

Dacar, plataforma do mercado de arte africano? Antiquários senegaleses em uma encruzilhada

Julien Bondaz*

Denise Dias Barros (tradutora)**

Rosa Vieira (tradutora)***

BONDAZ, J.; BARROS, D. D. VIEIRA, R. Dacar, plataforma do mercado de arte africano? Antiquários senegaleses em uma encruzilhada. R. Museu Arq. Etn. 45: 18-28, 2025.

Resumo: Este artigo examina o papel de Dacar, capital do Senegal, na trajetória histórica do mercado da arte africana denominada tradicional. A partir de dados etnográficos e históricos, analisa-se a atuação dos antiquários senegaleses na constituição de redes transnacionais, tanto no âmbito intracontinental quanto intercontinental. O estudo também aborda as especificidades do mercado de arte senegalês, destacando as perspectivas pan-africanas, possíveis vieses essencialistas ou etnicistas e as dinâmicas entre os antiquários e o islã.

Palavras-chave: Arte africana; Mercado; Antiquário; Senegal; Pan-africanismo.

Introdução

Antiquários senegaleses tiveram um papel fundamental no mercado de arte africana, embora seu protagonismo tenha sido frequentemente ignorado em favor dos comerciantes ocidentais. Durante os anos 1980, Christopher B. Steiner destacou-se como o único etnólogo dedicado a pesquisas aprofundadas, com longos estudos de campo, sobre esses comerciantes na Costa do Marfim. O autor sinalizou que havia uma valorização dos antiquários ocidentais,

enquanto os africanos eram, frequentemente, negligenciados (Steiner 1994: 9). No entanto, apesar das reconfigurações do mercado, a presença dos antiquários senegaleses é antiga e duradoura, dentro da “*corporação transnacional*” (Schneider 2002: 72; tradução nossa) formada pelos comerciantes de arte africana. Dessa forma, eles se destacam como “*protagonistas de uma trajetória artística expandida*”¹ (Biro 2018: 333; tradução nossa), tendo desempenhado papel relevante na circulação internacional das obras de arte africanas e contribuído para consolidar Dacar como um dos principais centros do comércio dessas peças.

Com base em fontes históricas, dados etnográficos e entrevistas realizadas com aproximadamente 20 antiquários senegaleses ou residentes no Senegal, complementadas por conversas com escultores e colecionadores, este artigo examina de forma detalhada as condições de formação e o atual panorama do

* Maître de conférences HDR, Université Lumière Lyon 2.
E-mail: <j.bondaz@univ-lyon2.fr>

** Docente do Programa Interunidades Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. Pesquisadora responsável pelo Projeto Temático Link’ArtÁfricas, FAPESP (processo n. 2022/05923-9). Email: <ddbarros@usp.br>

*** Professora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. pesquisadora associada ao projeto pelo Projeto Temático Link’ArtÁfricas, FAPESP. Email: <rosacrvieira@usp.br>

1 Do original : “*acteurs actifs d’une histoire de l’art élargie*”.

mercado de arte africana no Senegal. A pesquisa examina as lógicas subjacentes e os paradoxos dessa atividade, cuja origem remonta ao período colonial, mas que posteriormente se expandiu para uma escala pan-africana².

Designações e autodesignações do termo antiquário

No Senegal, os comerciantes que atuam nesse setor são predominantemente homens e ocupam posições subordinadas e centrais no contexto comercial. O uso do termo “antiquário” para designá-los não é óbvio, pois no país essa palavra não corresponde a uma profissão explicitamente definida ou juridicamente regulamentada por lei. Assim, engloba um continuum de atores, desde o “grande antiquário” até o guia turístico *baana baana* (Bondaz 2016). É um termo utilizado para definir e identificar tanto vendedores de objetos, incluindo peças antigas como máscaras e estatuetas, quanto comerciantes de souvenirs voltados para turistas. Refere-se também a profissionais que atuam informalmente no ramo do turismo³. Na Petite-Côte senegalesa, o termo é usado para designar os jovens envolvidos em transações sexuais com turistas (Salomon 2009). Os atores que se definem como “antiquários” utilizam estratégias de distinção para valorizar suas atividades, mobilizando uma distinção problemática entre uma arte chamada “antiga” ou “tradicional” (que muitas vezes inclui cópias envelhecidas

artificialmente) e uma arte designada como “contemporânea” ou “moderna”. Estes qualificativos costumam ser aplicados principalmente a objetos voltados para o público turístico ou utilizados com fins decorativos, sendo menos associados às produções de artistas contemporâneos. Assim como os seus homólogos de outros países da sub-região, os antiquários senegaleses inscrevem-se em relações de distinção que estão intimamente ligadas aos objetos que comercializam, frequentemente designados como “peças antigas”. O valor artístico desses objetos não é inerente, seu valor comercial está associado diretamente à habilidade dos antiquários em contextualizá-los dentro de narrativas e redes relacionadas ao mundo das artes. Essas redes e narrativas fazem da mobilidade comercial, da circulação dos antiquários e dos objetos (mas também das histórias e imagens a eles associadas) elementos centrais na produção de seu valor artístico e, portanto, na fabricação da arte africana. Nessa mobilidade, Dacar ocupa um lugar central e nodal.

