

## Expondo a negatividade no âmago das ‘máscaras de Lazarim’ e da ‘Arte Negra’

João Figueiredo

Centro de Investigação e Desenvolvimento sobre Direito e Sociedade da Faculdade de  
Direito da Universidade NOVA de Lisboa

[de.castro.maia@gmail.com](mailto:de.castro.maia@gmail.com)

### Resumo

Neste capítulo abordarei o desafio de expor objetos etnográficos na sua essência negativa, ou seja, não enquanto representações de outras culturas ou sociedades, mas enquanto testemunhos de um gesto traumático. O intuito é o de evitar uma série de problemas causados pela sua inclusão em categorias como ‘Arte Negra’ ou ‘máscaras de Lazarim’ (uma subcategoria de um conjunto mais vasto, o ‘Património’). Os aportes teóricos que me permitirão abordar esta tarefa são proporcionados pela filosofia de Achille Mbembe, Jean-François Lyotard e Yuk Hui, bem como por críticas ao paradigma representacional ocidental radicadas na tradição Zen japonesa. De forma a resolver o desafio estético colocado pela tentativa de exibir a negatividade na origem do trauma, começarei por explicitar os contornos do gesto que cria ambas as categorias, expondo a intuição que me leva a trabalhá-las em conjunto e a mapear os traços da sua genealogia comum. Depois, dedicarei algumas páginas a explorar o contexto do surgimento histórico de ambas. Em guisa de conclusão, proporei uma forma de expor máscaras de Lazarim que escapa à lógica da patrimonialização e que, por analogia, poderá vir a servir de pista para todos aqueles interessados em ensaiar soluções de exibição descolonizada de peças de ‘Património’ e/ ou ‘Arte Negra’.

**Palavras-chave** Património; arte negra; descolonizar os museus; restituição; museologia pós-representacional.

### Exhibiting the negativity at the core of ‘Lazarim masks’ and ‘African Art’

#### Abstract

In this chapter I will focus on the challenge of exhibiting ethnographic objects in their negative essence. This implies understanding them not as representations of other cultures or societies, but as traces of a traumatic event. By adopting this alternative understanding, I hope to avoid the pitfalls of including these objects in categories such as ‘African Art’ or ‘Lazarim masks’ (a specific kind of Heritage). Throughout this chapter I draw from the works of Achille Mbembe, Jean-François Lyotard and Yuk Hui, and get inspiration from Japanese Zen critiques of western representational metaphysics. To face the aesthetic challenge at hands, I will begin by analysing the traumatic events at the origin of both categories, explaining why I opted to work them together and then mapping their common genealogy. Afterwards, I will briefly explore their historical

connections. As a conclusion, I will propose an 'anti-heritage' take on the exhibition of Lazarim masks' that can inspire decolonized displays of 'African Art'.

**Keywords:** Heritage; African art; decolonizing the museums; restitution; post-representational museology.

## Introdução

Como encarar uma 'máscara de Lazarim' e não sentir, com um assombro arrebatador, a intuição de que estamos perante uma peça de escultura negra (Einstein, 1920)? Nada no domínio daquilo que é representável por estas máscaras, ou sequer no seu formalismo e plasticidade, parece apontar nessa direção. Contudo, a sensação é avassaladora. Perante uma máscara de Lazarim pressentimos: "aqui está uma peça que, quer a encaremos como etnográfica, quer como obra de arte, apenas existe enquanto não-máscara e não-objeto... um pouco como os 'não-lugares', identificados por Marc Augé (1997). Porque resulta desta dupla negação, funcional e ontológica, esta máscara insuspeita possui uma essência em tudo análoga à 'Arte Negra'!". Esta premonição estética atinge-nos como um relâmpago em noite escura, revelando momentaneamente uma constelação de elementos históricos que apenas a máscara, funcionando como uma "imagem dialética" (Benjamin, 1999: 462; Weigel, 2015), permite tornar inteligível. *A posteriori*, os arquivos confirmam que, tanto as máscaras de Lazarim, como as peças de arte negra em circulação no ocidente, resultam de um gesto de excisão que não se inscreve no domínio do representável e que, portanto, apesar de se repetir no tempo, escapa à História (Azoulay, 2019: 58-156). Admitindo este ponto de partida, a negatividade invisível que une estas peças vai tornando-se dizível.

A tentativa de expor o nexos revelado por esta intuição inicial lança-nos um desafio estético, que é o de dar a ver a essência negativa das 'máscaras de Lazarim' ou da 'Arte Negra'. Este desafio é tão mais difícil quanto mais nos habituamos a exhibir estes objetos situando-os em ordens positivas, transitórias e historicamente determinadas pelo pensamento ocidental, como sejam as da etnografia, do folclore ou, mais recentemente, a do património. Contudo, esta tarefa é urgente porque as práticas museológicas que seguem lógicas representacionais, em que cada objeto é apresentado

como sendo o índice ou a metonímia de uma realidade cultural ou material externa ao museu, são facilmente instrumentalizadas por defensores de agendas neoliberais e neocoloniais interessados em negar ou iludir os impactos culturais, sociológicos e ecossistémicos dos modelos económicos que defendem. Veja-se, nesse sentido, o argumento que Dan Hicks elabora em *The Brutish Museums* (2020a). Segundo Hicks, não é possível dissociar o passado violento dos “bronzes de Benim” da forma como estas peças são hoje expostas em museus que, apesar da sua retórica progressista, aceitam o financiamento de companhias problemáticas como a *British Petroleum* (BP) (Hicks, 2020a 194-208; 2020b). Portanto, qualquer prática expositiva crítica que passe apenas pela atualização histórica do conteúdo descritivo associado a cada uma destas peças (a reformulação das suas ‘etiquetas’) mais não faz do que alimentar um mercado cultural que, na verdade, depende quer destas reatualizações periódicas, quer da ocultação dos nexos entre práticas museológicas representacionais e formas (neo)coloniais de opressão e de extração de recursos. Tendo este facto em conta, no presente capítulo abordarei as implicações do desafio de expor objetos na sua essência negativa e de forma não-representacional, primeiro explicitando os contornos do gesto que cria a negatividade no cerne da ‘Arte Negra’ e das ‘máscaras de Lazarim’ e, depois, propondo uma solução expositiva concreta.

## **Cartografias do invisível**

Está na ordem do dia o desafio de descolonizar a forma como peças de arte negra são expostas (Azoulay, 2019; Hicks, 2020; Ribeiro, 2019; Sarr e Savoy, 2018). Não negando a especificidade histórica do embate colonial no continente africano, onde a séculos de extração de recursos e à alienação de milhões de pessoas escravizadas se seguiu um período caracterizado pela ocupação colonial e o racismo anti-Negro, é possível alargar este desafio de forma a questionar como certas categorias de objetos europeus são hoje exibidas em Portugal. Esta possibilidade existe porque peças como as máscaras de Lazarim partilham com os objetos que foram brutalmente extraídos de contextos (pós)coloniais a sujeição às lógicas de produção, mercantilização e circulação que regem o mercado das ‘Artes Primeiras’ (Derlon e Judy-Ballini, 2008). Apesar da atualidade do debate a respeito da descolonização dos museus, há uma longa discussão

em torno das potencialidades e dos limites éticos, estéticos e epistemológicos do paradigma representacional que deve ser entendida como a sua ‘pré-história’. Refiro-me à tradição crítica que acompanhou a afirmação do modernismo ocidental e a sua contestação ou superação em diferentes contextos globais. Como tal, é possível entender que duas das atuais crises, a dificuldade em descolonizar os museus de forma significativa e a proliferação desmesurada do ‘Património’ (González, 2017), são reelaborações de problemas que se tornaram perenes a partir do momento em que as elites ocidentais embarcaram num projeto de rutura e ‘purificação’ moderna (Latour, 1991). Aceitando esta genealogia comum, é interessante recuperar para o presente debate algumas das reações à apoteose e declínio do modernismo ocidental, entendendo este enquanto a vanguarda de um projeto mais amplo de modernização (Latour, 1991: 130-133).

