



Deslocamento e destruição: notas sobre as relações entre transferência de objetos, iconoclastia e repatriação

Clara Habib de Salles Abreu

Como citar:

HABIB DE SALLES ABREU, C. Deslocamento e destruição: notas sobre as relações entre transferência de objetos, iconoclastia e repatriação. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 201-231, mai.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673320. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673320>.

Imagem [modificada]: Máscara de Idia (Benin), séc. XVI. Marfim e liga metálica. Museu Britânico, Londres. Fonte: arquivo da autora.

Deslocamento e destruição: notas sobre as relações entre transferência de objetos, iconoclastia e repatriação

Displacement and destruction: notes on the relationships between relocation of objects, iconoclasm and repatriation

Clara Habib de Salles Abreu*

RESUMO

Este artigo visa investigar possíveis relações entre transferência de objetos culturais, destruição e repatriação. Nosso principal interesse é pensar sobre como deslocamentos violentos de objetos de seus contextos originários operam destruições materiais e simbólicas de caráter iconoclasta e como alternativas de restituição podem funcionar como instrumentos de reparação histórica. Para refletirmos sobre essas questões trabalhamos com objetos africanos que estão no cerne do debate sobre repatriação como, por exemplo, a Máscara de Idia e também objetos brasileiros de tradição africana que nos ajudam a pensar em possibilidades de restituição dentro do contexto de um mesmo país, como os pertencentes à coleção “Nosso Sagrado”.

PALAVRAS-CHAVE

Deslocamento. Destruição. Iconoclastia. Repatriação. Reparação histórica.

ABSTRACT

This essay aims to investigate possible relationships between the relocation of cultural objects, destruction and repatriation. Our main interest is to think about how violent displacements of objects from their original contexts operate iconoclastic material and symbolic destructions and how restitution alternatives can function as instruments of historical reparation. In order to reflect on these issues, this article examines African objects that are at the heart of the debate on repatriation, such as the Mask of Idia, as well as Brazilian objects of African tradition that help us to think about possibilities of restitution within the context of the same country, such as those belonging to the “Nosso Sagrado” collection.

KEYWORDS

Displacement. Destruction. Iconoclasm. Repatriation. Historical reparation.

*Olhe! aqui, apesar da guerra e do desperdício de fogo,
Vi sucessivas tiranias caírem;
Escapamos da devastação dos turcos e góticos,
Teu país envia uma destruição pior do que ambos'.*

(Byron, 1812)



FIG. 1. . Máscara de Idia (Benin), séc. XVI. Marfim e liga metálica, 24.5 cm X 12.5 cm X 6 cm. Museu Britânico, Londres. Fonte: arquivo da autora.

Em uma sala do Museu Britânico vemos – ou melhor, quem tem possibilidade de ir a Londres – vê uma pequena máscara. A máscara em questão, feita em marfim, representa, de maneira naturalista, um rosto feminino. O penteado é formado por um padrão esculpido em baixo relevo e a cabeça coroada por uma espécie de tiara formada por pequenas faces² com detalhes incrustados

em cobre. Entre as sobrancelhas, duas profundas incisões paralelas marcam o rosto representando cicatrizes³. Abaixo do queixo, um acessório esculpido em um padrão de treliça, também incrustado com detalhes em cobre. O trabalho é refinado. A face que acabamos de descrever é uma representação de Idia, uma importante Iyoba (Rainha Mãe) que viveu no Império do Benin durante o século XVI.

O Império do Benin foi um reino africano fundado no século XII pelo povo Edo e extinto tragicamente no século XIX quando foi anexado pelo Reino Unido durante o período de colonização do continente africano, sendo hoje parte da Nigéria. O Império era conduzido pela figura do Obá, um líder político e religioso, uma vez que essas esferas eram estreitamente interligadas segundo a concepção da cultura Edo. Idia, mãe do Obá Esigie, foi uma Iyoba de grande destaque na história do Império do Benin. A rainha ficou conhecida pela sua destacada inteligência, por seus poderes mágicos e por ter participado ativamente do governo do filho, inclusive se engajando fisicamente em batalhas. Desse modo, Idia se tornou uma Iyoba extremamente cultuada pelas gerações futuras.

O povo Edo desenvolveu uma avançada cultura material, da qual destacamos objetos em liga metálica (como as placas narrativas que decoravam o palácio do Obá e as cabeças em tamanho natural representando os Obás – conjunto hoje conhecido como “Bronzes de Benin”) e em marfim, tais quais as máscaras de Idia, que eram produzidas para serem usadas pelo Obá no pescoço ou cintura em rituais para afastar os maus espíritos. A máscara do Museu Britânico foi retirada, junto com outras quatro similares⁴, diretamente dos aposentos do Obá, onde se localizavam em um esconderijo. O fato destas máscaras estarem escondidas é um dos muitos indícios da importância e sacralidade que esses objetos tinham para seus donos originais. Atualmente a Máscara de Idia mora (ou “morre”⁵) atrás de uma vitrine, como objeto a ser contemplado pelos visitantes do Museu Britânico.

A Máscara de Idia, assim como os famosos Bronzes de Benin, foram saqueados pelos britânicos no século XIX durante o evento conhecido como

“Expedição do Benin”, que marcou tragicamente a história do povo Edo. No final de 1896, uma comitiva britânica decidiu embarcar em uma missão supostamente diplomática para a Cidade de Benin, com o objetivo declarado de reforçar acordos que o Reino Unido mantinha com o Império. Existe a hipótese, entretanto, de que a missão tivesse o objetivo velado de depor o Obá. O governante, que na ocasião estava afastado para se dedicar a eventos ritualísticos, decidiu não receber a comitiva que, mesmo assim, forçou a entrada na capital. Em janeiro de 1897, os oficiais britânicos que entraram sem a autorização do Obá foram executados pelo exército do Benin, gerando um violento contra-ataque do Reino Unido que autorizou uma “expedição punitiva” ao Império. Assim, em fevereiro, o exército britânico invadiu a Cidade de Benin, desencadeando a deposição do Obá, um massacre de militares e civis, e colocando fim ao Império que foi anexado à então Nigéria Colonial dominada pelo Reino Unido. Como dito anteriormente, essa expedição saqueou inúmeros objetos da cultura material do povo Edo que, em sua maioria, fazem parte atualmente de acervos de museus europeus como o Museu Britânico, o Louvre e outros.

Em 1977, o governo nigeriano solicitou ao Museu Britânico o empréstimo da Máscara de Idia para o Festac, um grande festival de artes e cultura africana que ocorreu na cidade de Lagos. A máscara, por suas já referidas qualidades estéticas e simbólicas, tinha sido escolhida como símbolo do evento. A viagem da máscara para a Nigéria, mesmo que não tivesse o objetivo de devolvê-la para seus usos originais, possibilitaria uma ativação de suas potencialidades culturais. As novas gerações herdeiras da cultura Edo poderiam ter contato com a peça reativando suas memórias coletivas; os pesquisadores nigerianos poderiam iniciar novas pesquisas acadêmicas e os artistas poderiam se apropriar de sua visualidade para criar novas formas de arte. Essas são apenas algumas dentre muitas possíveis maneiras de reencarnação que esta peça poderia ter ao sair da vitrine de um museu e passar mesmo que um breve período em território nigeriano. O Museu Britânico, entretanto, se recusou a emprestar a máscara sob o argumento de

que ela poderia ser danificada no transporte para a Nigéria. Esse conhecido argumento, que tangencia o tema da “destruição”, também coincide com a retórica de muitos daqueles que advogam contra a repatriação definitiva não só de obras africanas saqueadas na era colonial como também de objetos deslocados de suas culturas originárias de maneira geral.