De Dacar a Paris: a especialização dos primeiros comerciantes senegaleses de arte

A partir do final do século XIX, o Senegal foi um dos principais pontos de abastecimento de objetos africanos destinados à França e, mais amplamente, à Europa. A abertura do porto de Dacar em 1866 transformou a pequena cidade em uma verdadeira capital comercial e política. Muitos navios faziam escala em Dacar, onde os passageiros aproveitavam a oportunidade para comprar produtos, objetos e animais locais. Vendedores ambulantes podiam ser encontrados no porto e nos principais centros da sociedade colonial, e os escultores locais produziam estatuetas para vender a colonos, missionários e viajantes, mas não ganhavam a vida com isso e não havia demanda por objetos antigos. Foi preciso esperar a década de 1940 para que os comerciantes se especializassem no comércio de arte. Os relatos sobre essa

2 Este artigo se baseia em dados coletados em Dacar e Saint-Louis, no Senegal, durante 2013 e 2014, que integram uma pesquisa mais ampla sobre antiquários e colecionadores na África Ocidental. Informações adicionais foram obtidas em duas novas visitas a Dacar, em 2019 e 2021. As entrevistas com os antiquários foram feitas em francês, sempre garantindo o anonimato dos participantes. Para reflexões aprofundadas sobre as investigações do mercado de arte africana, consulte especialmente Cayla (2024).

3 É importante notar que a distinção entre as atividades do antiquário e do colecionador também é fluída, tornando ainda mais complexa qualquer tentativa de tipologia. Sobre este ponto, ver Bondaz (2015).

primeira geração de antiquários, que podem ser entendidos como uma forma de mito fundacional, situam essa virada no antigo Sudão francês (atual Mali). O governador colonial Edmond Louveau teria pedido a um comerciante de arroz, Amadou Sylla, que reunisse objetos representativos do território que ele administrava para exibí-los na feira colonial de Bruxelas em 1948. Dessa forma, sob o incentivo do governador, o comerciante apelidado de “Grande Sylla” viajou a Paris na companhia de Gouro Sow, um escultor e comerciante laobé. Os dois homens conheceram Pierre Vêrité e Jean Roudillon e ingressaram no mercado de arte (Panella 2003). No final do período colonial, cerca de dez antiquários se instalaram no bairro de Medina Coura, em Bamako.

Na capital senegalesa, um mercado especializado estava se desenvolvendo próximo ao mercado Kermel (construído no final dos anos 1900), e os vendedores ambulantes tornavam-se numerosos. Em 1946, o ex-administrador colonial Charles Hanin (1946: 122; tradução nossa) criticou os “produtos oferecidos nos terraços dos cafés de Dacar ou nos convés dos Chargeurs Réunis da América do Sul”, os quais ele contrastou com a “arte religiosa”, considerada por ele a genuína arte africana⁴. Os comerciantes vinham das colônias vizinhas para vender objetos. Alguns anos antes da independência, o jornalista Jean Lartéguy (1957: 19; tradução nossa) mencionou, por exemplo, os “comerciantes diola”, que vendiam “máscaras pseudo-negras”. Os comerciantes também ofereceram máscaras ao Institut Français d’Afrique Noire (IFAN), aumentando a primeira coleção pública de Dacar⁵. Em 1947, Raymond Mauny, arqueólogo do Instituto, escreveu para a etnóloga Denise Paulme, chefe do Departamento da África no Musée de l’Homme

em Paris, dizendo que havia recebido visitas de comerciantes da Guiné e do Sudão francês:

*Eu estava esperando por uma oportunidade de satisfazer seu pedido de trocas sem esvaziar as coleções do IFAN. Essa oportunidade acaba de surgir na forma de comerciantes sudaneses e guineenses que nos trouxeram recentemente uma grande quantidade de material que eu havia adquirido com os fundos da Société des Amis de l’IFAN (tradução nossa)*⁶.

Desde o final do período colonial, a atividade portuária e o desenvolvimento econômico de Dacar contribuíram para tornar a capital senegalesa um local de comercialização de obras de arte africanas.

A partir da década de 1960, vários antiquários senegaleses, da África do Oeste ou europeus, instalaram-se principalmente ao longo de duas das principais artérias do Plateau: a avenida Georges-Pompidou e a rua Mohamed V. O I Festival Mundial das Artes Negras, em 1966, desempenhou um papel essencial na dinamização desse setor de atividade. Além disso, as políticas de valorização cultural e artística conduzidas por Léopold Sedar Senghor contribuíram de maneira decisiva para tornar o Senegal pós-colonial uma arena artística favorável ao desenvolvimento do mercado de arte (Harney 2004). As primeiras gerações de antiquários senegaleses são frequentemente oriundas das linhagens de escultores e tecelões Haalpulaar ou de especialistas da palavra (*géwal*) Wolof. A escultura e a venda de objetos de madeira esculpida eram atividades reservadas aos grupos profissionais endogâmicos (referidos como casta na literatura) com um estatuto social

4 No original: “*produits offerts aux terrasses de café de Dakar ou sur les ponts des Chargeurs Réunis en provenance de l’Amérique du Sud*”.

5 No entanto, foi preciso esperar até 1961 para que o IFAN se dotasse de um verdadeiro museu para expor a sua coleção. Sobre este ponto, ver de Suremain (2007).