Algumas das meditações pós-modernas de Jean-François Lyotard (1991 [1988]), reunidas em *The Inhuman – Reflections on Time*, proporcionam um bom ponto de partida para a concretização deste desígnio, possibilitando-nos uma articulação com a crítica anti-moderna de Keiji Nishitani (1983) e com o projeto filosófico contemporâneo de Yuk Hui (2016). A deriva ao encontro da obra destes autores proporciona-nos um descentramento em relação à história das ideias ocidental que, para além de possibilitar uma crítica mais radical à lógica representacional no cerne dos discursos expositivos coloniais, sugere uma perspetiva a partir de onde atacar o desafio estético em mãos. Em vários dos ensaios presentes em *The Inhuman*, bem como em *Anamnesis of the Visible* (Lyotard, 2004), Lyotard procura uma solução que permita apresentar o invisível, representando-o na sua negatividade. Segundo Lyotard, esta é a única característica do invisível que é passível de ser relativizada, ou seja, colocada numa ordem ou posicionamento relacional vis-à-vis um contexto e outros elementos. O negativo do que o filósofo entende como ‘invisível-porque-desmesurado’ é a marca que esta incomensurabilidade irrepresentável deixa. Sendo apenas um traço do invisível, esta marca possibilita, porém, a inscrição ‘ordinal’ do irrepresentável num registo histórico. Pelo contrário, na sua forma positiva, o ‘invisível-porque-desmesurado’ apenas pode ser confrontado enquanto intensidade ‘cardinal’, de grandeza incomparável, impossível de relativizar e, portanto, não inserível na História.

Este raciocínio pode parecer desnecessariamente abstrato, mas, na verdade, é este nível de abstração que permite recuperar para o domínio da historiografia geral intuições que filósofos e historiadores há muito apuraram no tratamento de temas como o Holocausto. Perante a incapacidade de representar de forma satisfatória o trauma ‘invisível-porque-desmesurado’ ou, como o expressou Adorno, “escrever poesia depois de Auschwitz” (Zilcosky, 2016)<sup>1</sup>, uma abordagem segundo o modelo sintetizado por Lyotard é a norma neste campo de estudos, permitindo que sejam traçados paralelos com outros eventos históricos sem que se questione a excecionalidade histórica do Holocausto (Baranowski *et al.*, 2013). Ademais, no ensaio *Representation, Presentation, Unpresentable* (1991: 119-128), Lyotard defende que, pelo menos desde 1912, o processamento do ‘invisível-porque-desmesurado’ se tornou a principal tarefa das vanguardas, uma vez que as técnicas mecânicas de representação libertaram os artistas plásticos do imperativo de reproduzir o visível. Depois da fotografia, é a dificuldade em apresentar o “invisível no invisível”<sup>2</sup>, o “absoluto” ou o “sublime” que não pode ser relativizado ou contextualizado (Lyotard, 1991: 126), que provoca os artistas. Repto que se mantém até ao presente, sendo que críticos como Alberto Toscano e Jeff Kinkle (2015) defendem que representar o sistema capitalista na sua monstruosa totalidade ou globalidade continua a ser a grande tarefa irrealizada das vanguardas contemporâneas (Jameson, 2014).

Para além deste absoluto ou sublime ‘invisível-porque-desmesurado’, na sua obra Lyotard identifica um outro tipo de invisível. Em ensaios como *Logos and Techne, or Telegraphy* (1991: 47-58) e *Anamnesis Of the Visible* (2004), Lyotard nomeia um outro invisível que escapa à ordem do representável, não porque a sua intensidade ‘cardinal’ incomensurável põe em causa a sua inscrição numa linearidade temporal ‘ordinal’ pensável, mas porque a sua existência resulta de um momento de negatividade total, que quebra ou estilhaça o próprio meio em que se pode dar qualquer tipo de inscrição. Em *Logos and Techne, or Telegraphy*, Lyotard (1991: 55) lança a mão a um *kōan* de Dōgen Zenji (1200-1253), fundador da escola Sōtō do budismo Zen japonês, de forma a

---

<sup>1</sup> Todas as traduções ao longo deste capítulo são da responsabilidade do autor.

<sup>2</sup> No original, “the invisible in the invisible”.

exemplificar em que consiste a natureza deste segundo tipo de invisível. O *kōan* do “espelho perfeito”<sup>3</sup> propõe que meditemos sobre a existência de um espelho normal, capaz de tudo refletir, mesmo algo de radicalmente novo. Um dia, porém, este espelho banal encontra um “espelho perfeito” e, assim que este se posiciona na sua presença, o espelho normal estilhaça-se em milhares de pedaços. Dōgen, na paráfrase de Lyotard, esclarece-nos então do seguinte: “não imaginem que existe primeiro um tempo em que o estilhaçar não aconteceu, nem que existe um tempo em que tudo se estilhaça. Apenas existe o estilhaçar” (Lyotard, 1991: 55). Ou seja, é apenas a cesura, invisível porque destrói o meio de inscrição, que existe num sentido ontológico forte. Este estilhaçar é irrepresentável por uma razão diferente daquela pela qual o “sublime”, ou o capitalismo global o são (Lyotard, 1991: 126; Toscano e Kinkle, 2015). Neste caso, não está em causa a incomensurabilidade ‘cardinal’ ou imensamente positiva daquilo que se torna, portanto, invisível porque irrepresentável, mas sim uma impossibilidade que resulta da quebra do suporte de qualquer tipo de representação (Lyotard, 1991: 55). A negatividade constitutiva é fulcral à invisibilidade que resulta de um estilhaçar. Lyotard exemplifica este segundo tipo de invisível referindo o *first blow* ou trauma original *freudiano*, que apenas se manifesta de forma disfarçada num *second blow*, o *après-coup lacaniano* passível somente de ser inscrito de forma deferida na memória (conforme o conceito *freudiano* de *nachträglichkeit*)<sup>4</sup> (Lyotard, 1991: 55-57).

Regressemos à relação das ‘máscaras de Lazarim’ com a ‘Arte Negra’. Esta pode começar a ser cartografada através da comparação entre dois invisíveis do segundo tipo. Ou seja, mediante o estudo da relação topológica entre dois traumas que estilhaçam a própria memória social em que poderiam ter sido inscritos. Concretamente, quando passam a existir, ambas as categorias negam a possibilidade das sociedades tradicionais das quais emergem as conceptualizarem internamente, em termos puramente endógenos. É impossível conceber uma sociedade africana pré-colonial na qual uma categoria como ‘Arte Negra’ seja pensável; como o é uma sociedade agrária portuguesa (anterior ao embate da modernidade) em que o ‘Património’ e as tradições mercantilizadas tenham um lugar. Então, se, por um lado, o trauma do surgimento destas categorias não é inscrito na memória social das sociedades pré-modernas que

---

<sup>3</sup> No original, “a clear mirror”.

<sup>4</sup> Sobre a impossibilidade de traduzir *nachträglichkeit* de forma satisfatória, ver Eickhoff (2006).

são estilhaçadas aquando do seu surgimento, por outro lado, também não o é, de forma imediata ou direta, na memória das sociedades modernas em que as categorias fazem sentido operacional, sendo apenas inscrito nesta última de forma deferida e ‘domesticada’ pelas lógicas coloniais e do mercado (numa instância de *nachträglichkeit*). Concretamente, esta inscrição dá-se através do projetar da origem das categorias num passado remoto, como se fizesse sentido pensar uma sociedade tradicional africana com ‘Arte Negra’, ou uma sociedade rural agrária portuguesa com ‘Património’. Este ‘como se fizesse sentido’ é a pedra-de-toque do discurso do ‘Património’, bem como de grande parte da escrita ativista e académica sobre peças de arte negra, e é também a marca da aporia conceptual no cerne dos discursos expositivos representacionais. Exposições em que peças de património ou de arte negra são expostas como representações de algo existente em sociedades tradicionais apenas funcionam se este ‘como se fizesse sentido’ for interiorizado de forma não crítica, tornando-as desconfortáveis e estranhas (*unheimlich*) se analisadas muito de perto.