Os que advogam contra a restituição, alegam que tais obras são propriedade cultural mundial e que os museus enciclopédicos (como o Britânico e o Louvre), com suas pretensões universalistas, são importantes para proteger e divulgar amplamente a diversidade do patrimônio da humanidade. Por estarem localizados em cidades cosmopolitas, estes museus proporcionariam uma maior visibilidade de tal patrimônio. Os representantes dos museus frequentemente argumentam que, se os objetos fossem repatriados, seriam menos vistos, menos estudados e não seriam devidamente cuidados, podendo sofrer danos no transporte, através de um acondicionamento não adequado ou até mesmo serem alvos de ações iconoclastas de menor ou maior proporção. Apesar do medo da destruição sempre ter sido um tópico presente no discurso dos detratores da repatriação, é notório que o temor específico por grandes ações iconoclastas passou a ganhar mais ênfase a partir das destruições conduzidas por regimes totalitários como o Talibã, que ordenou a destruição dos Budas de Bamiyan, no Afeganistão, em 2001 e eventos similares conduzidos pelo ISIS nos últimos anos. Percebemos, então, que os argumentos contra a repatriação geralmente giram em torno de dois grandes tópicos: a defesa do chamado “internacionalismo cultural” e da preservação patrimonial, tendo os museus enciclopédicos como instituições centrais para a manutenção destes princípios. Apoiadas sobre essas principais correntes estão as posições de estudiosos que ocupam ou ocuparam cargos em grandes instituições como James Cuno, historiador da arte e ex-presidente do Fundo J. Paul Getty; de Neil MacGregor, diretor do Museu Britânico de 2002 a 2015; e de Hartwig Fischer, atual diretor desta instituição. James Cuno, por exemplo, apela para o medo da destruição ao afirmar que

Um governo nacional ou uma entidade apoiada pelo estado pode até mesmo declarar idólatra a autoproclamada propriedade cultural nacional de um estado ou de um regime anterior e destruí-la, e não há nada que qualquer outro país ou agência internacional possa fazer para impedir isso. (Cuno, 2014: 127)⁶

Já a defesa da repatriação, geralmente se apoia em teorias sobre o “nacionalismo cultural” (Marryman, 1986)⁷ – a crença de que a cultura material de uma civilização pertenceria e deveria ser guardada pela própria civilização que a criou ou pelos seus herdeiros – e/ou sobre o argumento moral da reparação histórica, este último de grande relevância para nossa reflexão. Os que advogam pela repatriação argumentam que os museus enciclopédicos que atualmente guardam muitos dos objetos deslocados foram constituídos a partir de uma lógica de saque e apropriação indevida da cultura material de diversas sociedades em situação momentânea de vulnerabilidade, tornando-se símbolos de uma lógica colonialista a ser combatida. Por estarem localizados nas ditas “cidades cosmopolitas” europeias, tais museus manteriam os objetos não-ocidentais fora do alcance das culturas das quais foram apropriados, privilegiando sua apreciação e pesquisa por parte de pessoas e estudiosos ocidentais, alienando as pessoas de seus países de origem e prejudicando suas memórias coletivas. Destaco a opinião de Kwame Opoku, um intelectual da área do direito que prestou serviços para a Organização das Nações Unidas e colaborou com Bénédicte Savoy e Felwine Sarr na elaboração do famoso relatório sobre repatriação (Sarr; Savoy, 2018), encomendado por Emmanuel Macron.

Tendo tirado nosso ouro, diamantes, madeira e outros recursos, como que para completar nossa derrota, difamação e desnudamento, os colonialistas tiraram nossos símbolos de poder, governo, família, beleza, alegria e puro deleite no poder da criatividade. Nos denunciando como pagãos, levaram nossos símbolos religiosos e objetos de memória ancestral. Eles quiseram negar nossa humanidade roubando de nós tudo o que indicava criatividade e inventividade na sociedade africana. (Opoku, 2018: 05)⁸

Assim, segundo Kwame, restituir os bens culturais africanos seria “(...) um grande gesto reconciliador que reduzirá algumas das dores e dos sentimentos de privação causados pelo colonialismo e pelo imperialismo se for implementado. Não podemos ser povos de cultura sem os nossos artefatos culturais” (Opuku, 2018: 06)⁹.

Os argumentos contra e a favor da repatriação brevemente descritos anteriormente compõem apenas algumas das camadas do longo debate em torno do tema, assunto complexo que não temos a pretensão de esgotar aqui. Nosso principal interesse é pensar sobre as margens que interligam o debate acerca dos deslocamentos violentos de objetos africanos¹⁰ de seus contextos originários, suas repatriações e a possibilidade de suas destruições.

A imagem-objeto em solo africano: função e destruição

A ameaça da iconoclastia presente no argumento daqueles que advogam contra repatriação dos objetos africanos não é apenas um argumento retórico: ela realmente existe. Entretanto, é necessário entender os diferentes tipos de iconoclastia que a cultura material no continente africano enfrentou e aqueles que ainda pode enfrentar e analisar como esse cenário pode impactar o debate sobre a repatriação. É importante frisar que, historicamente, o continente africano não foi uma região de maior incidência de ações iconoclastas. A iconoclastia é um fenômeno global que se manifestou e ainda se manifesta de diferentes formas, em diversas épocas e territórios, não atingindo, de maneira especial, a África (Mumbembele, 2020: 953). Dito isso, podemos nos ater a algumas expressões específicas da iconoclastia em solo africano.

Em um primeiro momento, devemos tomar ciência de uma espécie de iconoclastia presente em algumas culturas tradicionais africanas, nas quais práticas rituais específicas pressupõem a destruição dos objetos usados. Na República Democrática do Congo, por exemplo, os povos Lunda,

Chokwe e Pende utilizam máscaras em cerimônias que marcam a passagem de seus membros para a puberdade. Ao fim dos rituais, essas máscaras são queimadas com o objetivo de apagar os vestígios do ritual e assim, proteger seus iniciados e sua cultura (Mumbembele, 2020: 954). Esse tipo de iconoclastia é frequentemente temido pelos ocidentais que, através de um conceito determinado de patrimônio, se intitulam guardiões dos objetos saqueados de tais sociedades tradicionais. Esse modelo de iconoclastia, entretanto, está intrinsecamente ligado às práticas sociais e culturais dos grupos que o exercem e não possuem relação com processos de destruição violenta ou eventos traumáticos. Segundo Placide Mumbembele,

É importante, portanto, reconhecer que, no que diz respeito à destruição de objetos materiais, a iconoclastia é um fenômeno universal. Na África, está longe de ser novo. Existiu em certas cortes reais e em sociedades iniciáticas em toda a região subsaariana. No entanto, em comparação com a iconoclastia promovida pelos europeus e determinados missionários africanos nas margens do colonialismo europeu no continente, a iconoclastia africana foi institucionalizada e menos traumática. (Mumbembele, 2020: 953)¹¹

Além disso, quando confrontados com a informação de que raramente os objetos presentes hoje nos grandes museus europeus retornariam exatamente para seus usos tradicionais e sim para instituições africanas (assunto que voltaremos mais adiante), os “guardiões” apelam para o argumento de que os museus africanos não teriam as condições ideais de acondicionamento e exposição dessas obras que poderiam ser submetidas a situações de destruição gradual ao longo tempo. Essa destruição gradual, aqui, também é encarada como um processo iconoclasta. Para além de todo o preconceito impregnado neste tipo de discurso, este argumento não se sustenta, uma vez que nem sempre os objetos artísticos estão salvaguardados nos tão conceituados museus europeus como podemos constatar, por exemplo, através dos diversos danos materiais causados aos mármore do Partenon localizados no Museu Britânico. Na década de 1930, uma tentativa de restauração foi responsável por danificar permanentemente as peças

que estão sob cuidados da instituição desde 1817. Neste processo, foram utilizados instrumentos altamente abrasivos (como cinzéis e escovas de aço) na expectativa de deixá-las mais brancas e atender ao estereótipo do que seria a arte grega. Essa ação foi responsável por deixar arranhões nas esculturas, além de remover as marcas das ferramentas utilizadas pelos escultores originais. Segundo especialistas gregos que analisaram as obras no final da década de 1990, algumas delas sofreram, inclusive, danos nas características morfológicas que seriam importantes para identificá-las como pertencentes a sua época¹². Acidentes ocorridos no museu também causaram danos aos mármorees como quando, em 1981, parte do frontão oeste foi lascado em decorrência da queda de uma claraboia de vidro. Além desses danos, o Museu Britânico nem sempre foi capaz de protegê-los de pequenos atos de destruição praticados por seus visitantes. Em 1961, dois jovens estudantes arrancaram parte da perna de um centauro; em 1966, linhas foram gravadas em uma das peças e, em 1970, letras foram escritas na coxa de uma das figuras¹³. Deste modo, percebemos que estar sob a tutela de uma grande instituição europeia não é garantia total da preservação de um objeto a longo prazo. Tampouco impede que acidentes ou atos iconoclastas de maior ou menor envergadura, sejam praticados pelo público ou pela própria instituição.