6 Carta de Raymond Mauny à Denise Paulme, 5 de julho de 1947, DA002040/18837, arquivos do museu du quai Branly-Jacques Chirac. No original: “*J’attendais l’occasion pour pouvoir satisfaire à votre demande d’échanges sans pour autant dégarmer les collections de l’IFAN. Cette occasion vient de se présenter sous les espèces de marchands soudanais et guinéens qui nous ont apporté dernièrement un assez bon matériel que j’ai fait acquérir sur les fonds de la caisse de la Société des Amis de l’IFAN*”.

específico⁷. Os escultores laobe que migraram para Dacar reorientaram ou abandonaram a sua atividade de escultores para se estabelecerem como antiquários por conta própria. Abdou Sylla (2004: 73-74; tradução nossa) define-os como “*escultores urbanos*” e observa que muitos deles são “*tão bem organizados que possuem filiais e lojas em vários locais e, por vezes, em vários pontos turísticos, onde colocam funcionários, alguns dos quais são enviados para mercados e praças públicas ou mesmo para o estrangeiro*”⁸.

As redes desses antiquários desenvolveram-se e se tornaram transnacionais. Conforme documentado por Gérard Salem (1981), alguns antiquários senegaleses se instalaram em Paris nos anos seguintes à independência do Senegal. O mais importante deles é, sem dúvida, Yanda Diop, que, a partir da década de 1960, abasteceu galerias de arte parisienses e vendeu máscaras e estatuetas no mercado de pulgas de Saint-Ouen. Não se trata apenas das esculturas tradicionais, mas também de criações modernas produzidas e comercializadas por escultores laobe. Diop também era proprietário de várias lojas e galerias no bairro do Plateau, em Dacar, bem como participava da vida política senegalesa (era membro do comitê do Partido Socialista da região do Cabo Verde). Outro antiquário senegalês, Dijbril Sonako, também se estabeleceu em Paris na mesma época, ainda que já tivesse lojas na própria capital senegalesa (Amin 1969: 165). Desde meados da década de 1960, Amadi Sow, escultor originário da região de Louga que havia migrado para Dacar, organizava seu comércio a partir de Marselha, desenvolvendo suas redes em toda a França. A cidade portuária rapidamente se tornou um dos principais

lugares do mercado de arte africana, do qual participavam muitos vendedores ambulantes senegaleses (Bertoncello & Bredeloup 2004; Salem 1981). Inicialmente direcionado à França, o mercado da arte rapidamente se voltou para outros países do Norte. Entre as gerações seguintes, o comerciante de arte mais conhecido é, com certeza, Mourtala Diop, também colecionador. Sua atuação começou nos anos 1970, quando desenvolveu seu comércio de obras antigas, mas também contemporâneas, para os Estados Unidos, onde acabou se instalando. Forçado a retornar ao Senegal no início dos anos 2000, após problemas com a justiça americana, ele criou um museu privado em Sally, cidade balneária muito turística, apresentando sua rica coleção pessoal. A maioria desses antiquários migrantes pertence à confraria mouride (uma das duas maiores confrarias sufis no Senegal). Como em muitos campos da economia senegalesa, as redes do mercado da arte são familiares, religiosas e, frequentemente, políticas.

As vias africanas do mercado: uma história sub-regional

A história dos antiquários senegaleses também se desenrola em outros lugares além de Dacar, da Europa e dos Estados Unidos. Durante toda a segunda metade do século XX, ela esteve estreitamente conectada à Costa do Marfim. Nas décadas de 1950 e 1960, muitos comerciantes senegaleses migraram para esse outro país francófono da África Ocidental, cuja arte era particularmente procurada na época. Alguns também se instalaram no Togo. Na virada das independências, os primeiros antiquários senegaleses que atuaram em Abidjan, Bouaké ou Korhogo eram majoritariamente Laobe ou Wolof⁹. Vários começaram como intermediários para antiquários ou para colecionadores ocidentais, sendo empregados para fazer viagens pelas

7 As primeiras gerações de antiquários do Mali, cujo papel pioneiro no mercado de arte foi observado, eram amplamente compostas por ferreiros, que pertenciam igualmente a uma estrutura de linhagem e de saberes hereditários.

8 No original: “*si bien organisés qu'ils disposent de succursales et d'échoppes dans diverses places et parfois dans plusieurs sites touristiques, dans lesquelles ils placent des employés, dont certains sont envoyés dans les marchés et places publiques ou alors à l'étranger*”.

9 Sobre o mercado de arte africana na Costa do Marfim, ver Förster (2015); Steiner (1994; 1995).

diferentes regiões do país ou pelos países vizinhos com o objetivo de comprar objetos. Assim, eles próprios se qualificavam como “batedores” no jargão profissional¹⁰. Depois de ganhar dinheiro suficiente realizando essa tarefa subalterna, vários compraram objetos para sua conta pessoal, constituindo assim um pequeno estoque de objetos, e se instalaram como antiquários no local. Nos anos 1970, muitos comerciantes senegaleses abriram lojas ou galerias na Costa do Marfim, a tal ponto que, em Abidjan, o mercado de antiguidades era apelidado de “mercado senegalês”. Alguns deles emigram posteriormente para a Europa (Salem 1981) ou para os Estados Unidos (Ebin & Lake 1992), ou ainda retornam a Dacar como atacadistas, especializados na arte marfinense.