É preciso ter igualmente em conta que categorias como ‘Arte Negra’ e ‘máscaras de Lazarim’ são impostas como uma forma de classificar entes que, até então, devido à sua incomensurabilidade ‘cardinal’, escapavam a uma seriação ‘ordinal’ no molde que apraz à ontologia capitalista ocidental moderna. Tal significa que os objetos incluídos nestas categorias eram anteriormente entes não-representáveis no cerne de um sistema de equivalência simbólica ou fungibilidade total (como o capitalista), e que o ‘corte’ ou trauma que os insere na ordem positiva do representável implica também a perda de um ‘invisível-porque-desmesurado’, que nos é totalmente impossível de recuperar. O ente que uma máscara africana era antes de se tornar uma peça etnográfica (entendida como ilustração ou metonímia de um povo/etnia ou de um ‘ser sobrenatural’ ou mítico) ou uma peça de ‘Arte Negra’ (mercadoria) é não-representável por uma ordem de motivos idêntica àquela pela qual o “sublime” ou o “absoluto” também não o são. O colonialismo, e a readaptação das suas dinâmicas extrativas ao contexto da metrópole, foi o embate que possibilitou a excisão destes objetos do cerne de entes complexos e incomensuráveis, tornando-os passíveis de serem ordenados cientificamente (de acordo com o seu valor de uso, na etnografia) e quantificados pelo mercado (de acordo com um valor de troca). A título de exemplo, veja-se a descrição gráfica que Michel Leiris faz do momento em que a expedição de Marcel Griaule

dessacraliza um templo do culto *kono* em Dyabougou, no Mali (Leiris, 1996: 190-195). Quando os membros da expedição francesa retiram à força o objeto do centro físico do culto *kono*, uma estátua ainda hoje exibida no *Musée du Quai Branly*, não só destroem as hierarquias sociais e rituais locais, desacreditam a divindade e poluem irremediavelmente o recinto sagrado, como interferem com o equilíbrio garantido pelo *kono*, a entidade que garante a boa vizinhança. O que pode significar descolonizar a nossa relação com o fruto deste tipo de trauma: com as peças que hoje temos perante nós e que classificamos como 'Arte Negra'?

Qualquer tentativa de representar o invisível incomensurável destruído pelo trauma colonial ou pelo avanço global da ordem capitalista, através da recontextualização das peças etnográficas ou de arte que resultam deste embate, mais não faz do que repetir, numa réplica de menor intensidade, o estilhaçar violento que transformou entes irrepresentáveis como o *kono* de Dyabougou em meros objetos. Uma saída possível desta situação paradoxal é-nos sugerida pelo pensamento de Keiji Nishitani (1983) e de Yuk Hui (2016). Definir de forma positiva as peças etnográficas africanas ou de 'Arte Negra', bem como as máscaras de Lazarim, implica situar estes objetos nas coordenadas cartesianas das ordens do mercado e do discurso científico, atribuindo-lhes um valor quantificável e, portanto, comensurável, bem como um significado atualizável enquanto representações de algo (outras culturas, um passado, o 'Outro', etc.). Perceber, pelo contrário, estes objetos na sua essência negativa implica tomar em conta o 'corte' ou o 'estilhaçar' na sua origem, bem como a impossibilidade de recuperar o invisível incomensurável anterior a este trauma. Esta tomada de consciência possibilita, por sua vez, uma conceptualização perene e não mercantilizável destas peças na sua atual "onticidade" (Hui, 2016: 247).

Na sua tentativa de atingir um 'chão' ontológico estável a partir do qual conceptualizar essências não objetificáveis pela modernidade ocidental, Keiji Nishitani (1983) propõe, em *Religion and Nothingness* e inspirando-se em Dōgen, que um "modo de existir não objetificável de um ser tal qual ele é em si mesmo"<sup>5</sup> (Nishitani, 1983: 188) apenas pode ser pensado tendo em conta a sua existência enquanto auto-negação. Tal implica, no caso em mão, a tomada de consciência de que é o 'estilhaçar' não inscrito

---

<sup>5</sup> No original, "nonobjectifiable mode of being of a thing as it is in itself".



na origem da ‘Arte Negra’ e das ‘máscaras de Lazarim’ que é a essência última das peças incluídas nestas categorias, enquanto peças de ‘Arte Negra’ ou ‘máscaras de Lazarim’. Nishitani, seguindo Dōgen, explica que o “ponto de absoluta não-objetificabilidade”<sup>6</sup> é atingido apenas quando percebemos que “o olho não vê o olho, o fogo não queima o fogo, a água não lava a água, os salgueiros não são verdes e as flores não são vermelhas, e, no entanto, por essa mesma razão, [...] o olho vê coisas, o fogo queima coisas, os salgueiros são verdes e as flores vermelhas” (Nishitani, 1983: 188). Nesse sentido, uma máscara classificada enquanto ‘Arte Negra’ apenas o é enquanto ‘não-africana’ (entendendo-se aqui o ‘Negra’ como metáfora do continente) e ‘não-máscara’. Ou seja, existe dessa forma por não ser (mais) africana e não ser mais uma máscara; por negar o ente ‘invisível-porque-desmesurado’ do qual a sua materialidade foi excisada no momento do ‘estilhaçar’. O mesmo pode ser dito, com as ressalvas necessárias para que seja mantido o devido sentido de proporção, em relação a uma máscara de Lazarim. Se, pelo contrário, estivéssemos perante um ente anterior ao estilhaçar, não estaríamos nem perante uma peça de ‘Arte Negra’, nem perante uma ‘máscara de Lazarim’, mas perante algo diferente, que nos seria impossível representar dentro dos sistemas ‘ordinais’ impostos pela ciência e pelo mercado.

Expor esta essência negativa implica pensar técnicas expositivas ou de apresentação que assentem num chão ontológico muito diferente das mnemotécnicas ocidentais. De acordo com Hui (2015: 261-267) e Lyotard (1991: 55), devido à incapacidade da filosofia ocidental trabalhar a partir de dentro desta negatividade, aquelas mnemotécnicas permanecem reféns do que Jacques Derrida apelida uma ‘metafísica da presença’ (Garrison, 1999). Por outras palavras, continuar a expor arte negra ou máscaras de Lazarim de acordo com lógicas representacionais é proceder à tentativa absurda de reinscrevê-las de forma diferida (recorrendo ao *nachträglichkeit freudiano*) numa ordem anterior à sua existência enquanto tal (interna às sociedades pré-coloniais ou agrárias), negando a sua essência, que é a de resultarem do ‘estilhaçar’ dessa mesma ordem. Uma saída possível para este impasse é expor as máscaras de Lazarim ou a arte negra na sua essência negativa, ou seja, não exibindo os objetos que resultaram do estilhaçar das sociedades pré-coloniais, mas expondo os contornos deste

---

<sup>6</sup> No original, “the point of absolute nonobjectifiability”.

estilhaçar, nomeadamente os impactos visíveis da violência extrativa no contexto ou no cenário onde se deu o corte ou a excisão.

## A ‘decapitação’ da ‘Arte Negra’

Durante uma década (2006-2016) trabalhei o contexto histórico angolano, dedicando-me a investigar no arquivo os mecanismos ou ‘tecnologias sociais’ empregues pelos portugueses para escravizar pessoas nas áreas de influência dos seus entrepostos coloniais costeiros, entre os finais do século XVIII e a última década do XIX. Deste trabalho resultou a minha tese de doutoramento, *Política, Escravatura e Feitiçaria em Angola (séculos XVIII e XIX)* (2016), e uma crescente curiosidade acerca do destino ulterior de uma série de entes, tanto ancorados em objetos materiais, como em construções ou estruturas conceptuais, cuja trajetória eu vinha seguindo no arquivo desde finais de Setecentos. Neste contexto, os entes que as minhas fontes Setecentistas e Oitocentistas referiam como ‘feitiços’, ‘fétiches’, ‘manipansos’ e ‘milongos’ foram os sujeitos/objetos complexos que sofreram o processo anteriormente descrito de excisão de uma parte da sua materialidade. A partir de inícios do século XX, conforme o colonialismo efetivo e a ocupação militar violenta mudavam as regras do embate colonial, e as ordens conceptuais ou arranjos de poder anteriormente presentes nos territórios africanos eram ‘estilhaçados’, destes entes complexos começam a ser extraídos objetos etnográficos ou de ‘Arte Negra’.

