ela passou a afetar as instituições culturais, principalmente os museus, incentivando-os a se repensarem institucionalmente. O tema da escravidão foi central para o debate, entretanto apresenta as suas limitações já que a colonialidade e os seus efeitos vão para muito além de apenas abordar a memória da escravidão. Além disso, o tema ainda não foi suficientemente explorado, já que por exemplo a presença colonial no Brasil é pouco abordada⁹⁵, apesar de ter um papel importante na história da escravidão do país.

As mudanças acontecem sempre com muita resistência e críticas, entretanto a força dos movimentos sociais tem um papel fundamental nesse cenário, pressionando os museus e os políticos a se posicionarem. A partir dessa conjuntura, como se insere o estudo de caso deste trabalho, o Mauritshuis? Qual foi o debate que cercou o museu e pressionou para repensar a sua origem? E qual foi a efetividade das mudanças e do projeto realizado? Após ter uma compreensão geral da colonialidade do país, os seus símbolos e tradições, do museu e das

⁹⁵ Apenas a partir do Mauritshuis, que será abordado no próximo capítulo.

discussões que afloraram socialmente em torno dessa herança colonial, é possível realizar um recorte para o estudo de caso.

3. Mauritshuis – a busca pelo olhar decolonial

Compreender de maneira mais ampla o contexto nacional dos Países Baixos em relação ao debate a respeito da colonialidade e a ressonância disso no campo da cultura e dos museus é essencial para investigar os eventos que se passaram no Mauritshuis. Mesmo que tenha decorrido uma polêmica em torno do museu em si, que resultou na exposição que será analisada, ela se insere nesse contexto nacional e dialoga com este, não representando um caso isolado de tentativa de avanço ou implementação do decolonial.

Neste capítulo, portanto, iremos observar o museu Mauritshuis e analisar os acontecimentos específicos que levaram a instituição a refletir a respeito do seu passado colonial e produzir uma exposição que abarcasse esse novo olhar, o qual no discurso, pretendeu-se decolonial. De que maneira a exposição foi idealizada e organizada, com a participação de quais sujeitos? Qual foi o resultado da exposição e das reflexões que propôs? Analisando a narrativa realizada, ela abarca os elementos que foram trazidos anteriormente a respeito da história do museu e a sua construção simbólica?

A exposição foi considerada como um ponto de partida para um projeto de mudanças que tencionam ser estruturais na instituição. Sendo assim, também é importante examinar quais foram os resultados para além dela e se contribuem para um deslocamento do olhar a respeito do passado colonial de maneira fundante. Por fim, verificar qual foi o impacto dessa exposição.

Entre os anos de 2012 e 2014 o Mauritshuis passou por um processo de renovação e expansão do edifício. Quando da reinauguração em 2014, o museu foi alvo de críticas tecidas pelo historiador turco-holandês Zihni Özdil por apresentar uma narrativa marcada por um discurso colonial. Essa discussão que aconteceu quando da reabertura do museu é importante já que representou o início do debate em torno do passado no museu e que viria a ganhar maiores proporções em 2018.

Yuri Visser, editor chefe da revista online Historiek⁹⁶, no dia 20 de junho de 2014, 7 dias antes da reabertura do museu para o público, publicou um artigo comentando a sua visão do processo de renovação. Os comentários detalharam principalmente a respeito da conservação do edifício, a arquitetura e as novas funcionalidades da extensão que foi construída. Como parte do evento de reinauguração, foi realizada uma exposição temporária

⁹⁶ Historiek é uma revista de história online e independente para um público amplo, em que uma gama de historiadores contribuem com publicações. <https://historiek.net/> - Acessado em 20 ago 2021.

que contava a história do museu, desde a sua construção no século XVII, a origem como residência do conde Maurício de Nassau até a sua transformação em museu em 1822. Sobre essa origem, Visser exprime como as informações compartilhadas nos textos de sala eram de caráter mais factual e direto (Visser, 2014).

Em suas palavras, quando o visitante entrava no edifício original, iria “caminhar na Idade de Ouro”⁹⁷ (Visser, 2014). Seu comentário demonstra como nas decisões curatoriais e cenográficas o museu estava dispondo uma visão normativa, semelhante a curadoria de salas de época, que para compor o ambiente insere o museu em uma temporalidade histórica como um teatro da memória, em que o visitante poderia se aproximar de uma certa teatralidade histórica.

Comumente quando um museu normativo idealiza uma exposição, é possível ver uma tendência a tratar a história de uma maneira meramente factual, portanto superficial, sem levar os visitantes a pensar mais profundamente sobre as informações que estão sendo fornecidas e, portanto, resultando em um certo distanciamento entre o tema e o público. Uma visão do patrimônio histórico e cultural que não é questionador das memórias que ali estão sendo trabalhadas e apresentadas.

Na mesma revista *Historiek*, alguns dias após a reabertura, Zihni Ozdil⁹⁸ publicou uma crítica ao museu e ao seu discurso colonial, abrindo o debate público ao redor dessa questão que viria a se expandir em 2018. Em tradução livre, o título do artigo foi “O histórico de escravidão de Mauritshuis foi cuidadosamente apagado - A história pasteurizada do Mauritshuis”⁹⁹ (2014). Ele iniciou o texto pontuando que a data de reabertura escolhida pelo museu aconteceu quatro dias antes do evento *Keti Koti*¹⁰⁰ e faz uma crítica à exposição temporária celebratória ao edifício, destacando que a única informação detalhada da relação de Maurício de Nassau com a residência é de que escolheu um arquiteto renomado a sua época para a construção. Portanto a narrativa não faz com que seja possível entender a respeito do contexto real da história do Mauritshuis. Em seguida, em um tópico denominado “Escravidão”, o historiador faz uma contextualização histórica de Maurício de Nassau e a sua relação com o

⁹⁷ Tradução livre do original: “te nemen wandelt de Gouden Eeuw”

⁹⁸ Historiador turco-holandês e ex membro do parlamento holandês.

⁹⁹ Tradução livre do original: “Slavernij-achtergrond Mauritshuis is zorgvuldig gewist - De gepasteuriseerde geschiedenis van het Mauritshuis”. <https://historiek.net/slavernij-achtergrond-mauritshuis-is-zorgvuldig-gewist/43718/> - acessado em: 20.ago.2022

¹⁰⁰ O *Keti Koti* acontece anualmente no Suriname e nos Países Baixos no dia 1 de julho para celebrar a abolição da escravidão, em 1863, país que foi colônia dos Países Baixos e alcançou a sua independência apenas em 1975

Brasil, a Companhia Holandesa das Índias Ocidentais e o tráfico de escravizados para as plantações de açúcar, destacando que “Maurício de Nassau era conhecido por seu regime excepcionalmente cruel em relação aos escravos”¹⁰¹. (Ozdil, 2014).

Após a breve contextualização histórica, Ozdil segue o seu argumento apresentando como os materiais oficiais do museu, incluindo livros infantis, não discorrem a respeito dessa história, apresentando uma visão totalmente romantizada, quase como um conto de fadas, a respeito do edifício e seu proprietário. Ele cita o livro infantil produzido pelo museu “Quase real!! Ou não?”¹⁰² em que se lê:

“Por Maurício de Nassau ser tão importante, ele naturalmente teve que receber muitos convidados ilustres e dar grandes festas. Por isso sua casa virou um verdadeiro palácio, no meio da cidade. Um 'palácio da cidade'. (...) Ele era rico, famoso e importante. E não só porque era conde, mas também por ser o patrão de uma parte do Brasil que naquela época pertencia à Holanda. Enquanto esteve no Brasil, Maurício de Nassau mandou construir uma casa em Haia. Um prédio enorme, com dez cômodos, só para ele!”¹⁰³ (Verhoeven, 2009)

Perguntas importantes como por exemplo - quem era esse conde? O que fazia dele rico, famoso e importante? Como ele se tornou rico? O que significa ser dono de uma parte do Brasil? Por que ele estava lá? Havia pessoas lá? - são ignoradas, e no seu lugar há uma valorização de um certo discurso, que incentiva as crianças a admirarem uma imagem de poder, fama e posse sem questionar o que está envolvido nisso, qual a origem real dessa história de grandeza que está sendo transmitida, consequentemente reforçando a colonialidade, trata-se portanto, da reificação da imagem do herói colonial no tempo presente, escondendo e apagando informações incômodas ou não condizentes com a imagem que pretende-se adoçar e incutir no imaginário simbólico e patrimonial da Nação.

Ozdil diz que a história da escravidão foi cuidadosamente apagada das exposições e dos materiais oficiais do museu, e compara a construção desse discurso com um leite que foi pasteurizado, que como consequência se torna maleável, não mais machucando o estômago e sendo passível de ser vendável para consumo em massa (Ozdil, 2014), uma estratégia

¹⁰¹ Tradução livre do original: “Johan Maurits van Nassau stond bekend om zijn uitzonderlijk wrede bewind tegenover slaven.” <<https://historiek.net/slavernij-achtergrond-mauritshuis-is-zorgvuldig-gewist/43718>> - acessado em: 20.ago.2022.

¹⁰² Tradução livre do original: “Nèt echt!! Of tóch niet?”

¹⁰³ Tradução livre do original: “Omdat Johan Maurits zo belangrijk was, moest hij natuurlijk wel veel deftige gasten ontvangen en grote feesten geven. Daarom werd zijn huis een echt paleis, midden in de stad. Een ‘stadspaleis’. (...) Hij was rijk, beroemd en belangrijk. En niet alleen omdat hij een graaf was, hij was ook nog de baas over een stuk van Brazilië dat in die tijd bij Holland hoorde. Terwijl hij in Brazilië zat, liet Johan Maurits in Den Haag een huis bouwen. Een enorm pand, met wel tien zalen, helemaal voor hemzelf! (...)”

amplamente utilizada pelo poder hegemônico, através de uma memória seletiva e muitas vezes enganosa, que busca a valorização de uma parte, dos vencedores, e que por conta do distanciamento produzido pela pasteurização do discurso, coloca as pessoas em uma posição passiva, perdendo a propriedade de afetar, sensibilizar, inquietar através da memória.

Assim como Glória Wekker (2016) havia ressaltado de que a história do império holandês e o seu papel no colonialismo e no tráfico de escravizados não é devidamente abordada nas escolas, Ozdil expõe o mesmo, comentando que seus alunos da disciplina de História Mundial na Universidade de Rotterdam muitas vezes entram em contato com o tema da escravidão transatlântica pela primeira vez em suas aulas, já que não é abordado no ensino básico. Ele ainda diz que “em outras palavras, o material didático do Mauritshuis é ilustrativo da historiografia oficial da Holanda. Portanto, é altamente pasteurizado.”¹⁰⁴ (Ozdil, 2014).

Essa informação vai de encontro com o discurso realizado pela curadora Lea Van der Vinde (2019) quando ela diz fazer uma autocrítica do seu próprio desconhecimento sobre o envolvimento de Maurício de Nassau com o tráfico de escravizados e os detalhes a respeito da colônia no Brasil antes da crítica de Ozdil em 2014. Se as instituições de poder no país não trabalham com todos os aspectos da memória colonial, transmitindo apenas um discurso de poder, ele vai sendo constantemente reafirmado e intensificando os problemas oriundos desse discurso.

Zihni Ozdil finaliza o texto dizendo que nos últimos anos algumas iniciativas foram criadas visando a despasteurização dessa história, movimentos insurgentes de jovens que se veem insatisfeitos com a memória colonial que está sendo transmitida, e cita a ação do Black Heritage Tour, que foi destacados no capítulo anterior (p.85). Neste sentido, Ozdil conclui fazendo um chamado para a responsabilidade do leitor em não aceitar a história oficial pasteurizada e sempre ter um pensamento crítico e questionador.

Esse artigo teve um papel importante em iniciar as discussões em torno da narrativa colonial do museu e apresentou de forma clara e explícita a maneira com que o museu esteve trabalhando a memória do edifício e do seu proprietário. Deste modo, a renovação do prédio não significou uma autocrítica a respeito do discurso.

Um breve debate foi iniciado a partir do artigo de Ozdil, quando o também historiador Piet Emmer produziu um artigo resposta na revista, acusando Ozdil de apresentar falsas

¹⁰⁴ Tradução livre do original: “Met andere woorden, het educatieve materiaal van het Mauritshuis is illustratief voor de officiële geschiedschrijving in Nederland. Die is dus zeer gepasteuriseerd.”

acusações a respeito do envolvimento de Maurício de Nassau no tráfico de escravizados. Ele ainda apresentou um argumento de defesa, onde diz que:

“(...) se alguém enriqueceu com o trabalho escravo no Brasil Holandês, foram os proprietários - na sua maioria portugueses - de canaviais e engenhos de açúcar. (...) Afinal, é óbvio supor que João Maurício (Nassau) não introduziu de todo o seu próprio regime escravista, mas que deixou o tratamento dos escravizados aos seus proprietários predominantemente portugueses”¹⁰⁵ (Emmer, 2014)¹⁰⁶

Um argumento de transferência de culpabilização que tira o foco do que foi realizado pela Companhia das Índias Ocidentais e por Maurício de Nassau em nome das Províncias Unidas dos Países Baixos, e novamente estabelecendo um distanciamento em relação ao passado. Essa maneira de pensar esteve presente em todas as etapas das discussões em torno do passado colonial do museu após 2018, e é possível vê-la já em 2014.

Emmer ainda defende incisivamente que não é comprovado que Nassau obteve lucros e enriqueceu com o tráfico de escravizados, que isso foi possível apenas a partir do seu salário da companhia e uma porcentagem de despojo de guerra. Entretanto, como já foi abordado no capítulo passado a partir de Monteiro e Odegard (2020), a historiografia e os documentos comprovam que esse lucro de fato aconteceu. Além disso, em Wallerstein (2011) e Vieira (2010) foi possível analisar o amplo papel dos holandeses no tráfico de escravizados, o que permitiu a sua inserção como potência hegemônica do século XVII e que estabeleceu o moderno sistema-mundo, portanto ainda que Nassau tivesse enriquecido apenas com base em seu salário, isso ainda estaria associado ao tráfico e trabalho de escravizados.

Emmer encerra o texto advertindo que Ozdil tem uma concepção limitada a respeito do passado, já que julga-o com os valores do presente, e “não é de todo necessária uma formação como historiador científico para estudar o passado com base nas visões atuais”¹⁰⁷, pelo contrário,

¹⁰⁵ Tradução livre do original: “Als er iemand rijk is geworden van de slavenarbeid in Nederlands Brazilië dan waren dat de – meestal Portugese – eigenaren van suikerrietvelden en suikermolens. (...) Het ligt immers voor de hand om te veronderstellen dat Johan Maurits helemaal geen eigen slavenregime heeft ingevoerd, maar dat hij de behandeling van de slaven heeft overgelaten aan hun overwegend Portugese eigenaren.”

¹⁰⁶ Excerto retirado da revista online: < <https://historiek.net/het-slavernijverleden-van-het-mauritshuis/44119/>> Acesso em: 20.09.2022

¹⁰⁷ Na educação de História nos Países Baixos há um conceito denominado “Standplaatsgebondenheid”, ou “historische empathie”, que traduzindo corresponderia a “relação com a localização” ou “empatia histórica”, em que para realizar a análise histórica há se estabelecer um distanciamento com as crenças e os valores contemporâneos do historiador, já que o contexto social, político, cultural de determinado período define crenças e valores diferentes que não devem ser julgados e sim lidos através de uma lente da denominada “empatia histórica” (van der Kaap, 2019).

cria confusão.”¹⁰⁸ (Emmer, 2014). Entretanto, foge da consideração do historiador que a elevação e a reafirmação de um símbolo construído na imagem do herói nacional correspondem ainda assim a um interesse do tempo presente, no desejo de glorificar a grandeza empreendedora de um desbravador colonial, nesse caso Nassau.

Ou seja, Emmer se utiliza do argumento já citado anteriormente de não olhar para o passado com os valores do presente. Todavia, quando se olha para a história dessa maneira, há uma dupla limitação de análise. Como foi apontado por Özdil (2014) em resposta a Emmer, em primeiro lugar ao admitir que os valores do passado são homogêneos, desconsiderando a existência de críticos ao sistema hegemônico no próprio século XVII e se alinhando a uma historiografia de glorificação nacional.

Em segundo lugar, no entendimento de que a crítica está no julgamento específico ao passado, a figura de Nassau por exemplo, o que não corresponde precisamente à questão. Özdil deixa claro que a sua crítica está na maneira como o Mauritshuis seletivamente estava expondo as informações a respeito de Nassau, excluindo os componentes que falam sobre a escravidão e o sistema de plantação de açúcar, o que resulta na perpetuação de uma visão de glorificação da história. Özdil não fala sobre o papel de Nassau no florescimento das artes e da ciência justamente porque essa é a narrativa oficial e hegemônica, de maneira alguma estando em falta nos discursos.

Como defendido por Hobsbawm, as tradições inventadas também através da figura do historiador, que é um ator ativo na produção e reinvenção das imagens do passado, nas construções simbólicas e de valores que são passadas por gerações, dão indícios de problemas sociais estruturais na sociedade contemporânea e portanto, analisar o passado em uma perspectiva crítica e diversa oferece uma maior compreensão do tempo presente.

O exame deste debate que aconteceu na revista *Historiek* entre os dois historiadores Zihni Özdil e Piet Emmer em torno da narrativa presente no Mauritshuis foi importante para a análise dos desdobramentos das discussões que viriam a acontecer em 2018, já que o posicionamento de ambos representa precisamente os diferentes pontos de vista das discussões que aconteceram em torno da polêmica que envolveu o museu e a maneira com que posteriormente a exposição foi recebida. Portanto, antes de analisar a exposição cabe entender qual foi a polêmica que aconteceu em 2018.

¹⁰⁸ Tradução livre do original: “een opleiding tot wetenschappelijk historicus is helemaal niet nodig om het verleden te bestuderen op basis van onze huidige opvattingen. Integendeel, dat schept maar verwarring.”

3.1 A retirada do busto de Nassau

Em 2017, após decisão interna dos curadores e da então diretora do museu, uma cópia da escultura do busto de Maurício de Nassau (Figura 7) foi retirada da sala de entrada do museu. Nesse mesmo ano, a sala de exposição havia sido remodelada para oferecer maior contexto para a figura de Nassau e o seu envolvimento com o Brasil Holandês (van der Vinde, 2019), ainda assim não tratando o tema de maneira tão profunda. Portanto, por se tratar de uma cópia e não de um original, e por entenderem que o busto estava apresentado de maneira avulsa no museu, a decisão foi de retirá-la completamente. No seu lugar, na sala de exposição foi colocada uma estátua menor e original em terracota.

Figura 7 - Cópia do busto de Maurício de Nassau que ficava localizado no foyer do Mauritshuis



Fonte: autor desconhecido, bertknot from scarborough, australia¹⁰⁹

Alguns meses depois, em janeiro de 2018, essa mudança veio a público, e isso gerou uma imensa discussão que acalorou vários lados do debate nas redes sociais, em sítios de opinião e jornais online e atraiu a opinião de políticos, incluindo o então primeiro-ministro Mark Rutte. De uma maneira geral as opiniões circulavam em dois sentidos, um que criticava o museu em querer apagar a imagem de um herói nacional e outro que acreditava que esconder

¹⁰⁹ Imagem acessada em <
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buste_Johan_Maurits_in_het_Mauritshuis.jpg>. Acesso em
25.04.2023

o busto sem trabalhar devidamente a respeito da figura de Nassau era uma maneira controversa de abarcar o tema da colonialidade.

Um dos grupos que enxergou esse movimento como um apagamento, tinha como principal argumento aquele defendido por Piet Emer anteriormente, de que se deve ter cuidado e não julgar o passado com os olhos do presente. O primeiro-ministro, que possui formação na área de História, designou o acontecimento como “beeldenstorm”, ou iconoclasmo¹¹⁰, e as pessoas começaram a se utilizar do mesmo termo para designar o que acreditavam ser um apagamento de figuras históricas do passado. Nas primeiras entrevistas que deu a respeito do caso, além de alertar quanto a essa maneira de olhar o passado, fez alguns comentários como se for para retirar a imagem do fundador, seria melhor mudar o nome do museu também (NOS, 2018¹¹¹); que este é o passado dos Países Baixos e que se tornaram um dos países mais ricos do mundo por uma razão; e que no Brasil há um enorme respeito pela imagem de Maurício de Nassau.

Figura 8 - Capa do jornal De Telegraaf, estampado com esculturas de figuras históricas em questionamento e o carimbo de “beeldenstorm”.¹¹²



¹¹⁰ Iconoclasmo ou iconoclastia é o movimento de destruição das imagens que aconteceu no século XVII pelos protestantes em resposta à perseguição ao protestantismo realizado pelo rei Felipe II.

¹¹¹ < <https://nos.nl/artikel/2212800-rutte-waarschuwt-voor-beeldenstorm>>. Acesso em 25.04.2023

¹¹² Em tradução livre do original, na capa ainda se lê: “Historiadores são severos com a degradação da história.”; “Pare com a falsificação!”; “Agora a cabeça de Maurits tem que rolar novamente. Jan Pieterzoon Coen, Michiel de Ruyter, Peerke Donders e Gouden Koets já participaram. Os historiadores estão fartos: quem será a próxima

Fonte: Weblog Sargasso¹¹³

A proporção que a discussão tomou levou deputados¹¹⁴ a fazerem uma proposta de se debater a questão junto ao Ministério da Cultura, entretanto algo que foi recusado por Mark Rutte que considerou que esse tema deveria ser um debate social mais alargado, e não um debate realizado pelos políticos. Ao longo dos dias em que essa polêmica ocorreu, o primeiro-ministro gradualmente maneirou no seu discurso, entretanto sempre permanecendo com o argumento a respeito do não julgamento do passado¹¹⁵. O jornal *De Telegraaf* (Figura 8), um dos jornais diários de maior circulação dos Países Baixos, que possui uma orientação política de direita, teve a sua capa estampada com palavras de indignação a respeito de uma suposta reescrita da história, onde é possível ver uma imagem do busto de Maurício de Nassau com a cabeça cortada e outras figuras históricas que estavam sendo questionadas naquele momento. O jornal entrevistou dois historiadores que reafirmaram a utilização da palavra “iconoclasmo” e serem contrários a observar o passado com valores morais do tempo presente. Ademais, a discussão constantemente foi levada para o campo da culpabilização individual, através da aclamação de que não se deve haver um sentimento de culpa nas pessoas hoje a respeito do que se passou na história mais longínqua (de Young, 2022).

Enquanto isso, nas redes sociais foi possível encontrar comentários diversos, se utilizando da hashtag “*beeldenstorm*”, dizendo que a destruição das imagens moderna ficaria ainda por um tempo, comparando com as manifestações pela abolição da tradição de *Zwarte Piet*, pedindo para não esquecerem que esse período trouxe prosperidade para o país, que a militância de esquerda estaria planejando destruir com a cultura, chamando de relativismo cultural¹¹⁶.

vítima desta absurda falsificação da história?”. No mesmo período, as figuras históricas citadas também estavam sendo questionadas: Jan Pieterszoon Coen foi um oficial da Companhia das Índias Orientais e dava nome para uma escola, que decidiu alterar o nome. O caso da escola e de Maurício de Nassau foram citados em conjunto em muitas ocasiões. Michiel de Ruyter foi almirante de frota e uma das lideranças nas guerras anglo-holandesas. Peerke Donders foi clérigo da Igreja Católica e serviu como missionário no Suriname. O *Gouden Koets*, ou *Fiacre de Ouro*, é uma carruagem utilizada para transportar a família real dos Países Baixos desde 1901, e em 2022 o atual rei Guilherme Alexandre realizou um pronunciamento de que a carruagem não seria mais utilizada, tendo como argumento as discussões a respeito do passado colonial.

¹¹³ < <https://sargasso.nl/wanneer-school-meer-naam-wil-dragen-slachter-banda/> > Acesso em 25.04.2023.

