

MICHELLE SALES [ORG]

# À MARGEM DO CINEMA PORTUGUÊS RESIDÊNCIA ARTÍSTICA AFROEUROPEANS







**À MARGEM  
DO CINEMA  
PORTUGUÊS  
RESIDÊNCIA  
ARTÍSTICA  
AFROEUROPEANS**

Título  
**À Margem do Cinema Português:  
Residência Artística Afroeuropéans**

Organização  
**Michelle Sales**

Textos  
**Michelle Sales  
Pedro Pousada  
Jorge Cabrera**

Transcrição de áudios  
**Maria João Marques**

Revisão  
**Ana Isabel Albuquerque**

Fotos  
**Fabício Cavalcanti**

Design  
**Esfera Similar**

ISBN  
**978-989-54713-1-7**

Dep. Legal  
**467627/20**

Ano de Edição  
**2020**

Fornecedor  
**NOZZLE, LDA**

Produção/ Curadoria  
**Michelle Sales**

Assistência Produção/ Curadoria  
**Jorge Cabrera**

Filmagem/ Apoio técnico  
**Sara Carregado**

Montagem Exposição  
**Jorge Cabrera  
Fabrício Cavalcanti**

Apoio  
**TAGV  
LIPA  
CEIS20**

**Agradeço** a generosidade com que os artistas envolvidos neste projeto receberam-me: Vanessa Fernandes, Hamilton Trindade, Welket Bungué, Silas Tiny, Pocas Pascoal, Ângelo Torres, Ana Tica, Filipe Henriques. Este projeto de pesquisa não poderia ter sido realizado sem o apoio incrível da equipe técnica envolvida, nomeadamente: Jorge Cabrera (assistência curadoria), Ana Isabel Albuquerque (revisão), Cristina Lopes (paginação), Maria João Marques (transcrição), Gabriel Paixão (transcrição) e Nay Araújo (transcrição e produção), assim como Sara Carregado (filmagem e pós-produção), Francisco Oliveira (filmagem), Fabrício Cavalcanti (foto/ pós-produção), Paulo Cunha (Mostra). Agradeço gentilmente à leitura atenta de Ana Cristina Pereira e Jusiele Oliveira, parceiras nesta empreitada e também os demais investigadores deste projeto que colaboraram, de maneira fundamental, ao longo de 2019 - 2020: Paulo Cunha, Liliane Leroux, Sérgio Dias Branco, Maíra Zenun. E a presença, parceria e sugestões de Pedro Pousada, mais do que necessárias: incontornáveis. Obrigada aos colegas do Colégio das Artes, pela possibilidade de conclusão deste trabalho: José Maças de Carvalho, António Olaio. Obrigada ao apoio imprescindível da Fundação Calouste Gulbenkian e da Universidade de Coimbra. Um aperto nos mais próximos, para quem isto tudo faz valer a pena: Fabrício, Thais e Gael.

---

# AFROEUROPEANS

## RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

---

Esta residência artística, organizada pelo projeto de investigação “À margem do cinema português: estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal”, dirige-se a artistas afro-europeus ou afrodescendentes residentes em Portugal e é coordenada pela curadora independente e professora Michelle Sales, investigadora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX e professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o apoio dos professores Sérgio Dias Branco e Fernando Matos Oliveira, ambos da Universidade de Coimbra.

A Residência Artística *AfroEuropeans* funcionou como casa e local de trabalho para os artistas Sofia Yala Rodrigues, Vanessa Fernandes (trabalho desenvolvido com participação de Ivo Reis) e Silas Tiny. Estivemos juntos no mês de junho de 2019 em Coimbra, Portugal, e, mais do que desenvolver um trabalho a partir

deste encontro, pensámos em pontes para o futuro para novas redes de cooperação e parceria entre os artistas.

O processo de construção de um ambiente comum estabeleceu-se sobretudo através da realização de *workshops*, sempre em diálogo com redes locais de trabalho artístico e investigação, numa constante troca entre a residência e o Colégio das Artes e o Teatro Académico Gil Vicente.

O espaço de encontro assim como as conversas aparecem aqui documentadas, pois constituem mais do que um simples registro, fazem parte do processo artístico por si, da criação mesmo. Resolvemos documentar os ensaios, as trocas entre os artistas, as apresentações de portefólios e os *workshops*, além da visitação à exposição que criámos no Colégio das Artes e da apresentação pública de portefólios no Teatro Académico Gil Vicente.

