

Restituição dos bens culturais ao Benin: quais os desafios para a produção de conhecimento e a criação plástica?

Romuald Tchibozo

Introdução

Há alguns anos, investiguei a relação entre patrimônio e criação contemporânea na África (Tchibozo, 2018a). O problema central desta pesquisa era compreender as fontes a partir das quais os artistas iriam extrair suas inspirações para produzir, na ausência de seu patrimônio espalhado pelo mundo, e se, apesar de tudo, se pudesse ler neles sintomas de resiliência. Desde então, a situação mudou significativamente. A partir de reivindicações de bens culturais, estamos agora concretamente no processo de restituição às autoridades beninenses de certas obras, reconhecidamente ainda simbólicas. Essa transformação das relações internacionais, tão abrupta quanto ainda indecifrável em alguns de seus aspectos, está causando muita excitação à medida que algumas pessoas descobrem os talentos de seus antepassados. A primeira grande exposição, *Arte do Benin de ontem até hoje, da restituição à revelação*, organizada pelo governo do Benin com o objetivo de integrar definitivamente essas obras ao patrimônio nacional e evitar posteriores excessos comunitários, é o campo de expressão dessas emoções. Ela também ajuda a reavivar memórias de um passado colonial pouco elogioso, e contribui muito para a formalização de um destino comum, mas devemos compreender que essa não será uma tarefa fácil.

Tendo sido preservado há muito tempo em um museu etnográfico, o lugar por excelência para a apropriação de objetos do mundo inteiro de acordo com o princípio científico de fazer uma enciclopédia mundial das culturas, como essas obras poderiam ser reintegradas sem danos em um espaço nacional? Diante dessa nova situação, estaremos agora em condições de reverter o questionamento de alguns anos atrás? Podemos postular que a presença permanente dessas obras diante de seus olhos permitirá aos pesquisadores, mas também aos artistas, abrir novos caminhos para a pesquisa e a criação? Em outras palavras, como reagimos à restituição para produzir novos conhecimentos?

Neste artigo, vou primeiro lembrar o contexto da restituição. Em segundo lugar, vou explorar um estudo de caso e, por último, vou mostrar as etapas da reapropriação.

I- Da angústia à alegria

A euforia da restituição das 26 obras do antigo reino de Daomé, que estavam anteriormente nas coleções do Museu do Quai Branly-Jacques Chirac, fez muitas pessoas esquecerem o contexto difícil de sua saída desse território. Seria uma que-

bra da história não lembrar disso, mesmo que às vezes dê a impressão de ter sido ouvida ou lida muitas vezes. É por isso que é sempre útil sublinhá-la sempre que possível, pois estamos lidando aqui com uma situação que é, no mínimo, complexa. Os objetos devolvidos são testemunhas de uma dupla violência, tanto política quanto psicológica, característica da extensão do que aconteceu desde o final do século XIX até agora.