No que se refere às formas mais violentas de iconoclastia testemunhadas no continente africano, estas não estão sequer relacionadas com as culturas tradicionais, tendo sido introduzidas a partir do contato com outras culturas ou através dos processos de colonização¹⁴. É sabido que as campanhas de conquista colonial no continente acarretaram grande destruição da cultura material das sociedades tradicionais. Foi o que aconteceu durante a já citada expedição punitiva que o Reino Unido enviou ao Império do Benin, quando toda a capital e o Palácio do Obá foram saqueados e destruídos, danificando a arquitetura e inúmeros objetos, gerando não só um cenário de perdas materiais, mas também simbólicas a partir da tentativa deliberada de apagar a memória coletiva do povo Edo. Para além da iconoclastia ocorrida

na fase aguda da colonização do Império, os britânicos mantiveram uma prática cotidiana de destruição dos locais sagrados e altares do povo Edo, por acreditarem que eles eram palco de rituais de sacrifício humano. Segundo Zoe Strother,

(...) da década de 1880 até 1946, os interesses militares e comerciais britânicos no sul da Nigéria queimaram milhares de altares comunitários que eles imaginaram servir como locais de atos hediondos de sacrifício humano. (...) Focados na destruição do altar, os britânicos estavam livres para furtar objetos atrativos antes dos altares serem queimados, quer concebesssem essas obras como troféus, artefatos científicos ou obras de arte. (Strother, 2020: 11)¹⁵

Assim, o medo da destruição, tão presente no discurso dos detratores da repatriação definitiva de objetos tradicionais, parece ser, novamente, um argumento que tenta reverter a lógica histórica e camuflar o modo como tais objetos foram parar no museu, mercado, desde o início, por um contexto de extrema violência e destruição. Durante seus saques, muitos deles foram danificados e, por vezes, intencionalmente transformados e mutilados para se tornarem mais adequados aos olhares ocidentais, como aconteceu com algumas imagens do tipo Nkisi, típicas figuras de poder da cultura do Congo. As Minkisi (plural de Nkisi), quando inseridas em seus contextos, funcionavam como espécies de receptáculos para elementos sagrados. Morfológicamente, elas podem ser constituídas apenas por recipientes de cerâmica ou outros materiais, mas, por vezes, também podem representar formas humanas ou animais. As imagens antropomórficas geralmente possuem uma cavidade em seu ventre no qual eram depositados remédios ativados por poderes sobrenaturais. Parte da ativação dessas imagens, que possuíam funções práticas e ritualísticas, era feita a partir da inserção nelas de outros elementos como pregos, tecidos, ou peças de roupas pela ação de quem as manipulava, geralmente um sacerdote (Nganga). Assim, as Minkisi eram obras em constante desenvolvimento e transformação. Ao exporem essas imagens, alguns acervos optaram por remover esses elementos

adicionados posteriormente para torná-las mais palatáveis aos ocidentais que frequentemente as associavam a rituais malignos (MacGaffey, 1988: 188; Peffer, 2005: 342).

Além das mais variadas formas de violência material sofridas por estas imagens, se pensarmos em um conceito ampliado do significado de iconoclastia, o próprio deslocamento do objeto de seus círculos originais acarretaria uma destruição simbólica. Uma imagem como a Máscara de Idia, mesmo com todo seu refinamento técnico e sua clara potencialidade estética, não era considerada, em seu contexto original, como uma “obra de arte” no sentido europeu e moderno do termo. Não foi feita para ser observada de longe, através da vitrine de um museu. Foi criada, assim como objetos similares, para participar ativamente da dinâmica religiosa-social da comunidade a que pertencia. Ganhava sentido não por meio de sua contemplação e sim através de seus usos em práticas e rituais. Ao ser transferida para outro contexto, a sua existência cultural foi modificada e parte do seu significado destruído.

Apesar do conceito de “imagem-objeto” do medievalista Jérôme Baschet ter sido cunhado para analisar imagens cristãs na Europa medieval, não é ilegítimo utilizá-lo para explicar às funções de outros modelos de imagens que atualmente ocupam o espaço do museu como as produzidas em regiões africanas ainda não colonizadas. Baschet aponta para o “alto grau de funcionalidade” das imagens cristãs medievais, assim como de “toda arte que se inscreve em um universo essencialmente religioso” (Baschet, 1996: 08) e nessa afirmação podemos incluir muitas das peças produzidas no continente africano antes da era colonial. Desse modo, Baschet define essas peças, não como “arte”, mas como “imagem-objeto”, ou seja, imagens estéticas e funcionais que ganham sentido a partir de seus usos em práticas religiosas e sociais. Como já observamos anteriormente, podemos concluir que a Máscara de Idia, por exemplo, não foi criada como uma “obra de arte”, mas como um objeto ao mesmo tempo estético, religioso e social, com finalidades ritualísticas específicas dentro das vivências culturais do

povo Edo. Desse modo, ao ser deslocada para a vitrine de um museu, ela perdeu parte importante do seu significado e de suas funções. Ela morreu como “imagem-objeto” e renasceu como “obra de arte” a ser contemplada no Museu Britânico. Assim, segundo Wyatt MacGaffey,

O processo pelo qual um objeto africano se torna arte inclui removê-lo de seu contexto de origem com o acompanhamento de vários tipos e graus de violência. Além da violência literal do roubo, confisco e coisas do gênero, devemos incluir a violência praticada contra o próprio objeto, que muitas vezes é despojado de seus apetrechos, envernizado ou mesmo remodelado. No passado, também geralmente foi despojado de seu nome, identidade, significado local e função. (MacGaffey, 1998: 224/22)¹⁶

Entendido que essas obras não nasceram para viver em vitrines de museus, nos cabe agora refletir sobre os métodos da própria instituição que aqui chamamos de “museu enciclopédico” ou “museu universal”, instituições eurocêntricas que, junto com os “museus etnográficos”, geralmente abrigam peças representativas de culturas não-europeias.

O museu universal e a “morte” do objeto

O contexto do Iluminismo testemunhou o nascimento do modelo de instituição que aqui chamamos de “museu universal” ou “museu enciclopédico” e tem como grandes exemplos o Louvre e o Museu Britânico. O Louvre, uma espécie de protótipo dos museus enciclopédicos, foi inaugurado em 1793. Neste momento a maior parte de sua coleção era formada por bens da monarquia e da Igreja confiscados pelos revolucionários. Durante o Império Napoleônico, seu acervo foi expandido através dos saques que o exército de Napoleão praticava nos países que invadia e grande destaque foi dado às peças saqueadas na Península Itálica e no Egito. Assim, a cultura Iluminista foi construindo um imaginário nacionalista que entendia a França como uma nação de luzes e civilidade, herdeira legítima de antigas tradições artísticas,

capaz de salvaguardar e apresentar o patrimônio de toda a humanidade e, desse modo, um lugar ideal para a fixação de um grande “museu universal”.

Durante o processo de debate para a criação do Louvre, Jean-Marie Roland, Ministro do Interior do Partido Girondino, escreveu uma carta para Jacques-Louis David que se tornou paradigmática para pensar o tipo de retórica que estava por trás da criação deste modelo de instituição.