Esse período é também o de circulações mais amplas: muitos desses antiquários realizam viagens por toda a África do Oeste e na África Central, ou mesmo, excepcionalmente, na África do Leste. Na mesma época, beneficiando-se do desenvolvimento do turismo na África Ocidental, muitos recém-chegados ao mercado da arte combinaram o trabalho de antiquário com o de agente ou de guia turístico. Durante as excursões, aproveitavam para procurar objetos, abastecendo-se de cópias artificialmente envelhecidas de escultores instalados em vilarejos distantes dos centros urbanos. Os anos 1970 e 1980 correspondem a uma diversificação do mercado de arte africana. Nesse contexto, assiste-se à raridade de máscaras e estatuetas consideradas “antiguidades”, ou seja, objetos julgados autênticos, e vários antiquários se orientam para o comércio de contas e têxteis. Os relatos de viagem ou de turnê para a aquisição de objetos são mais da ordem da lembrança do que da atualidade da profissão, fazendo com que a figura do

antiquário “aventureiro” ou “migrante” (Bondaz 2016; Mimche & Tourère 2009) se insira agora em uma lógica de distinção intergeracional. Os jovens antiquários narram as viagens da geração anterior para valorizar uma profissão que ainda se transmite amplamente de pai para filho. Um antiquário senegalês de quarenta e poucos anos me explicava assim: “*antes as pessoas partiam para aprender. A maioria dos antiquários era viajante. Em um dado momento, eles voltaram para casa para manter a profissão*” (tradução nossa)¹¹. A grande mobilidade e a forte presença dos antiquários senegaleses na Costa do Marfim pertencem agora à história pregressa e à nostalgia de uma época particularmente propícia a esse mercado de arte africana.

O início da política de “marfinização” nos anos 1980 e, sobretudo, a guerra civil e a crise eleitoral do início dos anos 2000 na Costa do Marfim transformaram a organização e as redes do mercado. Os antiquários senegaleses instalados na Costa do Marfim, assim como os seus colegas burquinabês, também muito presentes, foram forçados a retornar aos seus respectivos países de origem. “*Os pioneiros estão de volta*” (tradução nossa)¹², resumiu um antiquário de Dacar em uma entrevista em 2013. Na década seguinte, a crise maliana, por sua vez, obrigou os antiquários do país a buscar novas filiais ou a migrar (quando não se reconverteram na atividade mineradora). Esses conflitos, como outros anteriores, serviram de justificativa para o aparecimento de máscaras e estatuetas antigas no mercado. Essas transformações, assim, dão conta dos aspectos geopolíticos do mercado de arte africana, tanto no plano da circulação de atores quanto de objetos. O retorno ao país de muitos antiquários senegaleses ou a instalação de comerciantes malianos, hausas ou camaroneses na capital senegalesa favoreceu, além disso, a reconfiguração sub-regional do mercado e o surgimento da cidade de Dacar como sua

10 No original “rabatteurs”. Este termo (certamente emprestado dos seus empregadores) remete ao vocabulário da caça. Além disso, podemos pensar em que medida esta transferência de vocabulário se explica também pelo desenvolvimento conjunto do turismo cinegético na Costa do Marfim, que leva muitos caçadores ocidentais a recrutar guias e batedores locais. O colecionador e negociante de arte Raoul Lehuard referia-se à atividade desses intermediários como “caça na selva” (Baqué 2021: 72-77).

11 No original: “*Avant, les gens partaient pour apprendre. La plupart des antiquaires, c'était des voyageurs. À un moment donné, ils sont rentrés au bercail pour garder le métier*”.

12 No original: “*Les pionniers sont de retour*”.

nova “plataforma”. Os antiquários continuam, contudo, a insistir em sua participação em redes transnacionais a fim de valorizar objetos apresentados como “autênticos” e supostamente adquiridos em zonas remotas do continente. “*Nós desenterramos peças na fonte em vilarejos desconhecidos no interior da África*” (tradução nossa)¹³, destaca, por exemplo, um deles no site de sua galeria.

No entanto, o contexto senegalês apresenta diferenças significativas com o da Costa do Marfim. Existem poucas tradições escultóricas importantes no Senegal – com algumas exceções notáveis, como as máscaras diola (*ajamat*), bassari (*alyane*) e bedik (*adik*) no sul de Casamansa. O abastecimento de obras de arte e a produção de cópias ocorrem, assim, em outros países. No início dos anos 2000, por exemplo, vários atacadistas camaroneses se instalaram no bairro de Medina ou nos arredores de Dacar, e em cidades secundárias do país, com a lógica familiar operando de maneira central. Instalado em Dacar desde o final dos anos 2000, um desses antiquários resumiu essas migrações profissionais: “*Tudo isso é uma só pessoa, como um avô que tem um filho em Saint-Louis, em Zinguichor, em Dacar*” (tradução nossa)¹⁴. Esses antiquários importam, por via marítima, cópias de máscaras e estatuetas provenientes da África Central (Mimche & Tourère 2009). A Feira Internacional de Dacar (FIDAK), organizada a cada dois anos desde 1974, também favoreceu as cadeias de abastecimento camaronesas.

Assegurada durante o período colonial pelos escultores, a produção local continua a alimentar o mercado. O vilarejo artesanal de Guediawaye, criado em 1995, é um dos principais locais de produção. Situado ao norte da península de Cabo Verde, Guediawaye é uma cidade muito deslocada do centro, onde os turistas raramente vão (ao contrário do Mercado Kermel ou do mercado de Soumbédioune, em Dacar).

