

A luta da África por sua arte



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

ANTONIO JOSÉ DE ALMEIDA MEIRELLES

Coordenadora Geral da Universidade

MARIA LUIZA MORETTI



Conselho Editorial

Presidente

EDWIGES MARIA MORATO

ALEXANDRE DA SILVA SIMÕES – CARLOS RAUL ETULAIN
CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO – DIRCE DJANIRA PACHECO E ZAN
IARA BELELI – IARA LIS SCHIAVINATTO – MARCO AURÉLIO CREMASCO
PEDRO CUNHA DE HOLANDA – SÁVIO MACHADO CAVALCANTE

Coleção Espaços da Memória

Comissão editorial

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA (COORDENADOR)
CRISTINA MENEGUELLO - ISABEL CAPELOA GIL
PAULO DE SOUSA AGUIAR DE MEDEIROS - ROBERTO VECCHI
CARLOS RAUL ETULIAN (REPRESENTANTE DO CONSELHO)

Bénédicte Savoy

A LUTA DA ÁFRICA
POR SUA ARTE
HISTÓRIA DE UM MALOGRO
PÓS-COLONIAL

TRADUÇÃO

Felipe Vale da Silva

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIVISÃO DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO
Bibliotecária: Maria Lúcia Nery Dutra de Castro – CRB-8ª / 1724

Sa95L Savoy, Bénédicte
A luta da África por sua arte : história de um malogro pós-colonial / Bénédicte Savoy ; tradutor : Felipe Vale da Silva. – Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2022.

Tradução de: *Afrikas Kampf um seine Kunst*

1. Arte africana. 2. Memória na arte. 3. África – Pós-colonialismo. I. Silva, Felipe Vale da. II. Título.

ISBN 978-85-268-1575-9

CDD – 701
– 704.94915312
– 960

Título original: *Afrikas Kampf um seine Kunst*
Copyright © Verlag C.H. Beck oHG, München 2021

Copyright da tradução © 2022 by Editora da Unicamp

A tradução desta obra foi apoiada por uma
subvenção do Goethe-Institut com recursos do
Ministério das Relações Exteriores da Alemanha



Opiniões, hipóteses, conclusões e recomendações expressas
neste livro são de responsabilidade da autora e não
necessariamente refletem a visão da Editora da Unicamp.

Direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados a

Editora da Unicamp
Rua Sérgio Buarque de Holanda, 421 – 3º andar
Campus Unicamp
CEP 13083-859 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718 / 7728
www.editoraunicamp.com.br – vendas@editora.unicamp.br

Espaços da Memória

Esta coleção reúne obras que são referência nos estudos da memória. Visando divulgar e aprofundar esse campo de pesquisa, a coleção tem um caráter interdisciplinar e circula entre a teoria literária, a história, a teoria das artes e os estudos pós-coloniais. Suas obras abrem a perspectiva de uma visada singular sobre a cultura como um diálogo e um embate entre diversos discursos mnemônicos e registros da linguagem.

Sumário

Introdução.....	9
1965: <i>Bingo</i>	13
1971: <i>You Hide Me</i>	23
1972: Patrimônio Cultural Prussiano.....	29
1973: Zero	45
1974: Crescentemente global	53
1975: Pausa.....	65
1976: “Debate alemão”	69
1977: Festac’77	85
1978: Ofensiva, defesa	99
1979: Um espectro ronda a Europa	127
1980: A guerra das listas.....	139
1981: Legado perdido.....	151
1982: México e os gregos	163
1983: Bremen.....	177
1984: <i>Open End</i>	183
1985: De volta para o futuro.....	189
Epílogo	195
Linha do tempo.....	201
Fontes e bibliografia	209
Bibliografia citada	213
Índice onomástico	237
Caderno de imagens.....	241

Introdução

Há 40 anos a Europa já discutia a restituição de acervos museológicos coloniais à África. Os debates não chegaram a lugar algum. Foram esquecidos ou, melhor dizendo, foram recalçados com sucesso. Essa talvez seja a lição mais importante da obra que levei a cabo com o economista e autor senegalês Felwine Sarr em 2018, comissionada pelo presidente francês Emmanuel Macron.¹ Não somente na África adquirimos conhecimento basilar da questão; igualmente, em Paris e Berlim, descobrimos resmas inteiras de registros em arquivos administrativos e jornalísticos, nos quais constava a existência prévia de um debate minucioso acerca de coleções da era colonial em museus europeus. Ele atingiu seu ápice entre 1978 e 1982, quando nós dois éramos ainda crianças em idade escolar.