O futuro museu deve conter o desenvolvimento de toda a riqueza de desenhos, pinturas, esculturas e outros monumentos de arte. (...) Este será um monumento nacional. (...) A França estenderá sua glória sobre todos os tempos e sobre todos os povos do mundo; o museu nacional incluirá um total do conhecimento mais maravilhoso e merecerá a admiração de todo o universo (...). Terá tal influência na mente, elevará tanto a alma, emocionará tanto o coração que será uma das formas mais poderosas de proclamar o renome da República Francesa. (Roland apud Meyer, 2013: 07)¹⁷

Em Londres, raciocínio similar era utilizado para justificar o desenvolvimento de outro grande museu enciclopédico: o Museu Britânico. O seu acervo teve origem a partir de um típico gabinete de curiosidades particular que foi cedido para o governo e se tornou público, a coleção do médico e cientista anglo-irlandês Hans Sloan. A instituição abriu suas portas antes mesmo do Louvre e, de modo similar, foi expandida através de inúmeras expedições com objetivo de adquirir patrimônio material de outras culturas. Durante o século XIX, o acervo do museu foi largamente enriquecido através de peças saqueadas das colônias britânicas, muitas delas no continente africano. A instituição se gaba por ter sido o primeiro museu público a ser inaugurado e por convergir grande parte dos valores iluministas que a caracterizariam até hoje. Segundo o site do museu,

O Museu Britânico foi fundado em 1753 e abriu suas portas em 1759. Foi o primeiro museu nacional a abranger todas as áreas do conhecimento humano, aberto a visitantes de todo o mundo. Os ideais e valores iluministas – exame crítico de todas as suposições, debate aberto, investigação científica, progresso e tolerância – marcaram o museu desde a sua fundação. O museu é movido por uma curiosidade insaciável pelo mundo, uma profunda

crença em objetos como testemunhas e documentos confiáveis da história humana, pesquisa sólida, bem como o desejo de expandir e compartilhar conhecimento¹⁸.

Em consonância com a formação de tais acervos e com o objetivo de torná-los públicos, foi estruturado todo um programa de exibição das obras que eram organizadas por escolas nacionais e estilos de época que se sucediam na história da arte. Desse modo, “No museu, qualquer significado que uma obra poderia ter no seu contexto original era perdido. Agora como parte do programa do museu, ela poderia aparecer somente como um momento da história da arte” (Duncan; Wallach, 1980: 456). Inserida nessa narrativa e desprovida de suas funções iniciais, a arte passava a servir como um documento do “progresso” humano. As obras expostas (até mesmo as europeias), assim, deixariam de ser compreendidas em relação ao seu contexto originário e passariam a ser entendidas como espécies de troféus culturais de uma grande “nação civilizada”. Durante os séculos de trajetória de sua existência, a instituição do tipo “museu universal” seguiu perpetuando grande parte dos valores e ideais que marcam sua formação.

No que tangencia a questão dos deslocamentos, Quatremère de Quincy¹⁹ elaborou uma crítica ao museu como instituição e aos seus métodos de aquisição de acervo muito precocemente. Em 1796, paralelamente, ao próprio desenvolvimento e institucionalização da “categoria” museu, ele publicou uma série de correspondências esclarecedoras que trocou com o general Sebastián Francisco de Miranda y Rodríguez. Em uma edição posterior, Quatremère relatou que teria reunido as cartas e as endereçado ao próprio Napoleão, que não as teria levado em conta. Nas cartas, ele desenvolve uma dura crítica ao saque e à transferência de antiguidades romanas para a França durante as conquistas napoleônicas. A justificativa de Quatremère se pautava no entendimento do território romano como um museu completo e espontâneo, como um espaço de integralidade no qual as obras se relacionavam com seus contextos, sua história e com as

tradições locais. Deslocar o patrimônio material desse local de integralidade acarretaria em uma destruição simbólica, na perda de parte de seus significados, usos e sentidos. Na terceira carta o autor diz

O verdadeiro museu de Roma, aquele de que falo, compõe-se, é verdade, de estátuas, colossos, templos, obeliscos, colunas triunfais, termas, circos, anfiteatros, arcos de triunfo, túmulos, estuques, afrescos, baixos-relevos, inscrições, fragmentos de ornamentos, materiais de construção, móveis, utensílios etc., mas ele não se compõe menos de lugares, sítios, montanhas, pedreiras, rotas antigas, posições respectivas de cidades arruinadas, de relações geográficas, relações de todos os objetos em si, de lembranças, de tradições locais, de usos ainda existentes, de paralelos e aproximações que só podem ser feitos no próprio lugar. (Quatremère de Quincy, 2016: 81-82)

Quatremère, no entanto, se limitou a falar em suas cartas a Miranda sobre o caso romano e, posteriormente, sobre o caso dos Mármoreos do Partenon. O autor ainda não atentava para os riscos específicos do deslocamento de objetos de culturas não-europeias para instituições na Europa, principalmente pelo fato de que as peças africanas, por exemplo, começaram a ser saqueadas em grande escala através das guerras de colonização do continente partir do século XIX.

Já na década de 1950, o cineasta Alain Resnais com seu filme “*As estátuas também morrem*”, nos alertava de maneira direta para a perda de significados e funções que os objetos das culturas africanas passavam quando eram deslocados de seus contextos originais para as vitrines dos museus ocidentais. Resnais introduz seu filme com a seguinte reflexão,

Quando os homens morrem, eles entram na história. Quando as estátuas morrem, elas entram na arte. Essa botânica da morte é o que nós chamamos de cultura. É que a sociedade das estátuas é mortal. Um dia, seus rostos de pedra se decompõem por sua vez. Uma civilização deixa atrás de si esses traços mutilados como as pedras do Pequeno Polegar. Mas a história come tudo. Um objeto está morto quando o olhar vivo que se colocava sobre ele desapareceu. E quando nós desaparecermos nossos objetos irão para lá onde enviamos os objetos dos negros, o museu²⁰.

Resnais estava ciente de que a cultura material africana não correspondia, necessariamente, ao conceito ocidentalizado de arte, assim como já interpretamos a partir da teoria de Baschet. Segundo o cineasta, “Não nos serve muita coisa chamá-los de objeto religioso, num mundo em que tudo é religião, nem objetos de arte num mundo em que tudo é arte. A arte aqui começa na colher e termina na estátua. E é a mesma arte”. Desse modo, ao serem transferidos para os museus, os templos ocidentais da arte, esses objetos perderiam seus significados, suas funções e “morreriam”. “E em seguida eles morrem, por sua vez. Classificados, etiquetados, conservados no vidro das vitrines e coleções, eles entram na história da arte, paraíso das formas onde se estabelecem os mais misteriosos parentescos”²¹.

A ideia de uma espécie de “morte” do objeto musealizado presente no filme de Resnais²² se alinha com a célebre citação com a qual, também na década de 1950, Theodor Adorno inicia um conhecido texto no qual contrasta as visões de Paul Valéry e de Marcel Proust sobre o museu moderno. Adorno diz,

A palavra alemã, ‘museal’ [‘museulike’], tem conotações desagradáveis. Ela descreve objetos com os quais o observador não tem mais uma relação vital e que estão em processo de morte. Eles devem sua preservação mais ao respeito histórico do que às necessidades do presente. Museu e mausoléu estão ligados por mais do que uma associação fonética. Os museus são como os sepulcros familiares de obras de arte. Eles testemunham a neutralização da cultura. (Adorno, 1967: 175)²³

Ao “morrerem” como “imagem-objeto”, peças das mais variadas culturas africanas, tais quais a Máscara de Idia, foram assimiladas pelos museus europeus e passaram por diferentes enfoques e modos de exibição ao longo do tempo (Wood, 2012). Em um primeiro momento tais objetos eram considerados como meros “artefatos”, alvos de uma curiosidade etnográfica, não tendo o status da considerada “civilizada” arte europeia. Inseridos na narrativa de uma história da arte linear e evolutiva que,

como vimos, marcou a formação dos primeiros museus universais, eram entendidos como documentos de um estágio do desenvolvimento da humanidade. Funcionavam como facilitadores da aprendizagem dentro de uma perspectiva iluminista de investigação científica.

Em um segundo momento, a partir das desconstruções promovidas pelas vanguardas modernas, estes objetos passaram a ser vistos como totens de um modelo formal livre dos cânones clássicos que “contaminavam” a arte europeia, conforme pensamento de alguns agentes da vanguarda. Esse tipo de apreciação formal permitiu a entrada desses objetos no quadro da chamada “arte universal”, possibilitando um aumento de status, como atestam renomados projetos como o “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg e o “Museu Imaginário” de André Malraux. Apesar disso, ao serem valorizados majoritariamente por suas potencialidades formais, continuaram tendo seus contextos e simbologias relegados a segundo plano.