De forma geral, esta residência interessou-se pelo aprofundamento de questões políticas e identitárias que dizem respeito aos modos de pensar, sentir e existir afro-europeus em contextos urbanos violentos, pós-industriais e pós-coloniais em crise. Nos últimos, em Portugal, assim como em outros países europeus, há um investimento na revisão historiográfica do colonialismo através da memória individual e de um agenciamento coletivo, mobilizado por novas organizações políticas e novas formas de engajamento, baseado num cenário de construção de redes.

A iniciativa decorreu com os apoios do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (Ceis20) da Universidade de Coimbra, do Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas (LIPA) da Universidade de Coimbra, do Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV) e do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, tendo sido um projeto financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

**7**

**A TRANSFORMAÇÃO  
DO LUGAR COMUM**

MICHELLE SALES

**15**

**RESISTIR É EXISTIR;  
EXISTIR É VENCER**

PEDRO POUSADA

**27**

**ARTE CONTEMPORÂNEA E  
CORPOS AFROEUROPEANS**

ARTE E CORPO

QUE DEFINEM FRONTEIRAS

JORGE CABRERA

**31**

WORKSHOP 1

**AMÍLCAR CABRAL,  
A ARTE E A CULTURA**

JULIÃO SOARES SOUSA

**61**

WORKSHOP 2

**APRESENTAÇÃO  
DE PORTEFÓLIO**

SOFIA YALA RODRIGUES

**69**

WORKSHOP 3

**APRESENTAÇÃO  
DE PORTEFÓLIO**

VANESSA FERNANDES

**77**

WORKSHOP 4

**APRESENTAÇÃO  
DE PORTEFÓLIO**

SILAS TINY

**85**

WORKSHOP 5

**APRESENTAÇÃO  
DE PORTEFÓLIO**

PEDRO POUSADA

E SÉRGIO DIAS BRANCO

**107**

**EXPOSIÇÃO  
AFROEUROPEANS**

**130**

NOTA BIOGRÁFICA



---

**A TRANSFORMAÇÃO  
DO LUGAR COMUM**  
MICHELLE SALES

---





Ao pressupor a diversidade e o pluralismo nas manifestações artísticas produzidas na Europa desde o Renascimento até aos dias de hoje e nos Estados Unidos da América até aos anos 1960, Arthur Danto, em diferentes obras como *The transfiguration of the commonplace* (1981), questiona o conceito de história no campo da arte e discute o multiculturalismo como uma ferramenta capaz de compreender a pluralidade de obras de acordo com seus contextos de origem. Assim como muitos de sua geração, não foi capaz de superar o valor eurocêntrico

embrionário das suas questões, pensando o multiculturalismo como um coeficiente relativo a um padrão, a um “centro”, a uma norma, fosse europeia ou estadunidense.

Após a Segunda Guerra Mundial, esse cenário artístico é completamente desmantelado, seja porque as velhas estruturas de pensamento europeias ruíram com a catástrofe das guerras, seja porque a nova matriz estadunidense a par tir daí correspondia, desde sua “origem”, a um grande compêndio e novos acúmulos advindos não mais de uma “tradição”, mas de

arquétipos da cultura de massa e de novos regimes de visibilidade impostos pelos veículos de comunicação. Soma-se a esse contexto o fato de que, a partir da segunda metade do século xx, surgem teorias marcadas pelo questionamento da filosofia iluminista europeia e pelo esgarçamento das fronteiras da produção artística até ao grau zero: aquele no qual objetos ordinários do cotidiano são transformados em obras de arte. É como pensar que, em meio a tantas zonas de separação entre a arte e a vida, os artistas começaram por implodir os espaços

de fronteira até ao limite máximo em que já não havia nenhuma divisão entre a arte e a vida, uma fusão completa. Evidentemente, essa mudança, rápida do ponto de vista histórico, antecipa, já no início do século xx (com os ciclos das vanguardas modernistas), a criação de novos processos artísticos capazes de dar origem aos *ready mades*, e procedimentos transformados pelos “novos” dispositivos de produção de imagem como a fotografia, o cinema, o vídeo, etc.

A digressão que o autor realiza ao pensar porque um determinado objeto é considerado obra de arte ao mesmo tempo em que um artefacto idêntico não é permite-nos rever que:

A teoria institucional da arte não explica, embora permita justificar, por que a *Fonte* de Duchamp passou de mera coisa a obra de arte, por que aquele urinol específico mereceu tão impressionante promoção, enquanto outros urinóis obviamente idênticos a ele continuaram relegados a uma categoria ontologicamente degradada. (Danto, 1981, p. 39)

O que é capaz de diferir um objeto comum de um objeto de arte? O que é capaz de transformar um movimento corpóreo comum numa criação artística? A filosofia da arte ao longo tempo tentou estabelecer parâmetros para essa questão, enquanto o campo específico da criação cuidou de esgarçar os

limites. Ainda de acordo com Arthur Danto (1981), a filosofia da ação emprestou estruturas semelhantes ao mundo da arte pressupondo o entendimento de que uma obra de arte é “um objeto apropriadamente chamado de expressão porque sua causa é um sentimento ou uma emoção particular de quem a realizou e que ela efetivamente expressa” (p. 40).