Em 1892, a coluna francesa, liderada pelo Coronel e depois General Dodds, entrou em Abomey após sangrentos e massivamente mortais combates. As tropas em Abomey não se renderam imediatamente, a história é conhecida e eu não vou me deter sobre ela. Diz-se que o palácio dos reis estava em chamas e foi para salvar o que ainda podia ser salvo que houve o saque que tirou as peças, os objetos da restituição.¹ Em 1894, na pacificação e rendição de Dada Gbehanzin, Abomey já era um território sob o domínio francês e, por extensão, tudo nele contido. O rei foi então exilado de sua terra natal e terminou sua vida em Blida, na Argélia, depois de passar alguns anos na Martinica. Abomey e o resto do território do antigo reino de Daomé são o cenário de desolação, gemidos, ruínas e, sobretudo, da perda de referências, como alguns músicos da região ainda hoje cantam e os atores o encenam. Internacionalmente, o argumento aos olhos das populações europeias para saquear esse reino é a prática da antropofagia. De fato, entre 1890 e 1895, Daomé foi saqueada na imprensa europeia e estigmatizada como um estado despótico com uma história de sacrifícios humanos. Sua imagem, completamente desfocada na imprensa francesa e europeia, justificava a guerra apresentada como a luta da civilização contra a barbárie, para pôr um fim a um reino de outro tempo. Véronique Champion-Vincent (1967, 27) tentou elucidar essa situação. Ela escreve: « Deformada e muito pobre em elementos, a imagem de Daomé na imprensa durante a conquista colonial é uma verdadeira construção mítica que se desenvolve em torno do conceito de 'selvageria' ». Ela demonstra como essa imagem foi construída do zero para acompanhar a conquista colonial de novos territórios em um contexto de rivalidade entre as antigas potências europeias. Hoje, a imagem persiste na memória coletiva desses povos europeus. De fato, em 2008, quando fui membro de uma delegação do Ministério da Cultura do Benin para participar da feira de turismo de Madri, testemunhei uma anedota que revela a complexidade de nossas relações. Em nosso estande, uma senhora espanhola, enquanto caminhava, tomou algumas informações sobre o Benin e, para ter certeza de que estávamos falando sobre o mesmo território, perguntou se era de fato o antigo reino de Daomé, onde se praticava a antropofagia. Ela demonstra esperar que isso tenha mudado desde então. Os estereótipos são, decididamente, difíceis de serem quebrados. Como podemos conseguir apagar essa imagem sinistra que continua a circular?

Apesar da independência do país em 1960, o contexto angustiante no qual os objetos deixaram Abomey para Paris não foi realmente digerido. Foram feitas inúmeras tentativas para negociar o retorno das obras. Ao mesmo tempo, as autoridades estavam trabalhando para criar uma rede de museus públicos para se encarregar do patrimônio nacional. Esse foi o caso dos museus de Ouidah em 1964, Porto-Novo em 1965 e Parakou em 1973. Eles também desenvolveram instrumentos legislativos

¹ No estado atual de nosso conhecimento e pesquisa, ainda é difícil saber quem realmente ateou fogo ao palácio e por quais razões. Se o orgulho dos governantes de Daomé, que já foi afirmado muitas vezes, pode levá-los a não deixar a memória de seus antepassados nas mãos do inimigo, devemos expressar algumas reservas sobre a narrativa deste episódio. A quantidade de peças tiradas durante o incêndio milita para esta posição.

para proteger o que restava ou o que seria coletado e, em 1968, foi adotada a Portaria nº35/PR/MENJS com vistas a proteger os bens culturais. Essa portaria tinha limitações que não foram superadas até 2007. De fato, foi votada a lei nº 2007-20, de 23 de agosto de 2007, sobre a proteção do patrimônio cultural e do patrimônio natural de natureza cultural na República do Benin. Dessa vez, a lei propõe especificamente uma estrutura encarregada da proteção do patrimônio e prescreve o estabelecimento de um inventário nacional do patrimônio cultural e, sobretudo, um plano de salvaguarda deste. Também insiste na proteção dos bens em caso de conflito armado e estabelece as condições para a exportação de bens classificados. Essas disposições são acompanhadas de sanções penais. Essa lei também tem suas limitações devido à ausência de decretos regulamentares.

Em 1990, o país organiza as condições gerais da cultura e do desporto, de onde uma das resoluções foi a adoção de uma política cultural. Em seu ponto três (3), intitulado *Inventário, conservação e desenvolvimento do patrimônio cultural*, afirma o seguinte princípio: "A política cultural do Benin dará ênfase especial à salvaguarda e restauração do patrimônio ameaçado [...] É por isso que o Estado beninense [...] negociará os acordos necessários para a repatriação de nosso patrimônio cultural detido pelas antigas potências coloniais". Esse texto inspirou a Lei 91-006 de 25 de fevereiro de 1991, sobre a Carta Cultural na República de Benin, em seu capítulo 3, artigo 13 (parágrafo 3º). Ela dispõe que "o Estado também deve trabalhar para a restituição de bens culturais expatriados". Benin está começando a sair do torpor e do luto em que a ausência das obras o mergulhou, para iniciar o processo de reivindicação de seu retorno. Em 2016, o Presidente da República, Patrice Talon, fez um primeiro pedido por escrito à França, para reivindicar a devolução dos bens culturais do Benin. O pedido foi rejeitado pelo governo de François Hollande, tendo em vista as leis francesas e europeias, para as quais essas obras gozam da inalienabilidade característica de todo o patrimônio do país.