Na contemporaneidade, a partir de uma perspectiva decolonial, passaram a ser vistos como documentos da riqueza e da diversidade das culturas mundiais. Nesse cenário, destacamos o fenômeno da criação de ambientações especiais para objetos não europeus dentro dos museus. A partir da elaboração de cenários ficcionais mais próximos dos que teriam em sua origem, tais peças são apresentadas ao público de uma maneira menos estéril. Apesar dessa perspectiva levar mais em conta a questão dos contextos históricos, ela ainda não tem sido suficiente para estimular a repatriação em massa dos objetos que já foram solicitados ou nem mesmo uma maior circulação dos acervos entre diferentes países por meio de exposições temporárias. Portanto, assim como na década de 1970, quando o Museu Britânico se recusou a emprestar a Máscara de Idia para o Festac, o fetiche ocidental e moderno da conservação segue pesando sobre a maioria dessas obras. Mesmo que constatem um aumento discreto nas ações efetivas de repatriação nos últimos anos, a maior parte dessas obras segue mantida como refém nas vitrines dos museus europeus a partir do desejo de preservá-las de uma suposta destruição a todo custo.

Desse modo nos perguntamos afinal, onde estaria a iconoclastia? Na possibilidade abstrata da destruição material de um objeto que supostamente deve ser preservado por ser considerado atualmente como patrimônio universal ou no deslocamento violento dessa imagem de seus locais, usos, contextos e elos simbólicos? É importante esclarecer que, ao levantarmos esse questionamento, não estamos defendendo um “nacionalismo cultural” indiscriminado ou assumindo uma posição contrária à circulação de objetos e às transformações que as culturas passam quando entram em contato com outras (Hall, 2003)²⁴. Nosso exercício tem o objetivo de constatar que esses processos de circulação e transformação frequentemente envolvem relações de poder desiguais que, muitas vezes, desencadeiam violências e injustiças que devem ser revistas através de uma nova ótica de reparação histórica.

Neste momento retomamos o trecho do poema de Byron, intitulado “A maldição de Minerva”, utilizado como epígrafe desse artigo. No poema, Byron dialoga com a própria deusa que amaldiçoa Lord Elgin – o britânico que retirou as esculturas do Partenon que hoje estão em posse do Museu Britânico. Talvez como Minerva, ao longo desta reflexão, constatamos que destruições materiais e simbólicas causadas por deslocamentos violentos podem ser tão, ou mais destrutivas, que tradicionais ações iconoclastas.

Repatriação de peças africanas: dilemas e avanços

Apesar da constatação de tamanhas destruições materiais e simbólicas acarretadas no processo de deslocamento de peças africanas pré-coloniais de seus locais de origem para grandes museus europeus, não é possível nos atermos a uma mentalidade utópica de que todas essas obras poderiam voltar exatamente para seus contextos originários depois de passarem por tamanhas transformações. O que nos leva a mais uma camada desse complexo debate: quais objetos devem ser repatriados e para onde eles devem ir caso, de fato, os sejam?

É importante esclarecer que aqueles que solicitam a restituição de seus bens não reivindicam a totalidade das peças deslocadas, fato que deveria amenizar o medo de um possível esvaziamento dos acervos dos museus enciclopédicos europeus. Os objetos reivindicados geralmente são aqueles considerados de importância sociocultural fundamental para a comunidade que os criou, indispensáveis para a compreensão de sua cultura e sobrevivência de sua memória coletiva. Segundo Amadou-Mahtar M'Bow, diretor da Unesco de 1974 a 1987, são os “(...) tesouros mais representativos de suas culturas, aqueles aos quais são atribuídos mais importância e que a ausência é psicologicamente mais intolerável” (M'Bow apud Gay, 2013: 15)²⁵. Desse modo, é compreensível que os debates mais acirrados estejam em torno da devolução de peças muito significativas como os Mármores do Partenon, a Pedra da Roseta e os Bronzes de Benin. A Nigéria, por exemplo, jamais solicitou o retorno de todos os objetos produzidos no antigo Império do Benin, entretanto é certamente inaceitável que exista um maior número deles no acervo do Museu Britânico do que nos acervos de todos os museus nigerianos somados.

No que tange à nova morada das peças a serem repatriadas, nos perguntamos se elas deveriam ir para instituições museológicas administradas por núcleos mais próximos das suas realidades ou saírem definitivamente do circuito institucional para suas comunidades de origem. Esse não é um questionamento fácil de ser respondido. Uma vez que reconhecemos as particularidades de cada caso, constatamos que não existe uma resposta universal. Muitas vezes, inclusive, as comunidades de origem dos objetos sequer ainda existem com as mesmas configurações. Apesar disso, Mumbembele nos alerta para o fato de que muitos museus africanos ainda seguem valores ocidentais que privilegiam a aparência dos objetos e não seus contextos, usos e funções. Ele ainda observa que os museus africanos ficam em grandes cidades e capitais, sendo que os objetos dos quais tratamos geralmente foram apropriados de comunidades rurais.

Então, ainda que eles estivessem em museus africanos, seguiriam sendo alienados de uma parte importante dos seus interessados. Nesse sentido, é de importância central ouvirmos as comunidades das quais esses objetos foram apropriados ou seus herdeiros mais próximos para estudar o melhor destino para eles. Mumbembele continua:

Aqui, novamente, devemos ter em mente que as comunidades locais, na qualidade de proprietárias do patrimônio, devem desempenhar um papel importante no debate. Muitas vezes esquecidos, eles precisam ter voz para determinar quais objetos devem ser devolvidos a eles. No mesmo sentido, eles também devem opinar sobre quais artefatos, uma vez devolvidos ao país, serão apresentados em museus públicos. Por isso mesmo, o diálogo entre a África e a Europa no que diz respeito à restituição de bens culturais deve incluí-los. (Mumbembele, 2020: 955)²⁶

Por fim, no que diz respeito a efetivas ações de repatriação de peças africanas, conseguimos constatar um avanço nos últimos anos. Em se tratando das obras do antigo Império do Benin²⁷, por exemplo, destacamos a iniciativa da Universidade de Aberdeen que em 2022 devolveu uma escultura representando a cabeça de um Obá²⁸ que tinha sido adquirida em um leilão em 1957²⁹ e do Museu de Linden que, dentre outras peças, devolveu uma das já citadas máscaras de Idia. Segundo o site do museu,

Cumprindo um acordo entre os patrocinadores do Museu Linden e a República Federal da Nigéria, assinado em 14 de dezembro de 2022, a propriedade deste e de outros 69 objetos do Reino do Benin foi transferida para a República Federal da Nigéria. Agora faz parte das coleções da Comissão Nacional de Museus e Monumentos (NCMM) na Nigéria e já está no país.³⁰

O Museu Britânico, detentor da maior quantidade de objetos saqueados do antigo Império do Benin, entretanto, segue mantendo sua posição contrária à repatriação desses e de outros já solicitados como, por exemplo, o conjunto dos Mármore do Partenon.

Objetos de tradição africana no Brasil: deslocamentos e transformações

Para além da relevância de nós, como pesquisadores brasileiros, nos inserirmos no importante debate internacional sobre deslocamento e repatriação de objetos africanos e outros, o estudo das questões levantadas nesse artigo também nos ajuda a refletir sobre casos específicos do nosso país, uma vez que, em grande medida, nossa cultura foi formatada através da diáspora de pessoas, práticas e objetos do continente africano. Essa construção cultural, entretanto, foi marcada historicamente por um contexto de desigualdade racial e perseguição religiosa que refletiu diretamente em como os objetos de tradição africana foram entendidos e expostos ao longo dos anos. O caso da coleção “Nosso Sagrado” (anteriormente conhecida como “Museu de Magia Negra”), constituída por objetos religiosos apreendidos pela Polícia Civil e musealizados como evidências criminais, pode ser abordado como um exemplo nacional paradigmático para refletirmos sobre deslocamentos, destruições e possibilidades de restituição de bens culturais. Ao abordarmos brevemente esse caso como conclusão da reflexão proposta nesse artigo, não temos pretensão de esgotar sua complexidade, principalmente diante dos trabalhos já publicados sobre o assunto (Maggie, 1992; Conduru, 2008; Corrêa, 2014; Valle, 2016, 2020, 2023; Alves, 2021). A intenção é mostrar através de um exemplo brasileiro mais uma evidência de como as dinâmicas de deslocamentos traumáticos frequentemente operam destruições materiais e simbólicas de caráter iconoclasta que precisam ser reparadas historicamente.