Na época, políticas e políticos, jornalistas, museólogos e oficiais ligados à área da cultura de toda a Europa “empregaram suas inteligências”, como formulou em 1981 Pierre Quoniam, inspetor-geral dos museus nacionais na França, para chegar a uma postura justa e oportuna no tocante às restituições.² O processo foi iniciado imediatamente após 1960 – o chamado Ano Africano, em que 18 colônias se tornaram independentes – por intelectuais, políticos e museus africanos. Seja em Lagos, Quinxassa ou Paris, fizeram-se ouvir vozes de várias partes que clamavam por restituições, enfatizando o papel da cultura no processo de autodescoberta das sociedades e mobilizando uma compreensão não exclusivamente ocidental do universalismo da arte. Suas demandas limitaram-se a algumas poucas obras.³

1 Sarr & Savoy, 2019.

2 Quoniam *in*: Anônimo, 1981a, p. 13.

3 Praticamente inexistem estudos detalhados e coerentes sobre essas reivindicações iniciais. Ver, porém, S. Van Beurden, 2015a-c; Wastiau, 2000 (Zaire/Congo); Willi, 2019 (Sri

Em organizações internacionais como as Nações Unidas, essas vozes encontraram uma vasta câmara de ressonância a partir da metade da década de 1970. Falava-se sobre restituições na televisão, lia-se a respeito no jornal. O mercado da arte estava enfurecido; os agentes de museus, gemebundos. À guisa de exemplo, o diretor-geral dos museus estatais da Fundação do Patrimônio Cultural Prussiano em Berlim, Stephan Waetzoldt, declarou, em uma entrevista concedida em 1979 à revista *Der Spiegel*, ser “irresponsável render-se ao nacionalismo de países em desenvolvimento”.⁴ David Wilson, diretor do Museu Britânico em Londres de 1977 a 1992, trouxe à tona os argumentos jurídicos usuais contra o projeto de devolução: “Tudo em nossa posse chegou até nós por meios legais”.⁵ O nacionalismo alheio e o bom e velho direito consuetudinário: já naquela época, tais eram os argumentos com os quais se tentou na Europa invalidar as demandas da África, sufocando o debate e impedindo soluções.

Apesar disso, os representantes da sociedade civil, da mídia e da política, tanto na África quanto na Europa, não se impressionaram com tais argumentos, agarrando-se ao tema. Pesquisas em arquivos mostram que a mobilização a favor ou contra as restituições há 40 anos não se efetuou simplesmente em torno dos contrastes nacionais ou continentais (África *versus* Europa) e não se deixa explicar somente por meio de reflexos institucionais ou modelos políticos (os museus contra os políticos, a esquerda contra a direita). Antes, as delimitações perpassavam divisas diferentes: a fronteira entre gerações, por exemplo, relativa ao conhecimento real ou imaginário da realidade africana, e até mesmo entre os sexos – na Europa, eram muitas vezes as mulheres que se solidarizavam com as nações africanas requisitantes.

Os esforços da sociedade civil, contudo, igualmente malograram.

Para as historiadoras e os historiadores, não é fácil escrever a história de oportunidades perdidas, do sufocamento e da repressão de escolhas históricas.⁶ Muitas vezes faltam fontes escritas. O *lobby* comprometedor geralmente opera do lado de fora dos sistemas de coordenadas registradas. No presente caso, no entanto, uma quantidade surpreendente de material espreita sob a camada daquilo que foi esquecido. Daí é possível depreender quais foram os agentes e as estruturas, quais foram os argumentos e as fórmulas de *páthos* que fizeram

Lanka); Plankensteiner, 2016 (Nigéria); Opoku, 2011 (Gana); e Scott, 2020 (Indonésia). Sobre o papel da Unesco nesses anos iniciais, ver Fitschen, 2004; Vrdoljak, 2006; Prott, 2009; e Odendahl, 2015.