Entretanto, na opinião de Amadou-Mahtar M'Bow, ex-diretor geral da Unesco entre 1974 e 1987, é legítimo que os países desprovidos de uma parte importante de sua história a recuperem. Em 7 de junho de 1978, ele lançou um apelo solene às antigas potências colonizadoras nos seguintes termos:

Os povos que foram vítimas desse saque, talvez secular, não só foram privados de obras-primas insubstituíveis, foram despojados de uma memória que sem dúvida os teria ajudado a se conhecerem melhor, e certamente a se fazerem entender melhor pelos outros. [...] Esses bens culturais, que fazem parte de seu ser, os homens e mulheres desses países têm o direito de recuperá-los [...] Esses homens e mulheres desfavorecidos pedem, portanto, a devolução de pelo menos os tesouros artísticos mais representativos de sua cultura, aqueles aos quais atribuem maior importância, aqueles cuja ausência é psicologicamente mais intolerável para eles [...] Essa reivindicação é legítima... (Mahtar M'Bow 1978)

Em abril de 2017, Emmanuel Macron foi eleito Presidente da República Francesa. Em 28 de novembro do mesmo ano, ele fez um discurso histórico para cerca de 800 estudantes em Ouagadougou, Burkina Faso. Esse discurso, por si só, é uma mudança de paradigma nas relações internacionais. Paul Ricoeur ainda temia esse evento quando, ao final de uma interessante manifestação, escreveu: "Ninguém

pode dizer o que acontecerá com nossa civilização quando ela tiver realmente encontrado outras civilizações, a não ser através do choque da conquista e da dominação" (Ricoeur 2001). Aqui estamos nesta reunião, a não ser pelo choque da força e, acredito, de minha parte, em virtude desse ato do Presidente E. Macron, que esse ceticismo irá gradualmente desaparecer e dar lugar à compreensão intercultural que os trabalhos científicos vão procurar estabelecer.

Entretanto, surgiu uma controvérsia sobre a realidade ou não de suas intenções. Colóquios, artigos, entrevistas à imprensa e livros sobre a questão da restituição têm seguido.² Controvérsias de todo tipo, inclusive as relativas aos destinatários finais das obras a serem devolvidas, estão começando a crescer. Entretanto, nem todos que falam sobre isso parecem estar em sintonia com a temporalidade dos eventos. É mais do que importante lembrar, de uma vez por todas, que ao mesmo tempo em que esses saques estavam sendo organizados, a guerra de conquista do território que se tornou a República do Benin estava ocorrendo. Não havia mais um Estado ligado ao rei, que havia sido expulso e exilado. O antigo reino de Daomé já era história. Seu último pseudorreio, Agoli-Agbo, é agora apenas mais um chefe, nomeado pela administração colonial no território recém-conquistado.

A situação em 2017 é, portanto, tensa. Poucas pessoas esperavam uma inversão da história em suas vidas, a começar pelo chefe de estado do Benin,³ que, no entanto, insistiu em reformular seu pedido. Em resposta, e para diminuir a controvérsia, o Presidente francês encomendou um relatório a dois acadêmicos, Felwine Sarr e Bénédicte Savoy. As propostas resultantes desse relatório o levaram a tomar a memorável decisão de devolver 26 obras à República do Benin. Em 10 de novembro de 2021, elas chegaram a Cotonou em uma festa popular que ficará gravada na memória de todos. Após sua partida, acompanhada de batalhas assassinas e violência psicológica, algumas das obras foram devolvidas com grande alegria, acolhidas como vestígios dos reis e do imaginário que caracterizaram seus respectivos reinados. Deve-se ficar feliz ou chateado em tais circunstâncias? Essa é uma questão ontológica importante, mas não é a principal preocupação deste documento. O importante é perguntar o que aconteceu com elas nesse novo contexto. Elas não voltaram incólumes de sua estadia no país de adoção, e é esse aspecto que me ocupará nas linhas a seguir.