O primeiro Código Penal republicano de 1890 pode ser entendido, à primeira vista, como promulgador de um avanço no que diz respeito a liberdade de crença e práticas religiosas, uma vez que entende como crime o impedimento do livre exercício de “(...) qualquer confissão religiosa vilipendiando ato ou objeto de seu culto, desacatando ou profanando os seus símbolos publicamente”³¹. Nota-se, inclusive, uma referência específica ao

ato de “profanação” de símbolos religiosos que podemos entender como uma condenação de ações destrutivas e iconoclastas. Tal garantia de liberdade religiosa e proteção dos objetos de culto, entretanto, foi interpretada de maneira seletiva, uma vez que o próprio Código considerava crime contra a saúde pública práticas diretamente relacionadas a tradições religiosas de matriz africana. O artigo 157 definia como crime “Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismãs e cartomancias para despertar sentimentos de ódio ou amor, inculcar cura de moléstias curáveis ou incuráveis, enfim, para fascinar e subjugar a credulidade publica”³². Este artigo foi frequentemente utilizado como justificativa para uma cultura de criminalização das religiosidades de matriz africana que vigorou no Brasil. Essa cultura assumiu seu viés mais prático através das constantes batidas policiais ocorridas em terreiros do Rio de Janeiro (e outras localidades) entre os anos de 1891 e 1946 que, em uma espécie de contrassenso, foram responsáveis por “vilipendiar” e “profanar” seus objetos de culto.

A então chamada coleção “Museu de Magia Negra” foi composta a partir dos objetos de culto apreendidos nessas batidas e passou a compor o acervo do Museu da Polícia Civil criado em 1912. O modo de exibição dessa coleção a partir de sua musealização não levava em conta o contexto das peças, seus usos, seus significados simbólicos ou sequer suas potencialidades estéticas. Na coleção “Museu de Magia Negra”, elas eram expostas a partir de uma narrativa pedagógica que as ligava à prática do mal e estavam a serviço da formação de novos policiais que deveriam ser aptos a combatê-lo. Desse modo, elas não eram expostas como objetos sagrados nem como obras de arte, mas unicamente como evidências criminais. Nesse ponto, retornamos a um dos principais argumentos desse artigo, a constatação da espécie de “morte” que um objeto passa ao ser deslocado violentamente de seu contexto de origem para um museu e a ação iconoclasta que é subjacente a esse processo. O incêndio que atingiu o prédio do Museu da Polícia Civil em 1989 no qual foram perdidas 37 peças e a constante negligência com a proteção do acervo, que passou a ficar guardado na inadequada reserva

técnica desde então, foram as principais causas de uma série de destruições materiais que os objetos apreendidos passaram ao longo dos anos. E ainda que essas peças não tenham passado pelo tipo de destruição material proposital que convencionalmente é entendida como “iconoclastia” (o que pode ter acontecido, uma vez que é bem provável que muitas delas tenham sido destruídas nas batidas), ao serem deslocadas de seus ambientes e descontextualizadas de seus usos elas experimentaram um processo de destruição simbólica que é, por si só, suficientemente iconoclasta como já constatamos.

A partir da década de 1970 algumas lideranças religiosas começaram a se organizar em prol da restituição dos bens apreendidos pela Polícia Civil. Destaco a atuação da Mãe Meninazinha de Oxum, ialorixá do Ilê Omolu Oxum, que neste período começou a organizar visitas à Polícia Civil para reivindicar as peças e se manteve como participante ativa durante todo o processo de luta pela restituição dos bens. Em 2017 foi criada a campanha “Liberte Nosso Sagrado”, uma iniciativa das lideranças religiosas com o apoio do deputado estadual Flávio Serafini (PSOL) e de acadêmicos. A campanha culminou com um requerimento ao Ministério Público Federal solicitando que as peças fossem transferidas para uma instituição museológica que tivesse uma melhor estrutura e permitisse que as peças fossem acessadas por pesquisadores, pelos praticantes das religiões de matriz africana e pelo público interessado em geral. O requerimento foi construído com base em argumentos que enfatizavam a importância da reparação histórica e da preservação dos bens que não estavam acondicionados adequadamente na reserva técnica do Museu da Polícia Civil, fato confirmado por uma inspeção do Iphan.

Na impossibilidade de devolver as peças para seus locais e usos originais por diferentes motivos – dentre eles o fato delas serem tombadas³³ e do difícil rastreamento dos herdeiros dos inúmeros terreiros invadidos no passado pela polícia³⁴ – merece destaque a agência das lideranças religiosas durante todo o debate sobre o destino delas. Em uma audiência pública

realizada na Alerj (Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro), algumas lideranças religiosas defenderam a importância da historicização do acervo mediante a exposição pública dos objetos em museus adequados, enquanto outras defenderam que esses objetos não eram “peças de museu” sob nenhuma circunstância e, se depois de tantos deslocamentos e transformações fosse impossível fugir de suas musealizações, que eles fossem, ao menos, alocados em instituições que permitissem a realização de ritos religiosos que os mantivessem em uso e, por consequência, vivos. Destaco a fala do babalaô Ivanir dos Santos:

Então, essa história das peças, elas não são peças de museu; são peças religiosas. Eu tenho sempre levantado isso, porque estão querendo tratar como peça de museu, restaurar e tal. Não é uma peça de museu, são peças religiosas. (...) Não se leva em conta que essas peças até hoje não comeram. São peças vivas. Já pensaram nisso? Não comeram. “Ah, está lá guardada, tá não sei o que”. Isso é o que nego pensa. Na verdade, elas são peças sagradas, consequentemente, têm um rito sagrado. Então, tem que ser pensado com o maior carinho ao tratar desses objetos sagrados. E não dá para fazer exposição pública itinerante, como ouvi dizer. Nós não aceitamos isso. Nosso sagrado não é tratado assim. Então, o espaço tem que ser um espaço afro religioso, digamos assim, se é museu, centro cultural, não sei o que, e que têm que ser preservado os rituais necessários prévios para a colocação dessas peças. (Santos apud Alves, 2021: 41)

Por fim, depois de muitas negociações as peças foram transferidas para o Museu da República no ano de 2020, com o comprometimento de que nesta instituição elas teriam tratamento adequado no que diz respeito à conservação, à contextualização histórica e à utilização religiosa quando fosse necessária. Para que isso acontecesse, foi criado um comitê de terreiros que compartilhasse, juntamente com o museu, a gestão continuada dos objetos. Após vários deslocamentos as peças da coleção agora denominada “Acervo Nosso Sagrado” reencarnaram para um novo tipo de vida na qual elas não são mais expostas como evidências criminais, mas coexistem como

objetos ao mesmo tempo sagrados e artísticos. Essa nova forma de vida não garante emancipação à coleção que ainda é matéria de importantes disputas como, por exemplo, se as peças podem ser restauradas, quem pode manuseá-las ou como serão realizados os rituais religiosos que as envolvam³⁵. Essas incertezas nos mostram que este ainda é um caso em aberto com espaço para constantes debates e novas negociações.

As histórias dessas peças e de outras como a Máscara de Idia serão sempre marcadas pelos seus deslocamentos e destruições, suas “mortes” e reencarnações. Concluimos, enfatizando que os casos do Acervo Nosso Sagrado e da Máscara de Idia são exemplos emblemáticos da hipótese trabalhada nesse artigo, a de que deslocamentos violentos de peças de seus ambientes originários causam destruições materiais e simbólicas de caráter iconoclasta e que é necessário pensar em alternativas para suas restituições. Já a experiência da transferência das peças do Acervo Nosso Sagrado para o Museu da República evidencia que, na impossibilidade de suas restituições plenas, é possível encontrar destinos alternativos para elas mediante a escuta e participação ativa das comunidades herdeiras, demonstrando, assim, algum nível de reparação histórica.