4 Anônimo, 1979, p. 190.

5 *Idem*, p. 189.

6 Ver Deluermoz & Singaravélou, 2016.

fracassar, nos anos 1970 e 1980, o projeto de uma devolução ordenada e justa ao “Terceiro Mundo”, como era então chamado, de seus bens culturais.

O velho debate da restituição, assim como o esquecimento coletivo de sua existência, é semelhante em muitos aspectos ao debate climático conduzido, igualmente, no final da década de 1970. Em 2019, o jornalista nova-iorquino Nathaniel Rich reconstruiu o malogro das medidas então tomadas. No livro *Losing Earth*, ele mostra como os cientistas na década de 1980 tentaram transmitir os alarmantes resultados de suas pesquisas para os responsáveis pela tomada de decisão na política e na economia, persuadindo-os a adotar medidas – igualmente, eles tentaram conquistar o público por intermédio de ativistas, para além das fronteiras político-partidárias. Seus esforços quase chegaram a dar frutos – quase.⁷ Rich também mostra como, afinal de contas, a mudança climática tornou-se passível de ser negada categoricamente, levando às consequências conhecidas até hoje. Em seu livro recentemente publicado, *Zeitenwende 1979*, o historiador Frank Bösch assegura: nosso presente começou em 1979.⁸ O mesmo se aplica à questão da restituição de bens culturais extraeuropeus, que se apresenta a nós hoje como tão nova. Em um nível teórico e metodológico, sinto que a presente reconstrução deve muito aos estudos mencionados.

Qual era o papel dos museus naquela época? Qual era o papel da imprensa, da política e das organizações internacionais? Quem foram os agentes que fizeram o tema sair de cena, com tanto sucesso, para as autoridades e as repartições, desaparecer dos telefonemas e dos comitês? Que alianças foram formadas? Em que momento as pessoas pararam de falar abertamente sobre a procedência colonial das coleções? Pode-se de fato vincular mecanismos históricos de esquecimento, renúncia e silêncio a pessoas e instituições? O certo é que o debate da restituição das décadas de 1970 e 1980 desapareceu de modo tão completo de nossa memória coletiva que até o presidente da Fundação do Patrimônio Cultural Prussiano pôde afirmar em entrevista em 2017: “A proveniência dos acervos etnológicos é um tema relativamente novo”.⁹

Não há nada de novo acerca desse tema. Somente no arquivo da Fundação do Patrimônio Cultural Prussiano há milhares de páginas sobre restituições (não efetuadas) para o período entre 1972 e 1982: correspondências, memorandos, documentos de estratégia e posição oficial, recortes de imprensa e pronunciamentos. O mesmo se aplica a museus e administrações culturais em

7 Rich, 2019.

8 Bösch, 2019.

9 Parzinger, 2017.

Paris, Londres, Stuttgart, Bruxelas etc. Os arquivos expressam em linguagem clara: a ideia do nosso século XXI de devolver bens culturais que chegaram aos museus europeus *en masse* durante a era colonial, em consonância com a solidariedade pós-colonial e pós-racista, não tem nada de radical ou inovadora. Isso tudo já foi feito anteriormente. A força com que o tema sacode muitas sociedades hoje é, portanto, como a de um bumerangue que retorna. Trata-se do retorno potencial de algo reprimido do palco histórico, e não pode voltar a ser desprezado. As restituições, a descolonização, a questão do racismo e a justiça social andam de mãos dadas.

Este livro é dedicado àquilo que vem sendo reprimido. Ele começa em 1965, com um dos primeiros apelos para a devolução de arte para a África, e termina em 1985, na Ilha dos Museus, na então Berlim Oriental, quando a Nigéria não alinhada estreou com uma exposição de seus tesouros arqueológicos no Museu Pergamon – para, depois de duas décadas de lutas mais tarde, perder toda a esperança de uma restituição. O livro é a primeira tentativa de escrever a história coerente de um malogro pós-colonial com base na profusão de material a respeito espalhado em inúmeros arquivos europeus e publicações africanas. Trata-se de um malogro compartilhado, lembremo-nos, pois a recusa de restituições aos países africanos nas primeiras décadas de sua independência não representou, de forma alguma, um capítulo glorioso da história da Europa.