II- Diagnóstico do contexto científico da restituição

O contexto da restituição é caracterizado por fatos distantes e recentes. Não será útil rever todos esses fatos, mas alguns deles ajudarão minha reflexão. Escolhi três muito significativos, dada a durabilidade do efeito induzido, mas também seu simbolismo para as relações entre as duas partes.

O primeiro está relativamente bem documentado. Desde a chegada das obras nos museus públicos franceses, elas passaram por diferentes cenários, típicos da evolução do conhecimento sobre os territórios de onde provêm, mas também, e

2 Para isso, Dr. Kwame Opoku, - Gana Moderna, <https://www.modernghana.com/author/KwameOpoku>.

3 Isso foi o que ele mesmo disse durante seu discurso na recepção das obras no Palácio da República, em 10 de novembro de 2021.

sobretudo, dependentes das conjunturas do cenário artístico em Paris e no mundo (Beaujean, 2007; Murphy, 2009; Tchibozo, 2018b). Do Museu Trocadero, inaugurado em 1876, ao Museu do Quai Branly-Jacques Chirac, aberto ao público em 2006, passando pelo Museu do Homem, inaugurado em 1936, essas obras passaram por diversas mudanças museográficas, às vezes na companhia da mais famosa, a escultura do deus Gu. Desde 1894, depois de serem apresentadas como troféus de guerra em uma lógica de acumulação, no final dos anos 1920 elas haviam retornado à lógica do objeto de arte único, sendo o equilíbrio de poder muito mais sutil sob o regime estético. Em 1931, elas foram novamente reunidas para satisfazer a grandeza imperial da República durante a exposição *etnográfica das colônias francesas*. De objetos que ilustram a influência do poder real em Abomey, rodeados de grande respeito porque eram considerados como arquivos dos diferentes reinados e, portanto, limítrofes do sagrado, tornaram-se a expressão da dominação tecnológica, a imposição de uma visão particular do mundo e a influência imperialista da França. Sua exibição foi organizada em momentos diferentes e ditada por circunstâncias diversas, de acordo com a necessidade de lembrar essa superioridade política e psicológica.

O segundo elemento é, por um lado, a intensidade do debate científico gerado pela presença dessas obras em si mesmas na Europa e, por outro, a extensão do impacto que elas tiveram tanto sobre a sociedade quanto sobre as práticas artísticas. Quando Carl Einstein publicou seu livro *Negerplastik* em 1915, o mundo científico da época estava, para dizer de forma suave, em tumulto. O livro gerou o mais formidável confronto epistemológico conhecido até hoje entre etnólogos, antropólogos e filósofos ou esteticistas. A determinação de afirmar que o “outro”, o não-ocidental em particular, é diferente de “nós” não vacila há décadas. Os objetos de outros lugares devem ser considerados como peças etnológicas ou devem ser reconhecidos exclusivamente como formas de arte? Em 1930, quando a escultura do deus Gu foi exibida na galeria do teatro Pigalle em Paris, acreditava-se, como lembrou Maureen Murphy (2009), que estávamos testemunhando uma “convergência epistemológica entre a história da arte e a antropologia.”⁴ Essa controvérsia ainda não terminou. Em 2015 Roberto Condruru abordou o assunto em um livro coeditado com Elena O'Neill para que o Sul Global pudesse finalmente retomar este debate (Condruru, O'Neill 2015). Finalmente, a dificuldade, para alguns, de compartimentar as artes não ocidentais, particularmente da África, em uma experiência antropológica, e a recusa, para outros, de ler apenas formas artísticas nelas, deu origem a tentativas de teorização de todos os tipos, inclusive etnoestéticas. Ela é realmente capaz de prestar contas da experiência artística na África, por exemplo? O que fazemos desse debate no novo contexto em que as obras chegam à sua terra de criação?