O vilarejo especializou-se na produção de obras e na venda por atacado. No final dos anos 2010, reunia uma centena de escultores, que abasteciam o Mercado de Kermel, o vilarejo artesanal de Soumbédioune, a ilha de Gorée, mas também galerias em outras cidades (como Saint-Louis). A maioria se especializa no trabalho de escultura ou de polimento, distinguindo respectivamente os ofícios de “escultor” e de “acabador”, e produz estatuária “moderna”, principalmente decorativa: máscaras de perfil designadas como “máscaras laobé”, estatuetas “macouba” representando uma mãe e seu filho, ou ainda estatuetas de casal ditas “Saint-Valentin”. Enviando essas produções por contêineres para todo o mundo (Europa, Estados Unidos, Ásia, América do Sul e Dubai), os atacadistas são os principais clientes. Essa produção é ocasionalmente alvo de zombarias por parte dos antiquários. Durante uma entrevista em 2013, um antiquário de Dacar criticava os vendedores de “máscaras de Thiaroye, máscaras de Guediawaye”, fazendo alusão às cópias fabricadas e envelhecidas artificialmente nos arredores de Dacar ou no vilarejo de Guediawaye. Além dos muitos escultores presentes em Guediawaye, um vendedor de “peças antigas” também mantém um estande, comercializando, majoritariamente, cópias artificialmente envelhecidas importadas da Costa do Marfim, onde as tradições escultóricas são mais presentes e onde esse comércio continua a ser favorecido pelas cadeias estabelecidas durante a segunda metade do século XX e pela abertura marítima.

Ser antiquário no Senegal: a arte de lidar com objetos

Os antiquários senegaleses comercializam obras de arte que apresentam elementos de sua própria cultura, o que pode parecer paradoxal. Devido à raridade da estatuária ritual no Senegal, eles negociam objetos identificados com grupos étnicos presentes em outros países, conduzindo-os a adotar uma concepção ampla de cultura como “cultura africana”. Muitos

13 No original: “*Nous dénichons des pièces à la source dans des villages insoupçonnés au fin fond de l’Afrique*”.

14 No original: “*Tout ça, c’est une seule personne, comme un grand-père qui a un fils à Saint-Louis, à Zinguichor, à Dakar*”.

de seus colegas de outros países africanos se identificam com grupos étnicos produtores de máscaras e estatuetas, aos quais estão associados estilos artísticos, ao passo que os antiquários senegaleses utilizam esses rótulos étnicos com o objetivo de apresentar o continente como uma totalidade. Em ambos os casos, os comerciantes de arte contribuem para reproduzir uma identificação entre grupos sociais e conjuntos de objetos que permanecem sendo uma problemática, na medida em que são etnizados conjuntamente os seres humanos e os artefatos por eles produzidos e utilizados. Essa lógica se insere na continuidade do “paradigma étnico” estabelecido na época colonial em relação à cultura material das sociedades africanas (Ravenhill 1996).

Esse aspecto continua sendo fundamental tanto na especialização de muitos antiquários oeste-africanos (antiquários dogon especializados na arte chamada “dogon”, por exemplo) quanto nas narrativas e formas de exposição comercial dos antiquários senegaleses (máscaras e estatuetas apresentadas em galerias e lojas por categorias étnicas). A especialização destes últimos consiste, portanto, em reconhecer nas peças características distintivas que permitem associá-las a uma categoria étnica e estilística, não propriamente a uma origem geográfica. Se, por um lado a “cultura africana” a que se referem é apresentada como homogênea e essencializada, por outro, os objetos comercializados requalificam o modo como as obras de arte são interpretadas enquanto indícios de etnicidade. A adequação entre a etnia do escultor e o estilo da obra funciona como uma suposta prova da sua autenticidade, tornando-se indispensável em sua exposição e narrativa. Um antiquário senegalês fez a seguinte explicação: “*um Baule não pode fazer de você um senegalês, um senegalês não pode fazer de você um Baule*” (tradução nossa)¹⁵. Essa simplificação mostra como “os atores sociais que fabricaram e utilizaram os objetos são vistos como os executores de uma ‘cultura’ que, por sua vez,

se torna a verdadeira produtora e usuária do grupo”¹⁶ (Peressini 1999: 32; tradução nossa). As lógicas coloniais da etnicização são, portanto, reproduzidas de maneira articulada aos preconceitos culturalistas e essencialistas que caracterizaram muitos discursos sobre a “cultura africana” desde o período colonial, inclusive na antropologia e na história da arte.

Identifica-se, assim, uma especificidade no caso dos comerciantes de arte senegaleses, em sua maioria Wolof e Laobe. Ao colocar à venda máscaras e estatuetas originárias de outros países africanos e apresentá-las como elementos de uma “cultura africana” da qual reivindicam pertencer, eles se inscrevem mais em uma perspectiva pan-africanista do que nacionalista ou étnica. As lojas e galerias funcionam como metonímias do continente. Um comerciante senegalês apresentava sua loja nestes termos: “*É o museu da África. Há todas as raças*” (tradução nossa)¹⁷. Embora essa perspectiva pan-africana não seja expressa em termos políticos, ela está parcialmente ligada à centralidade do Pan-Africanismo nos discursos locais, historicamente fundamentado pelo estatuto específico do Senegal durante o período colonial e, posteriormente, pela política cultural conduzida por Léopold Sédar Senghor (Harney 2004; Sylla 1998). Para este último, a ideia de unidade africana era indissociável da ideia de unidade da arte africana, ou do que ele designava na época como “arte negra” (Cohen 2020; Diagne 2007). Da mesma forma, tal objetivo coincide com o do museu do IFAN mencionado anteriormente, hoje renomeado Museu Théodore Monod de arte africana.