¹¹⁴ Proposta realizada pelos deputados Antoinette Laan do partido VVD and Martin Bosma do partido PVV.

¹¹⁵ Em comentário realizado na sua conta oficial do twitter, Rutte escreve, em tradução livre: “Meu argumento foi e ainda é de que isso não pode ser julgado da perspectiva da história mais distante de hoje, mas após Buitenhof [programa de entrevistas na televisão em que Rutte falou pela primeira vez a respeito do caso] meu vizinho me fez entender que meu exemplo a respeito do *Mauritshuis* não foi bem escolhido. Eu gostaria de visitar novamente em breve.”. Acesso em 20/08/2023: <<https://twitter.com/MinPres/status/955091181515526144?s=20>>

¹¹⁶ Alguns dos tweets podem ser lidos em: < <https://twitter.com/rupanama1/status/957726797042470912>>; < <https://twitter.com/GekkeGerit9/status/955212515964841984>>; <

Por outro lado, houve defesas acerca da necessidade de se tecer um olhar crítico para o passado, em dar nome para os acontecimentos, falar sobre os traumas e aprender com eles, ao invés de escondê-los. Considerando que não é retirando o busto que se trabalha com a memória, ela deve ser trabalhada e discutida e não tentar apagá-la (Volkskrant, 2019).

Ao observar diversas manifestações nas redes sociais, como no twitter e no facebook, em revistas especializadas, programas de televisão abertas e em jornais de grande circulação no país, foi possível observar que a proporção que a remoção do busto tomou no campo político e social demonstra como a polarização de opiniões é forte dentro da sociedade a respeito do passado. Mesmo que muitas das manifestações demonstrem como a população está condicionada a reificar os símbolos construídos, é significativo o fato de que o debate não está restrito apenas ao campo acadêmico. Muitas das pessoas que estavam realizando críticas na verdade não sabiam exatamente o que havia acontecido dentro do museu, sendo que a imagem de Maurício de Nassau não havia sido de fato apagada ou escondida, apenas realocada em uma sala de exposição específica para dar contexto para a sua imagem, como a diretora Emilie Gordenker explicou em entrevista pública no programa televisivo “Buitenhof”. Nesta sala estava explícito em um texto curatorial o envolvimento de Nassau com o tráfico de escravizados e o seu envolvimento com a colônia no Brasil. Nas entrevistas realizadas por Gordenker em que esclarece o que havia levado a retirada do busto em 2018, sua explicação foi considerada ambígua em alguns momentos, já que o seu discurso por vezes deixava explícita a intenção em discutir o passado colonial, e outras destacava o caráter de cópia da escultura como um dos motivos principais.

A comoção pública mostra como até aquele momento, a história do museu, de Maurício de Nassau e a herança colonial não estavam sendo discutidos em profundidade dentro da instituição. Nos anos anteriores houve iniciativas em realizar eventos em conjunto com artistas e ativistas, como em 2017 em que houve o evento “Presença negra no Palácio do Açúcar”, entretanto se o museu não está disposto estruturalmente em atualizar a sua linguagem, a narrativa e a maneira de olhar para a memória, fugindo da glorificação nacional que o constituiu, esses eventos terão sempre caráter efêmero, sem realmente causar um impacto estrutural.

https://twitter.com/s_dijkstra1980/status/970539718432698368>;

<https://twitter.com/Bubbelonia/status/955109946231808000>>. Acesso aos links em 30.04.2023.

Além disso, mesmo que houvesse certas mudanças no texto de parede e uma vontade de contextualizar a imagem de Nassau, ao realizar isso sem que haja projeto maior, uma chamada para a experiência e a escuta, o debate, que se fale explicitamente sobre essa questão, a mudança perde a base essencial em que é de fato se conectar com as pessoas, instigar os afetos e trabalhar a memória, nesse caso uma memória traumática, que necessita de sensibilidade e profundidade, propiciando pensar outras questões socioculturais na contemporaneidade, como aquelas relacionadas a economia, culturas diversas, condições de trabalho e desenvolvimento, de quem e para quem? A serviço de quem?

Em Sociomuseologia e Decolonialidade: contexto e desafios para uma releitura do mundo (2021), Judite Primo e Mário Moutinho questionam qual a postura que os museus poderiam tomar na “desconstrução da ideologia dominante” (Primo, Moutinho, 2021) que normalmente serve para reafirmar e naturalizar as desigualdades, e para a construção do pensamento crítico para os indivíduos. Eles citam o trabalho de Noam Chomsky a respeito da manipulação da informação, dizendo que esta acontece quando da apresentação repetida do supérfluo, da exacerbação de emoções e de uma culpabilização do indivíduo para problemas sociais estruturais, o que torna as reflexões irrisórias e improdutivas (Primo, Moutinho, 2021, p. 20). Recordando que é na repetição contínua dos símbolos que as tradições inventadas se estruturam na sociedade (Hobsbawm, 2011).

O debate acalorado, exacerbado, em torno do museu, a partir de uma argumentação repetitiva e constante em defesa de um distanciamento em relação ao passado, causa um esvaziamento da discussão e favorece a permanência e a repetição do pensamento hegemônico. Foi possível encontrar uma série de artigos, notícias e opiniões online que estouraram entre janeiro e fevereiro de 2018, e este evento foi qualificado como responsável por trazer a público um volátil (van Velsen, 2018) e inquieto (Darroch, 2018) debate a respeito do patrimônio e do legado colonial nos Países Baixos.

Sendo assim, frente a essa conjuntura, que está inserida em um amplo contexto de luta dos movimentos sociais e que em 2018 teve um enfrentamento, qual o papel do museu? Como foi dito no capítulo anterior, uma posição de neutralidade é irreal, já que não existe neutralidade. O senso comum segue o pensamento hegemônico e acolhe os símbolos de glorificação e exclusão que foram construídos historicamente, portanto “favorecer a construção e a partilha de um pensamento crítico, capaz de contrariar a ideologia dominante é certamente

uma tarefa da maior relevância para o exercício pleno da cidadania” (Primo, Moutinho, 2021, p. 22).

Para a decolonialidade e a sociomuseologia é importante que os museus assumam uma postura de enfrentamento do discurso, objetivando a desconstrução do que foi conceituado pelos autores da colonialidade como a matriz colonial de poder. Portanto é importante que se “construa e alimente espaços de reflexão e de práticas reparadoras, que permita a contínua leitura crítica do mundo (...) e um posicionamento histórico-político consciente da colonialidade do poder, do saber e do ser” (Primo, Moutinho, 2021, p. 36).

Como postulado pela recomendação da Unesco de 2015, os museus são: “espaços públicos vitais que deveriam dedicar-se a toda a sociedade e podem, portanto, desempenhar uma função importante no desenvolvimento de laços sociais e coesão, na construção da cidadania, e na reflexão sobre as identidades coletivas” (Unesco, 2015). Com base nessa concepção e a partir da perspectiva sociomuseologica e decolonial, cabe analisar a exposição “Shifting Image - In Search of Johan Maurits” realizada pelo Mauritshuis e os seus resultados, pensando se o museu de caráter normativo contribuiu para uma reflexão crítica do seu passado colonial e das dinâmicas sociais que estiveram à sua volta, permitindo mudanças estruturais e abrindo caminho para uma nova posição dentro da sociedade

3.2 “Imagem em movimento – em busca de Maurício de Nassau” – a exposição

Os profissionais do museu não imaginavam que ao retirar o busto de Nassau do hall de entrada iria resultar em tamanha discussão alguns meses depois, mesmo que o museu já tivesse recebido críticas anteriormente, como a citada em 2014. Lea van der Vinde foi curadora sênior na instituição e foi a pessoa que esteve à frente do projeto da exposição desde o início. A equipe central também contou com a colaboração do historiador Erik Odegard e com a pesquisadora brasileira Carolina Monteiro. Além disso, foi projetada em parceria com um estúdio de design para museus chamado Studio Louter e teve o apoio das fundações Friends of the Mauritshuis Foundation, a Mondriaan Fund, o VSB Fund e o Johan Maurits Compagnie Foundation. A exposição aconteceu entre 4 de abril e 7 de julho de 2019 e foi idealizada como uma resposta a visibilidade que a instituição e questão ganharam socialmente.

Em entrevista com a pesquisadora Carolina Monteiro¹¹⁷, que foi convidada pela curadora para ser pesquisadora junior da exposição, ela expõe que grande parte das críticas que o museu recebeu tiveram como base uma reclamação de não ter existido uma consulta da população local quanto à decisão, e quando tiveram uma percepção disso, ficou claro que era necessário acolher as discussões e produzir algo internamente na instituição que debatesse o tema de maneira compromissada.

A decisão de retirar o busto de Nassau representou também uma preocupação do museu de alguma maneira acolher as discussões que estavam acontecendo no âmbito social nos últimos anos, cercando o campo dos museus de uma maneira geral. A instituição demonstrou estar atenta ao debate e um desejo de conectividade com os temas que estavam sendo discutidos pela população, entretanto o caráter normativo e tecnicista da gestão e da metodologia normativa de trabalho do museu resultou em uma decisão e um movimento não dialogado com a população que estava ativa nas discussões. Por conta disso o debate insurgiu e o foco foi colocado diretamente para o Mauritshuis, direcionando as discussões que estavam no plano geral e que perpassavam a sociedade para dentro do museu, e a partir da dubiedade de respostas dadas pela diretora a respeito do caso, evidenciou a dificuldade dos profissionais na produção de uma reflexão mais profunda da instituição, permanecendo na superficialidade, e na comunicação com a sociedade para as suas decisões. Mesmo que uma sala tivesse sido reorganizada para dar contexto para a imagem de Nassau, isso não foi comunicado e inserido no debate, portanto representou uma mudança silenciosa, não dialogada, superficial e, portanto, insatisfatória do ponto de vista dialógico e social.

Carolina Monteiro comentou que Van der Vinde desde o início tinha uma compreensão de que a exposição deveria ter outras vozes, ser participativa de alguma maneira já que ela iria discorrer sobre a presença holandesa no Brasil, tema que não possuía profundidade de conhecimento, fato que a própria curadora já mencionou, tendo dito ainda que nos próprios catálogos das exposições anteriores relacionadas à Nassau não havia profundidade nas informações (Van der Vinde, 2019). Portanto, a exposição surgiu da necessidade de se refletir sobre as críticas, sobre as ausências que estavam sendo produzidas pelo museu, pensar o que representa o legado simbólico colonial que se mantém vivo na coleção e no edifício e isso a partir de outras vozes que extrapolam a instituição e que estiveram atentas ao debate. No catálogo da exposição está explícito o desejo em chamar pessoas que contribuíram

¹¹⁷ Entrevista realizada online no dia 24 de Janeiro de 2022.

publicamente para o debate a respeito de como o Mauritshuis lida com o passado colonial ao longo dos anos.

Quando da sua participação no seminário Arte e Descolonização em 2019¹¹⁸, a curadora Lea van der Vinde relatou que o foco da organização da exposição esteve na elaboração da narrativa, para colocar foco no que era relevante para o Mauritshuis como uma instituição ligada com o passado colonial, destarte uma das decisões foi de que usariam apenas obras da coleção permanente, sem empréstimos, para ter a oportunidade de se aprofundar em cada obra selecionada e ir além da abordagem exclusiva da história da arte. A sala da exposição temporária não possuía grande extensão e foram selecionadas para tal 11 obras, tendo como foco principal do trabalho a idealização das legendas dessas obras, nos textos que iriam compor a narrativa da exposição.

A curadora ainda relatou que após todo o debate que aconteceu, ficou claro para ela que a exposição deveria apresentar diversas visões multidisciplinares e perspectivas, conectando a arte, a história e os debates da sociedade contemporânea (Van der Vinde, 2019). A respeito disso, Carolina Monteiro também ressaltou que para uma proposta participativa, que aborda o tema de Nassau e a sua presença no Brasil, não poderia contar apenas com membros da sociedade holandesa. Se a narrativa envolve um outro território, realizar esse diálogo é essencial, tendo a participação também de brasileiros no debate.

Levando em consideração a Sociomuseologia como uma das bases de análise desta dissertação, cabe enfatizar a importância do diálogo com a sociedade e com outras vozes para além da instituição, que nesse caso engrandeceu as perspectivas da exposição e ofereceu ao museu reflexibilidade a respeito da sua raiz e a sua posição como instituição dentro da sociedade e na produção de discursos e subjetividades. A Sociomuseologia, assim como sua expressão nas práticas da museologia social e decolonial, destaca a importância de curadorias dialógicas e amplificadas, retirando o museu normativo da posição do pedestal e da autoridade inquestionável e distanciada, passando a considerar e a fortalecer a relação da tríade do território, dos temas/problemas e os protagonistas sociais, a sociedade, tendo em vista a dimensão de patrimônio compartilhado dentro de uma sociedade que é plural.

Juliana Maria de Siqueira em “Corazonar uma Museologia onde caibam muitas museologias: a interculturalização do campo como projeto decolonial” (2020) expressa que o contato entre a perspectiva decolonial da “Nova” Museologia com o que é denominado aqui

¹¹⁸ Seminário Arte de Descolonização que aconteceu MASP em São Paulo no dia 16 de outubro de 2019.

como museologia normativa, deve ser lido como uma contínua recriação e atualização de possibilidades de musealização (Siqueira, 2020, p. 119), enxergando os processos museológicos não a partir do foco na coleção, mas na relação entre os indivíduos, a sociedade, e a realidade da vida. A curadoria dialógica pode ser lida também como um processo de cura, apresentando a curadoria da exposição uma potencialidade na “reconstrução dos seres, dos saberes e dos poderes, sob a pluriversalidade de paradigmas que contestam, subvertem e transcendem a colonialidade.” (Siqueira, 2021, p. 117). Esta é a potencialidade de uma prática sociomuseologica e decolonial dentro dos museus normativos, alguns aspectos que podem ser identificados no desejo da curadora sênior do Mauritshuis no processo de idealização da exposição. Faz-se necessário portanto analisar como e se esse intento foi incorporado no resultado do projeto.

Figura 9 - Visão geral da exposição “Shifting Image – In Search of Johan Maurits”.



Fonte: SBID Design Award website¹¹⁹

Quanto à organização expográfica dos objetos, a cópia da escultura do busto de Maurício de Nassau que havia gerado o debate foi inserida na entrada da exposição, assim

¹¹⁹ < <https://www.sbidawards.com/finalist/shifting-image-in-search-of-johan-maurits/>>. Acesso em 10.10.2021

sendo o primeiro elemento visual, a primeira referência que demonstraria ter sido o impulso principal para as reflexões da exposição (Figura 9). Atrás da escultura foi montada uma parede com miniaturas do rosto de Nassau em que havia uma projeção de frases que foram publicadas durante o período das discussões (Figura 10): trechos de jornais, publicações do twitter e frases que foram ditas publicamente.

Figura 10 - Detalhe da projeção sob a parede de miniaturas do rosto de Nassau.



Fonte: Studio Louter website¹²⁰

Em frente a escultura foi elaborada uma parede simulando uma lousa de escola em que se encontrava uma linha do tempo explicativa a respeito da história de Nassau (Figura 11), da colônia do Brasil, dos Países Baixos e a história geral no período, além de pequenos mapas indicando a localização do museu Mauritshuis em relação a República dos Países Baixos Unidos, o “Brasil Holandês”¹²¹, indicando as cidades que pertenciam a colônia, e um terceiro mapa mostrando Elmina, São Tomé e Luanda, que foram as cidades capturadas pelas frotas de

¹²⁰<<https://www.studiolouter.nl/en/mauritshuis-shifting-image-in-search-of-johan-maurits>>. Acesso em 10.10.2021

¹²¹ O termo “Brasil Holandês” é utilizado durante a exposição e também nas comunicações dos curadores e colaboradores.

Nassau para servir de entreposto comercial e que oficialmente inseriu os Países Baixos no tráfico transatlântico de escravizados.

Figura 11 - Visão da parede com a linha do tempo em frente ao busto.



Fonte: SBID Design Award website¹²²

As pinturas não foram penduradas nas paredes do espaço expositivo, e sim inseridas pouco a frente delas, assim possibilitando que nas paredes fossem projetadas imagens, outras pinturas importantes na narrativa e que não fazem parte da coleção do museu, como por exemplo as de Albert Eckhout como “Mulher e criança escravizadas” (1641) (Figura 3)¹²³. Além de imagens, foram projetados pequenos textos referenciando detalhes da biografia de Nassau e da colônia do Brasil, segundo a curadora, adicionando uma camada extra de informações e referências de imagens para a narrativa da exposição (Van der Vinde, 2019).

Como último elemento foi realizada uma instalação, um “palácio de açúcar” confeccionado com cubos de açúcar como referência ao apelido dado para o edifício (Figura 11). Durante o período em que a exposição aconteceu¹²⁴ houveram algumas atividades complementares como a performance “Sugar Coated” da dançarina e coreógrafa Junadry Leocaria, que já havia realizado a mesma apresentação no museu em 2017; uma apresentação musical da cantora Josephine Zwaan, que compôs a música “Koning” (Rei) baseada na pintura

¹²² <<https://www.sbidawards.com/finalist/shifting-image-in-search-of-johan-maurits/>>. Acesso em 10.10.2021

¹²³ Citada anteriormente na página 64.

¹²⁴ A exposição aconteceu no período de 4 de abril a 7 de julho de 2019.

“Retrato de Maria de Orange com Hendrik van Nassau-Zuylestein e um servo” (Figura 19)¹²⁵; entre outras atividades como visitas guiadas, ações com as crianças, palestras com apresentadores locais que abordaram o tema do racismo e da colonialidade e workshops.

Figura 12 - Vista da instalação do “Palácio de Açúcar”.



Fonte: Studio Louter website¹²⁶

Onze obras foram selecionadas da coleção para articular a narrativa a respeito do edifício e seu fundador. Em conversa com o historiador Erik Odegard a respeito desse processo de seleção, ele expôs que por conta do incêndio que aconteceu em 1704 e também de Nassau ter doado grande parte de sua coleção, o museu não possuía quase nada de resquício material pertencente ao seu fundador. Isso obrigou-os a olhar atentamente para a própria coleção e realizar uma investigação de quais obras poderiam trazer elementos para contar a história. Sendo uma coleção formada por obras do século XVII, período em que Nassau e a colônia no Brasil estão inseridos, essa tarefa seria possível através não só de referências diretas como também indiretas, como será visto a seguir.

¹²⁵ É possível assistir a performance de Leocaria e ouvir a música de Zwaan no site do museu em: <<https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/stories/johan-maurits/>> Acesso em: 25.08.2023

¹²⁶ As imagens podem ser vistas em <https://www.studiolouter.nl/en/mauritshuis-shifting-image-in-search-of-johan-maurits>. Acesso em 14.04.2021

Como dito anteriormente, para a organização da exposição o componente mais importante estava nos textos que acompanharam as obras e a narrativa formada por eles, assim como também na comunicação entre as obras e no conjunto de atividades que acompanharam a exposição. A produção de uma diversidade de textos teve o objetivo de apresentar diferentes perspectivas, histórica, pessoal, técnica acadêmica, artística e também acolhendo as discussões contemporâneas. No total foram 46 diferentes autores, compondo entre 4 e 6 textos que ficavam localizados ao lado de cada obra em ipads. Carolina Monteiro relata que o visitante podia mover interativamente o texto que gostaria de ler e posteriormente classificar aquele que mais lhe agradou, tornando a exposição mais dinâmica.

Segundo Lea Van der Vinde (2019), todos os autores selecionados já estiveram envolvidos de alguma maneira com o tema abordado, seja em comunicações públicas faladas, publicações ou expressões artísticas. No contexto neerlandês, muitos que foram convidados já haviam contribuído com críticas no debate em torno da maneira que o museu lida com a história colonial, como Zihni Ozdil, Piet Emer, Gloria Wekker e Imara Limon. No quadro de autores do Brasil, Monteiro diz que a decisão foi de chamar especialistas e pesquisadores de faculdades do país que já escreveram a respeito do tema da presença holandesa no Brasil, como Maria Regina Celestino de Almeida e Mariana de Campos França¹²⁷.

A respeito da decisão de convidar essa diversidade de autores, a curadora expressou o seu propósito em abrir espaço para que outras vozes contribuíssem a respeito do tema, já que reconhece as suas faltas e desconhecimento em muitas das áreas abordadas, assim sendo possível enriquecer as discussões e as informações baseadas na interdisciplinaridade:

“Minha experiência pessoal em tomar consciência de meus próprios pontos cegos em relação à história colonial holandesa relacionada ao museu em que trabalho deixou claro que uma grande responsabilidade minha como curadora era ousar dar um passo atrás. Para abrir caminho para que outras pessoas compartilhem sua narrativa com o mínimo de edição por parte do museu. Todos os autores ficaram responsáveis pelo conteúdo de seus textos até o final. Cada texto foi assinado com o nome do autor e os visitantes puderam ler algumas informações básicas sobre o autor, incluindo uma foto. Não há textos institucionais anônimos, mas textos escritos por pessoas com trajetória pessoal e profissional próprias.”¹²⁸ (Van der Vinde, 2019)

¹²⁷ Nos anexos desta dissertação estão apresentados os perfis dos 46 participantes.

¹²⁸ Em tradução livre do original: “My personal experience of becoming aware of my own or some of my own blind spots regarding Dutch Colonial history related to the museum I work at, made it clear that a major responsibility of me being the curator was to dare to take a step back. To make way for other people to share their narrative with a minimum of editing by the museum. All authors stayed in charge of the contents of their texts up until the end. Every text was signed with the name of the author and visitors could read some background information on the author including a picture. No anonymous institutional texts, but texts written by people with their own personal and professional background.”

Em “Sociomuseologia e Decolonialidade: contexto e desafios para uma releitura do Mundo” (2020), Judite Primo e Mário Moutinho falam sobre as diferentes frentes de disputa sobre a memória dentro dos museus, podendo acontecer através da luta pela restituição de bens, o reconhecimento dos saberes dos povos historicamente subalternizados, ou a partir da reparação histórica (Primo, Moutinho, 2020). Segundo o que foi apresentado do projeto da exposição, há uma tentativa de trabalhar consoante a frente da reparação histórica a partir da reescrita da história hegemônica colonial e do reconhecimento dos saberes da luta coletiva contra hegemônica, dando espaço para que componham sua própria narrativa.

3.2.1 As obras e os autores – análise do discurso

Como apresentado anteriormente, a exposição foi composta por 11 obras, sendo cada uma acompanhada de 4 a 6 textos distintos, exibidos em um dispositivo tablet ao lado de cada obra juntamente a uma pequena biografia e uma fotografia de cada autor. Os textos apresentaram, conforme a intenção dos curadores, diferentes perspectivas a respeito de Maurício de Nassau e o Brasil, colocando em movimento a memória colonial a partir de suas distintas perspectivas e narrativas. Para analisar o resultado da exposição e o que as perspectivas ofereceram para o debate, é importante percorrer algumas das obras que foram selecionadas e o que foi escrito a partir delas, quais novas análises foram expostas e, se de fato saíram do discurso hegemônico ou não.

A análise realizada neste trabalho leva em consideração o processo da exposição, o seu contexto anterior e posterior como um conjunto, portanto não irá discorrer a respeito das 11 obras em sua profundidade, nem no exame de todos os textos produzidos, e sim a partir de uma seleção dos textos que tratam a respeito do discurso hegemônico e colonial, seja através do reforço do discurso, seja através da crítica e do ponto de vista contra hegemônico. Sendo assim, será oferecido um panorama dos discursos, que são compatíveis com a problematização que se pretendeu realizar na dissertação. A metodologia desenvolvida para a análise está disposta da seguinte maneira:

- Exibição da figura da obra que será analisada¹²⁹;

¹²⁹ As figuras podem estar representadas da seguinte maneira: uma fotografia retirada pela autora da dissertação quando da visita ao museu, portanto uma fotografia da obra que está inserida na exposição de longa duração, não correspondendo a localização da obra na exposição “Shifting Image”; fotografia retirada por terceiros da

- Breve apresentação em tópicos do autor do texto e um resumo da legenda desenvolvido pela autora da dissertação¹³⁰, alguns acompanhados de excertos do texto original que serão analisados após todos os tópicos;
- Análise do panorama discursivo do bloco de textos para a referida obra;
- Resumo e análise da legenda que foi reformulada para a exposição de longa duração.
- Quatro das obras expostas não seguirão essa organização, por apresentarem uma quantidade de informações relevantes pequena para análise, sendo assim será disposto apenas texto corrido diretamente com o exame das informações pertinentes.