Finalmente, o terceiro elemento deste diagnóstico é a marcha forçada da produção africana em direção aos cânones da arte europeia. Durante a colonização, em meados dos anos 50, uma estratégia de reorientação das regras de produção artística foi desenvolvida na maioria dos países africanos através, para alguns, da transmissão das regras ultrapassadas das artes plásticas europeias, e para outros, na maioria das vezes artistas jovens, do condicionamento para alcançar o que corresponderia ao mercado

4 Murphy apontou que uma das evidências ilustrativas dessa evolução epistemológica é a *Revue Documents*, dedicada à arqueologia, artes plásticas, etnografia e variedades, que surgiu entre 1929 e 1930.

de arte ocidental (Tchibozo, 2018a & 2019b). Estão sendo organizados workshops em todos os lugares, notadamente na Nigéria, nos dois Congos, Senegal, Uganda, Etiópia etc., e estão nascendo movimentos. Os movimentos estão surgindo. Poderíamos mencionar a Escola Oshogbo na Nigéria, a Escola Poto-poto no Congo Brazzaville, o Hangar na República Democrática do Congo etc. Entretanto, a partir da década de 1910, os cânones que regem as práticas artísticas na França e, por extensão, na Europa, começaram a ser colocados em perspectiva. Esses fatos geraram dois fenômenos com consequências inestimáveis para a criação artística no continente. Toda a produção dessa geração de artistas foi designada como "Art Naïf", um sinônimo de "déjà vu", ironia sobre essa produção. Joëlle Busca (2000) faz uma boa descrição, insistindo, por um lado, na falta de domínio das regras adotadas por esses artistas e, por outro, em sua obsolescência na Europa. E da "arte ingênua" chegamos à "arte para turistas ou arte do aeroporto", qualificações retiradas da literatura ocidental, para designar uma produção que já havia começado sob o regime colonial. Essa é uma nova virada que se deu no momento, já que levou os artistas a outras margens que não aquelas que deveriam continuar a dar vida. Eles simplesmente se desviaram - tenho o cuidado de não generalizar - do caminho real traçado por seus antecessores e abandonaram assim, para muitos deles, suas raízes artísticas. Como podemos, com a nova situação, conseguir nos reconectar com essas raízes?

III- As questões científicas

A magnitude da tarefa de encontrar novos rumos para a pesquisa e criação, agora que as obras estão bem e verdadeiramente em solo beninense, é imensa. O desafio desse empreendimento exige a mobilização de todos os atores, incluindo funcionários, cujo envolvimento concreto será o barômetro de seu compromisso. O financiamento de programas de pesquisa deve nos ajudar seriamente a traçar o caminho a seguir.

A primeira reflexão deve ser sobre os discursos já construídos sobre essas obras. O que vai acontecer? Será que os mesmos discursos continuarão a alimentar a exibição dessas obras nesse novo contexto? O que acontecerá com seu status se não desenvolvermos uma visão diferente da que existiu até agora? Há uma atmosfera de fatalismo em torno das reflexões a serem construídas, mas isso certamente se deve ao caos gerado pelas emoções. É também o caso de muitas pessoas não estarem preparadas para aceitar essa mudança que está ocorrendo diante de nossos olhos. Apesar delas, que arriscam resistir - já podemos sentir no ar - sem realmente saber por quê. Haverá, portanto, uma espécie de exercício pedagógico a ser realizado antes de se engajar nos novos empreendimentos intelectuais e criativos.

Nas semanas que antecederam o retorno das obras, as duas partes concordaram em organizar uma semana do Benin no Museu do Quai Branly-Jacques Chirac. Inúmeras atividades foram planejadas para essa ocasião, incluindo um dia de reflexão, que na realidade foi reduzido a uma manhã, porque as cerimônias oficiais na presença de dois chefes de Estado deveriam ocorrer no mesmo recinto do museu. Tive a honra de encerrar essa manhã com um discurso sobre *A migração de objetos de arte em uma história global*. Embora não falte interesse nessa configuração, esse assunto merecia ser reorientado, especialmente em tais circunstâncias. Por isso, escolhi

a palavra “viagem”, o que permite propor uma perspectiva diferente daquela proporcionada pelo tema original. Isso poderia dar origem a novas perguntas?