Muitas polêmicas derivam daí, até porque, alguns argumentarão, a expressividade das emoções por si não constitui objetos de arte (ou podem não vir a constituir), além do fato de inúmeras obras de arte terem sido produzidas “sem emoção” ou sem uma atividade mental ou interior prévia daquela ou daquele que a produziu. Essa questão é interessante porque aponta, a partir dos argumentos de Arthur Danto, a forma com a qual os aparatos institucionais do mundo da arte se apropriaram dessa discussão acerca dos limites de uma obra de arte a fim de exercer controle sobre a produção artística, sobre a circulação de objetos de arte e sobre a capitalização de obras e processos artísticos. A questão, portanto, da institucionalidade do mundo da arte é um elemento preponderante no discurso de Arthur Danto para a transfiguração de objetos comuns em obras de arte. Neste sentido, procurarei aqui estabelecer alguns contrapontos, porque é exatamente a crise do mundo institucional artístico que fará emergir “outras” vozes.

Na virada do século xx para o XXI, “novos” discursos emergem de forma semelhante em diferentes contextos de arte no mundo, impondo uma perspectiva pós-colonial, ou como melhor dita na América Latina: decolonial. Além da revisão epistêmica e ontológica que a matriz decolonial impõe para o campo da arte, há um interesse reforçado na performatividade de corpos até então marginalizados que passam a ocupar a centralidade da produção do discurso e não mais da representação.

É possível marcar o início dessa crise institucional do campo da arte com a exposição seminal *Mining the Museum*, do artista afro-americano Fred Wilson, realizada em 1992 na Sociedade Histórica de Maryland, nos Estados Unidos da América. A Sociedade Histórica de Maryland (1840) é uma das associações culturais mais antigas do Estado e possui uma vasta coleção que compreende obras de arte, armas, vestimentas, joias e mobiliário. Wilson, após minuciosa pesquisa no acervo, surpreende-se com a enorme variedade de objetos nunca antes apresentados ao público, depositados na reserva técnica da associação. Ao propor uma releitura deste acervo e interferir na história oficial, o artista perturba a narrativa da pequena burguesia branca ao justapor objetos do cotidiano comum ao lado de instrumentos de tortura usados







para escravizar a população negra. Elegantes poltronas e vasos de prata convivendo com manilhas e chicotes lado a lado.

O resultado da exposição foi perturbador. Impulsionado pelo furor do movimento negro em meio à crise com o espancamento de Rodney King (1965-2012), em Los Angeles, por quatro policiais brancos, a opinião pública dividiu-se em relação ao trabalho de Fred Wilson. O impacto da exposição, entretanto, gerou um grande abalo no cenário artístico e a partir daí o campo da arte jamais foi o mesmo.

A exposição de Fred Wilson nos faz repensar a instituição museu, as práticas museológicas e aquilo que Arthur Danto nomeou acima como a “institucionalidade do campo da arte”. A constituição do museu moderno está ligada à ideia de preservação de objetos e artefactos capazes de contar ou representar uma determinada versão oficial da história. Para tornar determinada versão da história em narrativa oficial é necessário, portanto, encontrar objetos que possam preencher as lacunas do espaço de um museu, aberto ao interesse público e gerido pelo Estado. “Ao transfigurar objetos comuns em objetos de arte”, o que a exposição de Fred Wilson causa é o questionamento sistemático do racismo institucional, ao qual o campo da arte não esteve imune, construindo narrativas oficiais para uma modernidade cujo

reverso é a catástrofe do colonialismo e da escravidão. Assim como a modernidade, o museu moderno também ocultou durante séculos sua face sombria. Esse é o conceito de museu que, do século XVIII para cá, temos tido a oportunidade de experienciar.

Desde os anos 1960, a crítica à instituição museológica organiza-se no campo da arte como uma grande repulsa à institucionalização da arte, que abrange muito mais do que o museu, mas todo o circuito do sistema da arte que envolve outras esferas, como comenta Andrea Fraser (2005): “From 1969 on, a conception of the ‘institution of art’ begins to emerge that includes not just the museum, nor even only the sites of production, distribution, and reception of art, but the entire field of art as a social universe” (p. 281).