Referências

- ADORNO, T. W. Valéry Proust Museum. In: *PRISMS*. London: Neville Spearman, 1967.
- ALVES, L. G. G. A. “Liberte Nosso Sagrado”: as disputas de uma reparação histórica. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.
- AZOULAY, A. A. *Un-Documented: Unlearning Imperial Plunder*. Gênero: documentário, 34 min, 2019. Disponível em: <https://vimeo.com/490778435>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- BASCHET, J. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, J-C.; BASCHET, J. (Eds.) *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p.89-107.
- BYRON, G. G. Curse of Minerva, 1812. In: _____. *The Complete Poetical Works*, v. 1. Boston: Houghton Mifflin, 1905, p. 1980-1993.

CONDURU, R. (Org.). *Relicário multicolor*. A Coleção de cultos afro-brasileiros do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Municipal José Bonifácio, 2008.

CORRÊA, A. F. Um Museu Mefistofélico: museologização da magia negra no primeiro tombamento etnográfico no Brasil. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 33-51, maio 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/16234/12149>. Acesso em: 31 mar. 2023.

CUNO, J. Culture War: The Case Against Repatriating Museum Artifacts. *Foreign Affairs*, New York, v. 93, n. 6, p. 119-124, 126-129, 2014. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24483927>. Acesso em: 28 fev. 2023.

DUNCAN, C.; WALLACH, A. The universal survey museum. *Art history*, Oxford, v. 3, n. 4, p. 448-469, 1980. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1980.tb00089.x>.

GAY, A. *La restitution des biens culturels à leur pays d'origine. Un débat au carrefour entre le droit, la politique et la morale*. Dissertação (Mestrado em Direito, Política e Moral) - Institut d'Études Politiques de Lyon, Lyon, 2013.

HALL, S. *Da diáspora*. Belo horizonte: UFMG, 2003.

QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. *Cartas à Miranda*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

MARKER, C.; RESNAIS, A. *As estátuas também morrem* [Les Statues Meurent Aussi]. Gênero: documentário, França, 30 min, Cor: P/B, 1953. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9mGJEZehY4U>. Acesso em: 16 jan. 2023

MARRYMAN, J. H. Two Ways of Thinking About Cultural Property. *The American Journal of International Law*, Cambridge, v. 80, n. 4, p. 831-853, 1986. DOI: <https://doi.org/10.2307/2202065>.

MACGAFFEY, W. Complexity, astonishment and power: the visual vocabulary of Kongo Minkisi. *Journal of Southern African Studies*, London, v. 14, n. 2, p. 188-203, 1988. DOI: <https://doi.org/10.1080/03057078808708170>.

_____. Magic, or as we usually say, Art. A framework for comparing European and African art. In: SCHILDKROUT, E., e C. KEIM (Orgs.), *The Scramble for Art in Central Africa*. Cambridge: Cambridge University Press. 1998, p.217-235.

MAGGIE, Y. *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MEYER, A.; SAVOY, B. (Eds.). *The museum is open: towards a transnational history of museums 1750-1940*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013.

MUMBEMBELE, P. Iconoclasm and the restitution of African cultural heritage: What role for the communities of owners? *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, Chicago, v. 10, n. 3, p. 953-956, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1086/712204>.

OPOKU, K. *Macron promises to return African artefacts in French museums: a new era in African-European relationship or a mirage?* Berlin: Berliner Schloss-Humboldt-Forum, 2017. Disponível em: <https://www.no-humboldt21.de/wp-content/uploads/2017/12/Opoku-MacronPromisesRestitution.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2023.

PEFFER, J. Africa's diasporas of images. *Third Text*, London, v. 19, n. 4, p. 339-355, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1080/09528820500124479>.

SAAR, F.; SAVOY, B. *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain: vers une nouvelle éthique relationnelle*. Novembro de 2018. Disponível em: http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf. Acesso em: 16 jan. 2023.

STROTHER, Z. S. Iconoclasm in Africa: Implications for the debate on restitution of cultural heritage. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, Chicago, v. 10, n. 3, p. 928-952, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1086/712219>.

VALLE, A. Um Mefistófeles afro-brasileiro? Considerações sobre uma extinta imagem de “Exu” do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. 19&20, Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan./jun. 2016. DOI: 10.52913/19e20.XI1.04a.

_____. Mapeando o sagrado: arte sacra e locais de culto afrobrasileiros em notícias sobre repressão policial no Rio de Janeiro, 1890-1941. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, v. 1, n. 2, p. 5-29, 2020. DOI: <https://doi.org/10.20396/rhac.v1i2.13906>.

_____.; CONDURU, R. Artes e diáspora africana: conflitos, cânones, recomeços. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 106-120, jan. 2022. DOI: <https://doi.org/10.20396/modos.v6i1.8667936>.

_____. Is Afro-Brazilian Sacred Art Modern Art? Revising the Collection of Afro-Brazilian Sacred Objects of the Civil Police Museum of the State of Rio de Janeiro. *International Journal of Arts Theory & History*, v. 18, n. 1, 2023. DOI: <https://doi.org/10.18848/2326-9952/CGP/v18i01/107-127>.

WOOD, P. Display, restitution and world art history: the case of the ‘Benin Bronzes’. *Visual Culture in Britain*, London, v. 13, n. 1, p. 115-137, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1080/14714787.2012.641854>.

Notas

* Pesquisadora de pós-doutorado do PPGARTES/UERJ, financiada pela Faperj. E-mail: clara.habib.hca@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0576-0968>.

- 1 Tradução da autora do texto original: “Lo! here, despite of war and wasting fire, I saw successive Tyrannies expire; ‘Scaped from the ravage of the Turk and Goth, Thy country sends a spoiler worse than both”.
- 2 Essas pequenas faces seriam representações dos portugueses que frequentaram o Império do Benin e estabeleceram relações com o povo Edo a partir do século XV.
- 3 Segundo as narrativas do povo Edo, Idia teria sido marcada por seus pais para que, deste modo, ficasse menos atraente e evitasse se tornar esposa do Obá Ozolua. Além disso, as incisões teriam servido para colocar ervas que teriam o objetivo de afastar o Obá.