Tendo em vista a metodologia definida para a análise, cabe salientar que, portanto, alguns textos foram deixados de fora da apresentação, sendo que o conteúdo abordado por eles foram temas mais técnicos que não serão aqui desenvolvidos, como a apresentação de temas de zoologia, botânica, arquitetura, conservação e restauro de obras, assim como eventos históricos detalhados. A diversidade de temas apresentados oferece um caráter interdisciplinar para a exposição, o que pode ser visto como uma característica positiva para uma exposição que pretende deslocar o olhar e sair de uma pura análise técnica. No entanto, para o objetivo da investigação serão aprofundados apenas temas que estejam relacionados com a construção/desconstrução do discurso colonial.

Seguindo para a análise, as obras da exposição que foram selecionadas serão apresentadas na ordem sequencial em que estavam apresentadas na sala expositiva, dando a volta do lado direito para o lado esquerdo¹³¹, assim sendo possível ter uma ideia maior da trajetória do olhar das imagens, e como elas se comunicam entre si estando ao lado uma da outra na exposição, como em conjuntos na direção do olhar.

A primeira obra selecionada foi “Vista da Ilha de Itamaracá no Brasil” (Figura 12) de Frans Post¹³², do ano de 1637. As obras de Frans Post foram consideradas as escolhas mais explícitas da coleção para abordar o tema da colonização da região, já que o pintor é uma

própria exposição “Shifting Image” e que foi disponibilizada na internet; ou imagem em alta resolução da obra retirada e devidamente referenciada ao site do museu Mauritshuis.

¹³⁰ As legendas que forem resumidas nos tópicos serão introduzidas de maneira integral nos anexos da dissertação, assim como as legendas presentes na exposição de longa duração.

¹³¹ É possível ter uma ideia dessa direção ao observar a Figura 9 na página 107.

¹³² Foram apresentadas duas obras de Frans Post na exposição, sendo além desta a obra “Paisagem Brasileira com Casa em Construção” de c. 1655-1660.

referência conhecida a respeito do tema tanto nos Países Baixos como no Brasil, e exibe uma representação direta da colônia, que entretanto precisa ser vista como uma interpretação e não como uma representação exata.

Figura 13 - Imagem da pintura “Vista da Ilha de Itamaracá no Brasil” na exposição de longa duração



Frans Post, View of Itamaracá Island in Brazil, 1637

Fonte: Fotografia da autora

A pintura foi acompanhada de cinco legendas, as quais quatro¹³³ serão apresentadas brevemente¹³⁴(Anexo I):

- **Karwan Fatah-Black**, professor da Universidade de Leiden, possui especialização na história da escravidão e do colonialismo. Ele inicia seu texto falando sobre a técnica de Frans Post, na diferença na utilização das cores para destacar detalhes sutis, como do chapéu na cabeça do colonizador e dos cestos carregados pelos homens escravizados, que eram utilizados para proteger o rosto do sol, entretanto aquele que deve segurar o cavalo não podia, portanto,

¹³³ A legenda que não foi apresentada foi escrita por Nico Koedam, professor de biologia na Vrije Universiteit Brussel, e discorre sobre os manguezais presentes na pintura.

¹³⁴ Os textos dos autores que serão apresentados foram resumidos das legendas elaboradas e apresentadas na exposição e inseridas no catálogo da exposição. As legendas podem ser lidas integralmente nos anexos.

proteger seu rosto. Há uma sensibilidade poética na linguagem que utiliza no texto.

“Johan Maurits expandiu o comércio de escravos, de modo que havia cada vez mais compatriotas juntando-se aos transportadores, possivelmente amigos e familiares. Na terra natal dos cavaleiros também existiam carregadores, recados e cesteiros, mas aqui no Brasil seu trabalho e sua existência tornaram-se racializados.”¹³⁵ (Fatah-Black, 2019)

- **Mariana de Campos Françaço**, antropóloga brasileira e professora de Estudos de Museu na Universidade de Leiden. A autora relaciona Nassau e Frans Post a partir da informação da ação de Maurício de Nassau em utilizar de presentes, como as pinturas de Post e outros artistas, em negociações políticas e diplomáticas, para assegurar a sua posição na sociedade após retornar para os Países Baixos. Ele foi patrono de Frans Post e solicitou uma série de pinturas para serem dadas como presente, por exemplo para o Rei Luís XIV, rei da França.
- **Carolina Monteiro**, já citada anteriormente, pesquisadora júnior na exposição, inicia seu texto com uma pergunta para refletir, se o Brasil contemporâneo é um reflexo da obra de Post. Ela fala sobre como o ideal retratado nas paisagens dão uma imagem enganosa na obra de Post, que retrata a colônia como tendo uma convivência pacífica entre colonizador branco, indígena e africanos e afro-brasileiros escravizados. Esse ideal anula o impacto do colonialismo e silencia aqueles que sofreram com a escravização por séculos. Termina dizendo que ser brasileiro na contemporaneidade é ao mesmo tempo muitas vezes possuir essa ancestralidade tripla, africana, indígena e europeia, mas ignorar os papéis hierárquicos que essas etnias desempenharam no passado e como ainda respondem pelas desigualdades no tempo presente.
- **Lea van der Vinde**, a curadora sênior do museu, fala um pouco sobre a biografia de Frans Post e destaca que essa é a pintura mais antiga do artista e também que retrata africanos escravizados no Brasil Holandês. Apresenta que os homens negros retratados, ou seus antepassados, foram escravizados na África Ocidental ou Central e vendidos para os europeus, portugueses ou

¹³⁵ Tradução livre do original: “Johan Maurits expanded the slave trade so there were ever more compatriots joining the carriers, possibly friends and family. Back in the riders’ homeland there were also carriers, errand boys and basket weavers, but here in Brazil their work and existence became racialised.”

holandeses, e transportados para o Brasil. Também diz que os europeus retratados são portugueses e não holandeses, já que a maior parte dos engenhos de açúcar e plantações eram de portugueses nessa região, salientando como a história da colônia é complexa.

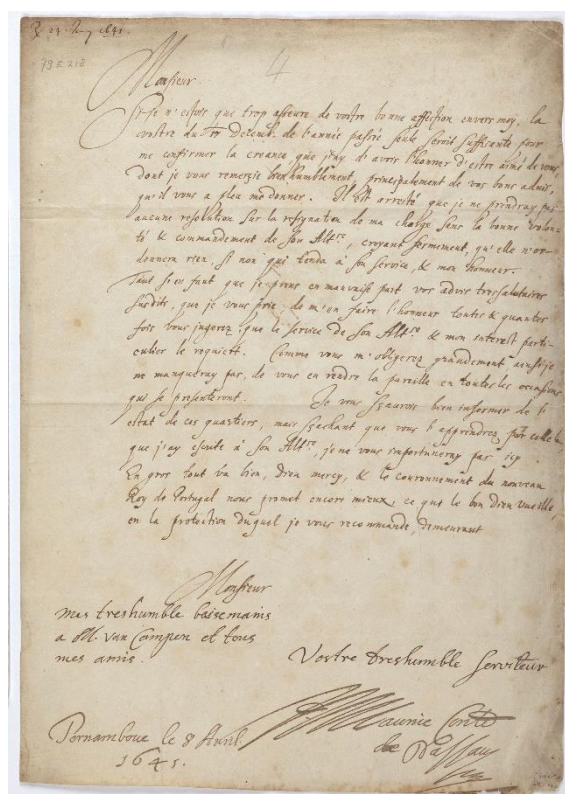
Seguindo o que foi proposto pela idealização da exposição, são apresentadas cinco legendas que podem ser consideradas diversas e que abarcam diferentes perspectivas que não são óbvias para a leitura da obra, que se aprofundam nas informações e nas reflexões a respeito do tema. Karwan Fatah-Black e Carolina Monteiro são os responsáveis por realizar o deslocamento do olhar colonial, possibilitando com que o observador pense a respeito da racialização que foi produzida no processo colonial e que é possível de ser vista na pintura. Monteiro ainda ressalta a característica das pinturas de paisagem de Post em promover uma leitura a respeito do território de convivência pacífica e idílica, o que de maneira alguma representa a violenta realidade.

Françoze e Koedam por outro lado oferecem informações de outros campos, para que o observador se aprofunde interdisciplinarmente nos temas possíveis de serem abordados através da pintura. Van der Vinde, a curadora responsável pela exposição apresenta um texto que também se propõe em se aprofundar em informações a respeito do artista e da obra, entretanto é possível refletir que ao salientar que os colonos retratados são portugueses e não holandeses logo na primeira obra da exposição, mesmo que essa informação seja um fato, pode causar uma diminuição do impacto das reflexões que propõe ao público holandês em pensar a respeito da memória do país. Como foi observado no capítulo anterior, a narrativa hegemônica sobre a colonização do Brasil e do governo de Nassau ressalta uma visão de elevação moral por conta da liberdade religiosa, e o apontamento de que essa cena da pintura é uma cena de colonos portugueses, de uma certa maneira novamente pode causar um distanciamento em relação a reflexão que está sendo proposta.

Na exposição de longa duração a legenda que foi idealizada apresenta algumas das informações específicas redigidas por Van der Vinde e busca ressaltar a ideia de que a pintura não representa apenas uma simples paisagem, mas que salienta a desigualdade racial produzida na colônia, através dos dois portugueses e os dois africanos escravizados. No texto produzido para o audioguia há um aprofundamento na questão da desigualdade racial, mas também salientando a informação da presença dos portugueses.

Ao lado da primeira pintura de Frans Post foi posicionada a obra “Estudo de Duas Tartarugas Brasileiras” de 1640 do artista Albert Eckhout, que não será analisada, acompanhada de quatro textos¹³⁶ que abordam pontos de vista técnicos de diferentes áreas do conhecimento. A pintura também está presente na exposição de longa duração e a nova legenda possui o mesmo caráter técnico e interdisciplinar.

Figura 14 – Imagem da carta de Maurício de Nassau para Constantijn Huygens, de 1641 - o documento não está exposto no museu e é empréstimo de longa duração da Fundação Amigos da Mauritshuis



Fonte: Mauritshuis, The Hague

Ao lado da obra de Eckhout, foi colocado o documento original, carta de 1641 (Figura 14) de Maurício de Nassau para Constantijn Huygens¹³⁷, no qual expõe que a sua casa em construção está sendo denominada como Palácio de Açúcar pelos diretores da WIC. Quatro

¹³⁶ Os autores foram: Rebecca Parker Brienen, norte-americana, historiadora da arte e especialista nas pinturas de Albert Eckhout; Mariana de Campos França já citada na obra anterior; Dante Martins Teixeira, professor do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro que pesquisa as representações de animais nas artes visuais e Felipe Vander Velden, professor de ciências sociais na Universidade Federal de São Carlos que fala sobre a circulação biológica no período.

¹³⁷ A carta não está presente na exposição de longa duração.

legendas foram atribuídas¹³⁸ e apresentam as circunstâncias históricas do documento, a relação de Nassau e Huygens e informações históricas presentes na narrativa hegemônica. Apenas a última legenda, de Mark Ponte (Anexo II), expõe informações importantes para o debate colonial e que não são apresentadas normalmente nas narrativas.

O autor da legenda escreve que o ano em que esta carta foi redigida, 1641, é o mesmo ano no qual Maurício de Nassau enviou as suas frotas para Angola e São Tomé, expandindo o tráfico de escravizados para o Brasil. Ele apresenta números importantes, de que a WIC transportou até 24.000 africanos escravizados para o Brasil sob o governo de Nassau, sendo que ao menos 4.000 deles não sobreviveram à viagem. Ele explicita a informação de que o governador lucrou pessoalmente com o tráfico, sendo que em 1642 solicitou para a companhia para que pudesse comercializar diretamente em seu nome.

A legenda escrita por Ponte é importante já que dessa vez fala sobre o envolvimento direto da companhia holandesa no tráfico de escravizados, apresentando números e abordando o tema do lucro pessoal de Nassau com essa prática, falando diretamente de um tema que foi envolto em disputas de narrativa entre os historiadores no país. Ao inserir essas informações para fechar o bloco de legendas a respeito do documento, e ao lado de narrativas que detalham historicamente a posição política e social de Maurício de Nassau, coloca em perspectiva um discurso que é invisibilizado, mas que é essencial para se desconstruir a reificação da imagem idealizada e romântica que foi construída em torno do governador colonial.

¹³⁸ Os autores foram: Quentin Buvelot, que é curador sênior no Mauritshuis e foi responsável pela curadoria de diversas exposições no museu a respeito das pinturas do século XVII, sendo uma delas a exposição temporária a respeito do edifício no ano de 2014, que recebeu as críticas de Zihni Ozdil apresentadas no início deste capítulo; Ad Leerintveld, pesquisador especializado na vida e obra de Constantijn Huygens; Erik Odegard, historiador e já apresentado como colaborador da exposição; e Mark Ponte, historiador que pesquisa a comunidade africana em Amsterdã no século XVII

Figura 15 - Imagem da escultura na exposição de longa duração



Jan van Logteren, Johan Maurits, Count of Nassau-Siegen (1604-1679), 1727

Fonte: Fotografia da autora

A primeira parede da exposição, seguindo a direção proposta, apresentavam as duas pinturas e o documento. Seguindo para a parede em perpendicular, a primeira obra inserida foi uma escultura pequena original de Maurício de Nassau de 1727 (Figura 15), e apresentou cinco legendas (Anexo III), entretanto dessa vez através de uma visão hegemônica e problemática quando analisada sob a perspectiva decolonial.

- **Ernst van den Boogaart**, historiador especializado em história da expansão europeia, contribuiu algumas vezes na curadoria de exposições no museu. Ele se aprofunda a respeito da imagem de Maurício de Nassau, sobre como ele buscou construir a sua reputação na sociedade e para o futuro através da solicitação de uma biografia a seu respeito a um escritor humanista.
- **Frits Duparc** foi diretor do Mauritshuis entre os anos de 1991 e 2008 e foi curador da exposição com abordagem enciclopédica de 1979 a respeito de Nassau, citada no capítulo 2¹³⁹. A primeira frase de seu texto diz que as figuras históricas devem ser

¹³⁹ Citada nas páginas 64 e 72.

julgadas de acordo com os valores e leis de seu próprio tempo. Ao longo do texto reforça a importância de Nassau como líder militar, incentivador das artes e da ciência e um tipo de governo progressista na colônia, reforçando o discurso hegemônico. Ainda diz que a forma de governo de Nassau no Brasil foi extremamente progressista para a época, conseguindo realizar encontros entre comunidades locais, indígenas, católicos e judeus.

- **Kalina Vanderlei Paiva da Silva** é professora no departamento de História de Pernambuco e exprime a visão de que no Recife, no tempo presente, a imagem de Nassau ainda está muito associada ao seu papel de colecionador e promotor das artes, indicando que igualmente no Brasil existe uma negligência em se apresentar a história completa do governador colonial, a partir da sua imagem como dominador colonial.
- **Benjamin Teensma** é especialista em línguas românicas com ênfase em literatura portuguesa, traduziu uma série de documentos do século XVII. Ele escreve um texto que tem Nassau como narrador, em primeira pessoa, como se ele estivesse narrando sobre seu aborrecimento em estar no museu como uma estátua de terracota pequena e não uma maior em bronze, e explica a situação que se encontra por conta da sua derrota no Brasil.

Quando da leitura dos textos, chama a atenção o que foi escrito por Duparc que reforça a narrativa hegemônica em suas palavras a partir da valorização de Nassau como humanista, e o caráter benevolente com que é retratado seu governo colonial. Enfatiza a visão que foi constantemente resgatada nas discussões públicas e nas redes sociais de que o passado deve permanecer no passado, e os julgamentos não podem ser realizados de acordo com os valores do presente. Todos os aspectos dessa visão hegemônica estão presentes em seu texto, demonstrando a posição da curadoria em almejar permanecer em um lugar de neutralidade, já que em certos momentos dá espaço para perspectivas questionadoras e em outros dá espaço para perspectivas atreladas ao discurso normativo colonial.

Entretanto, é interessante observar como o texto de Duparc é colocado em seguida da legenda de Boogaart que expõe a intenção de Maurício de Nassau em encomendar uma biografia a seu respeito que fosse construir a sua visão de humanista e de um homem de destaque para o seu tempo, “cuja reputação perduraria após sua morte”¹⁴⁰ (Boogaart, 2019, p.

¹⁴⁰ Tradução livre do original: “whose reputation would endure after his death.”

54), e de fato a sua reputação construída permaneceu. Os textos para esta escultura também estão posicionados após o documento anterior, em que a última legenda expõe o envolvimento de Nassau e da WIC no tráfico de escravizados. Seria possível realizar uma análise crítica na comparação entre os textos, pensar justamente a respeito desse caráter de construção do discurso heróico que foi investido por Nassau e como ele tem ressonância até os dias de hoje, entretanto essa reflexão ficaria a cargo do visitante quando da leitura das legendas.

Para a estátua que foi feita em sua homenagem, Nassau é colocado em uma posição de protagonismo nos textos de legenda, oferecendo especialmente uma reflexão a respeito de sua reputação na sociedade de seu tempo, nos Países Baixos hoje, no Brasil e como ele contribuiu para essa imagem. Apesar de constituir um bloco interessante a respeito da constituição de uma narrativa, da formação do símbolo e da imagem heróica, o acolhimento de uma abordagem como a de Duparc significa o acolhimento da colonialidade, deixando ainda mais evidente o desejo do museu em querer adotar uma posição neutra no discurso, e essa suposta neutralidade que se insere em uma instituição que já está de acordo com a hegemonia, apenas a reforça. A afirmação de que “as figuras históricas devem ser julgadas com base nas leis, normas e valores do seu próprio tempo”¹⁴¹ (Duparc, 2019, p. 54) ignora todas as discussões sociais, que estão incluídas na exposição, de que a colonialidade tem reflexos na sociedade contemporânea, além de ignorar a presença de indivíduos e grupos do próprio tempo histórico que não concordam com as ações daquele momento.

A estátua faz parte da exposição de longa duração e a legenda reformulada que a acompanha fala a respeito de questões históricas e técnicas da própria escultura, de que foi inspirada em uma ilustração feita para a biografia comissionada pelo próprio Nassau, e dá destaque para a informação de que a partir disso Nassau “estabeleceu firmemente sua reputação como governador geral competente e tolerante”¹⁴² ou seja, atribuindo a reputação que têm a uma construção narrativa. Entretanto, seria possível que essa informação fosse elaborada de outro modo, a tornar por exemplo, ainda mais explícito o fator da sua agencia em moldar a própria imagem, em contraposição aos elementos que questionam essa imagem, como a relação com a WIC, assim propondo reflexões.

¹⁴¹ Tradução livre do original: “Historical figures should be judged on the basis of the laws, norms and values of their own time.”

¹⁴² Tradução livre da legenda original presente na sala expositiva do museu: “firmly established his reputation as a competent general and tolerant governor.”

Figura 16 - Imagem da pintura “Rapariga junto à cadeira alta” na exposição de longa duração



Govert Flinck, Girl by a High Chair, 1640

Fonte: Fotografia da autora

Em seguida da estátua está presente uma das pinturas mais referenciadas da exposição por conta da sua ligação mais indireta com o tema, mas rica em reflexões: “Rapariga junto à cadeira alta” de 1640 do artista Govert Flinck, (Figura 16) e está acompanhada de quatro legendas (Anexo IV):

- **Edmund Abaka**, professor adjunto de História Africana e Afro-Diaspórica na Universidade de Miami, que aborda de maneira mais aprofundada a respeito de como o quadro dá pistas do comércio holandês com Ghana e a Costa do Ouro, a aquisição de ouro e escravizados, principalmente após os holandeses capturarem Elmina. Os elementos que demonstram isso são os adornos utilizados pela menina, como o colar e as pulseiras, que certamente têm essa origem.

- **Audra Diptee**, professora adjunta do Departamento de História da Universidade Carleton no Canadá, que pesquisa a escravização de crianças africanas no período da colonização. Ela fala sobre outro detalhe da pintura, a bala açucarada na mesa que a menina saudável tem na ponta dos dedos, produto que era considerado luxo no período. A autora destaca como o quadro esconde o fato de que esse açúcar ao lado dessa criança europeia e rica só lhe foi acessível por conta do trabalho escravo, realizado também por crianças africanas que foram escravizadas.
- **Tom van der Molen** é curador do Museu de Amsterdã e também fala a respeito do detalhe do açúcar em cima da mesa na pintura, destacando que a origem dele muito provavelmente é o Brasil através de dois argumentos: que o quadro corresponde ao período em que Maurício de Nassau estava na colônia, e o fato de que o conde possuía uma relação próxima ao artista Govert Flinck. Conclui ressaltando que o artista teria sido um dos responsáveis na construção de uma imagem simbólica heroica para Nassau.
- **Gloria Wekker**, antropóloga cultural e já referenciada anteriormente por conta do livro “White Innocence”, coloca o foco na imagem da menina, que é uma representação em miniatura das classes endinheiradas do país no século XVII, com o seu futuro de fartura e riqueza pela frente. Ela diz que através do açúcar ao seu lado, “blood sugar”, ela se liga com um mundo desconhecido para ela, de crianças da mesma idade trabalhando em sistema de escravidão na produção desse açúcar.

A partir desta pintura há uma maior abertura para o deslocamento do olhar colonial e para o acolhimento de uma produção acadêmica que não está ligada apenas à história dos grandes líderes, da perspectiva de valorização econômica e política da colonização associada ao progresso do país europeu. Os quatro autores sinalizam uma leitura da obra que sai da técnica de pintura da história da arte e que consegue observar nas entrelinhas o que significa a riqueza que está sendo representada na imagem da menina e nos elementos que a cercam.

Abaka fala sobre os adornos de ouro e como ele está ligado diretamente ao entreposto capturado pelos holandeses em Elmina, liderado por Nassau, e a aquisição de ouro e do tráfico de escravizados, que se relaciona com o que é abordado por Diptee que aponta a presença dos escravizados na produção do açúcar que está presente nos dedos da menina. A produção de açúcar no período em que o quadro foi pintado estava acontecendo na colônia do Brasil sob o domínio holandês e de Nassau, apontado por Van der Molen. Gloria Wekker finaliza o bloco

de textos ressaltando a imagem discrepante e desigual da infância no mundo colonial, tendo de um lado uma criança branca que representa fartura e riqueza, através do açúcar como um exemplo, e que é produzido para ela também por crianças trabalhando em sistema de escravidão, o “blood sugar”.

Pensando através de uma perspectiva decolonial, o bloco de textos produzidos para a obra é muito importante, contribuindo com uma visão contra-hegemônica, explícita e reflexiva do que aconteceu no sistema colonial. Quando se lê dessa maneira, é possível de fato aceitar o discurso de que Nassau governou a colônia de maneira progressiva para o seu tempo? Compreender o envolvimento do governador colonial, e, portanto, da província, com o tráfico de escravizados e a sua ação em construir uma imagem heróica para si, oferece uma interpretação que é incompatível com o discurso de que seu governo possuía um caráter progressivo.