Considerar, portanto, o campo da arte como um *universo social* radicaliza completamente a antiga pergunta que motivou (muitos como Arthur Danto) a questionar como e porquê determinados objetos transfiguram-se em objetos de arte e desloca o interesse no materialismo da obra de arte para aspectos e contextos sociais de produção e circulação de sujeitos da criação.

A crise institucional do museu moderno ou a crise da “institucionalidade do campo da arte” é incontornável. De todas as instituições do

atual sistema da arte é aquela que se encontra numa inviabilidade política que pode marcar o fim de um ciclo histórico. O caso da restituição das obras africanas obtidas durante o período colonial, e, por isso, através de roubo e pilhagem, revela-nos outra parte desse problema. Em anúncio feito no final do ano passado, o atual presidente francês Emmanuel Macron anunciou a devolução irrestrita das peças africanas aos museus de seus países de origem, o que pode abrir um precedente a diferentes contextos museológicos.

Instituições como o *Quai Brainly*, criada em 2006 e composta por um acervo constituído de 70 mil peças africanas, argumentou contrariamente à posição do presidente francês, adiando mais uma vez uma questão que é tão antiga como a própria descolonização dos países africanos.

O salto para 2015 é proposital, apesar de deixar de fora inúmeros acontecimentos não menos importantes: na África do Sul, o movimento acadêmico que irrompe na Universidade de Cape Town com a *hashtag* #RhodesMustFall exige a retirada da estátua de Cecil Rhodes, defensor do imperialismo britânico, da entrada do *campus*. Ao lado do *hashtag*, lia-se quase sempre: “Não é apenas uma estátua.” O movimento estudantil sul-africano exigia a descolonização dos currículos universitários, argumentando o fato de que a estátua de Cecil Rhodes por si representava

a institucionalização de suas ideias colonialistas e racistas, lembrando penosamente aos estudantes universitários negros para quem a universidade estava designada. Além da descolonização, a pauta incluía a gratuidade do ingresso universitário como parte da grande agenda do movimento que tinha como pano de fundo uma forte onda antieurocentrismo.

A onda decolonial não parou de afetar mentes e corpos mundo afora. Em 2018, na cidade de Los Angeles, a estátua de Cristóvão Colombo foi retirada pela Prefeitura, assumindo um tom de reparação histórica pela enorme exploração do continente americano e pelo amplo genocídio ao qual o nome de Colombo está vinculado. O “Dia da Descoberta” foi substituído por “Dia dos povos indígenas”, ainda em tom de restituição pelas vidas perdidas em favor do colonialismo e da devastação sem limites operada pelo sistema colonial.

Por isso, o rompimento em 2015 de #RhodesMustFall não é um fato isolado, mas um acumulado histórico na luta anticolonial dos povos africanos. Basta lembrarmos que, após o fim da Guerra Colonial (1961-1974) nas ex-colônias portuguesas, nomeadamente Angola, foram retiradas estátuas, pedestais e homenagens aos antigos colonizadores até então fortemente presentes no centro de Luanda. Imediatamente após o 25 de Abril (1974), com a expulsão das

tropas e dos colonos portugueses que viviam na antiga “província ultramarina”, há um grande investimento estatal na ressignificação dos espaços públicos e na reconstrução simbólica da memória colonial em Angola. O mesmo acontece em Moçambique, que altera até mesmo o nome da antiga capital Lourenço Marques para Maputo – em consonância com o desejo do povo moçambicano de erguer um “Homem Novo”, projeto que esteve na base da luta pela descolonização dos povos moçambicano e angolano após o fim do ciclo da Guerra Colonial.

O fim da Guerra Colonial (em diferentes partes do continente africano) não corresponde ao fim do ciclo histórico do colonialismo. Foi-se a estrutura política do período colonial, restaram inúmeras ligações econômicas e também culturais de dependência, por exemplo, entre Portugal e suas antigas colônias africanas. A situação com o Brasil é mais complexa ainda. Como argumenta Aníbal Quijano, o colonialismo acabou, mas perdura a “colonialidade do poder” em diferentes estruturas, desde o controle da economia, da natureza e dos recursos naturais até ao controle da subjetividade e do conhecimento.

O debate sobre a colonialidade do poder e a produção de controle sobre as subjetividades e sobre o conhecimento tem movimentado a produção artística em diferentes partes do mundo, impondo uma agenda que vem sendo



confundida como simplesmente “identitária”. As novas vozes que surgem impulsionadas por uma produção que desloca as antigas relações entre centro/periferia e entre global/local questionam fortemente as estruturas do sistema moderno de arte, a capitalização dos recursos para produção artística, bem como a distribuição desses meios.