Em contraste com os museus criados nas outras colônias da África Ocidental Francesa no final do período colonial, este não apresenta a cultura material ou a arte da colônia e depois do país, mas, sim, de toda a África Ocidental (Bondaz 2020; Suremain 2007). Por isso, pôde ser apresentado como “*um microcosmo artístico*

15 No original: “Un Baoulé ne peut pas te faire un Sénégalais, un Sénégalais ne peut pas te faire un Baoulé”.

16 No original: “les acteurs sociaux concrets qui ont fabriqué et utilisé les objets sont vus comme les exécutants d’une “culture” qui, elle, devient le véritable producteur et utilisateur du groupe”.

17 No original: “C’est le musée de l’Afrique. Il y a toutes les races”.

da *África negra*” (Oberlé 1989: 78; tradução nossa)¹⁸. Desde a sua inauguração em Dacar, em dezembro de 2018, o Museu das Civilizações Negras segue a mesma lógica. A sala dedicada à arte africana, intitulada “Civilizações Africanas”, reúne obras provenientes de toda a África subsaariana. O painel introdutório original enfatizava o valor religioso dessa arte: “*Na África, as máscaras e as estatuetas têm fundamentalmente um valor espiritual e metafísico*” (tradução nossa)¹⁹. Essa sala de exposições foi totalmente reconfigurada e o texto introdutório passou a insistir mais na necessidade de desconstruir a ideia de uma “arte tradicional”: “*Sendo a arte dinâmica na África de hoje, a que se faz só pode ser a expressão do estado atual das sociedades e culturas africanas*” (tradução nossa)²⁰. Além disso, foram adicionados cartazes temáticos, permitindo contextualizar as obras expostas, pouco familiares aos visitantes senegaleses.

Tal como nesses dois museus, os objetos colocados à venda pelos antiquários senegaleses são, na sua grande maioria, provenientes de países estrangeiros. No entanto, alguns deles implementam estratégias de etnicização dos objetos, apresentando, por exemplo, as máscaras denominadas “laobe” ou “máscaras fulas” como tradicionais. Excepcionalmente, essas estratégias de nacionalização também podem se aplicar a objetos provenientes de outros países africanos, um *nkisi nkondi* do Congo, por exemplo, é apresentado por um antiquário senegalês como uma figura de Mame Daouda, em referência a uma responsável pelo *ndëpp*, culto de possessão lebou. Como indicava Nelson Graburn (1976) na introdução do seu livro sobre arte turística,

as tradições inventadas para turistas podem, depois, ser nacionalizadas.

Os antiquários senegaleses não lidam apenas com os diferentes critérios de identificação dos objetos, como o estilo, a suposta origem étnica, as referências à “cultura africana”, eles também precisam ajustar sua atividade ao contexto religioso, o qual é composto em sua grande maioria por muçulmanos. Dessa forma, o desafio para eles consiste em adequar sua profissão e seu discurso sobre os objetos, especialmente sobre as estatuetas, aos preceitos do islã, tanto para si mesmos quanto para suas famílias, parentes e vizinhos. Valorizar máscaras e estatuetas não é algo simples. Na melhor das hipóteses, esses objetos são vistos como vestígios de práticas consideradas pagãs e, na pior, como suportes ainda ativos de práticas mágico-rituais associadas ao imaginário da bruxaria. Nesse sentido, os antiquários correm o risco de se tornarem suspeitos de usar os objetos que colecionam para fins que não sejam puramente comerciais e profissionais, mas também como suportes de práticas ocultas destinadas a aumentar seu prestígio e riqueza. Portanto, eles não cessam de lidar com a ambivalência dos objetos que comercializam, adaptando seu discurso de acordo com seus interlocutores (Bondaz 2019).

Por um lado, apresentar esses objetos como peças “autênticas”, tendo sido utilizadas em um contexto ritualístico, equivale a atribuir-lhes um poder mágico-ritual potencialmente perigoso, na medida em que raramente é possível saber se os objetos foram utilizados para fins benéficos ou maléficos. Alguns antiquários explicam que eles próprios desconfiam dos objetos que comercializam. Um antiquário malinês radicado em Dacar considerava, por exemplo, a respeito dos objetos ligados ao culto iniciático bamanan do N'tomo: “*quando você está na presença desses objetos, sabe que eles têm algo de especial. Você os deixa do lado de fora. É preciso neutralizá-los*” (tradução nossa)²¹. Circulam várias histórias sobre antiquários que adoeceram,

18 No original: “un microcosme artistique de l'Afrique noire”.

19 No original: “En Afrique, le masque et la statuette sont fondamentalement une valeur spirituelle et métaphysique”.

20 No original: “L'art étant dynamique dans l'Afrique d'aujourd'hui, celui qui se fait ne peut être que l'expression de l'état actuel des sociétés et des cultures africaines”.