- 4 As cinco máscaras em questão estão atualmente em posse do Museu Britânico, do Metropolitan Museum of Art em Nova York, do Museu de Arte em Seattle, uma delas em coleção particular e outra que, recentemente foi repatriada para Nigéria, estava anteriormente em posse do Museu de Linden.
- 5 A escolha do verbo “morrer” faz referência direta ao filme de Alain Resnais “As estátuas também morrem” (1953), que discutirei mais adiante.
- 6 Tradução da autora do texto original: “A national government or state backed entity can even declare a preceding state's or regime's self proclaimed national cultural property idolatrous and destroy it, and there is nothing any other country or any international agency can do to stop it”.
- 7 O autor faz um contraponto entre as perspectivas do “internacionalismo cultural” e do “nacionalismo cultural”. É necessário levar em conta, entretanto, que Marryman não faz uma análise isenta, defendendo claramente a perspectiva do “internacionalismo cultural” e se alinhando com os intelectuais contra a repatriação.
- 8 Tradução da autora do texto original: “Having taken away our gold, diamonds, timber and other resources, and as if to complete our defeat, denigration and denudation, the colonialists took away our symbols of power, rule, family, beauty, joy and sheer delight in the power of creativity. Having denounced as pagan, they took away our religious symbols and objects of ancestral remembrance. They wanted to deny our humanity by robbing us of all that indicated creativity and inventiveness in African society”.
- 9 Tradução da autora do texto original: “(...) a great reconciliatory gesture which will reduce some of the pains and the feelings of deprivation caused by colonialism and imperialism if it is implemented. We cannot be peoples of culture without our cultural artefacts”.
- 10 Quando nos referimos a “objetos africanos” nesse trabalho, estamos nos referindo à produção de cultura material na África Subsaariana antes da era colonial. Com isso, não deixamos de entender que o continente africano é vasto e diverso, não se resumindo às expressões culturais que citamos aqui.
- 11 Tradução da autora do texto original: “It is important, therefore, to recognize that insofar as it involves the destruction of material objects, iconoclasm is a universal phenomenon. In Africa, it is far from new. It existed in certain royal courts and in initiatory societies throughout the sub-Saharan region. However, as compared with the iconoclasm enacted by European and certain African missionaries on the margins of European colonialism on the continent, African iconoclasm was institutionalized and less traumatic”.
- 12 British damage to Elgin marbles 'irreparable'. *The Guardian*, London, 1999. Disponível em: <https://www.theguardian.com/uk/1999/nov/12/helenasmith>. Acesso em: 28 fev.2023.
- 13 Revealed: how rowdy schoolboys knocked a leg off one of the Elgin Marbles. *The Telegraph*, London, 2005. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1490023/Revealed-how-rowdy-schoolboys-knocked-a-leg-off-one-of-the-Elgin-Marbles.html>. Acesso em: 28 fev. 2023.
- 14 Relacionadas aos efeitos da colonização, existiam as práticas de iconoclastia religiosa implementadas por missionários cristãos (fossem europeus ou mesmo africanos educados segundo uma cultura europeizada) nos processos de conversão de membros das sociedades tradicionais africanas que, muitas vezes, eram obrigados a destruir seus objetos sagrados como prova de fidelidade à nova fé. Muitas vezes também, os próprios missionários conduziam essas destruições (Strother, 2020: 12-13). E, por fim, na contemporaneidade, temos observado uma forte expansão do Neopentecostalismo no continente africano, que, assim como na América, vem promovendo uma violenta destruição

dos objetos artísticos-ritualísticos de outras religiosidades (Mumbembele, 2020). Esses modelos violentos de iconoclastia religiosa, no entanto, não fazem parte de uma cultura originalmente africana e também não ocorrem, com exclusividade, no continente africano.

- 15 Tradução da autora do texto original: "(...) from the 1880s until 1946, British military and commercial interests in southern Nigeria burned several thousand community shrines, which they imagined served as sites of heinous acts of human sacrifice. (...) Focused on the obliteration of the shrine, British were free to purloin beguiling objects from the altars before they were burned, whether they conceived of the works as trophies, scientific artifacts, or works of art".
- 16 Tradução da autora do texto original: "The process by which an African object becomes art includes removing it from its context of origin to the accompaniment of varying sorts and degrees of violence. Besides the literal violence of theft, confiscation, and the like, we must include violence done to the object itself, which is often stripped of its accoutrements, varnished or even remodeled. In the past it has also usually been stripped of its name, identity, local significance, and function".
- 17 Tradução da autora do texto original: "The future museum should contain the development of the whole wealth of drawings, paintings, sculptures, and other monuments of art. (...) This will be a national monument. (...) France will extend its glory over all times and all the peoples of the world; the national museum will comprise a total of the most wonderful knowledge and will command the admiration of the whole universe (...). It will have such an influence on the mind, it will so elevate the soul, it will so excite the heart that it will be one of the most powerful ways of proclaiming the illustriousness of the French Republic".
- 18 Tradução da autora do texto original: "The British Museum was founded in 1753 and opened its doors in 1759. It was the first national museum to cover all fields of human knowledge, open to visitors from across the world. Enlightenment ideals and values – critical scrutiny of all assumptions, open debate, scientific research, progress and tolerance – have marked the Museum since its foundation. The Museum is driven by an insatiable curiosity for the world, a deep belief in objects as reliable witnesses and documents of human history, sound research, as well as the desire to expand and share knowledge". Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story>. Acesso em: 08 mar. 2023.
- 19 Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) foi um arqueólogo e crítico de arte francês. Para além de seu trabalho intelectual, ele teve uma importante atuação política tendo participado da Revolução Francesa.
- 20 MARKER, Chris; RESNAIS, Alain. *As estátuas também morrem* [Les Statues Meurent Aussi]. Gênero: documentário, França, 30 min, Cor: P/B, 1953. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9mGJEZehY4U>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- 21 MARKER, Chris; RESNAIS, Alain. *As estátuas também morrem* [Les Statues Meurent Aussi]. Gênero: documentário, França, 30 min, Cor: P/B, 1953. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9mGJEZehY4U>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- 22 Uma revisão dessa ideia de "morte" do objeto presente no documentário de Resnais é anunciada por Ariella Aïsha Azoulay em seu documentário "Un-Documented: Unlearning Imperial Plunder" (2019). Segundo a perspectiva apresentada nesta obra, os objetos saqueados estariam nos museus ocidentais em um estado de alerta esperando para serem reunidos com seus legítimos donos e reativados (Cf. Azoulay, Ariella Aïsha. *Un-Documented: Unlearning Imperial Plunder*. Gênero: documentário, 34 min, 2019. Disponível em: <https://vimeo.com/490778435>. Acesso em: 13 jun. 2023). Uma vez que essa ideia de "morte" do objeto pode ser questionada e merece reflexões mais longas, optamos por deixar o

- termo sempre entre aspas nesse artigo.
- 23 Tradução da autora do texto original: “The german word, ‘museal’ [‘museulike’], has unpleasant overtones. It describes objects to which the observer no longer has a vital relationship with and which are in process of dying. They owe their preservation more to historical respect than to the needs of the present. Museum and mausoleum are connected by more than phonetic association. Museums are like the family sepulchers of works of art. They testify to the neutralization of culture. Art treasures are hoarded in them, and their market value leaves no room for the pleasure of looking at them”.
- 24 Ver ideia de “hibridismo cultural” em Stuart Hall.
- 25 Tradução da autora do texto original: “(...) au moins les trésors les plus représentatifs de leur culture, ceux auxquels ils attachent le plus d’importance, ceux dont l’absence est psychologiquement la plus intolérable”.
- 26 Tradução da autora do texto original: “Here again, we should bear in mind that local communities, in their capacity as owners of heritage, should play a major role in the debate. All too often forgotten, they need to have a voice in determining which objects are returned to them. In the same vein, they should equally have a say as to which artifacts, once returned to the country, are presented in public museums. For this very reason, the dialogue between Africa and Europe on the restitution of cultural artifacts needs to include them”.
- 27 As ações de repatriação de peças do antigo Império de Benin podem ser acompanhadas pelo site Benin Bronze tracker. Disponível em: <https://beninbronzetracker.minneatairu.com>. Acesso em: 16 mar. 2023.
- 28 Originalmente, as esculturas representando as cabeças dos obás ficavam em altares que homenageavam obás já falecidos.
- 29 *Ceremony to complete the return of Benin Bronze*. Aberdeen, 2021. Disponível em: <https://www.abdn.ac.uk/news/15479/>. Acesso em: 16 mar. 2023.
- 30 *Linden Museum collections online*. Stuttgart. Disponível em: https://sammlung-digital.lindenmuseum.de/en/object/mask_12578. Acesso em: 16 mar. 2023.
- 31 Código Penal republicano de 1890. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm. Acesso em: 31 mar. 2023.
- 32 *Ibidem*.
- 33 As peças foram tombadas em 1938 e constituem a primeira inscrição no *Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do SPHAN*.
- 34 Apesar dos desafios, Arthur Valle vem empreendendo nos últimos anos uma tentativa de mapear estes locais de culto. Ver: VALLE, Arthur. Mapeando o sagrado: arte sacra e locais de culto afrobrasileiros em notícias sobre repressão policial no Rio de Janeiro, 1890-1941. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, v. 1, n. 2, p. 5-29, 2020.
- 35 Seria interessante refletir também sobre o próprio caráter do museu que atualmente abriga essas peças, uma vez que sua história é transpassada pela história de agentes de opressão, por ter sido a casa de um barão conivente com a escravização de pessoas e posteriormente um palácio presidencial durante a mesma época das batidas policiais que apreenderam as obras aqui citadas.

Artigo submetido em maio de 2023. Aprovado em agosto de 2023.