A disputa foge à questão de representação e representatividade, pois já não se trata apenas de fazer parte, mas de ressignificar o cânone, a matriz do pensamento artístico

e o redimensionamento da questão sobre os limites da arte contemporânea, na busca contínua não apenas da transfiguração de objetos comuns em obras de arte, mas da transformação do lugar comum, do lugar social partilhado, em lugar de produção artística. Essa parece ser a grande transformação que a arte contemporânea impõe ao século XXI, uma produção artística envolvida num *universo social* indistinguível do campo artístico, no qual o ativismo já não se separa do campo da arte simplesmente porque as fronteiras ruíram.

## Qual o papel que resta à curadoria neste cenário disruptivo?

Pensar uma residência artística e uma exposição nas quais a subjetividade é o motor chave de criação é permanecer no território movediço onde boa parte da produção de arte contemporânea deseja estar. Como imaginar uma rede de criação baseada numa identidade que é mais do que a soma de uma origem africana e europeia, encenando este jogo tão permeado de atravessamentos políticos, fronteiras reais e relatos pessoais de guerra, diáspora e pertencimento? Tal subjetividade, como já expus, nada tem que ver com as inspirações de um antigo autor-criador, estamos tratando das potências coletivas geradas pelo desejo e pelo afeto dos encontros que mobiliza e afasta. Estamos interessados em estabelecer pontes com aqueles que, do lado de fora, irrompem para o “lado de dentro” e subvertem o local de produção artística, bem como as narrativas “oficiais”.

Pensar uma curadoria-agente capaz de estar ao lado, de ser cúmplice de uma criação que se pensa incompleta, inacabada porque interessa o processo, o encontro, o estar junto. Pensar a potência do encontro, da casa, do ambiente comum como espaço político de uma biopotência catalisadora de novas criações e subjetividades.

***Desobstruir o desejo e ocupar o espaço.***





---

**RESISTIR É EXISTIR;  
EXISTIR É VENCER**

**PEDRO POUSADA**

COLÉGIO DAS ARTES, UNIVERSIDADE DE COIMBRA

---



***A rosa é sem porquê.***

***Floresce por florescer.***

***Não olha para si mesma.***

***Nem pergunta se alguém a vê.***

***A primavera é agora.***

***Agora é a hora.***

***Florescer.***

***Ser.***

Angelus Silesius

Der Cherubinischer Wandersmann

(O Peregrino Querubínico)

Este texto resulta de um posicionamento “partisan” (antitético do quietismo) quer no que respeita aos problemas ideológicos e metodológicos do fazer artístico quer em relação ao que nos define como cidadãos de um tempo predador simultaneamente pós-colonial e neocolonial. Não há, aqui, um olhar neutro nem as violências da história contemporânea o permitem. O mundo unipolarizado pelo fim da Guerra Fria fez renascer em total impunidade a “diplomacia das canhoneiras”; o instrumento de beligerância ativa e de chantagem internacional que definira a política externa ocidental no auge dos impérios voltou em força, e com ele a criminalização e diabolização do outro. São disso exemplos o bombardeamento da Jugoslávia em 1999 pela NATO, a invasão e ocupação do Afeganistão em 2001,

(a sétima desde que a East India Company ocupou Cabul em 1839), mas particularmente a invasão do Iraque em 2003, de facto o maior atropelo ao Direito Internacional e ao espírito da Carta das Nações Unidas desde a sua fundação em 1945.

A guerra, a indústria do armamento e da reconstrução dos países desmembrados pela guerra são configurações económicas cada vez mais presentes. Problematizar o pós-colonial, hoje, tem de tomar este contexto como uma das suas centralidades: a soberania e integridade dos povos nunca estiveram tão ameaçadas, a soberania e integridade das identidades idem. “Ninguém ama os missionários armados” como o apontou Robespierre, em 1792, no seu discurso “Sur la Guerre”, mas essa lição permanece ignorada e a violência armada contra os povos com a justificação de os pretender salvar é apenas a escala aumentada do discurso dos fascistas sul-americanos que para salvarem a liberdade (do comunismo) tinham de a matar.

Avançamos muito, mas continuamos a fazê-lo ao mesmo tempo que o refluxo neoconservador vai adquirindo espaço-tempo e nos vai empurrando com ferocidade e intolerância para o grau zero das mudanças sociais: do direito à cidadania, ao vínculo político, ao acesso a uma escolaridade e formação ao longo da vida, à proteção na doença, à dignidade existencial.