Estas peças passam então a ser reordenadas em tratados científicos e galerias, de museus ou privadas, de forma a representarem uma série de construções conceptuais ocidentais: as várias culturas étnicas locais, a ‘Alma Negra’ ou o ‘Génio Plástico Africano’ (Derlon e Jeudy-Ballini, 2008: 292).

A história desta transição no contexto angolano, ou no império português, ainda está em larga medida por escrever e, de qualquer forma, a sua complexidade torna impossível a sua mobilização enquanto ferramenta ancilar à presente discussão. Um artigo recente de Achille Mbembe (2018), *À propos de la restitution des artefacts africains conservés dans les musées d’Occident*, proporciona, pelo contrário, uma hipótese ímpar de abordarmos o tema do ‘nascimento da Arte Negra’ de forma concisa, expondo brevemente os contornos do estilhaçar na sua origem e a dificuldade e

urgência em pensar sobre este tema de uma forma pós-representacional. Mbembe (2018: s. p.) inicia o seu texto afirmando que “as obras de arte africanas não têm apenas um valor material, mas também cosmológico: elas transcendem a distinção entre objeto e sujeito e traduzem uma vontade de se inserir no mundo a fim de participar nele, prolongando-o, mais do que dominando-o e sujeitando-o”. Logo aqui se torna claro o paradoxo bem no âmago da reflexão de Mbembe, o qual resulta da justaposição temporal de dois episódios diferentes na história das ideias, em que variaram não só a gama de conceptualizações possíveis sobre os nexos centrados nas mesmas peças físicas, como o papel ou função social que estas são capazes de ser chamadas a desempenhar.

Como tem sido referido, no instante preciso em que uma dada peça é considerada, pelas elites europeias ou africanas, um exemplar da categoria “obras de arte africanas”, o seu valor “cosmológico”, de ente ou ser que cruza ou ignora a distinção entre sujeito e objeto (num sentido ontológico forte), perde-se irremediavelmente (Mbembe, 2018: s.p.). Por outras palavras, é no momento em que os ocidentais ainda consideram estas peças como “fétiches” (“desde o século XV ao XIX”), e que os discursos autóctones sobre elas não fazem menção à categoria exógena e modernista de “arte africana”, que estas peças se distinguem ainda das mercadorias ocidentais, mantendo uma ligação com um ‘invisível-porque-desmesurado’ a que conceitos como ‘feitiço’ e ‘fétiche’ aludem pejorativamente (Mbembe, 2018: s.p.).

Mbembe sucumbe assim à falácia de, por momentos, pensar ‘como se fizesse sentido’ a conceptualização de uma sociedade africana pré-colonial em que uma categoria como “obras de arte africana” fosse possível, não articulando o facto de que a emergência desta categoria estilhaça ou, pelo menos, transforma significativamente essas mesmas sociedades, e que estas apenas podem ser projetadas no passado enquanto *après-coup lacaniano* (Mbembe, 2018: s.p.). Este deslize é explícito quando Mbembe afirma teleologicamente que “quase quatro séculos foram, portanto, necessários para que lhes fosse reconhecido [às peças africanas] o estatuto de obras de arte” (Mbembe, 2018: s.p.). Na secção seguinte do seu artigo, *Lista de dívidas*, Mbembe é bastante mais pertinente, e toca de forma precisa e lancinante no âmago da questão, fazendo uma descrição ponto-por-ponto dos contornos históricos do ‘estilhaçar’ constitutivo das categorias atuais (Mbembe, 2018: s.p.). A excisão das peças africanas

foi acompanhada pela destruição dos ecossistemas locais, devido quer à introdução de monoculturas, quer às secas e deflorestações antropogénicas e à extração de mercadorias espontâneas (como a borracha e o marfim) (Mbembe, 2018: s.p.). Decorreu também em simultâneo com o despovoamento de inúmeros reinos e outras formações políticas independentes africanas, em resultado da malnutrição, do trabalho forçado e do tráfico de pessoas escravizadas, guerras e epidemias exógenas. Esta destruição foi o pano de fundo do colecionar científico de exemplares da fauna e flora locais e do epistemicídio generalizado promovido pelos missionários, administradores e colonos. Paralelamente a estes processos, uma campanha ideológica sem precedentes naturalizou o conceito de ‘inferioridade racial’ dos africanos negros, lançando as bases sentimentais e teóricas do racismo institucional atual (Mbembe, 2018: s.p.).

Sendo as peças que, entretanto, se tornaram ‘Arte Negra’ apenas uma pequena parcela do rol geral de elementos, físicos e culturais, pilhados e destruídos no continente, Mbembe (2018: s. p.) pergunta se “*a restituição dos objetos africanos não proporciona a ocasião à Europa de obter uma boa consciência por um preço baixo*”? Por outras palavras, não seria o seu retorno ao continente africano, não como metonímia da reparação do conjunto mais vasto que foi destruído, mas como negação do remanescente da ‘dívida’ contraída pelos europeus, uma repetição do gesto violento de separação ou ‘decapitação simbólica’ que está na origem da própria categoria de “*Arte Negra*”? Sim. Contudo, seguindo para uma crítica mais radical, a própria aceitação e naturalização da categoria ‘Arte Negra’, projetando-a *après-coup* no passado pré-colonial, implica a reinscrição nesse mesmo passado de uma distinção ontológica entre sujeito e objeto, e uma negação do ‘estilhaçar’ na origem desta categoria e da divisão objeto/sujeito. Por outras palavras, esta projeção revela uma incapacidade de lidar, em termos ontológicos fortes, com a natureza constitutiva que o *first blow* colonial tem em relação a muitos dos nossos atuais conceitos. Este trauma permanece irrepresentável em termos descolonizados, porque o impacto colonial estilhaça o registo que o poderia tornar inteligível a partir de uma perspetiva não-colonial.

Esta é uma verdade simples, mas difícil de aceitar: o registo não-colonial, ou seja, não contaminado com projeções e impactos coloniais, é estilhaçado no momento do embate colonial; e o que resta, mesmo do lado da resistência, é um registo já marcado por este trauma ou *first blow*. A dada altura, Mbembe (2018: s. p.) pergunta-nos: “*não*

*será, portanto, surpreendente que, depois que se colecionavam as máscaras, as cabeças máscaras fossem, num gesto dramático de decapitação, separadas dos uniformes?”.*

Esta performance dramática da ‘decapitação das máscaras’ não é surpreendente, mas o facto de apenas nos ser possível referir os entes decapitados, que anteriormente não eram ‘invisíveis-porque-desmesurados’, como ‘máscaras’ (categoria que decorre da aceitação da separação objeto/sujeito) continua a ser um paradoxo difícil de digerir. A falácia de projetar a noção ‘Arte Negra’ 400 anos no passado enfraquece irremediavelmente a denúncia da violência epistemológica e física envolvida no estilhaçar ou na decapitação que a categoria ‘Arte’ pressupõe, e induz-nos no erro de pensar que o regresso destas peças a África é análogo ao reenvio de obras pilhadas durante um conflito entre duas potências europeias contemporâneas. Não o é. As peças de ‘Arte Negra’ são hoje algo que nunca foram anteriormente ao embate colonial, sendo, portanto, emissárias da aceitação de uma forma de entender o mundo dualista, exógena a África, pois como nos recorda o próprio Mbembe (2018: s. p.): *“o conceito de limite ontológico [...] nunca foi investido da autoridade que adquiriu em outras regiões do mundo”.*

Mbembe (2018: s. p.), tendo em conta este facto, pondera que o risco existencial de África aceitar a devolução destas peças enquanto instâncias de ‘Arte Negra’ é o de aceitar meros objetos, enquanto pagamento justo de uma dívida cósmica, total, ‘de vida’: *“a verdadeira restituição é, portanto, aquela que é capaz de participar na restauração da vida”.* Como resolver este quebra-cabeças? Não nos dando uma resposta definitiva, mas apenas apontando para a necessidade da Europa reconhecer a ‘verdade histórica’, Mbembe acaba reafirmando a urgência de encontrarmos uma forma de apresentar uma invisibilidade do segundo tipo, a que quebra o suporte de representação, deixando de lado o projeto representacional ingénuo que procura estabelecer uma relação (impossível) entre a atual ‘Arte Negra’ e os entes ‘invisíveis-porque-desmesurados’ de onde esta foi excisada, no momento do ‘estilhaçar’ colonial das sociedades pré-coloniais. Mais, Mbembe chama a atenção para o facto deste trauma colonial ter cumprido uma função constitutiva no ocidente, que pode ainda estar em curso: *“o que restará dos traços destes objetos no ocidente depois da sua repatriação, e que modos de existir a sua ausência permitirá? Terá sido atingido o trabalho que é*

*suposto estes objetos cumprirem na história da consciência europeia?"* (Mbembe, 2018: s.p.).