De fato, tomado pelo valor de face, o ato de migração é um processo ativo e não um processo passivo. É um ato voluntário e eu devo insistir nesse aspecto. Aquele que se compromete a migrar está consciente dos riscos do choque cultural, pois encontra o “outro”. Existe, portanto, sem dúvida, um problema de adaptação a um novo contexto e, acima de tudo, a pessoa deve estar preparada para enfrentar uma possível crise de identidade.

Deve ser enfatizado que a História da Arte, como disciplina, não tem permanecido insensível à questão da migração. As diferentes etapas de sua prática acabam por abordar o processo criativo no contexto dos movimentos migratórios. Isso levou à formulação do conceito de “Centro e Periferia”, já aplicado na Europa desde o Renascimento antes de sua extensão ao resto do mundo após as conquistas coloniais. A produção de grande parte da humanidade foi então marginalizada, e foi somente em meados do século XX que elas começaram a ser percebidas como capazes de entrar no complexo processo de migração, o que também lhes atribuiu uma dimensão universal (Ricoeur, 2001). Mieke Bal (2002) mostrou que a história da arte é apenas uma questão da cultura de uma determinada localização geográfica. Na verdade, é um conjunto de histórias que não pode representá-la por si só. Podemos então admitir que a disciplina, com relação a essas avaliações, se abre a outras experiências metodológicas para se tornar o que atualmente é chamado de “Histórias da Arte Mundial”, sinônimo da pluralidade de polos culturais. A análise dos objetos de migração ou em migração está se tornando mais complexa e torna obsoleto qualquer discurso dominante.

Mas aqui estamos tratando de peças que, no momento de sua viagem para outros horizontes, ainda não foram classificadas como obras de arte e reconhecidas como tal pela disciplina que acabo de mencionar. Elas viajaram sem a opinião de ninguém, exceto daqueles que decidiram levá-las e acabaram em museus públicos, galerias e, às vezes, em coleções privadas. Portanto, atribuir-lhes uma capacidade para entrar no complexo processo de migração poderia criar alguma confusão, que deve ser evitada a todo custo. No máximo, em alguns aspectos, posso falar de migração por transferência. No entanto, é esse tipo de novo olhar que devemos trazer continuamente para a discussão em parceria com nossos colegas do Norte. Uma melhor compreensão do que esses trabalhos foram, do que são e do que se tornarão está em jogo. Não será uma tarefa fácil de se engajar, mas será mais do que essencial dar-lhes um novo status. Elas eram objetos temidos, num contexto de poder real sem concessões quanto ao seu lugar em termos de celebração dos antepassados, de representação de uma forma de pensar, mas acima de tudo de dominação do seu ambiente. Uma vez arrancadas de seu pedestal em Abomey, elas perderam toda a pretensão quando chegaram em Paris e se tornaram objetos de exibição do domínio francês e do declínio de uma civilização vista como retrógrada. Elas retornam desse parêntese no contexto de um Estado-nação, a República, que por um lado é governada por normas republicanas, e por outro não visa reunir as obras-primas do resto do mundo ao seu redor. Consequentemente, torna-se mais delicado atribuir-lhes o mesmo alcance de alguns séculos atrás, apesar da nostalgia inferida pelas emoções.

Conclusão

O Benin, através da perseverança das autoridades políticas, está abrindo um capítulo sobre a restituição de bens culturais que, na opinião de vários atores, é apenas o início do processo. As 26 obras devolvidas ao país são testemunho de que a questão da restituição parece estar no processo de recomposição das relações internacionais e, sobretudo, de mudança na produção de conhecimento sobre as diferentes culturas do mundo, mas também de consolidação das indústrias criativas. Elas não permitirão, nessa fase, que todos os problemas enfrentados pela pesquisa sejam resolvidos, mas sua presença representa desafios para o mundo científico como um todo, tanto no Benin quanto para nossos colegas na França e em outras partes do mundo, que trabalham nesses objetos há muito tempo.