1965

Bingo

No “Ano Africano” de 1960, 18 ex-colônias africanas obtiveram sua independência e, com isso, o estatuto de membros das Nações Unidas. Em 14 de dezembro de 1960, a Assembleia Geral da ONU em Nova York aprovou a “Declaração sobre a Concessão de Independência aos Países e Povos Coloniais”.¹ Nela, a organização internacional reconheceu o direito à autodeterminação de todos os povos, fazendo-o também, explicitamente, em termos culturais: “Em virtude desse direito, [os povos em questão] determinam livremente sua condição política e perseguem livremente seu desenvolvimento econômico, social e cultural”, dizia o parágrafo 2. O parágrafo 3 tratou de eventuais táticas de obstrução utilizadas pelas potências coloniais para atrasar a independência, em particular aquelas relativas a precondições estruturais: “A inadequação da preparação política, econômica, social ou educacional nunca deve servir de pretexto para adiar a independência”. A resolução exigia um fim expedito e incondicional da colonização, tornando-se um documento essencial para os movimentos de independência na África.

Tais movimentos não eram novos. Por muitas décadas, intelectuais, artistas e jornalistas negros de proeminência – incluindo algumas mulheres – vinham se ocupando de questões políticas, econômicas e do futuro cultural dos sujeitos e territórios coloniais, tanto nas capitais da África anglófona e francófona quanto em Londres, Paris e nos Estados Unidos. Em abril de 1955, foi realizada na Indonésia a Conferência de Bandung, a qual, com mais de mil representantes de 23 estados asiáticos e 6 africanos, proveu um impulso decisivo à descolonização – em meio à mentalidade estereotipada da Guerra Fria, para além dos blocos existentes, emerge o “Terceiro Mundo”, o movimento dos “Não Alinhados”. Em setembro de 1956, a revista pan-africana *Présence Africaine* realizou o Primeiro

1 ONU, 1960.

Congresso Mundial de Artistas e Escritores Negros em Paris, no qual uma série de pensadores negros proeminentes – de James Baldwin e Richard Wright a Aimé Césaire; de Frantz Fanon e Édouard Glissant a Léopold Sédar Senghor e Amadou Hampâté Bâ – abordou as consequências políticas e culturais da colonização, formulando prospectos para uma ordem mundial pós-colonial.² No centro das discussões estava a ideia de uma possível unidade cultural negra, para além das fronteiras nacionais e distinções étnicas. “Não se pode tratar do problema da cultura negra hoje sem levantar o problema do colonialismo, já que todas as culturas negras no presente se desenvolvem nesta circunstância particular de serem coloniais, semicoloniais ou paracoloniais”, sintetizou Aimé Césaire no tocante à relação do colonialismo com o desenvolvimento cultural.³

Um artigo então publicado no *Der Spiegel* trouxe à tona reflexos desagradáveis do paternalismo e da presunção com que tais ideias eram recebidas por toda a esfera pública europeia. Sob o título “Congresso dos Pretos: o primeiro dente” (“Neger Kongress. Der erste Zahn”), o autor do artigo tece comentários acerca da ideia mencionada de uma cultura negra:

Todos os participantes da conferência se uniram [...] em torno da crença na existência de uma “cultura negra”. A existência de tal “cultura negra” era um fato tão consumado para os trabalhadores intelectuais e artistas de tez escura do Senegal e Madagascar, Camarões e Martinica, Estados Unidos e do norte africano, que os congressistas chegaram até mesmo a diagnosticar uma “crise da cultura negra”, bem ao estilo do modelo dos brancos. No entanto, a culpa por um subdesenvolvimento da tal cultura negra independente foi atribuída pelos delegatários, de forma bastante unânime, aos séculos de dominação branca nas áreas de assentamento dos pretos.⁴

O artigo termina sem qualquer análise digna de menção, com o que alegadamente é uma citação da imprensa parisiense: “A primeira grande crise da cultura negra talvez seja comparável à reação de uma criança ganhando seu primeiro dentinho”.⁵

Isso foi em 1956. Naquela época, o termo alemão “Neger” ainda circulava na mídia, para aos poucos desaparecer dos jornais em meados da década de 1960.⁶

2 “Le premier congrès international des écrivains et artistes noirs” (editorial). *Présence Africaine*, n. 8-10 (cadernos especiais), jun./nov. 1956.