## **O discurso sobre o 'Património' como après-coup**

Será que a relação entre as categorias 'Arte Negra' e 'máscaras de Lazarim', revelada inicialmente pela intuição que temos vindo a perseguir, é uma de mera proximidade topológica, numa cartografia conceptual que agrega estes conceitos por causa do tipo específico de invisibilidade que caracteriza a sua negatividade constitutiva? Por outras palavras, para além deste vínculo, que advém das 'máscaras de Lazarim' e da 'Arte Negra' resultarem de 'estilhaçares' em certa medida análogos, existirá uma ligação histórica propriamente dita, entre ambas as categorias, os processos na sua génese e os objetos mutilados que agrupam? Nesse sentido, serão as 'máscaras de Lazarim' um dos "traços" referidos por Mbembe, ou seja, um dos impactos na Europa dos objetos excisados de África? Ou, pelo contrário, resultarão quaisquer similitudes entre estas peças da evolução de respostas homólogas a 'raturas' análogas (num caso, o colonialismo, no outro, a modernização)?

Quando comecei a trabalhar no campo enquanto antropólogo afeto ao projeto de 'patrimonialização' das máscaras de Lazarim, ao serviço da Câmara Municipal de Lamego (2018), a última hipótese parecia ser a única possível. Tanto as máscaras de Lazarim, quanto as máscaras tidas como 'Arte Negra', são hoje meros objetos, feitos ou formatados para serem pendurados nas paredes de galerias, trocados enquanto mercadorias e celebrados enquanto a representação de 'algo'. Uma série de condicionantes práticas dita, portanto, a sua convergência formal e plástica. Por exemplo, tendo em conta o destino final destes objetos, o uso e a manutenção de materiais perecíveis, chocantes ou sanitariamente insalubres (partes de sacrifícios animais, excrementos, pigmentos tóxicos, etc.), deixa de ser considerado pelos artesãos ou *performers* que 'dançam' as máscaras, ou então é cuidadosamente neutralizado pelos colecionadores e/ou curadores antes destas serem inseridas no mercado ou no circuito cultural.

Uma miríade de micro-decisões deste calibre, ditadas pela circulação em contextos de uso e troca idênticos, pode de facto contribuir para uma evolução de

características homólogas, hipótese nula que é necessário aceitar ou rebater. Tendo em conta a obra fundadora da literatura sobre as máscaras de Lazarim, *Máscaras de Carnaval (Lazarim)*, de Alberto Correia (1999 [1987]), tal parece ser o caso. Esta é uma etnografia híbrida, produzida em parte segundo os ditames da etnografia de resgate, mas que dá conta, ao mesmo tempo, das muitas pequenas inovações que o novo contexto de ‘patrimonialização’ introduz nas celebrações lazarinenses. Segundo o seu autor, “fruto do alargamento dos horizontes de vida ganhos com a circulação das pessoas ou das ideias”, surgem em 1985 máscaras com a “figuração de um *Tarzan*, os traços de um *Arlequim*, os modos de um *palhaço*, além da novíssima forma de caricatura do *médico* e do *político*” (Correia, 1999: 14). Para além do mais, os *performers* deixam de despejar “ovos e cinzas” nas vestimentas e de dependurar “*bicharocos nojentos, sardões e lagartixas*” “*nas máscaras ou nas dobras das véstias*”, e é adotada universalmente a madeira de amieiro, mais dada a um trabalho plástico fino (Correia, 1999: 15).

Na sua etnografia, Alberto Correia não podia ser mais claro quanto à natureza ontológica do seu objeto de estudo. As máscaras de Lazarim existem num momento posterior ao ‘estilhaçar’ de uma ordem anterior, que mal se vislumbra nos seus traços: “*dos antiquíssimos ritos, desse universo mágico-naturalístico em que funcionavam as importantes cerimónias de mascarados de raiz que vai além do neolítico nada subsiste enquanto elemento cultural [...]. A memória e as significâncias das antiquíssimas cerimónias mágico-religiosas estão, sem reserva, ausentes aqui*” (Correia, 1999: 14-15). Pelo contrário, o autor aponta para o facto de que “[a]s máscaras apenas constituem saborosas peças de arte popular” e de que “os princípios que movem à sua execução têm um intrínseco carácter lúdico” (Correia, 1999: 14). Em texto mais recente, Correia (2001: 90) reafirma:

“[a]s memórias do Carnaval de Lazarim remetem para um tempo não muito distante em que os mascarados de Terça-Feira Gorda se assumiam como guardiões de costumes, como restauradores de normas violadas e o roberto, um cacete antropomórfico [...] era simultaneamente ceptro e instrumento de carrasco. Hoje [...] as máscaras estão destituídas destas prerrogativas de promulgação e imposição de uma ordem jurídica”.

Esse “*tempo não muito distante*” seria um em que os habitantes da Vila “*quase se bastavam. Tinham frutos. Construíam as casas. [...] As influências vinham, mas lentas.*”

*Os velhos conservavam até tarde a memória. A tradição era viva”* (Correia, 1999: contracapa).

Aceitando esta narrativa, as máscaras de Lazarim existem hoje enquanto “*peças de arte popular*”, objetos excisados de “*antiquíssimos ritos*” e de “*um tempo não muito distante*” em que a “*tradição era viva*” (Correia, 1999: 14-15; 2001: 90). O único ‘trauma’ ou estilhaçar na sua genealogia seria aquele causado pelo lento dealbar da modernidade, que aos poucos foi toldando as máscaras, no sentido de as secularizar e de as adaptar aos ditames estéticos e práticos da ‘patrimonialização’ e do mercado de arte “*Primitiva*” ou de “*Artes Primeiras*” (Derlon e Jeudy-Ballini, 2008). Nesse sentido, apesar de tudo, estas máscaras poderiam ser hoje justamente apresentadas ou expostas enquanto representações simbólicas desse outro “tempo” (o “tempo longo” de Fernando Oliveira Baptista (Brito, 1996: 35-76) e desses “*ritos*,” da mesma forma que a ‘Arte Negra’ é, de acordo com o paradigma representacional, exposta enquanto ilustração de uma antiga função ritual e de uma estética ‘étnica’ aceite pelos guardiões ocidentais no panteão da ‘Arte’. Fazendo uma primeira imersão no campo de trabalho, no Domingo de Páscoa de 2018 (1 de abril), durante o qual percorri, auxiliando à visita pascal, todos os focos habitacionais das populações que constituem Lazarim (Lazarim, Mazes, Parafita, Pinheiro e Vingada), comecei a recolher dados empíricos que contestavam cabalmente esta leitura ingénuo da genealogia das máscaras de Lazarim.

O primeiro elemento desta construção narrativa a sofrer um sério revés foi o do “tempo longo” da “tradição [...] viva”, em que os habitantes da Vila “quase se bastavam” (Correia, 1999: contracapa). Histórias de migração, quer recentes (para as antigas colónias africanas e a Europa transpirenaica), quer mais recuadas (para o Brasil), encontram-se inscritas quer na memória viva de muitos dos lazarinenses, quer na toponímia do território, com as suas casas de emigrantes e mais vetustas ‘casas de brasileiro’. Uma subsequente consulta do espólio do Arquivo Distrital de Viseu revela que o número de passaportes concedidos a habitantes da Vila de Lazarim e das aldeias vizinhas durante as últimas décadas do século XIX, especialmente entre 1874 e 1885, supera a centena, sendo o Rio de Janeiro ou o Império do Brasil os destinos anunciados. Em conjunto, estes traços físicos, expressos na paisagem edificada, arquivais (presentes tanto nos arquivos públicos, como nas fotografias expostas nas paredes de várias casas que visitei) e orais (memórias, piadas e anedotas) apontam para o facto de Lazarim se



encontrar há muito firmemente inserida no mundo atlântico lusófono. Como tal, a narrativa que constrói a Vila como um local remoto, isolado das diásporas e a viver até recentemente no “tempo longo” rural é uma construção ideológica que cumpre uma função de ocultação, uma projeção no passado de uma leitura presente (*nachträglichkeit*), e não uma descrição factual de um estado de coisas prévio ao trauma da ‘modernidade’.