Em 2014, fiz experiências com colegas do Museu Etnográfico de Berlim, no contexto dos programas de exposição do *Humboldt Lab*. Publiquei um artigo sobre *Objetos desaparecidos e cooperação científica*.⁵ Embora o termo “objetos desaparecidos” possa incluir aqueles que são saqueados e chamados de “despojos de guerra”, ele também inclui objetos de tráfico de todos os tipos, especialmente no período colonial. Portanto, o que é devolvido não será suficiente para satisfazer nossas expectativas, pois existe outra situação igualmente preocupante. Hoje não posso estudar certas produções artísticas sem recorrer a coleções particulares no exterior. Foi o que aconteceu em 2013 quando um estudante decidiu pesquisar a *arte escultórica Agonlin: um ensaio sobre análise estilística (Contribuição para uma melhor compreensão da história baseada no estudo do Bocio e da máscara de Guèlèdè)*. Isso simplesmente não foi possível, porque estudar uma tendência estilística requer um corpus de pelo menos 50 anos. Bocio está completamente ausente de nosso território, vítima do tráfico, mas também da conversão ao cristianismo dos principais atores, os escultores, embora essa tenha sido uma zona de produção massiva.

Portanto, é mais do que urgente estabelecer programas de pesquisa, incluindo estudantes de mestrado e doutorado em todas as áreas de difusão das obras, incluindo o Benin. Também será necessário criar instrumentos de diálogo e pesquisa entre pesquisadores daqui e de outros lugares, cujos projetos envolverão, além de universidades, museus e instituições dedicadas à pesquisa. Isso terá a vantagem de reduzir os laços assimétricos que têm caracterizado essas relações até agora.

5 Esta posição, que pode ser lida em alemão no website do Humboldt Lab, mostra a necessidade de estudar a origem dos objetos coletados nos museus europeus o mais próximo possível, e assim conhecer sua história. A exposição produzida durante esta cooperação foi intitulada *Objektbiographien* e integrada à grande exposição do Museu Etnográfico de Berlim em 2015

Referências

- Bal, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities: Rough Guide of Travelling*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- Beaujean-Baltzer Gaëlle, "Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey", *Gradhiva* 6, 2007 <http://gradhiva.revues.org/987> (acesso 24 de Julho 2016).
- Busca Joëlle, *L'art contemporain africain*. Paris : Harmattan, 2000.
- Campion-Vincent Véronique, "L'image du Dahomey dans la presse française (1890-1895) : les sacrifices humains ", *Cahiers d'études africaines*. vol. 7, n° 25 (1967): 27-58.
- Conduro Roberto, O'Neill Elena, *Carl Einstein e a arte da África*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2015.
- Mahtar M'Bow Amadou, *Pour le retour, à ceux qui l'ont créé, d'un patrimoine culturel irremplaçable*, Appel du Directeur général de l'UNESCO, 1978.
- Murphy Maureen, "Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon ", in *Histoire de l'art et anthropologie*. Paris : INHA / musée du quai Branly ("Les actes"), 2009. <http://actesbranly.revues.org/213> (acesso 25 de Fevereiro 2017).
- Opoku Kwame, "Macron Promises to Return African Artefacts in French Museums: A New Era in African-European Relationships or a Mirage?" *Modern Ghana*, 2017. <https://www.modernghana.com/author/KwameOpoku>.
- Ricoeur Paul, *Civilisation universelle et cultures nationales*. Paris: Seuil, 2001 (1a ed. 1961).
- Sarr Felwine, Savoy Bénédicte, *Restituer le patrimoine africain*. Paris: Philippe Rey/ Seuil, 2018.
- Tchibozo Romuald, "Le patrimoine, un obstacle à la création plastique contemporaine en Afrique ?", in Wanyaka B. O.V., Tegna E-M and Ngo Nlend N-L (eds.), *Le Cameroun, l'Afrique et le monde (XXè-XXIè siècles): Des historiens racontent*. Lomé : PUL, 2018 : 651-672.
- Tchibozo Romuald, "Le Gou, une expression culturelle ou un mode de vie", in Houenoudé D. and Maureen Murphy (dir.), *Création contemporaine et patrimoine royal au Bénin : autour de la figure du Dieu Gou*. Paris : HiCSA website 2018.