21 No original: “Quand tu es en présence de ces objets, tu sais qu'ils ont quelque chose de spécial. Tu les laisses dehors. Il faut les neutraliser”.

foram considerados loucos ou que morreram de forma suspeita, sugerindo que essas desgraças teriam sido causadas pela exposição ao poder de certos objetos. Em setembro de 1993, um incêndio que devastou o mercado Kermel foi interpretado por alguns habitantes de Dacar como a manifestação de entidades invisíveis associadas às máscaras e estatuetas armazenadas no local pelos comerciantes de arte.

Por outro lado, muitos antiquários insistem na carga ou alma (*ruu* em wolof) dos objetos. Um antiquário senegalês me explicou, por exemplo, que “*é preciso tentar entrar em contato com os objetos, porque eles também têm alma*”²². Mas esse poder atribuído aos objetos às vezes é traduzido em termos religiosos e atribuído a Allah. Outro antiquário considerava que “*os objetos têm sua baraka*”²³. Ele se referia a uma noção central na economia moral da confraria do islã senegalês, isto é, a carga dos objetos é convertida em um atributo de origem divina, o que permite apresentar sua comercialização como uma atividade lícita à luz dos preceitos do islã sufi e inscrevê-la no quadro normativo das trocas econômico-religiosas em vigor na sociedade senegalesa (Cruise O’Brien 1974).

As complexas relações entre a mercantilização da arte africana e o islã também se refletem em uma narrativa sobre as origens do mercado de arte no Senegal, conforme falou um dos antiquários entrevistado. Situando sua narrativa nas primeiras décadas do século XX, ele explicou que os primeiros verdadeiros antiquários haviam antes operado em Diourbel e Kaolack, duas cidades do centro-oeste do Senegal, mas que Cheikh Amadou Bamba, fundador da irmandade mouride, que tinha uma casa em Diourbel, proibiu a posse de estatuetas na região, obrigando os antiquários a migrar para Dacar. As migrações dos primeiros vendedores especializados no comércio de objetos de arte tinham, assim, uma razão religiosa, e o mercado de arte,

transferido para a capital, era implicitamente apresentado como um espaço emancipado de uma das mais importantes irmandades sufis do Senegal. Os itinerários e as práticas concretas dos antiquários não testemunham tal emancipação, pelo contrário, indicam uma capacidade de conjugar a atividade comercial e o pertencimento a uma irmandade (a grande maioria deles são mourides). Porém, essa narrativa de origem tem o mérito de destacar as estratégias que eles empregam para desempenhar seu papel de intermediários entre os mundos do islã e da arte. É também graças a essa arte da composição que eles conseguiram tornar Dacar uma das arenas mais importantes da arte africana.

Conclusão

Historiadores e historiadoras da arte documentaram em larga escala a história da Escola de Dacar, espaço de invenção de uma arte considerada “moderna” logo após a independência do Senegal, e dedicaram numerosos estudos ao surgimento dessa capital da África do Oeste como palco central da arte contemporânea, especialmente graças à Bienal de Dacar. No entanto, há poucos estudos voltados para analisar como ela se insere na história do chamado mercado de arte africano dito “tradicional”. Não se trata de opor essas abordagens e interesses múltiplos, mas, sim, de convidar à desconstrução de perspectivas muitas vezes centradas em categorias e periodicidades (“tradicional”, “moderno”, “contemporâneo”) aplicadas, antes de tudo, à história das artes ocidentais²⁴. A globalização do mercado de arte e a internacionalização dos circuitos artísticos constituem processos correlatos que promovem a circulação de objetos, pessoas e práticas artísticas, além da transferência de atribuições e categorias. Essas classificações também são objeto de distinções ou indiferenças, conforme os contextos históricos e culturais. Assim, uma

22 No original: “*il faut essayer de se contacter avec les objets, parce que les objets aussi ils ont leur âme*”.

23 No original: “*les objets ont leur baraka*”.

24 Para uma crítica nessa linha, ver, por exemplo, Harney e Philipps (2018).

história global da arte que pretenda permanecer atenta a essas questões e a esses vieses epistemológicos só pode, portanto, ser escrita a

partir das práticas situadas dos atores do mundo da arte, considerando especialmente o papel fundamental e não periférico dos comerciantes.

BONDAZ, J.; BARROS, D. D. VIEIRA, R. Dakar, a hub of the African art market? Senegalese art dealers at the crossroads of worlds. *R. Museu Arq. Etn.* 45: 18-28, 2025.

Abstract: This article examines the place of Dakar, the capital of Senegal, in the history of the so-called traditional African art market. Based on ethnographic and historical data, it describes the role played by Senegalese antiquaries in establishing transnational networks, at both intracontinental and intercontinental scales. Furthermore, it questions the specificities of the Senegalese market, particularly its pan-African perspectives, the essentialist or ethnicist biases it conveys, and the antiquaries' relationship with Islam.

Keywords: African art; Market; Art dealers; Senegal; Pan-Africanism.

Referências bibliográficas

Amin, S. 1969. *Le monde des affaires sénégalais*. Les éditions de Minuit, Paris.

Baqué, P. 2021. *Un nouvel or noir. Le pillage des objets d'art en Afrique*. Agone, Marseille.