A legenda produzida para ficar na exposição de longa duração abarca as perspectivas trazidas nos textos da exposição temporária, realizando a associação entre a riqueza e o luxo da vida da menina e que é expressa na pintura, e a dura realidade nas plantações de açúcar, dizendo que é um aspecto que comumente permaneceu invisível na República Holandesa e nas pinturas. Entretanto, se lê: “Isso conecta o mundo de luxo dessa jovem à dura realidade das pessoas que trabalham nas plantações de açúcar.”¹⁴³. A linguagem utilizada é ainda muito amena, e por isso questionável. Mesmo que em outras obras na exposição de longa duração esteja explícito o sistema de trabalho escravista, seria importante que também estivesse nessa legenda, já que a dura realidade do trabalho das pessoas na plantação não é apenas um “trabalho”, mas acontece por conta da escravização.

¹⁴³ Tradução livre da legenda original presente na sala expositiva do museu: “These connect the luxury world of this young girl to the harsh reality of the people working on the sugar plantations.”

Figura 17 - Imagem da obra “Paisagem brasileira com uma casa em construção” na exposição de longa duração



Frans Post, Brazilian Landscape with a House under Construction, c. 1655-1660.

Fonte: Fotografia da autora

Na parte posterior da parede com o busto de Nassau, a última parede da exposição tinha dispostas mais seis pinturas em sequência. Ao lado da pintura de Govert Flinck estava a segunda obra de Frans Post, “Paisagem brasileira com uma casa em construção”, de c. 1655-1660 (Figura 17), e acompanhada de quatro legendas.

Assim como na primeira obra de Frans Post, os textos¹⁴⁴ buscaram explicitar o aspecto da composição de uma imagem idílica a respeito da colônia e a contribuição que essa imagem teve na construção de um imaginário positivo de paz e promessas a respeito do território e também do governo de Nassau. Novamente se aprofundando na interpretação da obra para além da técnica e incentivando com que o observador tenha uma leitura crítica daquilo que está sendo visto do ponto de vista histórico. Há ainda um texto da historiadora Maria Regina Celestino de Almeida que contribui com informações a respeito da presença indígena durante a ocupação

¹⁴⁴ Os autores foram: Maria Regina Celestino de Almeida, historiadora e professora da Universidade Federal Fluminense do Rio de Janeiro; Michiel van Groesen, professor de história marítima na Leiden University; Elmer Kolfin, historiador da arte e professor assistente na Universidade de Amsterdã que pesquisa a respeito da representação negra na arte holandesa do século XVII; e Daniel de Souza Leão Vieira, professor no departamento de antropologia e museologia da Universidade Federal de Pernambuco.

holandesa e os tipos de relações que foram estabelecidas, um tema de pouco conhecimento nos Países Baixos.

No caso desta obra a legenda para a exposição de longa duração está escrita de maneira mais clara, evidenciando o atributo de idealização que esconde a dura realidade da escravidão e de que maneira isso está sendo representado na pintura:

“Post pintou o Brasil com olhar europeu, para colecionadores europeus. Como resultado, suas paisagens fornecem uma imagem idealizada da colônia de plantation e nada mostram da dura realidade da escravidão. Na pintura de Post, os colonos europeus vivem harmoniosamente ao lado dos indígenas brasileiros (aqui presumivelmente os Potiguara) e dos africanos escravizados.”¹⁴⁵ (Mauritshuis, s.d)¹⁴⁶

A presença dessa legenda na exposição de longa duração é importante por salientar como as imagens podem ser construídas a partir de uma certa visão, de um certo olhar que não é imparcial e transmite uma certa leitura do mundo que se quer passar através da composição da pintura.

Figura 18 - Imagem da obra “Retrato póstumo de Maria I Stuart com um criado” na exposição de longa duração

¹⁴⁵ Tradução livre da legenda original presente na sala expositiva do museu: “Post painted Brazil with a European eye, for European collectors. As a result his landscapes provide an idealized image of the plantation colony and show nothing of the harsh reality of slavery. In Post’s painting, European colonists live harmoniously alongside the indigenous Brazilians (here presumably the Potiguara) and enslaved Africans.”

¹⁴⁶ Acesso ao museu em 14.03.2023



Adriaen Hanneman, Posthumous Portrait of Mary I Stuart with a Servant, c. 1664

Fonte: Fotografia da autora

A seguir da obra de Frans Post estava exposto o “Retrato póstumo de Maria I Stuart com um criado”, de Adriaen Hanneman de c. 1664 (Figura 18), na qual a princesa aparece trajada com um manto indígena e acompanhada de um menino negro na qual não está indicado o seu nome, apenas designado como “criado”. A obra foi acompanhada por quatro legendas (Anexo V):

- **Emilie Gordenker** foi diretora do Mauritshuis entre 2008 e 2020. Seu texto aborda a relação entre as cortes inglesa e holandesa no século XVII e aspectos da história da arte de retratos.
- **Marika Keblusek** é professora em história da arte na Universidade de Leiden e coloca em foco a imagem de Maria Stuart como uma “princesa exótica” e as suas distinções na República das Províncias Unidas. Ao tentar caracterizar a maneira como a princesa se colocava na corte, como se estivesse acima inclusive dos holandeses da república, como uma princesa real e forasteira, Keblusek se utiliza de uma linguagem carregada de colonialidade/modernidade com o uso da palavra “exótico”, conforme demonstra o excerto que segue:

“Este é o retrato de uma princesa exótica. Nem tanto por causa de todos os elementos estranhos visíveis: o criado negro, a concha que derrama pérolas, a capa de penas ou o turbante com penas de avestruz. Maria está disfarçada, ela está atuando – talvez como a amazona que ela interpretou em uma máscara da corte de 1655 (uma peça fantasiada). No entanto, o seu olhar parece dizer-nos: eu sou verdadeiramente o exótico. (...) Mesmo na cena exótica de Hanneman, a sua verdadeira natureza como uma verdadeira princesa transparece, impressionando quem vê que ela continua a ser a espécie mais rara de todas.”¹⁴⁷ (Keblusek, 2019, p. 72)¹⁴⁸

- **Carolina Monteiro** coloca em evidência a presença do manto sagrado Tupinambá que a princesa está utilizando. Novamente ela inicia o texto com uma frase que incentiva a reflexão, falando que todo objeto carrega uma memória. Ela conta sobre a origem e a possível trajetória do manto, sua importância religiosa para a cultura indígena, também expondo a descontextualização do objeto e a apropriação cultural que acontece quando do seu deslocamento e uso da cultura original para outra, no caso a Europa.
- **Wayne Modest** é diretor do Centro de Pesquisa de Cultura Material em Amsterdã, associado ao Tropenmuseum. Em seu texto propõe uma série de perguntas que façam o leitor pensar a respeito da presença do menino negro na pintura, quem era, qual seu nome, sua origem. Se era de fato um “criado” como diz o título ou um “criado” escravizado. Ele fala a respeito da posição marginalizada da presença de pessoas negras na arte ocidental moderna, que representa uma força desumanizadora do colonialismo. Conclui com uma importante reflexão:

“Que tipo de trabalho interpretativo precisamos fazer como museus para abordar as formas como as práticas de representação da história da arte tornam os sujeitos negros invisíveis ou minimizam a violência colonial?”¹⁴⁹ (Modest, 2019, p. 75).

O bloco de textos apresentados para o retrato póstumo de Maria I Stuart apresenta dois lados da narrativa, tendo os dois primeiros textos uma linguagem hegemônica e tratando a respeito da princesa e a respeito da corte inglesa que esteve presente nos Países Baixos no século XVII, e dois textos finais que propõe investigar aquilo que é normalmente colocado à margem da interpretação da obra, deslocando o olhar para observar a presença do menino no

¹⁴⁷ Tradução livre do original: “This is the portrait of an exotic princess. Not so much because of all the foreign elements visible: the black servant, the pearl spilling shell, the feather cape or the turban with ostrich feathers. Mary is in disguise, she is performing – perhaps as the Amazon she played in a 1655 court masque (a costumed play). Yet her gaze seems to tell us: I am truly the exotic one. (...) Even in Hanneman’s exotic staging, her true nature as a real princess shines through, impressing on the beholder that she remains the rarest species of all.”

¹⁴⁸ Sublinhado realizado pela autora da dissertação.

¹⁴⁹ Tradução livre do original: “What kind of interpretive work do we need to do as museums to address the ways that art historical practices of representation render Black subjects invisible, or minimize colonial violence?”

quadro e também do manto que está sendo utilizado por Maria Stuart.

Assim como o texto de Frits Duparc reifica a imagem heroica construída de Nassau, o texto de Keblusek perpetua certos marcadores de diferença presentes no discurso da colonialidade, através da utilização ampla do termo “exótico” e a expressão de “elementos estranhos visíveis” para descrever a presença do menino e dos objetos de origem indígena. Ao final da legenda, Keblusek descreve a composição da pintura através de uma contraposição entre o que denomina como a “cena exótica” e a “natureza real da princesa” que oferece destaque na cena. Esse discurso que aborda o conceito de exótico foi historicamente produzido pela colonialidade, para a produção de diferenças entre o que poderia ser considerado a norma, o belo, e o exótico, o diferente.

Como apresentado pelo pensamento de Rosane Borges no Capítulo 1 (p. 30), os corpos do “Outro”, aquele que é diferente do indivíduo europeu, foi hiper-visualizado com o objetivo de determinar o que seria considerado o padrão, o belo. Essa hiper-visualização, formulando uma prática de pedagogia do olhar colonial, produziu a diferença e a hierarquização racial. A interpretação de pinturas como a de Hanneman pode ser lida como uma consequência desse olhar colonial, quando há uma hierarquização das pessoas presentes na cena, aspecto que foi evidenciado por Wayne Modest.

O museólogo e diretor questiona em seu texto a ausência do olhar para o menino negro no quadro, o não reconhecimento de sua presença nele, a ausência de um nome, uma história, informações que lhe foram negadas, tendo a “força desumanizadora do colonialismo reduzido este jovem negro a uma propriedade, representando-o como um acessório”¹⁵⁰ (Modest, 2019, p.75). Para complementar o seu pensamento ainda propõe uma reflexão de como os museus podem abordar essas representações na história da arte que inviabiliza os sujeitos negros e a violência colonial.

Wayne Modest é diretor de conteúdo do National Museum of World Cultures¹⁵¹ e esteve à frente de uma publicação chamada “Words Matter”, compilada pela organização de museus com o tema da linguagem utilizada pelas instituições. Em uma citação de Modest para o livro ele diz que

“prestar atenção às palavras significa reconhecer que a linguagem que usamos afeta o facto de uma pessoa ou um grupo se sentir excluído ou incluído, sobre

¹⁵⁰ Tradução livre do original: “The dehumanising force of colonialism reduced this Black young man to property, representing him as an accessory.”

¹⁵¹ Fazem parte da organização de museus o Tropenmuseum, Afrika Museum, Museum Volkskunde e Wereldmuseum.

o sentimento de pertença à sociedade. Isto é uma questão de representação, reconhecimento e respeito.”¹⁵² (Modest, s.d, p. 17).

A partir dessa perspectiva, e da essencial reflexão trazida pelo diretor em sua legenda, em conjunto da legenda de Monteiro a respeito das memórias que um objeto carrega e da apropriação cultural e apagamento produzidos pela colonialidade europeia, não obstante o bloco que acompanha a obra apresenta um texto, de Keblusek, que dá indícios desse apagamento e perpetua o discurso colonial, inserindo o menino como um elemento de um cenário e adjetivando esse cenário como exótico ainda assim. Mais uma vez se observa a ação da instituição em tentar conciliar os discursos, e ocupar o espaço de neutralidade que não existe na realidade. Ao mesmo tempo que chama Modest para contribuir, a partir da sua experiência profissional que trabalha com a decolonialidade e que aborda a importância das palavras, coloca ao seu lado uma produção acadêmica hegemônica que naturaliza a linguagem herdeira da colonialidade e não reflexiva.

Quanto a legenda dessa obra para a exposição de longa duração é possível observar uma tentativa de abordar a problematização trazida por Wayne Modest, entretanto sem alcançar êxito já que se aprofunda nas informações de Maria I Stuart, mas apenas informa o público sobre a origem brasileira do manto de penas e diz que a imagem do menino foi reduzida a um “exótico acessório”, utilizando aspas na palavra “exótico”. Trabalhar as importantes questões trazidas pela exposição temporária ofereceria potencial para que na exposição de longa duração houvesse maiores questionamentos, uma oportunidade de inserir reflexões ao colocar foco nessa questão, pensar nas ausências presentes na história da pintura e na narrativa que a acompanha, como foi melhor trabalhado por exemplo na pintura anterior de Frans Post.

Em seguida foi posicionada a pintura de natureza-morta “Flores em vaso Wan-Li, com conchas”¹⁵³, de c.1640-1650 do artista Balthasar van der Ast. Para tal foram atribuídas cinco legendas¹⁵⁴, e assim como a obra de Albert Eckhout, de modo geral os conteúdos giraram em torno de uma abordagem multidisciplinar a respeito da história colonial em conjunto com áreas

¹⁵² Tradução livre do original: “Paying attention to words means acknowledging that the language we use affects whether a person or a group feels excluded or included, whether they feel a sense of belonging to society. This is about representation, recognition and respect.”

¹⁵³ A pintura não faz parte da sala expositiva de longa duração sobre Maurício de Nassau e o Brasil.

¹⁵⁴ Os autores foram: Piet Emmer, professor emérito em História da Expansão Europeia na Universidade de Leiden e que foi um dos protagonistas das discussões públicas, estando em defesa da memória de Nassau; Jeroen Goud, pesquisador de conchas tropicais e gestor da coleção de conchas Naturalis; Julie Berger Hochstrasser, professora emérita de Arte Moderna do Norte da Europa na Universidade de Iowa; Mireia Alcantara Rodriguez, doutoranda em etnobotânica na Universidade de Leiden; e Abbie Vandivere, conservadora de pinturas no Mauritshuis

da ciência natural, de pigmentos de tinta e botânica. Ainda assim, em dois dos textos foi sublinhada uma leitura para além da imagem, a respeito do que está por trás do gênero de natureza-morta nesse período, que muitas vezes representa itens de consumo que são resultados das viagens ultramarinas. A reflexão proposta pode ser sintetizada em uma frase inserida por Julia Berger Hochstrasser: “quem consome o quê e à custa de quem?”¹⁵⁵ (Hochstrasser, 2019, p. 80). O texto de Piet Emmer também propõe o mesmo questionamento, e sua reflexão aponta para o tema da alta taxa de mortalidade de todos os tripulantes das viagens, marinheiros, soldados e escravizados, em prol dos luxos da elite. O questionamento é proposto para se pensar nos custos sociais que tais viagens representaram, entretanto sem se aprofundar ou discorrer sobre algum grupo social específico.

Figura 19 - Imagem da obra “Retrato de Maria de Orange (1642-1688), com Hendrik van Nassau-Zuylestein (d. 1673) e um criado” na exposição de longa duração



Jan Mijtens, Portrait of Maria of Orange (1642-1688), with Hendrik van Nassau-Zuylestein (d. 1673) and a Servant, c. 1665

Fonte: Fotografia da autora

¹⁵⁵ Tradução livre do original: “who consumes what, and at whose expense?”

A seguir outro retrato foi posicionado, dessa vez o “Retrato de Maria de Orange (1642-1688), com Hendrik van Nassau-Zuytlestein (d.1673) e um criado”, de c.1665 (Figura 19). Foram atribuídas quatro legendas para a pintura. Da mesma maneira como foi desenvolvido no retrato da princesa Stuart, o bloco de textos foi dividido em duas metades discursivas. A primeira metade coloca foco na figura de Maria de Orange, abordando aspectos da vida da aristocracia, como a performatividade de gênero impostas no período, a partir do traje de montaria que a princesa utiliza na pintura, sua questão matrimonial e a relação social que possuía com Maurício de Nassau¹⁵⁶.

A segunda metade focaliza na imagem do menino negro representado, que novamente é titulado como “criado”. A historiadora da arte Esther Schreuder redigiu um texto que discorre a respeito da ausência de informações do menino, seu nome, sua história e a expressão facial que ele foi retratado na pintura. Também fala sobre o destino dessas crianças nas famílias aristocráticas na Europa e os resultados de novas pesquisas acerca do assunto. No entanto, mesmo que essa seja uma reflexão muito importante, a maneira como elabora o texto e a sua linguagem apresenta problemas. Em trecho da legenda, lê-se:

“Europeus ricos e aristocráticos consideravam as crianças negras bonitas e compravam-nas ou davam-nas uns aos outros como presentes. Eles foram selecionados com base na aparência, inteligência e caráter. Se tivessem sorte¹⁵⁷, essas crianças seriam educadas, após o que poderiam construir uma carreira na corte holandesa. Alguns casaram-se e tiveram filhos com mulheres europeias. No entanto, o pintor retrata este jovem com uma expressão intensamente triste e melancólica. Ele sente falta da família? Ele provavelmente nunca mais os verá. Eles sentem falta dele? Onde está a mãe dele? Em uma plantação nas Américas?”¹⁵⁸ (Schreuder, 2019, p. 89)

Da maneira como foi escrito aparenta haver a percepção de que as crianças que eram destinadas para as famílias aristocráticas teriam por isso sorte de possivelmente encontrar uma “vida melhor”, como possivelmente seria o caso do menino representado no quadro. Ainda no

¹⁵⁶ Os autores foram: Susan Broomhall, professora de História e Jacqueline Van Gent, historiadora, ambas da Universidade da Austrália Ocidental e especialistas em gênero e identidade na moderna casa de Orange-Nassau; Reinildis van Ditzhuyzen, historiadora especializada na Casa de Orange-Nassau.

¹⁵⁷ Sublinhado realizado pela autora da dissertação.

¹⁵⁸ Tradução livre do original: “Wealthy and aristocratic Europeans considered black children beautiful, and bought them or gave them to each other as gifts. They were selected on the basis of appearance, intelligence and character. If they were lucky these children were educated, after which they could build a career at the Dutch court. Some married and had children with European women. Yet the painter portrays this young boy with an intensely sad and melancholy expression. Does he miss his family? He will probably never see them again. Do they miss him? Where is his mother? On a plantation in the Americas?”

texto, Schreuder dá a entender que mesmo a partir desse cenário que enxerga como menos negativo, ou mais positivo, em que ele poderia se casar com uma mulher europeia, no entanto ainda é possível observar em sua expressão facial tristeza e melancolia. A partir desses sentimentos, a historiadora da arte propõe perguntas significativas, como o que o menino estaria sentindo por ter sido separado de sua mãe e de sua família.

Apesar de concluir com importantes questões, há de tomar cuidado no uso da linguagem, já que as expressões utilizadas e o julgamento de valor quanto ao destino dessas crianças na Europa como mais positivo, resulta na minimização do efeito do colonialismo. É possível de interpretar que as questões colocadas ao final servem como uma maneira de questionar essa realidade, entretanto quando acompanhada de outras legendas que valorizam e dão destaque para a posição da aristocracia, reafirmando a narrativa hegemônica, a leitura portanto permanece na visão positiva hegemônica, na minimização dos efeitos da colonialidade nas crianças que foram sequestradas para a Europa e os efeitos dessa violenta separação.

A última legenda que acompanhou essa pintura foi escrita por Shahaila Winklaar, que é artista visual e trabalha como educadora em museus. Winklaar também é uma das responsáveis por realizar caminhadas pela cidade de Haia que falam sobre a herança da história da escravidão na cidade. Em seu texto abarcou uma abordagem que mistura sua trajetória profissional e pessoal para a leitura visual da arte, pensando a partir da sua herança familiar holandesa e africana. A artista expõe os elementos que chamam a sua atenção, como o pintor utiliza a técnica para dirigir o olhar do observador e, diz que no seu subconsciente a sua vista seguiu para o menino com túnica laranja, refletindo em como a sua presença é resultado do comércio transatlântico. Nesse caso há uma perspectiva pessoal a respeito da leitura da obra, ainda compartilhando a importância de se valorizar a herança partilhada e de multiperspectiva.

Quanto à legenda que foi reescrita para a exposição de longa duração, há o apontamento logo de início do desconhecimento de informações a respeito do menino na obra, e uma indicação de que possivelmente ele era um criado da corte e levado para a República como um presente para a princesa. Além disso, há um parágrafo a respeito da princesa. É possível destacar um avanço narrativo dentro do museu quanto ao destaque dado à imagem do menino na pintura, o que anteriormente não era realizado, entretanto não há crítica ou proposta de reflexão a respeito dessas informações que foram oferecidas, permanecendo apenas na exposição factual. Esse ponto já foi levantado em outras legendas da exposição de longa duração, e é importante pensar que para a idealização das novas narrativas permanentes,

haveria muito potencial em inserir informações que não fazem parte do hegemônico que fossem mais aprofundadas, e também propostas de reflexão, perguntas que fizessem o visitante pensar mais a fundo a respeito das obras.

Figura 20 - Pintura em exposição de longa duração, separada da sala sobre Maurício de Nassau e o Brasil



Rembrandt, Two African Men, 1661

Fonte: Mauritshuis, The Hague

A obra a seguir é “Dois homens africanos”, de 1661, de autoria de Rembrandt (Figura 20). Foram atribuídas cinco legendas para a obra, e desse bloco cabe ressaltar três autores em especial¹⁵⁹ (Anexo VI):

- **Ashaki Leito** é fundadora do Miss Black Hair Nederland, organização que foca na beleza da mulher negra através de um concurso de beleza que valoriza os cabelos cacheados e crespos naturais. Também é proprietária da empresa *Blackwise* e guia da *Black Heritage Tour*. Em seu texto celebra a presença desses homens em um edifício predominantemente branco e faz uma reflexão de que já no século XVII a sociedade

¹⁵⁹ Os outros dois textos são de autoria de Elmer Kolfin e Carol Pottasch, conservadora sênior no Mauritshuis. Ambos escrevem a respeito das técnicas utilizadas por Rembrandt para a representação de pessoas negras em suas pinturas, fugindo de uma caricatura exotizada e tornando-os temas principais da pintura, o que o diferencia de outros artistas da época. Pottasch também faz um histórico de conservação da pintura.

holandesa era multiétnica, com a identidade holandesa não dependente da cor. Além disso, propõe algumas questões importantes como: “Por que não sabemos os seus nomes, por que as suas histórias não foram gravadas, a sua voz era irrelevante? Essas histórias teriam sido registradas se fossem brancos? O que mudou em 2019, além do fato de que supostamente não vemos mais cores aqui?”¹⁶⁰ (Leito, 2019, p. 92)

- **Mark Ponte**, em seu segundo texto, indica que é possível que houvesse uma ligação entre esses dois homens e o Brasil. Cita que Rembrandt morava em um bairro multicultural em Amsterdã, que contava com uma grande comunidade africana, e muitos nesse período possuíam ligação com o Brasil, ele então cita alguns casos como Pieter Claesz Bruin, Marietje de Cos e Francisco de Angola.
- **Simone Zeefuik** é escritora e promotora de vários projetos incluindo o “#DecolonizeTheMuseum” e “#UndocumentedNL”. Ela também participou da publicação do livro “Words Matter” em conjunto com Wayne Modest. No texto ela faz uma reflexão justamente a respeito da elaboração dos títulos das obras, das palavras escolhidas, revelando que essa pintura teve recentemente seu nome alterado, de “Dois Mouros” para “Dois Homens Africanos”. Ela diz que é possível propor outras mudanças, como “Dois Homens de Jodenbreestraat”, o bairro em que a comunidade afro-holandesa vivia no século XVII, como apontado por Mark Ponte. Também sugere “Homem com lenço bege”, em alusão a obra “Rapariga junto à cadeira alta” que também estava na exposição, fazendo uma provocação de que também seria possível alterar o título da obra da rapariga para “Menina Branca em uma Cadeira Alta”.