Enfim, nas inúmeras vertentes do ser social, experimentamos ataques permanentes muitas vezes irreversíveis no seu sucesso. Demasiados passos para trás e poucos, muito poucos para a frente. É esta angústia e impaciência senão incómodo que habitam o presente texto. A história de exclusão e aniquilação dos corpos nunca mais cessa de ser presente. O passado é desprestigiado e a sua autoridade moral é vil, mas o presente também o é. Falo aqui de um passado que é produto de um *design* ideológico, repositório de segregações, exclusões, distorções, um passado obcecado com a pureza da memória coletiva. Aquele passado que, como Foucault nos ensinou, é guardado nos arquivos, nas instituições, nas falas, já não como uma acumulação anódina, mas como uma construção intencional, como uma estrutura integrante e ativa de controlo social.

Uma residência artística no âmbito de um projeto de investigação do CEIS20 acolheu artistas afro-europeus. Através deles, através de nomes próprios externos à minha condição, através de corpos, imagens, sobrevivências, coloquialidades, através da extensão intensiva de seres outros, de mundos outros, inescapáveis aos processos humanos de criação e destruição, pretendo remexer nos fantasmas de um “Portugal Suave” incapaz de retirar a máscara crustácea dos seus “brandos costumes”

e de trazer à superfície o realismo traumático do seu colonialismo. Essa suavidade que se pretende homogênea, inteira e insubstituível não é mais do que uma cerimónia de apagamento, de fabricação de um passado benigno que esconde um passado impossível.

“Escovar a história a contrapelo”, como explicita Walter Benjamin nas suas *Teses sobre a Filosofia da História*<sup>1</sup>, trazer de volta o inominável, o reprimido, acabar com os calmantes cerebrais, os lenitivos que fazem da história oficial um lugar de esquecimento da humanidade. “Nada está perdido para a história”, outra vez Benjamin. A identidade afro-europeia é uma consequência desse passado e de um encontro assimétrico entre os povos africanos e os povos europeus, um encontro em que o contexto e a condição de existência desses povos e nações e dos seus corpos, da sua biologia e mortalidade, da sua história e cultura foram coisificados e definidos como valor em trânsito transcontinental. E foram-no pelas estruturas geopolíticas do Ocidente hegemónico. Sabemos hoje que o capitalismo se ergueu no ossuário do escravagismo. Milhões de seres humanos foram transferidos à força de um continente para outro para erguer e desenvolver

1. Benjamin, W. (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Portugal: Relógio de Água, p. 161.





a economia colonial dos territórios americanos. Sabemos que toda a dinâmica e fluxo monetário relacionados com esse sequestro e tráfico, com os processos produtivos dependentes da mão-de-obra escrava, tanto na área agrícola como na extração mineira ou na manufatura, foram fundacionais na transformação, nos séculos xvii e xviii, de inúmeras casas de crédito europeias em instituições bancárias de alcance global<sup>2</sup>. Sabemos que a emigração nos finais

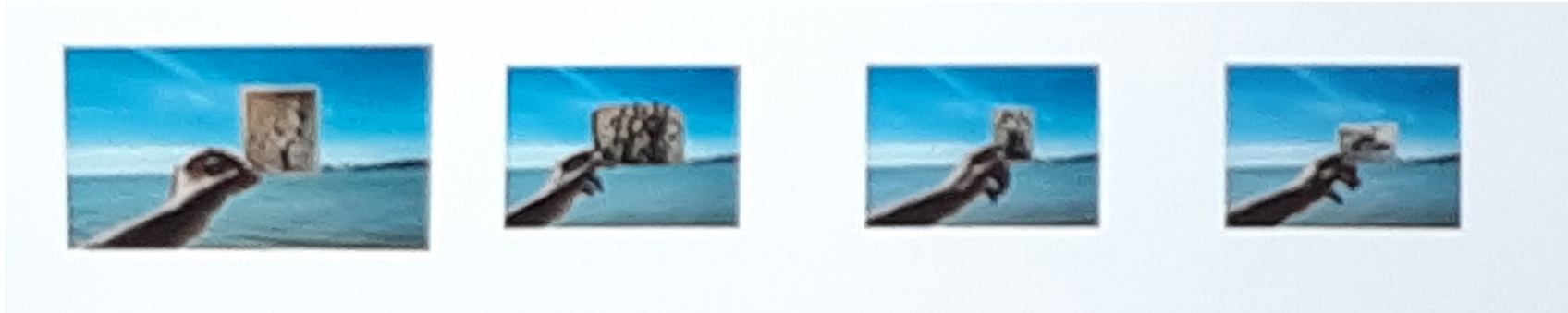
2. Os Barclays Brothers, a Lloyds, Thomas Leyland e o Banco de Inglaterra são nomes construídos nesse comércio e o próprio John Locke tinha interesses acionistas na Royal African Company. Muitos dos palácios que povoam o campo inglês foram erguidos e mantidos graças ao tráfico e exploração da escravatura. O tráfico transcontinental de escravos – de seres humanos transformados em propriedade, em “commodities”, – é um fator mobilizador, intensificador da mudança e de substituição de uma economia fundada em valores reais, isto é, na “propriedade fundiária, em metais preciosos e outros elementos tangíveis” por outra definida pelo “valor imaginário de ações e títulos, certificados de aforo, notas promissórias, letras de câmbio e de crédito e em seguros de bens e propriedades”. É esta economia, como demonstra Ian Baucom (cf. Baucom, I. (2005). *Specters of the Atlantic: Capital, Slavery and the Philosophy of History*. Londres, Inglaterra: Durham University Press, pp.15-17), que permite a definição de uma garantia bancária, de um seguro de propriedade e inclusive de uma nota promissória de venda sobre escravos que ainda não foram adquiridos nem transportados de África para as Américas. E é este grau de abstração financeira do comércio de bens que desumaniza e coisifica muito antes do processo violento de sequestro, condicionamento e transporte ser ativado de facto para garantir a oferta de mercado. Um leitor