Bertoncello, B. ; Bredeloup, S. 2004. *Colporteurs africains à Marseille*. Un siècle d'aventures. Autrement, Paris.

Biro, Y. 2018. *Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XXe siècle*. Les Presses du Réel, Dijon.

Bondaz, J. 2015. L'art primitif réapproprié ? Les collectionneurs d'art africain en Afrique de l'Ouest. *Cahiers d'anthropologie sociale*: 24-48.

Bondaz, J. 2016. Masques passeports et antiquaires migrants. La marchandisation de l'art africain en Afrique de l'Ouest. *Cahiers du CAP*: 77-103.

Bondaz, J. 2019. Le caractère marchand du fétiche et son secret. L'art de profiler les objets chez les antiquaires ouest-africains. *Gradhiva*: 70-91.

Bondaz, J. 2020. Echantillonner toute l'Afrique. Les collectes coloniales de l'Institut Français d'Afrique Noire (1936-1960). *Troubles dans les collections* 1. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/354618183_Echantillonner_toute_l'Afrique_Les_collectes_coloniales_de_l'Institut_Francais_d'Afrique_Noire_1936-1960. Acesso em : 16/01/2026.

Cayla, J. 2024. Ethnologue, espionne et apprentie. «Sécréter» les données produites sur le marché de l'art africain au Burkina Faso à l'ère de la science ouverte. *Ethnologie française* 54: 47-61.

Cohen, J. 2020. Senghor, «l'art nègre» et l'école de Dakar. In : Diouf, M. ; Murphy, M. (Eds.). *Déborder la négritude. Arts, politique et société à Dakar*. Les presses du réel, Dijon, 19-33.

Cruise O'Brien, D.B. 1974. Don divin, don terrestre : l'économie de la confrérie mouride. *European Journal of Sociology* 15: 82-100.

Diagne, S.B. 2007. *Léopold Sedar Senghor : l'art africain comme philosophie*. Riveneuve, Paris.

- Dupire, M. 1985. A nomadic caste. The Fulani woodcarvers, historical background and evolution. *Anthropos* 80: 85-100.
- Ebin, V. ; Lake, R. 1992. Camelots à New York. Les pionniers de l'immigration sénégalaise. *Hommes et Migrations*: 32-37.
- Graburn, N.H.H. (Ed.). 1976. *Ethnic and Tourist Arts*. University of California Press, Berkeley.
- Harney, E. 2004. *In Senghor's Shadow. Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*. Duke University Press, Durham.
- Harney, E.; Phillips, R.B. (Ed.). 2018. *Mapping modernisms. Art, indigeneity, colonialism*. Duke University Press, Durham.
- Förster, T. 2015. New Markets, New Patrons. Work-Trade Relationships in a West African art market. In: *Africa in the Market. Twentieth-century art from the Amrad African art collection*. Royal Ontario Museum, Toronto, 75-97.
- Lartéguy, Jean. 1957. *Les clefs de l'Afrique*. Albin Michel, Paris.
- Mimche, H. ; Tourère, Z. 2009. Circulations migratoires des élites économiques dans l'ouest du Cameroun. Le cas des "antiquaires". In: Baby-Collin V. et al. (Ed.) *Migrants des Suds*, IRD Editions, Marseille, 77-96.
- Oberlé, P. (Ed.) 1989. *Sénégal. La nature, le pays, les hommes*. SAEP, Colmar.
- Panella, C. 2003. Quelques notes sur la circulation des objets dogon au Soudan français. In: Bedaux, R. ; van der Waals, J.D. *Regards sur les Dogon du Mali*. Rijksmuseum voor Volkenkunde-Editions Snoeck, Leyde-Gand, 214-216.
- Peressini, M. 1999. Pour en finir avec l'ethnité des objets. *Anthropologica* XLI, 1: 35-52.
- Ravenhill, P.L. 1996. The Passive Object and the Tribal Paradigm. Colonial Museography in French West Africa. In: Arnoldi, M. J.; Geary, C.M.; Hardin, K.L. (Eds.), *African Material Culture*. Indiana University Press, Bloomington; Indianapolis, 265-282.
- Salem, G. 1981. *De Dakar à Paris, des diasporas d'artisans et de commerçants. Étude socio-géographique du commerce sénégalais en France*. Tese (doutorado). EHESS, Paris.
- Salomon, C. 2009. Antiquaires et businessmen de la Petite Côte du Sénégal. Le commerce des illusions amoureuses. *Cahiers d'études africaines* : 147-174.
- Schneider, J. 2002. World Markets: Anthropological Perspectives. In: MacClancy, J. (Ed.). *Exotic No More: Anthropology on the Front Lines*. The University of Chicago Press, Chicago; London, 64-85.
- Steiner, C.B. 1994. *African Art in Transit*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Steiner, C.B. 1995. The Art of the Trade: On the Creation of Authenticity in the African Art Market. In: Marcus, G.E.; Myers, F.R. (Eds.). *The Traffic in Culture*. University of California Press, Berkeley, 151-66.
- Suremain, M-A. 2007. La mise en musée des cultures africaines, le musée de l'IFAN, 1940-1960. *Outre-Mers* 356-357 : 151-172.
- Sylla, A. 1998. *Arts plastiques et Etat au Sénégal*. PSIC, Dakar.
- Sylla, A. 2004. *L'artisanat sénégalais*. Presses universitaires de Dakar, Dakar.