A contribuição dos três autores para o bloco de textos que acompanham a pintura é marcante pois não só apresentam informações novas e que rompem com a narrativa normativa do museu, dando destaque para a memória e a herança africana e afrodescendente no país, como também oferecem reflexões importantes a respeito da linguagem utilizada no título das obras do museu, a importância da escolha das palavras, e novamente promovendo que se medite a respeito da ausência da memória e da história dos homens que estão sendo representados.

O questionamento de Leito a respeito do que mudou em relação a contemporaneidade,

¹⁶⁰ Tradução livre do original: “Why don’t we know their names, why haven’t their stories been recorded, was their voice irrelevant? Would these stories have been recorded had they been white? What has changed in 2019, apart from the fact that we supposedly no longer see colour here?”

e quando ela diz que supostamente não se vê mais “cores” é uma referência à discussão, proposta também por Gloria Wekker em “White Innocence” (2016), de que supostamente a sociedade holandesa seria “colorblind”. Como dito no capítulo 2 desta dissertação, uma memória hegemônica que foi construída em uma imagem dominante de uma nação pequena, eticamente justa e “colorblind”, ou seja, que não enxerga a diferença racial, portanto que estaria livre do racismo, mas que, entretanto, se fundamenta nas memórias e nas histórias brancas. Leito ainda salienta que a pintura demonstra como já no século XVII a sociedade holandesa era multiétnica, entretanto observa com um sorriso triste já que sabe que esses homens não puderam ter uma vida em igualdade dentro da sociedade.

As questões levantadas pelos autores dos textos oferecem uma riqueza de reflexões para quem está lendo dentro da exposição, realizando o deslocamento do olhar colonial e tirando o foco da narrativa hegemônica e excludente. A obra de Rembrandt não faz parte da sala de exposição de longa duração com o tema de Nassau e o Brasil, ela está inserida em outra sala expositiva do museu e não possui texto de parede, apenas um texto para o audioguia em que a maior parte dos pontos tratados pelas legendas são abordados.

Figura 21 - Imagem da obra “Retrato de Maurício de Nassau, Conde de Nassau-Siegen (1604-1679)”
na exposição de longa duração



Jan de Baen, Portrait of Johan Maurits, Count of Nassau-Siegen (1604-1679), c. 1660-1661

Fonte: Fotografia da autora

A última pintura da exposição, inserida na parede na parte posterior da instalação do busto, é o “Retrato de Maurício de Nassau, Conde de Nassau-Siegen (1604-1679), de c. 1660-1661 do artista Jan de Baen (Figura 21). Para tal foram atribuídas cinco legendas (Anexo VII):

- **Piet Emmer**, analisando o retrato de Nassau, reverencia o trabalho do governador colonial na promoção da ciência e das artes, que é possível de observar na pintura através da carta em sua mão e do jardim ao fundo, que esteve envolvido no projeto. Ele diz que é isso que o diferencia dos outros governadores coloniais, sendo que todos tiveram um governo em que travaram guerras e promoveram o comércio de escravizados.
- **Imara Limon** é curadora do Museu de Amsterdã e foi responsável por desenvolver o projeto Novas Narrativas do museu. Ela inicia seu texto apontando a irreverência com

que Maurício de Nassau é tratado na pintura, assim como dito por Emmer, e indicando como essa imagem foi construída pelo próprio Nassau, entretanto prossegue salientando que apenas lembrar os símbolos de poder ajuda a perpetuar sem qualquer crítica essa imagem, sendo necessário examinar a história completa dos governantes coloniais que vá além da glorificação. Os documentos que comprovam isso muitas vezes não são tão bem preservados quanto uma pintura dessa, mas é importante prosseguir na investigação.

- **Zihni Özdil**, historiador que iniciou as críticas ao museu publicamente como desenvolvido no início do capítulo questiona o olhar orgulhoso que Maurício de Nassau tem na expressão do rosto. Ele comenta que historiadores americanos, ingleses e brasileiros têm respostas mais aprofundadas a respeito do que esse olhar realmente representa, citando o trabalho de José Antônio Gonsalves de Mello a respeito dos navios negreiros holandeses que iam para o Brasil. “O facto de nós, nos Países Baixos, ainda termos dificuldade em ver a nossa própria história na íntegra torna a expressão facial de Johan Maurits neste retrato muito oportuna.”¹⁶¹ (Ozdil, 2019)
- **Lea van der Vinde** se aprofunda na procedência desta pintura em si, que foi comissionada pelo próprio Maurício de Nassau ao artista e posteriormente o solicitou que expusesse a obra em seu estúdio, como uma maneira de manter viva sua imagem e memória. O rei Guilherme I viria a adquirir a pintura dois anos antes de inaugurar o museu.
- **Valentina Vlašić** é curadora do Museu Kurhaus na cidade de Cleves onde Maurício de Nassau foi Stadhouder, com base no jardim que está presente atrás da imagem de Nassau na pintura, se aprofunda no papel do conde como especialista em arquitetura de jardins e paisagismo, realizando grandes projetos com artistas e arquitetos importantes tanto no Brasil, como na Europa, principalmente em Cleves.

Assim como o que foi escrito para a estátua de Maurício de Nassau e a carta que ele escreveu para Constantijn Huygens, expostas na exposição, as legendas produzidas focam na imagem do considerado herói nacional, entretanto para a pintura foram selecionados discursos mais diversos. Ainda assim, dois textos, de Emmer e Vlašić, se concentram na valorização da

¹⁶¹ Tradução livre do original: “That we in the Netherlands still have difficulty seeing our own history in full makes Johan Maurits’s facial expression in this portrait very timely.”

imagem heróica e que está relacionada com os seus feitos para as artes e as ciências. Piet Emmer, de uma maneira similar ao que escreveu Frits Duparc a respeito da estátua, apresenta uma perspectiva de que os feitos positivos do governador colonial, que o destaca daqueles outros do mesmo período, é o que deve ser valorizado, já que a promoção da guerra e do tráfico de escravizados é algo em comum para todos. Sem realizar um julgamento de valor quanto ao fato, insinua a visão de que não se deve julgar o passado com a moral do tempo presente.

A perspectiva da narrativa hegemônica de Piet Emmer já havia sido exposta anteriormente, igualmente em 2014 quando entrou em um debate com Zihni Özdil a respeito da narrativa colonial veiculada pelo museu¹⁶². Presumindo um desejo da curadoria de realizar uma referência a esse debate, os dois historiadores foram selecionados para manifestar as suas perspectivas em um mesmo bloco de textos e no retrato de Nassau. Da mesma maneira que Emmer inicia o seu texto focando na imagem, a partir dos elementos visuais que marcam características positivas da vida do governador, Özdil também o faz, entretanto a partir da maneira como foi representada a expressão facial de Nassau, com um olhar que deseja expressar a acumulação de poder e riquezas. Assim como no debate de 2014, Özdil busca destacar a necessidade de ter uma leitura completa da história, o que a seu ver não acontece nos Países Baixos.

A visão de Imara Limon vai de encontro com o segundo autor, salientando a necessidade de ultrapassar a narrativa hegemônica a partir de fontes alternativas, que não se concentrem apenas em valorizar a história de autoridade e poder que foi idealizada pela própria figura histórica em questão. Portanto são necessárias análises que não discorram apenas a respeito da técnica do artista e da menção literal dos símbolos nos elementos visuais perceptíveis. O conjunto dos textos de Limon e Özdil oferece uma potência discursiva já que ambos realizam uma mesma crítica salientando de maneiras diferentes a necessidade da investigação de outras fontes, com o historiador dando ainda de exemplo a produção acadêmica brasileira que não é utilizada dentro do contexto acadêmico nos Países Baixos.

Nesse caso, a curadora principal da exposição Lea van der Vinde também contribuiu com uma legenda, adotando uma conduta em que além de apresentar dados objetivos a respeito da história da pintura, destaca a atuação de Nassau em ativamente arranjar maneiras de manter viva a sua memória, já que assim como a sua biografia, ele comissionou o retrato ao artista. Novamente a posição do museu ao dividir o bloco de textos para os dois ângulos do discurso

¹⁶² O debate entre os historiadores foi apresentado em maiores detalhes no início do capítulo (p.94-96).

busca neutralizar a sua posição e potencializar a agência do público em encontrar as suas próprias respostas a respeito do tema. Todavia a posição da curadora, que é a representante da instituição nesse caso, em dar destaque à ação de Nassau na concepção da própria imagem colabora com a consideração de que a narrativa histórica é uma construção que apresenta diferentes perspectivas.

Isto posto, a partir da concepção de uma ação museológica que tem como objetivo a reparação histórica através da sua reescrita em relação ao que foi idealizado pela colonialidade, os textos produzidos a respeito de Maurício de Nassau para o retrato apresentam maiores avanços em relação ao que foi escrito para a estátua de Jan van Logteren (Figura 15) por exemplo, já que questiona explicitamente o lugar das narrativas hegemônicas. Ainda assim, uma das informações oferecidas por van der Vinde poderia ser melhor explorada com o objetivo de desconstruir mais profundamente a raiz moderna/colonial do museu para além da imagem do fundador do edifício no século XVII.

A curadora apresenta o dado de que o rei Guilherme I foi o responsável por adquirir o retrato de Maurício de Nassau para a coleção e que ele foi o fundador do museu Mauritshuis em 1822. Um outro texto presente nessa exposição, o já comentado de Frits Duparc para a estátua em terracota diz: “Como tal, a aquisição desta estátua por Jan van Logteren em 2000 constituiu uma adição bem-vinda ao modesto grupo de obras de arte do museu que lembram este proeminente holandês, a quem devemos o Mauritshuis.¹⁶³”¹⁶⁴ (Duparc, 2019, p. 54). O comentário de Duparc, que como dito anteriormente está inserido na narrativa hegemônica, apresenta a ideia de uma necessidade de reivindicação iconográfica para a valorização da história nacional através dos seus símbolos e heróis que devem ser prestigiados como fundadores de um ideal nacional, no caso de Maurício de Nassau através da sua contribuição para o desenvolvimento da ciência e nas artes, que estão presentes no museu.

Como apresentado no segundo capítulo, a recuperação dos símbolos nacionais visava a legitimação simbólica do Estado a partir do enaltecimento do testemunho histórico dos heróis e do passado glorioso, a chamada “Invenção das Tradições” por Eric Hobsbawm (1997) (p. 23). A ideia presente na fala de Duparc vai de encontro com as ações do rei Guilherme I quando da aquisição do retrato de Nassau, logo antes da abertura do museu, de uma coleção do século

¹⁶³ Sublinhado no texto realizado pela autora da dissertação.

¹⁶⁴ Tradução livre do original: “As such, the acquisition in 2000 of this statue by Jan van Logteren formed a welcome addition to the modest group of artworks in the museum that remember this prominent Dutchman, to whom we owe the Mauritshuis.”

XVII que estava inserida no “Palácio de Açúcar”. Como tratado ao longo da dissertação, no próprio período de Nassau os diretores da WIC não possuíam grande estima por sua figura, principalmente por conta de suas ostentações financeiras e uma campanha no Brasil que apesar de seus sucessos também deu grandes prejuízos. Apesar disso, as legendas da exposição a seu respeito deixam claro a sua proximidade com a corte de Haia e a família dos stadhouders Orange-Nassau, fruto da sua estratégia de relações sociais justamente para constituir a longevidade de sua memória positiva e de humanista, uma construção que teve êxito.

A grande proximidade de Maurício de Nassau com a família Orange-Nassau e a idealização da imagem de um príncipe humanista dos trópicos do século XVII permitiu com que no século XIX essa narrativa fosse recuperada pelo rei Guilherme I como um símbolo que faz parte do imaginário da história da nação, sendo este basilar para a fundação do museu Mauritshuis: o palácio de um humanista, considerado patrono das artes e da ciência, que abriga uma coleção de pinturas considerada icônica do século XVII.

A convergência entre a história de Maurício de Nassau a partir do edifício e da formação da nação moderna dos Países Baixos, através da coleção e do fundador do museu que foi o rei Guilherme I, está expressa na legenda da curadora Lea van der Vinde e tem elementos mais indiretos em outras legendas, que poderiam ser melhor explorados para comunicar a respeito da colonialidade na raiz da instituição, em outras esferas que superam a história de Nassau e a sua ligação com o Brasil, possibilitando ir além desse recorte específico.

A legenda produzida sobre a obra para a exposição de longa duração buscou frisar a informação de que Nassau foi o responsável por conceber a imagem de poder que está expressa na pintura, imagem que está baseada no seu trabalho como governador colonial no Brasil pela WIC, e de que essa foi a maneira que ele desejou ser lembrado, mesmo que tenha sido criticado e demitido pela companhia por conta de problemas financeiros. A legenda ainda expressa que essa “imagem unilateral significou que durante séculos pouca atenção foi dada ao papel de Maurício de Nassau no que tange ao comércio de escravizados.”¹⁶⁵ (Mauritshuis, s.d).

A utilização explícita da expressão “imagem unilateral” e a explicação, mesmo que breve, de como ela foi idealizada pelo próprio Nassau e o apontamento da narrativa que foi excluída, do seu envolvimento no tráfico de escravizados, apresenta um avanço no discurso

¹⁶⁵ Tradução livre da legenda original presente na sala expositiva do museu: “This one-sided image meant that for centuries little attention was paid to Johan Maurits’s role in the slave trade.”. Acesso ao museu em 14.03.2023

dentro da exposição de longa duração do museu, deixando mais claro o aspecto de construção de uma imagem histórica.

Figura 22- Vista da instalação do “Palácio de Açúcar” em conjunto com as pinturas na exposição



Fonte: Studio Louter website¹⁶⁶

Por fim, a última obra da exposição foi a instalação contemporânea do “Palácio de Açúcar” (Figura 22), confeccionada especificamente para a exposição temporária, e que por sua vez recebeu seis legendas (Anexo VIII):

- **Quentin Buvelot** compartilha sua impressão na primeira vez que visitou o edifício e conta um pouco da história dele, incluindo o incêndio de 1704. Conclui dizendo que após o incêndio todos os traços de Maurício de Nassau, especialmente todo o design interior planejado por ele, desapareceu, exceto o seu brasão na fachada de entrada.
- **Karwan Fatah-Black** reforça o fato de que foi a produção de açúcar realizada com base no sistema escravagista que financiou o palácio de Nassau. E afirma que mesmo após a perda da colônia do Brasil, os sucessores do governador continuaram o sistema, transferindo a produção do Brasil para o Suriname, onde o sistema foi intensificado, posteriormente com os descendentes dessa tragédia chegando aos Países Baixos,

¹⁶⁶ As imagens podem ser vistas em <<https://www.studiolouter.nl/en/mauritshuis-shifting-image-in-search-of-johan-maurits>>. Acesso em 14.04.2021

“relembrando os sacrifícios que tornaram possível o Palácio de Açúcar”¹⁶⁷ (Fatah-Black, 2019 p. 108)

- **Junadry Leocaria** é dançarina profissional e coreógrafa de origem curaçauense, que realizou a performance “Sugar Coated” (revestido de açúcar) no Salão Dourado do palácio; a primeira vez em 2017 e também durante o período da exposição “Shifting Image” (Figura 23). Leocaria compartilha em seu texto um relato pessoal, a emoção que sentiu quando recebeu a notícia de que poderia realizar a performance no Salão Dourado. Na legenda diz sentir uma ligação direta com o palácio por conta das suas origens, portanto realizar a dança foi como uma cura para si e uma oportunidade de oferecer cura para todos através do reconhecimento da história através da arte.

Figura 23 - Fotografia da performance “Sugar Coated” de Junadry Leocaria na programação da exposição “Shifting Image”



Fonte: Mauritshuis, The Hague, website¹⁶⁸

- Uma das legendas compartilhadas para esse bloco é o trecho da carta de Maurício de Nassau para Constantijn Huygens, quando explicita que os diretores da WIC estavam denominando a sua casa de Palácio de Açúcar. “De minha parte, não deixarei de enviar lindas madeiras e açúcar.”¹⁶⁹ (Nassau, 2019, p.111).
- **Erik Odegard** propõem uma reflexão a partir do que estava escrito na carta a respeito

¹⁶⁷ Tradução livre do original: “recall the sacrifices that had made the Sugar Palace possible.”

¹⁶⁸ A fotografia e o vídeo da performance pode ser acessado em <<https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/stories/johan-maurits/>>. Acesso em 04.02.2021

¹⁶⁹ Tradução livre do original: “For my part, I will not fail to send beautiful timber and sugar.”

do apelido que o edifício recebeu pelos diretores da WIC, que argumentam que apenas por conta da sua posição no Brasil que o conde conseguiu construir tal palácio. A questão dos altos rendimentos de Nassau na colônia foi motivo de conflito com a companhia, e Odegard se aprofundou nesse tema, indicando a questão do lucro pessoal com o comércio de escravizados¹⁷⁰.

- **Valika Smeulders** é pesquisadora do *Royal Netherlands Institute of Southeast Asian and Caribbean Studies*, curadora¹⁷¹ e se especializou em patrimônio cultural, diversidade, museus e o passado colonial nos Países Baixos. Em seu texto ela realça que o edifício tem duas faces, a história estética e também a história da escravatura, e enfatiza que a segunda face não deve ser esquecida. No seu trabalho como guia, trabalha a partir das duas perspectivas, falando sempre a respeito de um sentimento de propriedade compartilhada na cidade de Haia, já que está ligada diretamente com o colonialismo.

O último bloco de textos coloca foco no edifício, nos aspectos simbólicos principais do palácio, sendo estes a beleza estética e a história violenta da colonialidade, e essa presença quando da sua construção até a contemporaneidade. As legendas de Fatah-Black, Leocaria e Smeulders são importantes pois explicitam a condição da continuidade da memória da escravidão, nesse caso associada a Nassau. O primeiro relembra que o uso do trabalho de escravizados no império holandês não se restringiu ao Brasil e ao Maurício de Nassau, tendo continuado e se intensificado por outros governadores e em outras regiões como Curaçau e Suriname. Quando ele diz que “os descendentes acabariam por chegar aos Países Baixos e relembrar os sacrifícios que tornaram possível o Palácio do Açúcar”, realiza uma associação direta com a contemporaneidade e, sendo assim, o argumento popular de que o passado estaria descolado do presente deve ser problematizado.

A legenda produzida pela coreógrafa Junadry Leocaria, pensando em sua origem de Curaçau, se comunica diretamente com o que foi dito por Fatah-Black a respeito da presença dos descendentes nos Países Baixos, já que relata a importância de ter realizado a performance no salão do palácio, oferecendo para si uma possibilidade de cura da memória: “Como

¹⁷⁰ O tema que foi envolto em polêmicas entre historiadores e políticos, e foi apresentado no segundo capítulo (p. 68).

¹⁷¹ Como curadora participou do time que fez parte do projeto de exposição “Slavery” no Rijksmuseum.

curaçauense, eu teria a oportunidade de homenagear a história de meus ancestrais na sala mais bonita do Palácio de Açúcar. A dor, o pesar, a injustiça e a luta. Mas também o poder, a perseverança, a criatividade, a vitória, o alívio e a capacidade de perdoar.” (Leocaria, 2019, p. 111). Uma maneira de fazer presente a memória dos seus antepassados na ligação com o edifício do museu.

No mesmo sentido, Valika Smeulders ressalta o encontro entre o passado, o presente e diferentes partes do globo que se ligaram a partir do império holandês e os traços que são possíveis de observar na cidade. Recuperando o que foi produzido por Anton de Kom¹⁷², Smeulders fala sobre o reconhecimento do sofrimento das “‘nossas mães’¹⁷³ que carregavam na cabeça a madeira para o revestimento” (Smeulders, 2019, p. 112) do palácio. A sua fala é colocada em direto contraste com o trecho da carta de Maurício de Nassau que foi inserido nesse bloco, quando ele diz que irá continuar enviando lindas madeiras para a construção do seu palácio, sem que em nenhum momento reconheça as mãos que estão construindo.

A leitura que se pode ter desse bloco de textos é a necessidade de reconhecer a história de maneira completa, de não produzir o distanciamento entre o passado e o presente e observar os traços desse passado na contemporaneidade a partir não só de vários elementos urbanos na cidade de Haia, mas através das pessoas. Ao não reconhecer o passado traumático e querer distanciá-lo em relação ao tempo presente, há produção de ausências e impede com que as pessoas reais tenham acesso a sua memória e, como indicado por Leocaria, ao processo de cura de um passado violento e produtor de diferenças.

Essa foi a imagem geral da exposição temporária “Shifting Image - In Search of Johan Maurits” que aconteceu entre abril e julho de 2019. Uma exposição concisa em obras, mas que teve um investimento de design para a exposição e uma profundidade em conteúdo. Ao observar o conjunto das narrativas produzidas pela exposição há uma importante inclusão das narrativas contra hegemônicas e de vozes diversas, que trabalham a partir da contra-

¹⁷² Anton de Kom (1898-1945) foi um combatente da resistência e autor anti-colonialista surinameses. Ele escreveu o livro “Nós, escravos do Suriname” (1934) enquanto esteve em exílio nos Países Baixos. Um verbete a respeito de Anton de Kom foi inserido no livro “Comissão para a Recalibração do Cânone dos Países Baixos” para o ensino básico após a remodelação no ano de 2020.

¹⁷³ No livro “Nós, escravos do Suriname” (1934), de Kom escreve diretamente a respeito do Mauritshuis e sua construção: “..Talvez você, leitor branco, tenha aprendido na escola como o Mauritshuis de Haia é revestido com a mais preciosa madeira brasileira. Quando você fica parado na admiração daquela carpintaria, pedimos que pense em como eram nossas mães, que carregavam esse pesado fardo sobre a cabeça dia após dia (porque o domingo era uma instituição que os civilizadores cristãos negligenciaram no Suriname) se arrastaram no terreno montanhoso através de piscinas e pântanos, sempre ameaçados pelo chicote que seus ancestrais empunhavam...” . Acesso em <<https://www.mauritshuis.nl/nu-te-doen/activiteitenagenda/anton-de-kom-wandeling/>> na data 25.03.2023.

colonialidade, da exposição e da necessidade de expor a história traumática e da valorização da memória daqueles que foram subalternizados pelo império holandês.

Esse movimento é significativo em um país, que como expressou Gloria Wekker (2016) e Zihni Özdil (2014), produz o esquecimento da violência colonial e da colonialidade:

“Esquecer, encobrir, o suposto “daltonismo”, uma superioridade inerente e natural em relação às pessoas de cor, a assimilação: esses são, em termos gerais, os principais modelos holandeses que estão em operação no que diz respeito à interação com outros racializados/eticizados.”¹⁷⁴ (Wekker, 2016, p. 15).

Se o que está em operação nos Países Baixos é a ausência e o esquecimento, a produção da exposição “Shifting Image - In Search of Johan Maurits” e as reflexões que foram propostas apresenta um passo importante para sair desses modelos de exclusão. Entretanto, é necessário sinalizar que a admissão do discurso hegemônico e de ideias que contribuem com a exclusão que se pretende lutar contra, é um caminho que não pode ser considerado como alinhado com a decolonialidade.

A proposta da exposição correspondeu a apresentar diferentes perspectivas a respeito da história, de maneira polifônica, segundo texto da diretora para o catálogo: “Um objetivo importante da exposição foi contribuir de forma construtiva para o debate social em torno do nosso passado colonial, dando espaço a uma panóplia de opiniões.”¹⁷⁵ (Gordenker, 2019, p. 8). Portanto é possível indicar que esse objetivo foi alcançado, há uma diversidade de visões nos textos, visando potencializar as múltiplas falas, perspectivas e narrativas, enquanto ocupantes do simbólico poder dos museus enquanto legitimador de discursos, bem como a possibilidade do visitante encontrar distintas narrativas, possibilitando a sua própria construção das peças deste “quebra-cabeça”, o que por sua vez, indica o posicionamento da instituição e da curadoria frente ao debate social apresentado. Antes de fazer uma leitura desses resultados a partir das bases teóricas decolonial e da sociomuseologia, cabe ainda apresentar os resultados do projeto total para além da exposição.