do século xix, princípios e meados do século xx, para os territórios africanos, evitou a “guerra civil” e a revolução social, como o prognosticava o imperialista Cecil Rhodes<sup>3</sup>, deslocando dos territórios metropolitanos da Grã-Bretanha, França, Bélgica e Portugal as camadas empobrecidas e proletarizadas e criando uma nova relação de forças desfavorável para a demografia nativa e capacitando os “deserdados da terra” que desembarcaram, no nosso caso, em Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, com os direitos e o protagonismo que lhes eram negados na Europa e que eram negados aos povos desses territórios colonizados. Sabemos que a invenção da terra prometida africana e o desígnio de uma modernidade urbana e arquitetónica erguida sobre “pilotis coloniais”, como o observaria, em

atento da obra romanesca de Eça de Queiroz perceberá que muitos dos nomes da alta finança portuguesa do século xix começaram as suas atividades nesse comércio.

3. “O império, sempre o tenho dito, é uma questão de estômago. Se quereis evitar a Guerra Civil, deveis tornar-vos imperialistas.” *Apud* Lénine (2000). *O Imperialismo-Fase superior do Capitalismo*. Lisboa, Portugal: Edições Avante!, pp. 81-82. Ou ainda: “Se o trabalhador é por vezes vil (quando faz greve e revolta-se em França)... ele é muitas vezes sublime (quando comete atrocidades ‘legais’ no exército)” (em África). Frase que ilustra um desenho de Auguste Roubille, cartunista do início do século xx, sobre um massacre feito por tropas coloniais na África Central. In *L’Assiette au beurre*, 21 de janeiro de 1905. *Apud* Leighton, P. (dez., 1990). *The White Peril and L’Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*. *The Art Bulletin*, 72(4), pp. 609-630.

1931, sem pudor Albert Sarrault, ministro francês das Colónias, redesenharam e configuraram parcelas significativas desse continente: a modernização e a modernidade fizeram-se em África para o benefício dos europeus. Não há discurso ou cortina panegírica que possa esconder que, ao fim do dia, o homem branco e o seu “fardo” de explorador e torturador, de polícia ou militar, de burocrata ou engenheiro, de professor ou médico, de comerciante ou aventureiro, viviam, descansavam e divertiam-se em espaços pensados e erguidos para eles e só para eles. Mas se na academia e nos fóruns culturais a desmontagem da narrativa fascista e pró-colonial com as suas justificações mitológicas do direito de permanência e de exceção dos portugueses em África, justificações ancoradas na expansão marítima – épico de aventureirismo, pilhagem, roubo, massacre e beligerância intervencionista que atingiu o seu ocaso com os 13 anos de guerra colonial (1961-1974) –, se essa desconstrução avança e tornou essa estrutura ideológica obsoleta, a verdade é que o mesmo não acontece no espaço público, no quotidiano urbano e rural marcado pela experiência nunca superada da guerra em África, pela vulnerabilidade da emigração que construiu uma diáspora agarrada ao que era minimamente discernível como herança portuguesa na história mundial,



e nas mediações – televisão, jornais, rádio – dominadas por direções centro-direita e conservadoras, interessadas em veicular os lugares-comuns e cristalizações da identidade portuguesa, o culto de uma pretensa diferença portuguesa no seu colonialismo e a dramatização da independência de Angola e Moçambique. Nesse espaço quadridimensional ainda há muitas mentiras e falsas-verdades sobre o colonialismo, a guerra que o colonialismo fez aos povos africanos e a guerra que eles tiveram de fazer para se libertarem dele. Não há um colonialismo (e um neocolonialismo) construtivo em oposição a um destrutivo, são a mesma coisa: ocupação, racismo, violência, empobrecimento, e um enorme laboratório para práticas eugenistas e genocidas.