3 Césaire, 1956, p. 190.

4 Anônimo, 1956, p. 45.

5 *Idem, ibidem*.

6 Curva de ocorrência do emprego da palavra “Neger”, disponível no Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache <dwds.de/wb/Neger>.

Mas, mesmo após a descolonização, neste e em demais termos, resta ser superada a lacuna cultural – na perspectiva atual, incrivelmente entranhada – entre as aspirações teóricas e literárias de intelectuais africanos, por um lado, e a postura arrogante de muitas figuras europeias, por outro. Esse é o pano de fundo sobre o qual o debate da restituição se desdobrou de 1960 em diante. Assim como no *Der Spiegel*, muitos na ampla esfera pública tendiam a ridicularizar a crença em uma cultura singular do continente e das diásporas africanas mundo afora. Por outro lado, no mercado de arte europeu e americano, em museus e administrações culturais, sabia-se muito bem da existência de tal cultura, assim como do quanto devíamos a ela – inclusive de uma perspectiva material e econômica.

Temendo o desfalque dessa cultura africana – ao menos em seu formato material –, logo após 1960 as antigas potências coloniais Bélgica, França e Grã-Bretanha começaram a proteger museus locais valendo-se de estranhas manobras para proteger seus repositórios de eventuais demandas de restituição, garantindo, assim, sua posse juridicamente – isto é, a posse dos mesmos acervos coletados nas respectivas colônias desde o século XIX, levados para museus em Bruxelas, Paris ou Londres. O acervo do Museu de Artes Africanas e Oceânicas em Paris esteve tradicionalmente subordinado ao Ministério Colonial – em 1960, foi de súbito transferido para o quase inviolável Ministério da Cultura e, assim, confirmado como elemento inalienável do patrimônio nacional da França.⁷ Na Bélgica, o diretor do grandioso Museu do Congo em Tervuren assegurou, por volta de 1960, que os pedidos de restituição previamente anunciados pelo novo governo congolês *não* fossem inclusos nos trâmites gerais de separação econômica entre a Bélgica e a República do Congo; as obras de arte do museu de Léopoldville (Quinxassa), enviadas a Bruxelas como empréstimo em 1958 para a Exposição Mundial, não foram devolvidas pela Bélgica em 1960.⁸ Imediatamente após a assinatura dos Acordos de Évian em 1962, e alguns meses antes de a Argélia conquistar a sua independência, o governo francês ordenou, em uma operação sorrateira, a transferência ilegal de 300 quadros do Museu de Belas Artes de Argel para Paris. Somente sete anos depois eles foram devolvidos, após extensas negociações.⁹ Em 1963, o Parlamento britânico finalmente aprovou uma emenda à Lei do Museu Britânico, em vigor desde 1902: ela proibia o museu, dali em diante, quase sem exceção à regra, de alienar suas posses.¹⁰

7 Ver Féau, 1999, pp. 923-938; aqui, p. 924.

8 S. Van Beurden, 2015a, pp. 147-151, 161.

9 Cazenave & Serna, 2017.

10 British Museum Act [Lei do Museu Britânico], 1963 (U. K.), c. 24. Disponível em <legislation.gov.uk/ukpga/1963/24/contents>.

Nesse contexto, um editorial de janeiro de 1965 da *Bingo*, um periódico mensal ilustrado amplamente lido na África francófona e pela diáspora africana, atingiu os círculos de museologia como uma bomba. “Devolvam-nos a arte negra” (“Rendeznous l’art nègre”): sob esse título, foi publicado, em Dakar, o primeiro apelo público amplo em prol da restituição geral de bens culturais à África (Figura 1).¹¹ Ele foi precedido por alguns artigos na imprensa congoleza e belga. Então, a revista em questão abraçou a causa. O artigo foi escrito pelo notável poeta, jornalista e editor da *Bingo* Paulin Joachim. Nascido na então colônia francesa de Daomé (República do Benin), ele cresceu em Libreville (Gabão), estudou em Lyon e, na Paris dos anos 1950, destacou-se no círculo de jovens intelectuais africanos cuja intenção era dar voz aos habitantes colonizados na França e no mundo – podemos reconhecê-lo na foto oficial do Congresso de Artistas e Escritores Negros de Paris de 1956. Uma vez que o Senegal conquistou sua independência, Joachim voltou para a África para fazer a cobertura jornalística, de Dakar, dos primeiros anos da descolonização.¹²