Um outro elemento discursivo sobre o qual o trabalho de campo lançou suspeita foi a existência, prévia ao ‘estilhaçar’ constitutivo das ‘máscaras de Lazarim’ (algures no dealbar dos anos 1980), de uma memória, ou de traços que unissem o que quer que existisse no terreno a uma anterior “tradição [...] viva”, caracterizada por “antiquíssimos ritos” (Correia, 1999: contracapa), da qual as máscaras fizessem parte de forma incontestável. A maioria dos informantes, ora recusava pronunciar-se sobre o papel das ‘máscaras de Lazarim’ no Carnaval de Lazarim anteriormente à sua ‘patrimonialização’, ora fazia-o referindo a versão dos factos autorizada pelo erudito local, que encabeçou o processo de construção e fixação da tradição. Uma minoria, na qual se destacavam os residentes nos povoados mais periféricos em relação ao centro de Lazarim (como o Lugar de Mazes), assumia uma posição radicalmente crítica, denunciando a “*invenção da tradição*” (Hobsbawm, 2003: 1-14) das ‘máscaras de Lazarim’ como ato político recente (de 1981 em diante). Parte destes informantes lamentava a ‘perda’ de outras tradições, lembradas como mais autênticas, alegres ou participativas – contudo, esta posição não era universal.

O que, pelo contrário, caracterizava todas as críticas era o entretecer da contestação à agenda ‘patrimonial’ com a denúncia de práticas extrativistas, de desenvolvimento desigual, ou apercebido como injusto. Em Lazarim, as críticas à ‘indústria’ das máscaras surgiam por entre memórias da resistência popular à instalação, em Bigorne, imediatamente a montante do rio que atravessa Lazarim, de um aterro sanitário (inaugurado em 2002, mas contestado desde inícios dos anos 1990) (Ribeiro *et al.*, 2019: 360). Em Mazes, por sua vez, quando se falava de máscaras, era imediatamente expressa a mágoa sentida em relação ao facto de melhores acessos rodoviários para a povoação nunca terem sido negociados como contrapartida a este mesmo empreendimento. Como um informante expressou cabalmente: “o que eles fizeram para esconder o problema do aterro é que é a verdadeira máscara de Lazarim”.

Este testemunho recentra a nossa atenção no momento do ‘estilhaçar’, demonstrando que há algo mais, um *first blow* que a etnografia de Alberto Correia e as publicações que celebram o ‘Património’ não conseguem registar, e que as leva a recorrer, pelo contrário, à projeção no passado de cortes menos problemáticos em termos políticos, ou seja, ‘domesticados’. Discursos elegíacos sobre a ‘perda’ da ruralidade e o final do “tempo longo”, de acordo com as normas estilísticas da etnografia de resgate, projetam no passado críticas inócuas, como um *après-coup* que preenche o vazio deixado pelo ‘estilhaçar’ que é invisível, porque destrói o meio de inscrição. Por outras palavras, de acordo com os informantes, parece de facto existir um evento traumático na origem das ‘máscaras de Lazarim’, que as constitui enquanto tais, mas este não é o lento e pacato dealbar da ‘modernidade’ que torna objetos rituais em “*saborosas peças de arte popular*” (Correia, 1999: 14-15). Esta narrativa soporífica e pacificadora, completamente sequestrável, se não mesmo fabricada pela indústria do ‘Património’, esconde ou mascara um outro impacto, da mesma forma que as obras clássicas de etnografia de resgate, no contexto africano, ofuscaram o impacto colonial, caracterizado por políticas genocidas, extrativistas e de acumulação primitiva brutal.

Tudo indica, portanto, que podemos ter em mãos um dos “traços” que Mbembe (2018) refere, e que a história da ‘patrimonialização’ das ‘máscaras de Lazarim’ é um eco distante ou rearticulação do mesmo *modus operandi* conceptual anteriormente empregue no contexto colonial, em que a etnografia foi chamada a participar na ofuscação das práticas extrativas associadas ao projeto de submissão imperialista e capitalista dos territórios africanos, proporcionando uma narrativa que, ao lamentar a ‘perda’ ou a destruição das ‘tradições’ locais, desvia a atenção dos processos de exploração material e laboral em grande escala para a focar no domínio da cultura. Parte do trabalho que é suposto estes objetos, as peças de ‘Arte Negra’, “cumprirem na história da consciência europeia” (Mbembe, 2018: s.p.) seria, portanto, o de proporcionarem os moldes conceptuais a partir dos quais as ‘máscaras de Lazarim’ ou demais avatares do ‘Património’ são conceptualizados e concretizados, de forma a permitir o mascarar da exploração em moldes *quasi* coloniais do território rural e periférico da metrópole.

No caso das ‘máscaras de Lazarim’, dois marcos históricos são importantes na hora de perceber os contornos da sua génese enquanto tal, permitindo-nos apurar as

ligações históricas que atestam existir uma continuidade quanto aos processos mentais ou conceptuais empregues na hora de criar as categorias 'máscaras de Lazarim' e 'Arte Negra'. O primeiro é o estabelecimento, em 1981, de um "concurso das máscaras" e de um "desfile", resultado "de uma ideia concebida pela Junta de Freguesia e pela Direção da Casa do Povo", sendo que neste "concurso não [eram] aceites máscaras que não [fossem] de madeira", devendo estas ser produzidas "novas [...] todos os anos" (Seixas, 1991: 28-29). Esta inovação implicou um policiamento das atividades que faziam anteriormente parte do Carnaval, por parte dos agentes da 'patrimonialização': "a partir da década de 80 conseguiu-se introduzir um sentido de humor mais apurado na população, além disso a própria elaboração dos testamentos começou a ser controlada pelo presidente da Casa do Povo" (Seixas, 1991: 22). Seguindo uma lógica neotradicionalista, esta inovação é imediatamente apresentada como o "ressurgimento do Carnaval em Lazarim" e um investimento "na manutenção das tradições locais", sendo louvada a "tradicionalidade destes festejos" (Seixas, 1991: 36).

O segundo momento prende-se com a itinerância até ao Teatro da Trindade de Lisboa, em 1987, de uma exposição de 'máscaras de Lazarim', originalmente concebida por Alberto Correia para a galeria de exposições temporárias do Museu de Grão Vasco, em Viseu. As máscaras são então apresentadas nas páginas do jornal *A Capital* (30 de maio de 1987) como "obras-primas de escultura *naïf*" e "referências convincentes do viver aldeão de terras beirãs" (anónimo, 1987 *apud* Seixas, 1991). Esta digressão surge como o coroar do trabalho de Correia que, enquanto estagiava, em 1985, junto do Museu Nacional de Etnologia (MNE), começou o trabalho de campo que daria origem à obra *Máscaras de Carnaval (Lazarim)* (Correia, comunicação pessoal). Também em 1987, segundo o jornal *A Voz de Lamego*, de 26 de março, "Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamin Pereira, do Museu de Etnologia de Lisboa" visitaram Lazarim, e "[e]ntusiasmados com o [...] 'Entrudo', que apreciaram durante os três dias, não resistiram à tentação de levar para exposição no Museu de Etnologia [...] quatro máscaras" (Júnior, 1987, *apud* Seixas, 1991). A exposição de que Correia foi o curador no Museu Grão Vasco (inaugurada a 15 de fevereiro de 1987) proporcionaria o mote para a edição do seu livro, ao jeito de Catálogo, e daria origem ao convite, por parte de Tomás Ribas, para levar as máscaras até Lisboa, em março desse mesmo ano.