¹⁷⁴ Tradução livre do original: “Forgetting, glossing over, supposed color blindness, an inherent and natural superiority vis-à-vis people of color, assimilating: those are, broadly speaking, the main Dutch models that are in operation where interaction with racialized/ethnicized others is concerned.”

¹⁷⁵ Tradução livre do original: “An important objective of the exhibition was to contribute constructively to the social debate surrounding our colonial past, with room for a panoply of opinions.”

3.3 A exposição como ponto de partida

Antes de realizar uma análise da exposição enquanto prática decolonial da instituição normativa, é importante apresentar os resultados dessa exposição como potencialidade de ações, o que é importante para essa investigação. A maneira como o projeto da exposição “*Shifting Image*” foi concebido, como dito pela curadora em apresentações e expresso no catálogo da exposição e nos conteúdos oficiais do website do museu, aconteceu a partir do entendimento de que ele não é o resultado de uma retrospectiva histórica ou de um programa de pesquisa, e sim um ponto de partida, “um momento para refletir sobre a complexidade da imagem do passado dos Países Baixos, em particular a de Maurício de Nassau e do Brasil Holandês”¹⁷⁶ (Mauritshuis, 2019).

A partir dessa ideia, logo após a exposição ser encerrada teve início o projeto de pesquisa “Revisitando o Brasil Holandês e Maurício de Nassau”¹⁷⁷, com coordenação do historiador doutor Erik Odegard¹⁷⁸, uma pesquisa histórica (arquivística) com foco no governo de Nassau na colônia no Brasil a partir de temas que receberam pouca atenção nos Países Baixos até então, como o papel do governador colonial no comércio transatlântico de escravizados (Mauritshuis, 2019). O projeto contou com um programa de bolsas de estudo¹⁷⁹ que teve duração de Setembro de 2020 até Dezembro de 2021 e teve como bolsistas¹⁸⁰ Mark Ponte, com a pesquisa “Rastreamento de vidas negras no Brasil e no Atlântico Holandês”¹⁸¹; Irene Maria Vicente Martín, historiadora espanhola com o tema “As relações de Johan Maurits com a cidade de Salvador: guerra, diplomacia e intercâmbios culturais entre o Recife holandês e a Bahia portuguesa, c. 1637-1644”¹⁸²; André Luís Bezerra Ferreira, doutorando em história na Universidade Federal do Pará, com o tema “‘Liberdades negociadas: memórias indígenas das

¹⁷⁶ Tradução livre do original: “a moment to reflect on the complexity of the Netherlands’ image of the past, in particular that of Johan Maurits and Dutch Brazil.”

¹⁷⁷ No original “Revisiting Dutch Brazil and Johan Maurits”

¹⁷⁸ Odegard que participou da idealização da exposição e teve como tema da sua tese de doutorado a trajetória profissional de Maurício de Nassau.

¹⁷⁹ Financiado pelo Gieskes-Strijbis Fonds: <<https://www.gieskesstrijbisfonds.nl/projecten/beeldvorming-rondom-johan-maurits>> . Acesso em 26.08.2023

¹⁸⁰ O comitê de seleção dos bolsistas contou com o Prof. dr. Michiel van Groesen, a Prof. dr. Catia Antunes, o Dr. Karwan Fatah-Black, todos do Instituto de História da Universidade de Leiden, a Dr. Mariana De Campos França do Instituto da Faculdade de Arqueologia da Universidade de Leiden e Dr. Bruno Romero Ferreira Miranda do Departamento de História da Universidade Rural de Pernambuco.

¹⁸¹ Tradução livre do original: “Tracing black lives in Brazil and the Dutch Atlantic”

¹⁸² Tradução livre do original: “Johan Maurits’ relations with the city of Salvador: war, diplomacy and cultural exchanges between Dutch Recife and Portuguese Bahia, c. 1637-1644”

guerras luso-holandesas e das políticas indigenistas na Amazônia portuguesa”¹⁸³; e Miguel Geraldês Rodrigues, historiador português, abordando o tema “O comércio de escravos no Atlântico Sul: competição, colaboração e associação trans-imperial entre agentes holandeses e portugueses no Brasil e em Angola (1600-1654)”¹⁸⁴.

O projeto resultou em um seminário online que ocorreu no dia 15 de Março de 2021 para que os pesquisadores pudessem compartilhar o resultado de suas pesquisas¹⁸⁵ e no artigo publicado por Carolina Monteiro e Erik Odegard, citado no capítulo 2, a respeito do papel de Nassau na escravidão, comércio e contrabando de escravizados no Brasil¹⁸⁶. Serão ainda publicados os artigos dos bolsistas participantes. Além disso, durante a exposição aconteceu uma pesquisa pública com os visitantes para votarem no tema de maior interesse para que houvesse um aprofundamento, sendo selecionado o tópico dos investimentos privados holandeses na colônia no Brasil, e transformado em artigo escrito por Odegard¹⁸⁷.

Além do projeto de pesquisa, a sala de exposição de longa duração dedicada a Maurício de Nassau que havia sido reformulada em 2017 teve novamente uma reestruturação com base no que foi produzido para a exposição temporária, com o objetivo de abordar e apontar o outro lado da história colonial que não é visível nas pinturas dos artistas. Muitas das obras que estiveram presentes em “Shifting Image”¹⁸⁸, e mais duas novas pinturas, fazem parte da exposição de longa duração. As legendas foram repensadas para acolher aquilo que foi produzido pelos diferentes autores, entretanto em um texto único e menor, e como adicional, todas as pinturas que fizeram parte do projeto, tem indicação para escuta do audioguia que apresenta um texto mais completo.

O website do museu também recebeu material extra a respeito do tema, com páginas específicas atualizadas sobre a história do edifício, da coleção e de Maurício de Nassau. Também foi realizada uma exposição virtual contendo as informações que foram produzidas

¹⁸³ Tradução livre do original: “Negotiated freedoms: Indigenous memories of the Portuguese-Dutch wars and the indigenous policies in the Portuguese Amazon”

¹⁸⁴ Tradução livre do original: “The South Atlantic slave trade: Competition, collaboration, and trans-imperial association between Dutch and Portuguese agents in Brazil and Angola (1600-1654)”

¹⁸⁵ É possível assistir o seminário na íntegra no site e no canal do youtube do museu: <<https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/restoration-and-research/research-project-revisiting-dutch-brazil-and-johan-maurits/>>. Acesso em 26.08.2023

¹⁸⁶ É possível ler o artigo “Slavery at the Court of the ‘Humanist Prince’ Reexamining Johan Maurits van Nassau-Siegen and his Role in Slavery, Slave Trade and Slave-smuggling in Dutch Brazil” na íntegra em: <https://brill.com/view/journals/jeah/10/1/article-p3_3.xml?language=en&body=full%20html-copy1> Acesso em 26.08.2023

¹⁸⁷ Artigo “Investing in Engenhos: Credit, Claims, and Sugar Mills in Dutch Brazil” (2022).

¹⁸⁸ No título das Figuras há a indicação de quais fazem parte da exposição de longa duração.

para a exposição, um quiz interativo para testar o conhecimento sobre o assunto, vídeo com os curadores, as apresentações de Leocaria e Zwaan, análise de obras, detalhes sobre o projeto de pesquisa, entre outros conteúdos.

Durante a conversa com Carolina Monteiro foi colocada a questão da exposição enquanto uma ação que representou efetivamente uma mudança na instituição a respeito da herança colonial, ao que ela acredita que de certo modo sim. Ela compartilha que um exemplo disso é que após a exposição e a contratação de uma nova diretora¹⁸⁹ do museu, que possuía uma bagagem de trabalho com a memória colonial, levou em consideração tudo que foi feito e conduziu o rearranjo da sala de exposição de longa duração sobre Nassau e o Brasil, acolhendo algumas das discussões que foram trabalhadas. Entretanto, é uma tarefa difícil fazer com que toda a equipe do museu esteja alinhada no mesmo pensamento decolonial nesse curto período, sendo um museu de arte do século XVII que conta com uma ampla gama de profissionais que estudam temas específicos da história da arte e que estão no museu há muitos anos.

Como foi abordado na análise dos textos da exposição, o debate a respeito da colonialidade se restringiu a história do edifício e a imagem de seu fundador. Esse movimento sem dúvida contribuiu para o debate e colocou essas imagens simbólicas em movimento. No entanto a raiz moderna/colonial, como foi visto no segundo capítulo da dissertação, é muito mais profunda e abarca outros elementos da história nacional que ultrapassam a história de Nassau. Haveria ainda potencialidade do debate relativo à fundação do museu a partir do rei Guilherme I e a construção de identidades associadas a família Orange-Nassau e ao passado glorificado do século XVII, por exemplo. A coleção é do Gabinete Real de Pinturas com obras da anteriormente denominada “Era de Ouro” dos Países Baixos, portanto mesmo que o termo não esteja mais em uso, haveria ainda potencial crítico em abordar a problematização dele e a história moderna/colonial da nação a partir da coleção, não só do edifício.

Monteiro ainda relatou que a exposição teve um público de aproximadamente 30 mil pessoas e que teve uma boa repercussão em jornais, na televisão, em todas as mídias, demonstrando que existiu um interesse pela exposição. A seu ver, como uma das integrantes da equipe, existiu uma sensibilidade diferente na maneira de lidar com essa memória, entretanto reflete que não é possível saber o quanto essas mudanças são perenes, será possível analisar daqui alguns anos. A realidade é que esse é um processo difícil, mas que está tendo

¹⁸⁹ A nova diretora é Martine Gosselink, que até então era coordenadora do setor de História do Rijksmuseum e liderou pesquisas a respeito das coleções coloniais do museu, incluindo a grande exposição “Slavery”, da qual foi uma das idealizadoras.

repercussões até agora, com outros museus realizando ações, deu o exemplo da carruagem da família real em que o rei Guilherme Alexandre definiu que não mais usariam. A dificuldade também acontece por conta de muitas pessoas serem contra esse debate, o que é visto por exemplo nas discussões sobre a abolição do Zwarte Piet¹⁹⁰. Para ela, o que é certo nessa discussão é a importância fundamental dos movimentos sociais e a pressão da sociedade que tem tido força para exigir mudanças. Nada se realiza de dentro para fora das instituições espontaneamente, ainda mais em um museu europeu que é o centro da colonialidade portanto, em suas palavras, é necessário reconhecer o movimento de formiguinha dessas pessoas, que vai se construindo ao longo dos anos e acaba atingindo as exposições e os museus.

Para Carolina Monteiro, é possível que a partir desta experiência coletiva e institucional a imagem de Maurício de Nassau não será mais heroicizada dentro do museu, não tendo como retomar a visão romantizada anterior, seria um grande anacronismo. Mas não se sabe se o museu irá ainda se aprofundar, visitar e revisitar o laço colonial para além do que foi discutido, se aprofundando na coleção do século XVII. O cerne está nessa que foi a primeira tentativa de rever a posição do museu até então sobre esse assunto e que foi resultado de uma insurgência social dentro do contexto europeu, que tem muitas diferenças em relação ao contexto brasileiro. Tendo o imaginário colonial raízes muito profundas no território europeu, a desconstrução disso e a tomada de consciência é um movimento complexo.

Nesse sentido, quanto a questão colocada anteriormente: “analisando a narrativa realizada, ela abarca todos os elementos que foram trazidos anteriormente a respeito da história do museu e a sua construção simbólica?”, para a resposta entende-se que não, não em sua totalidade, tendo o movimento de se repensar a instituição ainda incompleto, já que a discussão a respeito da colonialidade apresentou um recorte específico do edifício, não sendo reconhecido como parte da raiz da instituição através também da sua origem e da sua coleção.

Ainda que no momento a imagem de Nassau não esteja heroicizada dentro da instituição, como um fruto muito positivo do projeto e do envolvimento de tantas pessoas, não há como garantir que essa será uma realidade eterna. A desconstrução do discurso e o deslocamento do olhar colonial aconteceu a partir de um recorte de elementos e narrativas dentro do Mauritshuis, o que demonstra como a instituição museológica normativa permanece sendo fruto da colonialidade, com as suas raízes ainda profundas e encobertas.

¹⁹⁰ O que é dito por Monteiro também é possível de ler nas discussões de autores como Wekker (2016) e Deen (2018), reconhecendo que a discussão a respeito do Zwarte Piet é essencial na cultura holandesa, tendo todo o debate a respeito do racismo começando e terminando nele.

Quanto a composição da exposição de longa duração houve o reconhecimento da estrutura colonial e o deslocamento do olhar para que os visitantes do museu não tenham mais a mesma visão heroica de Nassau e idílica sobre a colônia, entretanto de uma maneira ainda sutil, podendo em algumas obras observar uma linguagem amenizadora. Ainda se reconhece o papel de Nassau em fomentar a cultura e a ciência, assim como também se fala explicitamente na sua participação no tráfico de escravizados e os horrores da colonização. Entretanto, com toda a potencialidade de narrativas, temas e problemáticas que foram introduzidas pela exposição temporária era possível que isso fosse incorporado mais profundamente na exposição de longa duração. Além disso seria de grande importância que no texto da sala expositiva estivesse indicado a existência e a história do projeto da exposição temporária, que representou um marco na pesquisa curatorial do museu. Como um aspecto positivo, é possível ler no site do museu, para os projetos de novas exposições¹⁹¹, que estão sendo pensados a luz do que foi debatido a respeito da colonialidade na raiz do museu, também fazem referência a história do edifício e uma conscientização sobre as informações históricas.

Após as primeiras semanas de exposição em 2019, novamente aconteceu um debate público em torno das discussões que foram trazidas por ela, outra vez com artigos sendo publicados e comentários nas redes sociais e diversas opiniões similares ao que aconteceu em 2018. A curadora Lea van der Vinde e o historiador Erik Odegard tiveram que escrever um artigo em conjunto para o jornal de Volkskrant¹⁹² (2019) em resposta a Piet Emmer¹⁹³ e Henk den Heijer, que haviam criticado o trabalho da curadoria que estaria abordando uma “historiografia ativista de esquerda”, em um texto intitulado “Nem tudo na Era de Ouro tinha a ver com o tráfico de escravos, então também não vamos fingir”¹⁹⁴ (2019). Em um dos trechos eles escrevem: “Quatro legendas de 'especialistas' estão disponíveis digitalmente para cada um dos objetos expostos, que por vezes se contradizem. O museu em si não quer tomar partido,

¹⁹¹ No ano de 2023, o projeto de exposição que estava em decorrência no museu é “Loot – 10 stories”, em conjunto com o Humboldt Forum da Alemanha, a respeito da pilhagem de artefatos e obras de arte. Na página informativa a respeito da exposição há um espaço de FAQ (perguntas frequentes) a respeito do tema e do projeto. Entre as perguntas é possível ler: “Does the Mauritshuis itself have looted colonial art in its collection?”; “Were there colonial objects at the Mauritshuis when Johan Maurits lived there?” (Mauritshuis, s.d)

¹⁹² Artigo “Mauritshuis deliberately shows different visions” de 7 de Maio de 2019, <<https://www.volkskrant.nl/columns-opinie/mauritshuis-toont-juist-met-opzet-verschillende-visies~b43bcb15/>>. Acesso em 27.08.2023

¹⁹³ Piet Emmer que participou da exposição também.

¹⁹⁴ Tradução livre do original: “Niet alles had in de Gouden Eeuw met slavenhandel te maken, dus laten we ook niet doen alsof”. <<https://www.volkskrant.nl/columns-opinie/niet-alles-had-in-de-gouden-eeuw-met-slavenhandel-te-maken-dus-laten-we-ook-niet-doen-alsof~b99050e2/>> Acesso em 27.08.2023

mas isso é uma ilusão.”¹⁹⁵ (Emmer; den Heijer, 2019). Van der Vinde e Odegard tiveram que apresentar informações e defender a exposição, focando no fato de que foi um trabalho que abordou diversas perspectivas a respeito do tema, a partir da visão de várias pessoas:

“Um visitante pode, é claro, discordar de um ponto de vista de um autor ou ter dificuldade com uma escolha específica de palavras. Mas é precisamente permitindo que autores com formações diversas falem na exposição que podemos mostrar a diversidade de ideias e abordagens. Os visitantes também podem ler algumas informações sobre o autor em cada texto, o que deixa claro a partir de qual formação ele contribuiu. Com este design transparente, partilhamos diferentes ideias e formas de ver a Imagem em Movimento, com o objetivo de fomentar a discussão sobre esta parte importante da nossa história nacional de forma construtiva.”¹⁹⁶ (Van der Vinde, Odegard, 2019)

Neste ano de 2023, um tempo após a reestruturação da exposição de longa duração, o primeiro-ministro Mark Rutte foi visitar o espaço junto de crianças a fim de conversar a respeito da investigação e história do passado da escravidão no país. Em suas redes sociais teve a publicação¹⁹⁷ de fotos da visita com o comentário de que a organização *Kindercorrespondent* (Correspondente Infantil), realizou uma pesquisa que mostra que os jovens consideram o tema do passado colonial um assunto importante para saber mais. Na comunicação de Rutte há o reconhecimento de que o passado ainda impacta na sociedade contemporânea. Essa postura mostra uma mudança em relação ao que foi dito por ele em 2018, antes da exposição, e ao longo do tempo o político realizou encontros e discussões a respeito do tema.

Nas respostas de sua publicação é possível ler diversas opiniões contrárias à ação, considerando como doutrinação. Ainda com o pensamento de que é um assunto do passado longínquo que deve ser deixado para trás, onde é possível ler comentários como “eu nunca tive escravos, você nunca colheu algodão”¹⁹⁸ repetido por inúmeras pessoas em comentários de

¹⁹⁵ Tradução do original: “Bij elk van de tentoongestelde objecten zijn digitaal vier bijschriften van ‘experts’ beschikbaar die elkaar soms tegenspreken. Het museum zelf wil geen partij zijn, maar dat is schijn.”

¹⁹⁶ Tradução livre do original: “Een bezoeker kan het natuurlijk oneens zijn met een punt dat een auteur maakt of moeite hebben met een specifieke woordkeuze. Maar juist door auteurs met uiteenlopende achtergronden in de tentoonstelling aan het woord te laten, kunnen we de -diversiteit aan ideeën en benaderingen laten zien. Bezoekers kunnen bij elke tekst ook wat informatie over de auteur lezen, waaruit duidelijk wordt vanuit welke achtergrond hij of zij heeft bijgedragen. Met deze transparante opzet delen we in Bewogen beeld verschillende ideeën en manieren van kijken, met als doel de discussie over dit belangrijke onderdeel van onze nationale geschiedenis op een constructieve wijze aan te moedigen.”

¹⁹⁷ Publicação realizada no Twitter em 28 de junho de 2023: <<https://twitter.com/MinPres/status/1673985479602061312>>. Acesso em 30.09.2023

¹⁹⁸ <<https://twitter.com/Volger66082047/status/1674006158925856771>>; <<https://twitter.com/NantjeNanda/status/1441476466135339017>>. Acesso em 30.09.2023

fóruns e nas redes sociais, não só quando se trata sobre o Mauritshuis, mas também contrários a manifestações sociais. Alguns deles inclusive indicando a leitura do livro de Piet Emmer¹⁹⁹ a respeito do passado colonial, defendendo a ideia de que o tráfico de escravizados era realizado não só pelos europeus.

Neste sentido, a questão permanece. É possível considerar a exposição “*Shifting Image - In Search of Johan Maurits*”, o seu processo e os seus desdobramentos dentro de uma prática decolonial e sociomuseológica? É importante lembrar de que se trata de um museu normativo, que está fundamentado e tem raízes muito profundas na colonialidade, tendo sido uma das bases do pensamento, da cultura e da episteme ocidental através dos símbolos para a formação de uma identidade nacional dentro do território europeu. Portanto a resistência para mudanças é ainda maior. Considerando a presença de discursos hegemônicos dentro das narrativas selecionadas para a própria exposição, principalmente nas legendas ligadas a imagem de Maurício de Nassau e de *Constantijn Huygens* por exemplo, mesmo que ao lado de textos contra hegemônicos, indica uma política de conciliação dos discursos.

Mesmo nas comunicações sobre o projeto realizadas pela curadora ou em textos oficiais, há um destaque para o caráter múltiplo em perspectivas com o objetivo de potencializar a agência do público em tirar as suas próprias conclusões a respeito do tema. Dessa maneira, ainda assim o processo de idealização das narrativas, através da seleção dos autores que contribuíram para a exposição aconteceu dentro da normatividade, e apresenta certas limitações de acordo com os princípios da luta decolonial, já que houve o reconhecimento e acolhimento dos saberes hegemônicos, dentro de uma instituição hegemônica.

Ainda assim há de se destacar de maneira positiva de que é possível dizer que houve a produção de uma reparação histórica a partir da reescrita e contribuição de novos discursos a respeito do passado de Maurício de Nassau, da explicitação do aspecto de construção das narrativas pelos agentes históricos, também o reconhecimento dos saberes de indivíduos que trabalham com a decolonialidade e que são porta vozes dos povos historicamente subalternizados, como proposto por Mignolo, através da produção de Ashaki Leito, Junadry Leocaria, Simone Zeefuik e Gloria Wekker por exemplo.

Houve o deslocamento do olhar como proposto por Rosage Borges (2019), para a transformação dos pontos de vista, pensando na pintura de Rembrandt e um aprofundamento

¹⁹⁹ <<https://twitter.com/WitdeBerna/status/1673993369482141703>>. Acesso em 30.09.2023

da presença negra na cidade de Amsterdã, nas interpretações das obras de Frans Post e o que as belas e “tranquilas” paisagens da colônia no Brasil escondem verdadeiramente do espectador, e os retratos da família Orange-Nassau, descentralizando da elite e tornando visíveis a presença dos dois meninos negros, pensando no que a ausência de informações a respeito deles representa. Mesmo assim, houve a reafirmação da visão hegemônica e pré-estabelecida em certos discursos também, na repetição de autores que defendem que o passado permaneça no passado. Nesse sentido não há um rompimento completo com a estrutura, mas sem dúvida há a reescrita da história construída pela colonialidade.

O projeto de pesquisa que se propõe revisitar a história de Nassau e da colônia do Brasil também é um movimento importante como proposta de reescrita da história que saia do discurso hegemônico que, como foi observado anteriormente, ainda é muito presente e forte como narrativa na sociedade, e também no trabalho de alguns acadêmicos. Como considerado por Carolina Monteiro, esse é um processo difícil de acontecer dentro da instituição como um todo, entretanto é importante de se reconhecer o trabalho que foi feito pelos profissionais, acolhendo as discussões sociais e se propondo a reescrever as narrativas.

Uma outra crítica relevante a ser realizada, pensando nos princípios da sociomuseologia, é a respeito da acessibilidade da exposição. O conteúdo principal, como foi indicado pela própria curadora, estava centrado nos textos escritos para acompanhar as obras. A diversidade de produções escritas é um aspecto positivo, entretanto por se tratar de uma quantidade grande de textos para leitura no espaço, de 46 autores, pode provocar um cansaço na visita da exposição. Uma quantidade de informações muito grande que é entregue ao visitante, o que causa o risco de que a experiência na exposição não aconteça de maneira completa e imersiva em todas as perspectivas que estão postas.

Pensando em todas as informações apresentadas e na exposição das narrativas é possível retornar às questões iniciais propostas por esse trabalho a partir do quadro teórico apresentado no primeiro capítulo, que leva em conta os estudos decoloniais e a sociomuseologia como a base para a análise de mudanças dentro dos museus normativos. Existe caminho para a instituição fazer parte da construção de um novo sistema visual, tornando consciente e visível o olhar que o construiu, para decolonizá-lo e causar uma transformação?