O editorial de Joachim iniciou com um explícito apelo ao combate:

Há uma batalha a ser travada com bravura por todos os fronts, na Europa e na América, até que tenhamos encontrado uma solução definitiva para o problema mais urgente que nos assola neste momento: a batalha pela recuperação daquelas nossas obras de arte que se encontram espalhadas por todo o mundo.¹³

Essas “testemunhas materiais da alma negra africana” foram sequestradas de aldeias e templos remotos para fins comerciais pelos “monstros sabichões” no auge do colonialismo, além de “especialistas em arte preta” – incluindo os clérigos responsáveis por “assassinar a espiritualidade dos povos negros”, expressa Joachim.¹⁴ Com virtuosismo, o jornalista assume momentaneamente o papel de um europeu e fá-lo veicular justamente os argumentos contra as restituições que se tornariam onipresentes no decurso dos debates acerca das restituições:

Pilhamos para proteger as produções artísticas do mundo negro dos carunchos e dos cupins, da fumaça das suas cabanas. Na verdade, os africanos nos devem eterna gratidão pelo trabalho que lá desempenhamos. Devem a nós a sobrevivência da sua arte

11 Joachim, 1965. Sobre a *Bingo*, ver Arndt, 2016, p. 49.

12 Sobre Joachim, ver Amrouche, 2013.

13 Joachim, 1965.

14 *Idem*.

tradicional, algo que hoje confere a ela certa genialidade há muito negada aos olhos de todo o mundo.¹⁵

Joachim desconstrói a retórica legitimadora das potências coloniais, a qual qualifica como mentiras e artimanhas ocidentais – “a dialética esplendorosa” da Europa, como ele a designa, que, contudo, “não engana mais ninguém” na África.¹⁶ Ele descreve de que forma a arte levada da África para a Europa por volta de 1900 funcionou como uma “transfusão sanguínea” nas veias das vanguardas europeias, inspirando Pablo Picasso, Maurice de Vlaminck, André Derain, Henri Matisse, Amedeo Modigliani e Guillaume Apollinaire. Além disso, Joachim lastima os depósitos superlotados dos museus de Roma, Paris e Londres, nos quais “esculturas em bronze e madeira da África se empilham em gloriosa inutilidade, no universo refrigerado de galerias desprovidas de sol e cores, onde travam um monólogo majestoso que colecionadores ou especialistas jamais entenderam”.¹⁷

Para Joachim, a questão da devolução de bens culturais não é posta em termos de prestação de contas com o passado, mas de um investimento no futuro:

Por muito tempo fomos apresentados como um povo desprovido de cultura e passado. Nunca inventamos nada, tampouco pudemos enaltecer o que quer que seja. A restituição efetiva de nossas belas-artes poderia pôr um fim nessa mentira histórica, provendo-nos de um pouco do orgulho da Grécia, a mãe de todas as artes, tão saqueada quanto fomos. Precisaremos de consistência para o caminho que temos à nossa frente.¹⁸

O apelo na *Bingo* soa como uma reflexão sobre o fim das estruturas introjetadas de menosprezo colonial que se estendem a questões de herança cultural. O ato da restituição surge aí como um contraposto ao racismo e ao eurocentrismo. A ele, Joachim liga a visão de um retorno conjunto da África ao palco de eventos históricos. Além disso, a energia necessária para a construção de um futuro democrático independente seria provida pela cultura material a ser recuperada. A recuperação da arte e a recuperação da dignidade eram eventos indissociáveis, de acordo com a visão pós-colonial de Joachim.