Em comunicação pessoal, tanto o antigo presidente da Casa do Povo e da Junta de Freguesia, como Alberto Correia, testemunham a grande influência que, quer Benjamim Pereira e o seu *Máscaras Portuguesas* (1973), quer Ernesto Veiga de Oliveira tiveram na formatação da ‘patrimonialização’ das ‘máscaras de Lazarim’. Para além do mais, estes etnólogos inspiraram o concurso de máscaras, institucionalizado em 1981, e a sua obra proporcionou um cânon estético a partir do qual julgar a ‘tradicionalidade’ e o bom gosto das peças em competição. Finalmente, incentivaram e orientaram diretamente o trabalho de Alberto Correia, que culminaria nas exposições de 1987. Tendo em conta esta centralidade, é importante considerar que o envolvimento desta dupla de etnólogos afetos ao MNE no processo de ‘patrimonialização’ das ‘máscaras de Lazarim’ surge no seguimento dos seus esforços de promoção da ‘Arte Negra’ em Portugal, que Sónia Silva descreve de forma sucinta em *Art and fetishism in the anthropology museum* (Silva, 2016). Neste artigo, que recorre a uma entrevista a Benjamim Pereira enquanto espinha dorsal, a autora traça como este, em conjunto com Ernesto Veiga de Oliveira, procurou contribuir, quer através da organização de exposições, como *Modernismo e Arte Negro-africana* (1976), quer através de várias campanhas de recolha de peças (em Portugal e nas antigas colónias africanas), para o ultrapassar do preconceito existente na sociedade portuguesa em relação aos “fetiches”, ainda encarados na década de 1970 como entes poderosos, se bem que nefastos, que extravasam os limites do representável, se não mesmo do apresentável em público (Silva, 2016: 79). É tremendamente irónico, mas sintomático, que a resposta da dupla do MNE passe pelo repetir do ‘estilhaçar’ que deu origem, na Europa transpirenaica, à categoria modernista de ‘Arte Negra’ (aquilo que apelidam “arte negro-africana”), procedendo a uma atualização da sociedade lisboeta, supersticiosa e ‘atrasada’ em relação aos ‘padrões’ europeus. Ato que foi, no entanto, justificado como uma ação de ‘salvamento’ ou ‘elevação’ destas peças, e de pedagogia anti-colonial.

Sónia Silva afirma que os curadores do MNE entendiam que o seu papel devia ser o de elucidar o público e valorizar os objetos africanos que muitas vezes eram erradamente apresentados como “fétiches” e, citando Ernesto Veiga de Oliveira, explica como tal envolvia ao mesmo tempo a adoção de um paradigma representacional e a repetição do ‘estilhaçar’ constitutivo da ‘Arte Negra’. Isto, por os curadores acreditarem que “os objetos não são entidades materiais inertes, isoladas e ensimesmadas, mas

testemunhas da vida e da cultura a que pertencem” (Oliveira *apud* Silva, 2016: 83), mas insistirem em apresentá-los de forma a serem mais facilmente aceites como ‘Arte’ removidos de “todo o contexto etnográfico, dando ao público a liberdade total para descobrir os seus intrínsecos valores formais e estéticos” (Oliveira *apud* Silva, 2016: 86). Primeiro, um corte constitutivo, fruto do ‘trauma’ colonial (*first blow* que nunca chega a ser registado – pois a forma como as peças africanas do MNE foram obtidas nunca é referida); depois, a disposição das peças ‘decapitadas’ num ordenamento expositivo representacional em que passam a simbolizar outras abordagens estéticas e/ou culturas. Esta é a receita abstrata aplicada, volvida uma década, às “saborosas peças de arte popular” (Correia, 1999: 14-15) que se tornariam nas ‘máscaras de Lazarim’.

Para além desta continuidade conceptual e processual, as fotografias de Benjamim Pereira dadas ao prelo em *Máscaras Portuguesas* (1973) (uma edição, recorde-se, da Junta de Investigações do Ultramar), claramente inspiradas pelos catálogos de ‘Arte Negra’ herdeiros de *Negerplastik* (Einstein, 1920 [1915]), proporcionam o molde daquelas reproduzidas em *Máscaras de Carnaval (Lazarim)* (1999 [1987]). Continuidade que testemunha o ‘trabalho’ intelectual levado a cabo na Europa, se não pelos objetos incluídos na categoria ‘Arte Negra’, pelas suas reproduções fotográficas. Se as obras de Benjamim Pereira e de Alberto Correia proporcionam o cânon a partir do qual as ‘máscaras de Lazarim’ se instituem, as escolhas da primeira geração de modernistas europeus na altura de exibirem fotograficamente a ‘Arte Negra’, nas décadas de 1910 e 1920, prefiguram uma série de características formais e plásticas que são, entretanto, projetadas artificialmente no ‘passado’ europeu como tradicionais, porque as novas ‘máscaras de Lazarim’ se inspiram em capturas fotográficas que adotam as mesmas soluções plásticas e formais que preenchem os Catálogos de ‘Arte Negra’.

Concretamente, e a título de exemplo, esta influência não registada do modernismo europeu explica a preferência recente pela manufatura de máscaras de Lazarim em madeira crua, contrariamente ao que era normal no início dos anos 1980 (como o acervo fotográfico do Arquivo Municipal de Lamego demonstra), mas em consonância com as fotografias que ocupam as páginas dos catálogos de ‘Arte Negra’, desde que Carl Einstein validou a prática curatorial de ‘raspar’ das máscaras africanas elementos passíveis de ofuscar a nitidez das suas linhas escultóricas. O facto de as

‘máscaras de Lazarim’ apenas existirem enquanto tais após os eventos da década de 1980, mas, ao mesmo tempo, terem uma narrativa sobre a sua origem projetada no passado enquanto *après-coup*, leva à inscrição deferida num “tempo longo” remoto de elementos, como a textura de madeira crua das atuais máscaras, que resultam, pelo contrário, de influências recentes. Neste caso, a vulgarização que Pereira e Veiga de Oliveira fizeram em Portugal do tratamento estético da ‘Arte Negra’ desenvolvido pelas vanguardas europeias de 1910-20 é projetado no passado de Lazarim, ‘como se fizesse sentido’ que as máscaras fossem criadas de acordo com este cânon no “tempo longo” da ruralidade pré-moderna.

### **Conclusão – o ‘desafio estético’ de representar o ‘estilhaçar’**

Importa regressar a algumas das questões e dos desafios que foram sendo lançados ao longo deste capítulo, em jeito de conclusão. O que significa encarar o processo de ‘patrimonialização’ das ‘máscaras de Lazarim’ e a descolonização das exposições de ‘Arte Negra’, tendo o *kōan* do ‘espelho perfeito’ de Dōgen em mente? Seguindo a paráfrase de Lyotard, ao trabalharmos com estas categorias, não podemos imaginar “que existe primeiro um tempo em que o estilhaçar não aconteceu, nem que existe um tempo em que tudo se estilhaça” (Lyotard, 1991: 55).

Devemos, pelo contrário, aceitar que “apenas existe o estilhaçar” (Lyotard, 1991: 55), o ‘estilhaçar’ constitutivo que caracteriza a essência negativa, perene, da ‘Arte Negra’ e das ‘máscaras de Lazarim’. Não existia uma ‘Arte Negra’ no século XVI, nem ‘máscaras de Lazarim’ no século XIX, como não existirá uma ‘Arte Negra’ descolonizada, nem ‘máscaras de Lazarim’ no século XXI ‘des-patrimonializadas’. Ao serem descolonizadas e ‘despatrimonializadas’, estas categorias dissolvem-se. Mas, o que esconde a ordem artificial em que estas categorias se inserem, o ‘como se fizesse sentido’ do discurso do ‘Património’ que nos leva a desconsiderar o ‘trauma’ e a aceitar um discurso fantasioso segundo o qual a lógica do presente se projeta como *après-coup* no passado, como se tivessem sempre existido ‘máscaras de Lazarim’ e ‘Arte Negra’?