Tendo em mente o estudo de caso analisado, a resposta para a pergunta central da dissertação “É possível decolonizar o museu normativo?” parece ser de que essa ação não é possível de ser realizada, entretanto é importante pontuar a complexidade da questão e a

diversidade de elementos que foram analisados em todo o projeto. Após o longo processo de investigação entende-se que essa é uma pergunta ampla e geral, e que uma resposta puramente negativa deixaria de lado não só a complexidade da luta decolonial dentro de espaços hegemônicos e normativos, como as importantes discussões que aconteceram na exposição através da produção de pessoas que ofereceram contribuições de reflexão crítica e insurgente.

De acordo com os princípios utilizados para a investigação, a resposta no presente indica que poucos avanços foram feitos no sentido da decolonização, ainda assim não se pode ignorar o trabalho realizado, o envolvimento das pessoas no projeto e os resultados alcançados por ele. A exposição de longa duração, ainda que não tenha alcançado todo o potencial possível, expôs a história completa do edifício e de Maurício de Nassau através de questionamentos e críticas pela primeira vez. A curadoria da exposição “*Shifting Image*” definiu-a como um ponto de partida dentro da instituição, e isso é observável nos projetos e na maneira como a comunicação está sendo realizada para as novas exposições. Portanto existe caminho para o museu fazer parte da construção de um novo sistema visual, tornando consciente e visível o olhar que o construiu, ainda que essa ação no presente esteja limitada. Ainda há muitas ausências e uma maior necessidade em construir práticas dialógicas, principalmente na comunicação com os importantes movimentos insurgentes da sociedade. A decolonização até então não foi alcançada, mas o Mauritshuis contribuiu para que os discursos que produz sejam menos violentos, e contribuiu para a movimentação nacional dos museus no sentido de produzir uma perspectiva crítica a respeito da instituição.

Considerações Finais

A presente dissertação se propôs a refletir a respeito da possibilidade de um museu normativo passar por um processo de decolonização da sua raiz moderna/colonial a partir de novas práticas museológicas. Para a busca dessa resposta foi necessário compreender as bases teóricas que alicerçam os conceitos inseridos nessa pergunta. Deste modo, o trabalho foi organizado de maneira que pudesse se aprofundar nesses conceitos, na discussão teórica que iria dar suporte para a argumentação e na apresentação e exame do fato e do argumento que justificam a análise de um estudo de caso.

O primeiro capítulo, que corresponde a discussão teórica, buscou elucidar o que é o museu normativo e o que é um processo decolonial a partir dos eixos histórico/patrimonial, dos estudos decoloniais e da sociomuseologia. Essa compreensão é necessária para que haja um real entendimento de que sujeitos e a partir de que pensamentos o trabalho está alinhado e sustenta as reflexões e a investigação. Vivemos em uma sociedade herdeira da colonialidade que invisibiliza pessoas e culturas. A construção do imaginário colonial é um processo histórico e o museu foi uma das suas bases no sentido de institucionalizar o imaginário, que domina, hierarquiza e subalterniza os povos colonizados em detrimento do colonizador. Com base nisso, foi de extrema importância se aprofundar nessa questão, examinando em que momento, local e de que maneira se deu essa construção. No contexto da formação dos estados nacionais europeus no século XIX, localizado na Europa e a partir da idealização e enaltecimento de símbolos nacionais do passado, realizando uma hierarquização em contraposição a um indivíduo “Outro” considerado inferior que estaria sob o domínio de um indivíduo considerado superior e representante da civilização. Isto a partir de uma pedagogia do civismo para a construção de uma identidade nacional, como posto por Choay (2014).

Assente nesse entendimento foi importante reconhecer, a partir dos estudos decoloniais, os efeitos que esse pensamento moderno/colonial produziu nas subjetividades e na realidade, descritas a partir do conceito de “colonialidade” pensado por Aníbal Quijano, e do seu desdobramento nas ideias de colonialidade do poder, do ser e do saber. Com base nesse conceito é que foi desenvolvido o “decolonial”, como um ato resistente e de luta, a favor do reconhecimento, do direito a existência e da valorização dos povos que foram historicamente subalternizados.

Para finalizar o primeiro capítulo o trabalho se alinou a linha de pesquisa da Sociomuseologia, definindo o conceito de “museu normativo” a partir da produção dos

principais autores do campo, uma tipologia de museu que nasceu das ideias de um pensamento positivista, evolucionista e funcionalista, que se organizou em torno de coleções e acervos, e pensado através da tríade coleção – edifício – público. A Sociomuseologia contribui para a visão de uma prática institucional que tem como objetivo os museus a serviço da diferença, em que a tríade passa a ser pensada a partir do território – temas/problemas – protagonistas sociais, e se apoia no desejo de mudança que vem dos movimentos sociais, no direito de mudar a partir da museologia crítica, e no entendimento da museologia como um processo.

Mesmo que na atualidade as categorizações dos museus estejam se dissipando, cada vez mais tendo uma mescla de práticas e teorias dentro das diferentes tipologias de museus, para este trabalho a categorização é importante, já que está discorrendo a respeito de um tipo de museu que nasceu e está diretamente ligado com a colonialidade, portanto que ainda está no processo de conseguir produzir uma reflexão sobre as identidades coletivas e reconhecer processos dialógicos dentro da instituição. Por conta disso é necessário estabelecer as suas características, herança e prática enquanto museu normativo, para que a investigação a respeito da sua raiz tenha mais profundidade, e a análise do processo decolonial seja realizada com profundidade crítica.

Após a discussão teórica, o capítulo 2 buscou responder à pergunta do porquê o Mauritshuis, localizado na cidade de Haia nos Países Baixos, foi selecionado para essa análise. Para tal resposta apresentou o contexto histórico em volta dos símbolos nacionais que foram resgatados para a formação da nação e da identidade nos Países Baixos e a história do museu Mauritshuis, que se entrelaça com esses símbolos e com a formação do Estado Nação. Essa contextualização foi importante uma vez que o discurso narrativo apresentado no museu historicamente está fundamentado nessa origem e sustenta o argumento da matriz moderna/colonial da instituição portanto, quando da análise da exposição, seria possível observar mais profundamente os acertos e as ausências no trabalho de desconstrução do olhar.

O capítulo apresenta uma parte da história do século XVII, que foi denominada como “Era de Ouro” dos Países Baixos, e que é utilizado como a referência do passado e onde estão inseridos os principais elementos simbólicos e os considerados heróis nacionais da nação. Esse período correspondeu a ascensão do império holandês a potência global como consequência do poderio colonial, que teve como um dos protagonistas Maurício de Nassau, a sua presença na colônia do Brasil, e o seu papel em inserir a nação no tráfico de escravizados, que após esse momento constituiu um dos pilares de enriquecimento da nação. Sendo assim, compreender a

história de Maurício Nassau e sua presença no Brasil, que foi o fundador do edifício, e os aspectos principais da história do século XVII, no qual é formado o Gabinete Real de Pinturas, que corresponde a coleção, faz com que se tenha um maior entendimento da origem da colonialidade presente no museu.

Ainda neste capítulo há uma referência ao momento da formação do Estado Nação dos Países Baixos no século XIX, que é quando o novo rei Guilherme I funda o museu Mauritshuis, por meio do resgate da memória do século XVII para a construção da identidade nacional através dos símbolos heroicos daquele momento que foi considerado o ápice da história do território. Por fim foram apresentadas as discussões contemporâneas a respeito do passado colonial no país, mediante os movimentos sociais e insurgentes que nas últimas décadas têm tentado chamar atenção para os discursos presentes nas instituições, concentrando-se principalmente na memória da escravidão e no racismo que é resultado desse passado. Essa conjuntura é importante porque teve repercussões no Mauritshuis, estando inserido em um contexto nacional, e a proposta de uma exposição questionadora do passado colonial aconteceu como resultado dessas discussões e das reivindicações sociais.

Já o capítulo 3 apresentou o estudo de caso e analisou, de acordo com a base teórica do primeiro capítulo, e a partir dos princípios definidos pela Sociomuseologia e os estudos decoloniais, se o projeto de exposição “Shifting Image – In Search of Johan Maurits” permitiu com que o Mauritshuis passasse por um processo de decolonização. Para tal análise foi necessário explicar inicialmente o contexto do debate público que aconteceu em torno do museu e que foi a partida para o projeto, para então se aprofundar na descrição da sua organização e da idealização. Optou-se por realizar uma análise das legendas produzidas para as obras em exposição e observar os discursos produzidos por elas, já que essa foi considerada parte essencial pela curadoria. Como parte do projeto, houve desdobramentos importantes como o projeto de pesquisa a respeito de Maurício de Nassau e o Brasil e a reformulação da exposição de longa duração, portanto esses elementos também foram colocados em foco.

Para a resposta da pergunta central da dissertação a respeito da decolonização de museus normativos, a reflexão seguiu no sentido de reconhecer a complexidade da questão que foi proposta, e de que o estudo de caso apesar de não oferecer um parecer totalmente favorável, reconhece que ainda assim o projeto do Mauritshuis foi importante para a instituição e para as discussões a respeito do passado colonial, conseguindo atingir o debate público e afetando outros projetos dentro do museu. Uma resposta direta negativa apagaria a relevante

contribuição das pessoas envolvidas no projeto e dos resultados positivos que ele alcançou, e demonstra a complexidade da pergunta, que pensada de uma maneira generalista não abarca as nuances do processo.

Ao longo do desenvolvimento da dissertação, houve momentos de frustração, já que a visão que se tinha da exposição no início da pesquisa era muito mais idealizada do que a realidade se apresentou, quando se realiza a análise a partir dos marcadores teóricos e de todo o panorama histórico da instituição. Nessa investigação ainda havia possibilidade de buscar outras contribuições para fazer com que a análise fosse mais completa, como realizar entrevistas com os autores selecionados para a idealização da exposição e também realizar uma crítica mais aprofundada a respeito dessa seleção, das características desses autores. Além disso poderia ter sido realizada uma investigação mais aprofundada da resposta do público em relação a exposição e sua visão a respeito da sala de longa duração que foi modificada, sobre Nassau e o edifício.

Entretanto, acredita-se que a pesquisa apresenta um aprofundamento da investigação nos diferentes elementos que surgiram, tendo descoberto nuances a respeito de um processo de práticas decoloniais dentro de uma instituição normativa. Nesse sentido, o processo ofereceu muitos aprendizados, principalmente contribuindo para uma visão mais realista, possibilitando ver de maneira mais qualificada os erros, assim como os acertos de um projeto como o que foi analisado, abrindo portas para novos processos. E o que permanece é o desejo de dar prosseguimento para a investigação dessa questão principal, tentando observar a relação entre as dinâmicas sociais e o conjunto de ações realizadas por museus, ações que acontecem muitas vezes em conjunto ou a partir do estímulo mútuo. A instituição normativa tem um caminho longo no sentido da decolonização, entretanto nesse caminho podem ser menos violentas, podem promover o deslocamento do olhar, ser mais dialógicas e acolhedoras da diversidade.

Bibliografia

Ariese, C. E (2020) Amplifying Voices: Engaging and Disengaging with Colonial Pasts in Amsterdam, *Heritage & Society*, 13:1-2, 117-142, DOI: 10.1080/2159032X.2021.1901335

Bento, C. (2022) Pacto da Branquitude. São Paulo: Companhia das Letras.

Borges. R. S. (2012) Mídia, Mídia, racismos e representações do outro: Ligeiras reflexões em torno da imagem da mulher negra. In: BORGES, Roberto Carlos da Silva; BORGES, Rosane S. Mídia e racismo. Petrópolis: ABPN. p. 179 – 204.

Bourdieu, P. (2001). O Poder Simbólico. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil;

Braudel, F. (2009) Civilização Material, Economia e Capitalismo: séculos XV-XVIII. Volume 3: O Tempo do Mundo. Trad. Telma Costa. São Paulo: Martins Fontes

Brulon, B.. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 28, e1.

Bruno, M. C. O. (2020). Museologia: entre abandono e destino. *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*, 9(ja/jul. 2020), 19-28. doi:10.26512/museologia.v9i17.31590

Bruno, M. C. O. (2021). Sinergias e enfrentamentos: as rotas percorridas que aproximam a museologia da sociomuseologia. In *Teoria e prática da Sociomuseologia*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas. doi:10.36572/csm.2021.book_3

Boxer, C. (1973) *The Dutch in Brazil, 1624-1654*, [1958]. Connecticut: Archon Books.

Britto, C. C. (2019). “Nossa maçã é que come Eva”: a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das museologias indisciplinadas no Brasil. Tese (Doutorado em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa.

Chagas, M. (2007). Casas e portas da memória e do patrimônio. *Em questão*, 13 (2).

Chagas, M. S.; Bogado, D. (2017) A museologia que não serve para a vida, não serve para nada: o museu das remoções como potência criativa e potência de resistência. In: Lia Calabre; Eula Cabral; Maurício Siqueira e Vivian Fonseca. (Org.). *Memória das olimpíadas no Brasil: diálogos e olhares*, 1.ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. v. 1, p. 139-146.

CHCN (Commissie Herijking Canon van Nederland) (2020). Open Vensters Voor Onze Tijd: De Canon van Nederland Herijkt [Open Windows for Our Time: The Canon of Dutch History Recalibrated]. Utrecht: Stichting entoen.nu.

Choay, F. (1999) A alegoria do Património. Lisboa: Edições 70.

Deen, S. (2018). Tracing Pasts and Colonial Numbness: Decolonial Dynamics in the Netherlands. *Etnofoor*, 30(2), 11–28. <https://www.jstor.org/stable/26543126>

Emmer, P. Heijer, H. D. **Niet alles had in de Gouden Eeuw met slavenhandel te maken, dus laten we ook niet doen alsof.** De Volkskrant, 30 de Abril de 2019. Disponível em <<https://www.volkskrant.nl/cs-b99050e2>> Acesso em 20 de outubro de 2022.

Esajas, M. & de Abreu, J. (2019). The Black Archives: Exploring the Politics of Black Dutch Radicals. *Open Cultural Studies*, 3(1), 402-413. <https://doi.org/10.1515/culture-2019-0034>

Françoza, M.C. (2009) De Olinda a Olanda: Johan Maurits van Nassau e a circulação de objetos e saberes no Atlântico holandês (século XVII). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

Gelderen, M. V. (1992) The political thought of the Dutch Revolt: 1555-1590. New York: Cambridge University Press.

Hobsbawm, E. e Ranger, T. (1990) A invenção das tradições. RJ: Paz e Terra.

hooks, b. (2019) Olhares negros: raça e representação. tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante.

Hyma, A. (1938). Calvinism and Capitalism in the Netherlands, 1555-1700. *The Journal of Modern History*, 10(3), 321–343. <http://www.jstor.org/stable/1899418>

Israel, J., Schwartz, S. B., & van Groesen, M. (2007). Religious Toleration in Dutch Brazil (1624-1654). In *The Expansion of Tolerance: Religion in Dutch Brazil (1624-1654)* (pp. 13–33). Amsterdam University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46mx7h.4>

Mauritshuis (S.d). History of the building. Acesso em 30/10/2021: <https://www.mauritshuis.nl/en/what-s-on/always-on-show/welcome-to-the-mauritshuis/history-of-the-building/>.

Mauritshuis (S.d). History of the collection. Acesso em 30/10/2021: <https://www.mauritshuis.nl/en/what-s-on/always-on-show/welcome-to-the-mauritshuis/history-of-the-collection/>.

Mauritshuis (S.d). Online story: Johan Maurits and the Mauritshuis. Acesso em 30/10/2021: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/stories/johan-maurits/>.

Mello, E. C. (2010). O Brasil holandês (1630-1654). Brasil: Penguin Classics.

Mignolo, W. (2017) Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. Rev. bras. Ci. Soc [online], vol.32, n.94.

Mignolo, W. (2017), Coloniality is Far from Over, and So Must Be Decoloniality”. *Afterall journal*, Londres, n.43. Trad. Cristina Fino. MASP Afterall (2019).

Mignolo, W. Walsh, C. (2018) **On decoloniality: Concepts, analytics, praxis**. Durham : Duke University Press.

Modest, W.; Lelijveld, R. (eds.) (2018). Words Matter: An Unfinished Guide to Word Choices in the Cultural Sector. Wormerveer: Tropenmuseum, Afrika Museum, Museum Volkenkunde & Wereldmuseum.

Moerbeek, J. A. (1624) “Motivos Porque a Companhia das Índias Ocidentais Deve Tentar Tirar ao Rei da Espanha a Terra do Brasil, e Isso o Quanto Antes.” In Documentos Históricos I: Os Holandeses no Brasil (1942). Traduzido por Frei Agostinho Keijzers, 25-44. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Alcool.

Monteiro, C, Odegard, E. (2020) Slavery at the Court of the ‘Humanist Prince’ Reexamining Johan Maurits van Nassau-Siegen and his Role in Slavery, Slave Trade and Slave-smuggling in Dutch Brazil. *Journal of Early American History*. Disponível em: <https://doi.org/10.1163/18770703-01001004>

Monteiro, C. (2019) Colonial Representations of Brazil and their Current Display in Western Museums: The Mauritshuis Case and the Dutch Gaze. 2019. 71 folhas. MA Thesis Arts & Culture | Museums & Collections – Leiden University, Leiden.

Muñiz-Reed, I. (2019), Pensamento sobre práticas curatoriais no giro decolonial. MASP Afterall. Arte e Decolonização. São Paulo: MASP.

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. MASP Seminário / Arte e descolonização / 16.10.2019 / Manhã. Youtube. 16 de outubro de 2019. Disponível em: <https://youtu.be/MoSsFK4oT-Q>. Acesso em: 20 de outubro de 2022

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. MASP Seminário / Arte e descolonização / 16.10.2019 / Tarde. Youtube. 16 de outubro de 2019. Disponível em: <https://youtu.be/3Khk8kQcVu4>. Acesso em: 20 de outubro de 2022

Odegard, Erik. (2018) “Colonial Careers: Johan Maurits Van Nassau-Siegen, Rijckloff Volckertsz. Van Goens and Career-Making in the Seventeenth-Century Dutch Empire.” PhD diss., Leiden University.

Oliveira, L. V (2016). Guerras luso-holandesas na Capitania da Paraíba (1631-1634): um estudo documental e historiográfico. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

Pausini, A. I. (2019). Escola Nova e Leontina Busch: Museus Escolares e Museus HistóricoPedagógicos do Estado de São Paulo entre as décadas de 1930 e 1970. Cadernos de Sociomuseologia, 58, 129-157.

Pausini, A. I. R. (2020) Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM- SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais no Nordeste brasileiro. Lisboa. Tese (Doutorado em Museologia) – Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. 480 p.

Pereira, M. (2018) Museologia, Nova Museologia e Museologia Social: interfaces e conjuntura. In. Introdução à Sociomuseologia. Editado por Primo, J.; Moutinho, M., 17-34. Lisboa, Portugal: Edições Universitárias Lusófonas

Petterson, A. (2023). Performing national identities in everyday life: Popular motivations and national indifference in 19th-century Amsterdam. Nations and Nationalism, 29(3), 837–853. <https://doi.org/10.1111/nana.12961>

Primo, J.; Moutinho, M. (2020) Referência Teórica da Sociomuseologia. In. Introdução à Sociomuseologia. Editado por Primo, J.; Moutinho, M., 17-34. Lisboa, Portugal: Edições Universitárias Lusófonas

Primo, J.& Moutinho, M. (2021). Uma Releitura do Mundo pelo Olhar da Sociomuseologia. In.: Sociomuseologia: Para uma leitura crítica do Mundo. Editado por Primo, J; Moutinho, M., 19-38. Lisboa, Portugal: Edições Universitárias Lusófonas. DOI: https://doi.org/10.36572/csm.2021.book_5

Primo, J. & Moutinho, M. (2021). Sociomuseologia e Decolonialidade: contexto e desafios para uma releitura do Mundo. In. Teoria e Prática da Sociomuseologia. Editado por Primo, J; Moutinho, M., 19-38. Lisboa, Portugal: Edições Universitárias Lusófonas, 2021. DOI: https://doi.org/10.36572/csm.2021.book_3

Teixeira, M. G. S. (2021) Museu Integral e sua atuação frente à luta antirracista: experiências no Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia-MAFRO/UFBA. Editado por Primo, J; Moutinho, M., 19-38. Lisboa, Portugal: Edições Universitárias Lusófonas, 2021.

Touraine, A. (1977), Os movimentos sociais. In: FORACCHI, M. M.; MARTINS, J. de S. Sociologia e sociedade. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora.

Quijano, A. (2009) Colonialidade do Poder e Classificação Social. In Santos, B. S. S, Meneses, M. P. (Org.), Epistemologias do Sul

Quintero, P., Elizalde, P. C., & Figueira, P. (2019). Uma breve história dos estudos decoloniais. Arte e Descolonização, 3, Museu De Arte De São Paulo, São Paulo, 3.

Santos, B.S. (2002) Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. Revista Crítica de Ciências Sociais. 63.

Silva, M. K. (1998), Movimentos Sociais, Cidadania e Democracia. Cadernos de sociologia, v. 10, p. 107-135.

Reynaerts, J. (2015). Formatting Unity: Representations of King Willem I of the United Kingdom of the Netherlands (1815-30). The Rijksmuseum Bulletin. 63. 258-293. 10.52476/trb.9832.

Rutte softens Mauritshuis criticism as ‘statues to slavery’ row rumbles on. Dutchnews.nl, 22 de janeiro de 2018. Disponível em <https://www.dutchnews.nl/news/2018/01/rutte-softens-mauritshuis-criticism-as-row-over-statues-to-slavery-rumbles-on/>. Acesso em 20 de outubro de 2022

Santos, B. S. (2002) Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. Revista Crítica de Ciências Sociais. 63.

Santos, M. C. T. M. (2002). Reflexões sobre a Nova Museologia. Cadernos De Sociomuseologia, v.18 n.18.

Scham, S. (1992). *O desconforto da riqueza: a cultura holandesa na época de ouro: uma interpretação*. Brasil: Companhia das Letras.

Siqueira, J. (2020) Corazonar uma Museologia onde caibam muitas museologias: a interculturalização do campo como projeto decolonial. In. Introdução à Sociomuseologia Editado por Primo, J.; Moutinho, M., 113-152. Lisboa, Portugal: Edições Universitárias Lusófonas

Siqueira, J. (2021) Para incorporar uma práxis decolonial: a relevância dos corpos no processo museológico. In. Teoria e Prática da Sociomuseologia. Editado por Primo, J; Moutinho, M., 19-38. Lisboa, Portugal: Edições Universitárias Lusófonas, 2021.

UNESCO. (2025). Global Citizenship Education: preparing learner for the Challenges of the twenty-first century. Paris: Unesco.

Vieira, P. A. (2010). A inserção do "Brasil" nos quadros da economia-mundo capitalista no período 1550-c.1800: uma tentativa de demonstração empírica através da cadeia mercantil do açúcar. Economia E Sociedade, 19(3), 499–527.

Vinde, L. v. d., ed. (2019) *Bewogen Beeld: Op Zoek naar Johan Maurits*. Zwolle: Waanders Uitgevers, The Hague: Mauritshuis. Exhibition catalog.

Vinde, L.v.d, Odegard, E. (2019) Mauritshuis toont juist met opzet verschillende visies. De Volkskrant, 7 de Maio de 2019. Disponível em: <<https://www.volkskrant.nl/cs-b43bcb15>> Acesso em 20 de outubro de 2022.

Wallerstein, I. (2011). The Modern World-System II: Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy, 1600–1750 (1st ed.). University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnn7m>

Wallerstein, I. A análise dos sistemas-mundo como movimento do saber. In:Vieira, P.A., LimaVieira,R., & Filomeno, F. A. (org.). O Brasil e o capitalismo histórico: passado e presente na análise dos sistemas-mundo. São Paulo: Cultura Acadêmica Ed., pp.17-28

Walsh, C. (2013) Introducción - lo pedagógico y lo decolonial: entretejiendo caminos. In: WALSH, Catherine (org.), Tomo I: pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)viver. QuitoEcuador: Ediciones Abya-Yala, Serie Pensamiento Decolonial. p. 23-68

Weber, M. (2004) A ética protestante e o “espírito” do capitalismo. Antônio Flávio Pierucci (Ed.). São Paulo: Companhia das Letras.