O que surge na *Bingo* na condição de um apelo geral de restituições, aparentemente voltado às antigas potências coloniais, deve também ser entendido no contexto da África Ocidental de 1965: como uma provocação à política do

15 *Idem.*

16 *Idem.*

17 *Idem.*

18 *Idem.*

primeiro presidente eleito do Senegal independente. Léopold Sédar Senghor, nascido em 1906, foi um dos pilares da “Paris Negra” por mais de duas décadas da metade dos anos 1930 em diante, e pertence ao rol dos mais proeminentes pioneiros da descolonização.¹⁹ Em virtude de sua grande afinidade com a antiga potência colonial francesa e de sua manifesta política de acordo com Paris, porém, tornara-se alvo de crescentes críticas desde meados da década de 1950, sobretudo por parte da geração mais jovem de pensadores anticoloniais. Quando Joachim escreveu seu editorial, estavam sendo feitos os preparativos para um evento em Dakar que Senghor esperava havia muitos anos, o Festival Mondial des Arts Nègres; em sua programação, deveria estar indicada uma vasta exposição de arte africana da Antiguidade.²⁰ Para desgosto de alguns parceiros entre os colaboradores africanos, os preparativos para a exposição se deram exclusivamente em Paris, apesar da distribuição igualitária de membros da comissão organizadora. Além disso, a maioria dos artefatos a serem apresentados viria, sobretudo, como empréstimos de museus e coleções da França, da Suíça, da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos da América. “Concordarão comigo”, comentou Joachim,

que para nós africanos é um tanto insultante, assim como paradoxal, que, de todas as peças, de todos os artefatos artísticos a serem exibidos neste festival, expostos para a admiração de todo o mundo, 90% devam vir da Europa e dos Estados Unidos. Não seria o momento, no final do festival, de pedir que esses países [...] sejam generosos e, em vez de voltarem a embalar tudo de novo, devolvam a César o que é de César? Que libertem as divindades negras a que nunca permitiram cumprir seu papel no universo gelado do mundo branco onde estão aprisionadas?²¹

No seletto circuito dos museus e dos colecionadores ocidentais, o editorial de Joachim causou bastante furor. A comissão organizadora já havia sido confrontada com exigências ameaçadoras de restituição a países africanos, ao mesmo tempo que tinha de lidar com a insegurança de instituições e colecionadores, que então passavam a querer rescindir os empréstimos com que, a princípio, estavam de acordo. A fim de superar esse constrangimento, os organizadores senegaleses foram instados por seus parceiros franceses a deixar de lado a questão da restituição e assegurar que “nenhuma reivindicação de direitos de propriedade seria tolerada”.²² Ademais, na condição de convidada de honra

19 Ver Belting & Buddensieg, 2018.

20 Ver D. Murphy, 2016; e Vincent, 2016.

21 Joachim, 1965.

22 “Tanto o comissário nacional do Senegal quanto o presidente Senghor fizeram declarações, privadas e escritas, ao público, de que ‘nenhuma reivindicação’ de qualquer tipo seria

do festival e principal cedente africana, a Nigéria precisou aceitar que muitos de seus objetos fossem levados para Paris após a mostra em Dakar, apesar de os museus ocidentais raramente retribuírem esse favor na organização de exposições na África. Por fim, a exposição *Art Nègre* foi montada em Dakar em abril de 1966 após alguns adiamentos, migrando para Paris em seguida, onde podia ser vista no Grand Palais em julho e agosto de 1966.

Apesar de a mostra ter gerado grande repercussão, o tema da restituição evocado por Joachim não voltou à baila. Contudo, muitos anos mais tarde, um alto funcionário do Ministério da Cultura francês rememorou que a exposição causara um profundo “sentimento de frustração” e uma “amarga decepção” em meio aos diplomatas africanos, a ponto de terem até mesmo boicotado uma exposição similar em 1972.²³ Mesmo a convidada de honra Nigéria, que na década subsequente teria um papel decisivo no debate global da restituição, manteve notável silêncio durante 1966. O governo de Lagos articulou a reivindicação da própria herança cultural em chave bastante diplomática, sem expressar em palavras – antes, apelou para uma contribuição refinada de iconografia política.