Começemos pelo caso da ‘Arte Negra’. Será este ‘estilhaçar’ constitutivo apenas uma outra forma de referir o ato concreto de ‘decapitação’ das máscaras, o “*gesto dramático de decapitação*” a que Achille Mbembe (2018: s. p.) se refere? Se fosse esse

o caso, denúncias clássicas da violência com que foram colecionados os objetos etnográficos e as peças que vieram a ser incluídas na categoria ‘Arte Negra’, como a que Michel Leiris fez em *L’Afrique Fantôme* (1996 [1934]), bastariam para resolver o problema em mãos, provando que afinal este momento nada tem de irrepresentável. Para ‘descolonizar’ os museus bastaria ampliar o seu aparato representacional de forma a incluir menções ao momento da recolha das peças. Contudo, o mero adicionar aos catálogos e etiquetas de dados resultantes de ‘pesquisas de proveniência’ não anula os efeitos negativos causados pela inserção de partes excisadas de entes irrepresentáveis num registo representacional, ou pela reificação de ‘etnias’ e culturas através da exibição no ocidente de objetos etnográficos recolhidos em África (Derlon e Jeudy-Ballini, 2008: 292).

Neste ponto, a afirmação do meu informante lazarinense, de que “esconder o problema do aterro é que é a verdadeira máscara de Lazarim” proporciona-nos uma hipótese de cortar o nó-górdio. Segundo este testemunho, a essência das ‘máscaras de Lazarim’ é serem “máscaras de tudo o que se passa para além das máscaras de Lazarim”, uma forma de desviar a atenção e de, assim, contribuir para algo que acontece em simultâneo com a sua ‘patrimonialização’. Processo que é, de acordo com este testemunho, o total da sua história (“apenas existe o estilhaçar”, recordemos (Lyotard, 1991: 55). Este é o “ponto de absoluta não-objetificabilidade” das ‘máscaras de Lazarim’, recorrendo à expressão de Nishitani (1983), semelhante àquele que atingimos quando percebemos que o fogo pode ser definido na sua essência negativa e perene como aquilo que não queima o fogo (“o fogo não queima o fogo, [...] e, no entanto, por essa mesma razão, [...] o fogo queima coisas” (Nishitani, 1983: 188). Expor esta essência negativa, no caso das ‘máscaras de Lazarim’, não é mostrar dados sobre a sua proveniência, ‘desmascarar’ a invenção da sua tradição, ou revelar as influências do modernismo europeu descortinadas na secção anterior.

“Esconder o problema do aterro é que é a verdadeira máscara de Lazarim” e, como tal, uma ‘máscara de Lazarim’ é, na sua essência, a manobra que oculta a ação do capitalismo global no território de Lazarim. Este facto é impossível de expor, como o é este sistema político e económico na sua totalidade; mas o seu negativo, aquilo que é escondido, pode e deve ser revelado: o problema do aterro e o impacto extrativo brutal que o território e a paisagem circundante à Vila têm testemunhado desde os anos de

1980 (a instalação de parques eólicos, estações de compostagem, indústrias pecuárias, pedreiras e vastas plantações de árvores de corte). Por analogia, uma proposta 'descolonizada' de expor a 'Arte Negra' apenas pode passar pelo exibir das condições brutais de extração (neo)colonial, laboral e de recursos, que o desvio da atenção da luta anti-colonial para a esfera da cultura tende a eclipsar, adereçando de frente o vasto rol de dívidas a que Mbembe (2018: s. p.) alude no seu texto. A mera construção ou revitalização de museus em África ou sobre África, segundo um paradigma representacional no qual as peças etnográficas e de 'Arte Negra' são chamadas a simbolizar algo, mais não faz do que desviar, mais uma vez, a atenção dos processos extrativistas, de exploração capitalista (neo)colonial em curso.

### Referências Bibliográficas:

- Augé, M. (1997). *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Londres: Verso.
- Azoulay, A. (2019). *Potential History: Unlearning Imperialism*. Londres: Verso.
- Baranowski, S., Bauman, Z., Berger, D. L., Pergher, R., Roseman, M., Zimmerer, J. (2013). The Holocaust: a colonial genocide? A scholars' forum. *Dapim: Studies on the Holocaust*, vol. 27, n. 1, p. 40-73.
- Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*. Cambridge (Ma.): Harvard University Press.
- Brito, J. P. de (coord.) (1996). *O voo do arado*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.
- Correia, A. (1999). *Máscaras de Carnaval (Lazarim)*. Lamego: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Lamego.
- Correia, A. (2001). Máscara, a outra face do homem. In A. J. Valarinho, *Cultus: o Mistério e o Maravilhoso nos artefactos portugueses*. Lisboa: IIEP, p. 89-90.
- Derlon, B. e Jeudy-Ballini, M. (2008). *La Passion de l'Art Primitif – Enquête sur les collectionneurs*. Paris: Gallimard.
- Eickhoff, F.-W. (2006). On Nachträglichkeit: The modernity of an old concept. *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 87, n. 6, p. 1453-1469.
- Einstein, C. (1920). *Negerplastik*. Munique: K. Wolff.



Figueiredo, João (2020). Expondo a negatividade no âmago das 'máscaras de Lazarim' e da 'Arte Negra'. In Alice Duarte (ed.), *Seminários DEP/FLUP* vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 36-61. <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a2>

Figueiredo, J. (2016). *Política, Escravatura e Feitiçaria em Angola* (séculos XVIII e XIX). Tese de Doutoramento (História), Universidade de Coimbra.

Garrison, J. (1999). John Dewey, Jacques Derrida, and the Metaphysics of Presence. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 35, n. 2, p. 346-372.

González, P. A. (2017). *El antipatrimonio: fetichismo y dominación en Magarateria*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Hicks, D. (2020a). *The Brutish Museums*. Londres: Pluto Press.

Hicks, D. (2020b). *Before the Lockdown, the Public Was Agitating for a Revolution in the Way Museums Operate. Will This Crisis Finally Force Through Change?*. Disponível em: <https://news.artnet.com/opinion/dan-hicks-humanism-museums-1853346>

Hobsbawm, E. (2003). Introduction: Inventing Traditions. In E. Hobsbawm e T. O. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-14.

Hui, Y. (2016). *The Question Concerning Technology in China – An Essay in Cosmotechnics*. Falmouth: Urbanomic.

Jameson, F. (2011). *Representing Capital: A commentary on Volume One*. Londres: Verso.

Leiris, M. (1996). *Miroir de l’Afrique*. Paris: Gallimard.

Liotard, J.-F. (1991). *The Inhuman – Reflections on Time*. Oxford: Polity Press.

Liotard, J.-F. (2004). Anamnesis of the Visible. *Theory, Culture & Society*, vol. 21, n. 1, p. 107-119.

Mbembe, A. (2018) *À propos de la restitution des artefacts africains conservés dans les musées d’Occident*. Disponível em: <https://aoc.media/analyse/2018/10/05/a-propos-de-restitution-artefacts-africains-conserves-musees-doccident/> (consultado a 7 de agosto de 2019).

Nishitani, K. (1982). *Religion and Nothingness*. Berkeley: University of California Press.

Pereira, B. E. (1973). *Máscaras Portuguesas*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar/ Museu de Etnologia do Ultramar.

Ribeiro, A. P. (2019). *Peut-on décoloniser les musées?*. Conférence. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian.

Ribeiro, I., et al (2019). Resíduos Sólidos Urbanos. In F. Fernandes e L. Fernandes (eds.), *Portugal: Ambiente em Movimento*. Évora: Grupo de Estudos sobre Conflitos Ambientais.

Figueiredo, João (2020). Expondo a negatividade no âmagô das 'máscaras de Lazarim' e da 'Arte Negra'. In Alice Duarte (ed.), *Seminários DEP/FLUP* vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 36-61. <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a2>

Sarr, F. e Savoy, B. (2018). *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*. Disponível em:

[http://restitutionreport2018.com/sarr\\_savoy\\_en.pdf](http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf)

Seixas, C. A. S. (1991). *Etnografia Portuguesa*. Trabalho de conclusão de cadeira, ISCTE.

Silva, S. (2016). *Art and Fetish in the Anthropology Museum*. *Material Religion*, vol. 13, n. 1, p. 77-96.

Toscano, A. e Kinkle, J. (2015). *Cartographies of the Absolute*. Alresford: Zero Books.

Weigel, S. (2015). The Flash of Knowledge and the Temporality of Images: Walter Benjamin's Image-Based Epistemology and Its Preconditions in *Visual Arts and Media*. *Critical Inquiry*, vol. 41, n. 2, p. 344-366.

Zilcosky, J. (2005). Poetry after Auschwitz? Celan and Adorno Revisited. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 79, p. 670–691