Wekker, G. (2016). *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw6fs>

Wittlin, A. (1949) The Museum: Its History and It's tasks in education". London, Routledge & K. Paul. Part I, Chapter 1 e 2, Part II, Chapter 1;

Anexos

Anexo I – Legendas produzidas para a obra “Vista da Ilha de Itamaracá no Brasil”, de Frans Post (Figura 12):

Karwan Fatah-Black: This view by Frans Post stands out for its contrast between detail and formlessness. The carriers are unrecognizable, but the colorful wickerwork of their baskets is distinctive. These are painted in such detail that they almost appear separate from their surroundings, as often occurs with Post. Anyone not wearing a hat used a basket to protect their face from the sun. Now that the enslaved man on the right has to guard the horse, he is unprotected as he gazes out over the water. Johan Maurits expanded the slave trade so there were ever more compatriots joining the carriers, possibly friends and family.

Back in the riders’ homeland there were also carriers, errand boys and basket weavers, but here in Brazil their work and existence became racialised. Under Johan Maurits, the servants were increasingly sub-Saharan and the gap between the white masters and the black subordinates became ever greater.

Mariana de Campos Françaço: This is the earliest known painting by Frans Post made in Brazil. Once back in the Netherlands he would continue to produce dozens of such ‘Brazilian landscapes’. Johan Maurits had been his patron in Brazil, but also became one of Post’s clients in 1679, when he commissioned his personal agent to assemble a set of 18 paintings by Post – including this work – and offer them as a gift to Louis XIV, King of France. This was not the first of Johan Maurits’ gifts: in the 1650s, he had given a collection of natural history drawings to the Elector of Brandenburg as well as a set of paintings by Albert Eckhout to Frederik III, King of Denmark. These types of gifts were part and parcel of diplomatic and political negotiations in early modern Europe. For Johan Maurits’ career they proved of great importance in helping secure him a position and titles after his return from Brazil.

Carolina Monteiro: Is contemporary Brazil a reflection of Post’s oeuvre? His artworks, described as landscapes, frequently depict beautiful mountains, rivers and exotic trees. Amongst these we see the ‘colonisers’: white Europeans or their descendants, Indigenous peoples, enslaved Africans and Afro-Brazilians, all in a strange communion in which everyone performs his or her own task in harmony with another. To frame these works purely as landscapes is to disregard the impact of colonialism and to silence the voices of those who have been enslaved for centuries. This historical silence is deafening and permeates every society that fails to address its past. Being Brazilian is often finding out you share African, Indigenous and European ancestry, yet ignoring the hierarchical roles those ethnicities played in the past and how they still account for the inequalities of the present. By overlooking slavery, Brazil deceptively frames its own destiny as a ‘landscape’.

Lea van der Vinde: Frans Post was 24 when he left for Dutch Brazil as part of Johan Maurits’s retinue in late 1636. His older brother Pieter Post also worked for the count: he was involved in the design of the Mauritshuis. This painting, dated 1637, is both the earliest known painting by Frans Post and of this part of the world. This also makes it the oldest painting of enslaved Africans in Dutch Brazil. The two men, or their forebears, were enslaved in West or Central Africa and sold to Europeans – probably the Portuguese or Dutch – and transported to Brazil. This is also why black men appear in this seventeenth-century Brazilian scene, which in fact is hardly self-evident. Incidentally the European men are not Dutch

(as is often thought), but Portuguese. Almost all the sugar mills and plantations in Dutch Brazil were owned by the Portuguese. The colony had a complex history, as this seemingly simple painting attests.

Exposição de longa duração: Frans Post was one of the artists who traveled to Brazil with Johan Maurits. This landscape with a view of Itamaracá Island is the first painting that we know of by Post. And the first that a European painter made of Brazil.

Standing by the water are four men: two Portuguese and two enslaved Africans. Their presence makes the painting more than just a simple Brazilian landscape - Post inadvertently shows us that the inequality between black and white was linked to skin color.

Anexo II – Legenda produzida para a carta de Maurício de Nassau para Constantijn Huygens (Figura 13):

Mark Ponte: Johan Maurits wrote this letter in 1641. That same year he also sent a fleet to Luanda in Angola and to the island of São Tomé to expand the slave trade in Brazil. During Johan Maurits's governorship of Dutch Brazil, the Dutch West India Company transported as many as 24,000 enslaved Africans to the colony – at least 4000 of whom did not survive the journey. There are strong indications that Johan Maurits profited personally from this trade. In 1642 he sought permission from the WIC to trade in enslaved people in his own name. Whether he was granted permission is unknown, but in 1643 Captain Reinier Adriaensz Schagen declared to the WIC's company notary in Amsterdam that he had purchased 'a significant party of blacks' in Angola on behalf of Johan Maurits. These were 55 enslaved Africans who were transported to Brazil on the ship the Princess.

Anexo III – Legendas produzidas para a escultura em terracota de Maurício de Nassau (Figura 14):

Ernst van den Boogaart: Johan Maurits took good care of his reputation. During his lifetime, a good name was important for his work as governor and diplomat. After his death, a good name would enhance the reputation of the Nassau family. Following his return from Brazil, he found the prominent Dutch humanist Caspar Barlaeus willing to write an extensive historical account of his governorship of the colony – an illustration from this book provided the inspiration for the artist of this terracotta statue. The book earned Johan Maurits a reputation as a competent general and governor in the European world of learning. Johan Maurits built the Mauritshuis in The Hague, close to the centre of Dutch political power and next door to Constantijn Huygens, the stadholder's secretary. With the historical account and city palace, he was setting out his position: a man of standing in the present, whose reputation would endure after his death.

Frits Duparc: Historical figures should be judged on the basis of the laws, norms and values of their own time. Johan Maurits, Count of Nassau-Siegen, was in many respects ahead of his time. This humanist cousin of Maurice, Prince of Orange distinguished himself not only in the revolt against Spain, but also as an active patron of the arts and sciences, both in Brazil and Europe. The way in which he governed Dutch Brazil was extremely progressive for the time. In 1640, for example, he convened representatives of the various local communities in the colony, including indians, Portuguese Catholics and Jews, in a kind of parliament to discuss local affairs.

As such, the acquisition in 2000 of this statue by Jan van Logteren formed a welcome addition to the modest group of artworks in the museum that remember this prominent Dutchman, to whom we owe the Mauritshuis.

Kalina Vanderlei Paiva da Silva: Present-day Recife, the city that Johan Maurits helped to create, cultivates a mythic image of its former governor which is based on his fame as a collector. Part of this mythification is the neglect of ‘Nassau’ (as he is called in Brazil) as a conqueror. His renowned ancestry and his notoriety as a military man were both factors in his appointment as governor of Dutch Brazil, which included the position of general. Nassau commanded the expansion of WIC frontiers all the way to Maranhão in the north-east. Notwithstanding the preferred Brazilian image of Nassau as a collector instead of a conqueror, his military fame was celebrated in Europe, as shown in this sculpture, created fifty years after the governor’s death. In this portrait the artist depicted the general instead of the *maecenas*, representing Nassau in ceremonial armour belonging to the heroic portraits of the European nobility of the time.

Benjamin Teensma: ‘I, Johan Maurits, Captain and Admiral-General of Brazil, am angry to be standing here as a terracotta statue in a nightcap, rather than as a magnificent equestrian statue with a feathered helmet. This is because of my Brazilian subjects’ hostility. They hate me for my recapture of Porto Calvo in 1637 and the expulsion of their bedfellows. But they stubbornly persisted in sending infiltrators to burn our sugar plantations here in Pernambuco. Which is why I made for their capital Salvador de Bahia with my army to destroy their terrorist den. That plan sadly failed as I omitted to complete the land blockade with a sea blockade. The siege was delayed and a growing shortage of men, ammunition and provisions meant I had to abandon the field. Now my Portuguese subjects mock me and have ensured that my statue does not stand here life-sized in bronze, but dwarf-sized in clay.’

Exposição de longa duração: Johan Maurits had been dead for almost 50 years when Van Logteren made this terracotta statuette of him. It was probably made as a model for a life-sized statue, but we know nothing of a larger version.

Van Logteren portrayed Johan Maurits as the governor of Dutch Brazil. He based his work on a print that appeared in a book that the count had commissioned Caspar Barlaeus to write. With this book, Johan Maurits firmly established his reputation as a competent general and tolerant governor.

Anexo IV – Legendas produzidas para a pintura “Rapariga junto à cadeira alta” de Govert Flinck (Figura 15):

Edmund Abaka: This seventeenth-century portrait of an anonymous Dutch girl provides interesting clues about the long relationship between the Netherlands and Ghana. The girl’s adornment – golden bracelets, necklace and rattle – speak to the Dutch trade with the Gold Coast (named for the abundance of gold) dating from the 1600s but reaching a high point in 1637 when the Dutch captured the Portuguese stronghold of São Jorge da Mina (also known as Elmina) when Johan Maurits was governor of Brazil. The gold and ivory trade, initially channelled via West African trade networks, was diverted southwards into the Atlantic slave trade with the arrival of the Portuguese at Elmina from 1471. When the Dutch captured the Elmina slave castle from the Portuguese in 1637, a Dutch official, the *onder commies* was in charge of receiving the gold purchased on behalf of the Dutch West India Company.

Audra Diptee: This healthy, plump little girl had sugar at her fingertips at a time when it was considered a luxury and could only be consumed by the wealthy. The painting hides the fact that sugar was accessible to her because African people, including African children, were bought and sold to work as enslaved laborers on sugar plantations in Dutch Brazil. Like the sugar they laboured to produce, enslaved African children were commodified as part of the trans-Atlantic slave trade. The Dutch West India Company kept precise records of the people they traded, in which children were often mentioned separately. A unique seventeenth-century drawing of the slave market in Recife shows many children between the enslaved adults. Unlike the young girl in the painting, they were without the protection of family, poorly fed, poorly dressed, without adornments, and certainly without a high chair.

Tom van der Molen: Govert Flinck painted a girl standing by a high chair in 1640. Lying on the chair is a piece of sugar that probably came from Brazil, where Johan Maurits was in charge at that time. A close bond would later develop between Flinck and Johan Maurits. The eighteenth-century painters' biographer Arnold Houbraken described it as follows: 'He enjoyed great friendship with Prince Jan Maurits of Nassau, Stadholder of Cleves, later military commander of this State, who often visited when in Amsterdam.' Not only was this an extremely honorable friendship for Flinck, but also a lucrative one. He painted a portrait of Johan Maurits that has since been lost, but which survives as a print by Cornelis van Dalen, complete with an ode by Joost van den Vondel. As such, Flinck was partly responsible for the overly positive image of Johan Maurits that for many years obscured the more unpleasant aspects of his leadership.

Gloria Wekker: Look at this little girl with her grown-up face! With her shiny white clothes and elegant accessories, she is a miniature representative of the moneyed classes in seventeenth-century Holland. If she manages to survive childhood, a prosperous future awaits with carriages and all manner of things to make life more pleasurable, like sugar. Sugar for her tea and coffee, for her morning porridge, and as a pick-me-up.

The lump of sugar on her high chair connects her world with another far away, an entire ocean away, a world she does not know. There, in Brazil, children of the same age and their parents work all day long on the sugar cane plantations in the scorching sun, in the sugar cane mills and in the refineries where the sugar is cooked and where limbs can be chopped off by accident, just like that. Blood sugar!

Exposição de longa duração: A girl aged around three poses next to a high chair. She is beautifully dressed and wearing gold jewellery. Her parents were clearly well off - they could afford to have their daughter's portrait painted by Govert Flinck, one of Rembrandt's best pupils.

Lying on the high chair are some sweet treats, made with sugar from Brazil. These connect the luxury world of this young girl to the harsh reality of the people working on the sugar plantations. A reality that often remained invisible in the Dutch Republic and Dutch painting.

Anexo V – Legendas produzidas para a pintura “Retrato póstumo de Maria I Stuart com um criado”, de Adriaen Hanneman (Figura 17):

Emilie Gordenker: This painting by Adriaen Hanneman speaks volumes about the close relationship between the English and Dutch royal courts in the seventeenth century. It is directly related to the distinct portrait style that Anthony van Dyck introduced in London while he was court painter to Charles I, Mary Stuart's father. In this portrait the background and the pose are based directly on Van Dyck's

work, which Hanneman knew first hand. Distinctive here is that Mary's right arm hangs somewhat uncertainly in the air. In Van Dyck's comparable portraits, this hand held a swath of drapery. Mary Stuart's headdress and cape of Brazilian feathers may have been so overwhelming that Hanneman decided to dispense with the extra flourish.

Marika Keblusek: This is the portrait of an exotic princess. Not so much because of all the foreign elements visible: the black servant, the pearl spilling shell, the feather cape or the turban with ostrich feathers. Mary is in disguise, she is performing – perhaps as the Amazon she played in a 1655 court masque (a costumed play). Yet her gaze seems to tell us: I am truly the exotic one. At the Hague court, Mary considered herself

an outsider, a royal princess in a 'Republic of cheese and butter' (as she once said herself), where rudeness in both language and manners triumphed. Even in Hanneman's exotic staging, her true nature as a real princess shines through, impressing on the beholder that she remains the rarest species of all.

Carolina Monteiro: Every object carries a memory. Mary Stuart is probably wearing a sacred feathered cloak from the Tupinambá, an Indigenous group of Brazil. She might have borrowed the cape, or at least the feathers, from Johan Maurits's *Brasiliana* collection for a masquerade in The Hague. In Indigenous cultures, feathers and feathered mantles served different ceremonial purposes, linking material and spiritual realms, nature and life itself. They were powerful articles, highly valued by their owners. When worn by a white English princess, the cape becomes a costume, carefully chosen for its originality and exoticism, exemplifying not only the object's decontextualization by displacement, but also by its cultural appropriation. When objects move within a dominance context, they transcend their original meaning and function, but also their relevance. For the Tupinambá, their real treasures were the feathers of birds, but for the seventeenth-century noblewoman, the same feathers became exotic artefacts of celebratory display.

Wayne Modest: Who was he? What was his name? Was he an enslaved person, or rather, as the title suggests, a servant? Or was he an 'enslaved servant'? On first encountering this painting in the exhibition *World of Feathers* in 2016, these questions rushed through my head. I read the accompanying description which discussed the feather cape of Mary Stuart, detailing its origins and function. It did not acknowledge the presence of the Black boy with a single word. In early modern Western art it was conventional to marginalise the presence of Black people. The dehumanising force of colonialism reduced this Black young man to property, representing him as an accessory. The effect of the painting's description was a double erasure, that excised the Black subject all together. What kind of interpretive work do we need to do as museums to address the ways that art historical practices of representation render Black subjects invisible, or minimise colonial violence?

Exposição de longa duração: The English princess Mary Stuart was married to the Dutch stadholder Willem II and died aged only 29. Hanneman painted this posthumous portrait a couple of years later. Mary is ready for a fancy-dress ball and wears a white dress, an ostrich feather turban and a Brazilian feathered cloak. Her servant is fastening a string of pearls, but Mary seems not to notice him. The black boy is reduced to an 'exotic' accessory, with which Hanneman emphasizes Mary's white skin and elevated position.

Anexo VI – Legendas produzidas para a pintura "Dois homens africanos", de Rembrandt (Figura 19):

Ashaki Leito: In a building full of predominantly white art, this painting stands out. I celebrate the colour of these men and what they represent: a Dutch society that was multi-ethnic even in the seventeenth century; that Dutch identity is not colour dependent. I look at this painting with a sad smile. I daydream about these men. Did they enjoy a just life, in which the colour of their skin was irrelevant and simply celebrated? The reality was somewhat different. In a time when slavery was in full swing and Dutch people were wondering whether African people had souls, equality was presumably an important subject for them too. Why don't we know their names, why haven't their stories been recorded, was their voice irrelevant? Would these stories have been recorded had they been white? What has changed in 2019, apart from the fact that we supposedly no longer see colour here?

Mark Ponte: It could well be that the two men in this painting had a connection to Dutch Brazil, via slavery or as sailors in the service of the Dutch West India Company (WIC). When Rembrandt moved to Amsterdam's Jodenbreestraat in 1639, he landed in a multicultural neighbourhood where a relatively high number of people of African descent lived. The fact there was a small African community at all at this time had everything to do with Dutch Brazil. A striking number of black Amsterdammers had links to Brazil. Like the Afro-Brazilian sailor Pieter Claesz Bruin, who married Lijsbeth Pieters of Angola in 1649. Or the Angolan woman Marietje de Cos who arrived from Brazil as a servant of a sugar merchant and married the sailor Jan Noenes of Congo. We also know of Francisco of Angola, who was in the service of the WIC in Dutch Brazil.

Simone Zeefuik: This painting's title was recently changed from Two Moors to Two African Men. My suggestion for a new title would be: Two Men from Jodenbreestraat. I don't know if this painting is a portrait or more of a symbolic ode to the Afro-Dutch community that lived around Jodenbreestraat in the seventeenth century. If these two men really existed, they might not have lived in the Jodenbreestraat itself, but in a neighbouring street. Still, Two Men from Jodenbreestraat is more specific than a title in which the men are linked to an area, an entire continent even, which is a million times larger than the neighbourhood around the Jodenbreestraat. In keeping with titles such as Girl by a High Chair, why not call it Men with Beige Scarves? 'High Chair' is less descriptive than 'beige scarf', yet it still seems to suffice. Or would White Girl by a High Chair have been clearer?

Anexo VII – Legendas produzidas para a pintura “Retrato de Maurício de Nassau, Conde de Nassau-Siegen (1604-1679)”, de Jan de Baen (Figura 20):

Piet Emmer: This portrait shows Johan Maurits as the stadholder of Cleves. It illustrates well what Johan Maurits already considered his primary tasks some thirty years earlier, during his governorship of Dutch Brazil: the promotion of the arts and science (the letter in his hand and handsome garden in the background) and warfare (his armour). The latter was not unusual – most governors at that time waged war. The same is true of the fact that Johan Maurits promoted the slave trade and allowed slavery to continue to exist: no fellow governor in any other tropical colony did any different. What was unusual was the passion with which Johan Maurits recorded the colony in paintings. Not only did he invite painters and draughtsmen, he also enticed botanists and astronomers to visit Dutch Brazil.

Imara Limon: Johan Maurits looks majestically out at us with a solemn gaze. He is shown with items that refer to his achievements: the suit of armour, helmet and baton represent his military career, and visible in the background is the parkland that he laid out in Cleves. The portrait radiates power and

authority, exactly how Johan Maurits wanted to be viewed and remembered. A portrait as a status symbol. But to only mention those symbols and references and praise De Baen's talent for painting lifelike portraits would uncritically perpetuate that polished image. The legacy of colonial administrators like Johan Maurits is finally being scrutinised on a greater scale. To form a more complete picture of this history, alternative sources and knowledge are needed. Often these have not been as well preserved as this masterpiece, which is why we need to actively seek them out.

Zihni Özdil: Johan Maurits's gaze is contented, proud, self-assured, but also a touch mischievous. As if he has done something very naughty and got away with it. Should we judge him for this? We would have exactly the same expression if we had amassed just as much power and wealth as Johan Maurits. Nothing more human than cognitive dissonance. But where does Johan Maurits's proud yet mischievous gaze come from? The answer lies with American, English and Brazilian historians. As early as 1947 José Antonio Gonsalves de Mello wrote that the Dutch ships that transported the enslaved Africans to Brazil were 'floating coffins for their pitiful passengers'. That we in the Netherlands still have difficulty seeing our own history in full makes Johan Maurits's facial expression in this portrait very timely.

Lea van der Vinde: In 1822 the Mauritshuis opened as a museum, established by King William I. The artworks came from the collections belonging to his father, stadholder William V. The king had acquired this portrait of Johan Maurits for the Mauritshuis two years earlier.

Jan de Baen presumably received the commission from Johan Maurits himself. The eighteenth-century painters' biographer Arnold Houbraken described how De Baen painted the portrait in Cleves, with Johan Maurits's garden in the background. Johan Maurits later returned the painting to the artist, on the condition that he would not sell it, but would display it in his studio in The Hague. A smart move: in doing so, Johan Maurits kept his image, and memory, alive. After De Baen's death, the painting was sold to the son of the Great Elector, to whom Johan Maurits was very close. There are several versions of this painting, but assuming this is the primary one, it eventually ended up in the Mauritshuis.

Exposição de longa duração: After his return from Brazil, Johan Maurits was appointed stadholder of Cleves. That was where De Baen painted this portrait, with in the background the garden that Johan Maurits had laid out there. The portrait radiates power, exactly how Johan Maurits wanted to be remembered. He owed this reputation largely to his role as governor of Dutch Brazil - even if the WIC had dismissed him for financial issues. This one-sided image meant that for centuries little attention was paid to Johan Maurits's role in the slave trade.

Anexo VIII – Legendas produzidas para a instalação contemporânea do “Palácio de Açúcar” (Figura 21):

Karwan Fatah-Black: Johan Maurits demonstrated how the Dutch empire could be a place where military honour, social status and administrative glory could be achieved. His magnificent palace needed to communicate this success. Taxes and sugar production would fund its construction. The people who were traded for the sake of sugar production during Johan Maurits's governorship never found their way to the Dutch Republic to confront the traders and administrators with the tragedies they had caused. After the loss of Brazil, Johan Maurits's successors continued his efforts. They shifted the slave trade to Curaçao and revenged themselves in Suriname, where they established a 'second Brazil'. What had failed in Brazil became a success in Suriname and Curaçao, resulting in even larger

transportations and even deadlier hard labour. Unlike in Brazil, descendants would eventually find their way to the Netherlands and recall the sacrifices that had made the Sugar Palace possible.

Junadry Leocaria: It worked! We have made an exception for you – you may dance in the Golden Room. When I received this news, it felt like a small victory for myself and my ancestors. As a Curaçaoan, I would be given the chance to honour the story of my ancestors in the Sugar Palace’s most beautiful room. The pain, the grief, the injustice and the struggle. But also the power, the perseverance, the creativity, the victory, the relief and the ability to forgive. My ancestors come partly from West Africa, the Gold Coast where Johan Maurits enslaved the population and transported them to South America on his fleet. As a result, I feel a direct connection to the Sugar Palace. Performing my solo in the Golden Room felt like healing. An ultimate opportunity to acknowledge and embrace our shared history through art. Healing for everyone, black and white.

Erik Odegard: The directors of the West India Company (WIC) cynically dubbed the Mauritshuis ‘the Sugar Palace’ as they argued that it was only because of his position as governor-general of Brazil that Johan Maurits had been able to afford building the expensive house. When we consider Johan Maurits’s income it becomes apparent that the nickname might be justified. During his period in Brazil, Johan Maurits earned at least 120,000 guilders from his salary, but he also received a percentage of the plunder. Additionally, merchants and sugar-mill owners occasionally made substantial gifts, often boxes of sugar. Altogether this amounted to several hundreds of thousands of guilders. It thus seems likely that his Brazilian income enabled Johan Maurits to afford to build the Mauritshuis. As colonel in the Dutch army he earned ‘only’ 20,000 guilders. Further research into his sources of income is necessary, especially considering income from plunder and his participation in the trade in enslaved Africans.

Valika Smeulders: The ‘Sugar Palace’ has two sides: the history of aesthetics on the one hand, but also the bitter history of colonial slavery on the other. In his 1934 book *We Slaves of Suriname*, Anton de Kom encouraged us not only to reflect on the building’s beauty, but also to acknowledge the suffering of ‘our mothers’ who carried the wood for its panelling on their heads. As a guide, I convey both perspectives. It evokes a sense of shared ownership. The Hague is inextricably linked to colonial expansion. This means that people from many parts of the world, including the Caribbean, have a historic relationship with different locations in the city. By more specifically going back in time together, we meet in the past and the present.