Por ocasião do festival de Dakar, o Ministério da Informação e das Comunicações da Nigéria imprimiu em grande tiragem uma edição especial do *Nigeria Today*, a qual encontrou ampla circulação em inglês e francês.²⁴ Na capa constava uma fotografia em preto e branco, dramaticamente iluminada, de uma obra de arte abrigada no Museu Britânico desde 1910, a chamada *Máscara da Rainha Idia* (Figura 2). O baixo-relevo de marfim do século XVI, finamente trabalhado, presumivelmente mostra Iy’oba, a rainha e mãe de Oba Esigie, um dos reis mais poderosos do Benin.²⁵ Até a cidade ser violentamente saqueada pelas tropas britânicas em 1897, esse precioso artefato era posse da realeza da Cidade do Benin, a cerca de 300 quilômetros a leste de Lagos, onde era usado para fins cerimoniais. Em seguida foi levado à Grã-Bretanha pelo Exército britânico, juntamente com milhares de outras obras de arte e objetos de culto.

tolerada pelo seu governo” – Carta de Robert Goldwater a Nelson A. Rockefeller, 9 de fevereiro de 1966, citada em M. Murphy, 2009, p. 247; ver também Vincent, 2016, p. 56.

23 *L’art nègre*, 1966; ver também Robert Boyer. “Le retour des biens culturels dans les pays anciennement colonisés”. A. N. 19870713/25, p. 8.

24 “Our cultural heritage. Including our art and craft”, material não assinado para o *Nigeria Today*, 1966.

25 Pendant Mask (Queen Mother Idia?), Marfim, Séc. 16, 24 × 12 × 6 cm. Londres, Museu Britânico, n. de inventário Af1910,0513.1.

Por fim, em 1910, o etnólogo britânico Charles Gabriel Seligman o vendeu para o Museu Britânico em Londres.²⁶

E, em 1966, eis que a máscara da rainha estava estampada em milhares de cópias do panfleto informativo nigeriano para o Festival de Dakar. A fotografia da obra era em si uma obra de arte; foi tirada em 1960 no Museu Britânico por Werner e Bedřich Forman, um renomado duo de *designers* de livros e fotógrafos de Praga. A imagem circulou como ilustração de capa de seu volume *Benin Art* (1960), amplamente distribuído na Nigéria independente.²⁷ Em Dakar, a rainha dividiu a capa com uma barra vertical amarela brilhante contendo três palavras em letras pretas e minúsculas: “nosso patrimônio cultural” (“our cultural heritage”). A mensagem era clara: mesmo que o panfleto em si – uma coleção desprezível de textos breves e más reproduções – não mencionasse uma palavra sequer sobre os saques coloniais britânicos ou sobre a questão do paradeiro dos despojos, uma obra de origem nigeriana localizada no Museu Britânico, apresentada no contexto do Festival de Dakar na primeira página de uma publicação sobre “nosso patrimônio”, enviava um forte sinal político.

Todavia, desafios claros como a capa em questão ou o editorial de Joachim foram raros até o início da década de 1970, chamando atenção na Europa apenas casualmente, isso quando chamavam. Em uma edição especial da revista da Unesco de 1967 – sobre artes e museus na África –, publicada em oito idiomas, o jovem diretor do Departamento de Antiguidades da Nigéria, Ekpo Eyo, não fez qualquer menção à questão da restituição.²⁸ Apenas alguns anos mais tarde, seus insistentes apelos por empréstimos permanentes de obras de arte do Benin à Nigéria colocariam as autoridades de museus em toda a Europa na defensiva (ver capítulo “1972”). Em 1968, o tema foi discutido só internamente na Unesco; tais discussões, aparentemente hesitantes, não levaram a nada, não sendo notadas pela esfera pública.²⁹

26 Bodenstein, 2018a e 2019. Um número vasto de literatura a respeito dos chamados Bronzes do Benin foi publicado entrementes. Ver, por exemplo, Lundén, 2016; Plankensteiner, 2016; e Hicks, 2020.

27 Forman; Forman & Dark, 1960a; ver também Forman; Forman & Dark, 1960b (versão alemã) e 1960c (versão francesa).

28 Eyo, 1967.

29 Ver Unesco, 1968, p. 241 (§ 981): “Uma grande quantidade de delegatários falou sobre a restituição de bens culturais. [...]. Vários exigiram a restituição de bens culturais confiscados no passado, especialmente das áreas coloniais (fr.) / em circunstâncias coloniais (ingl.). Um delegatário considerou que os países de origem de dado bem cultural deveriam ao menos receber cópias desse bem ou documentação a seu respeito; outro pediu sanções contra Estados que detenham bens culturais ilegalmente. Outros delegatários ainda, por sua vez,