Mas no meio desta digressão onde se guarda África? Como é que ela chega a um branco, europeu, pequeno-burguês privilegiado como

eu que, ainda por cima, nunca foi a África? Como é que ela chega a alguém cuja fala nunca poderá substituir a fala daqueles que realmente interessam para debatermos o colonialismo, a luta pela autodeterminação dos povos africanos, a descolonização, o pós-colonial e o neocolonialismo? É sem dúvida uma ousadia problematizar algo que não é a base alimentar das minhas memórias.

A primeira imagem que posso associar à África moderna e pós-colonial, que posso remeter para a sua autodeterminação como continente soberano, é um pequeno fragmento de reportagem que passou no noticiário português quando eu tinha cinco anos, em 1975. O locutor falava de combates em Angola, e na curta notícia passavam imagens de soldados negros e mulatos em torno de uma peça de artilharia. Estavam todos armados de espingardas automáticas e com muitos carregadores de

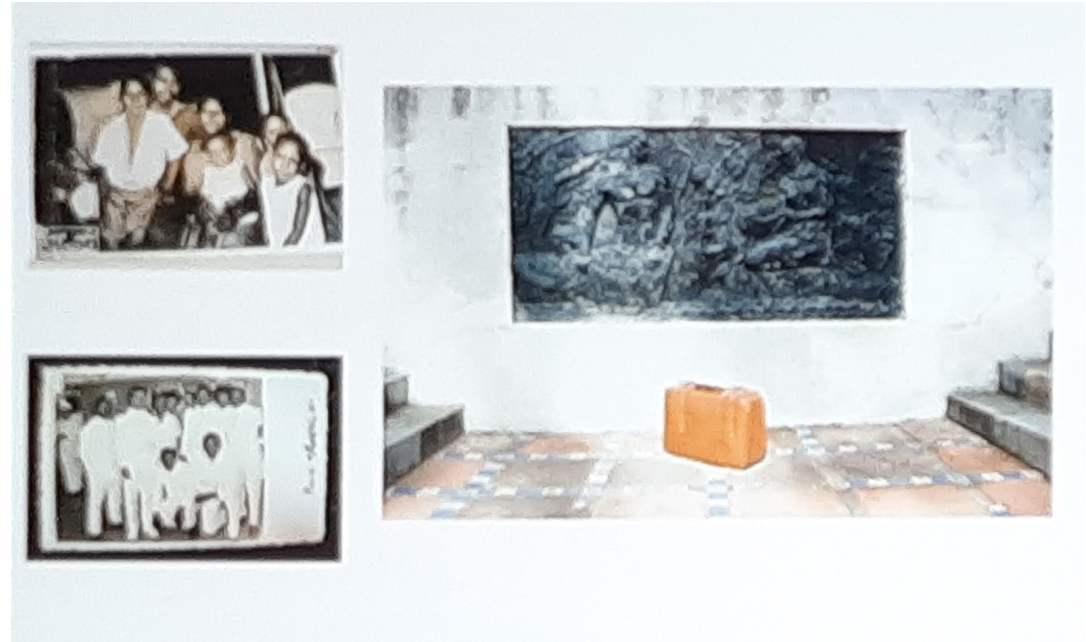
munição, os uniformes estavam limpos. O cenário à volta era constituído por capim, árvores despidas de folhas, algumas palmeiras dispersas; ao fundo, uma acumulação densa de mato e arbustos, tudo num cinza esverdeado, sem grande nitidez; um dos soldados, negro, afastando-se do canhão, esticou um cordel e num repuxão fez o disparo. Os outros soldados taparam os ouvidos antes de tudo acontecer. Já sabiam o que aí vinha. A peça saltava no meio de um cone de forças e poeira propulsionando um obus. A máquina cuspiu fogo. Era miúdo, muito miúdo, mas aquela cena toda ficou bem gravada na minha cabeça. Apercebi-me de que aqueles homens estavam disciplinados e sabiam o que faziam, conheciam intuitivamente os tempos de cada uma das suas tarefas: um tirava o projétil vazio da granada, outro avançava imediatamente com um novo obus, colocavam-no na culatra, outro ainda corrigia

a direção do canhão, aumentava ou baixava o ângulo, e finalmente outro anotava algo num caderno e a cena repetia-se. Isto que, aqui, descrevo passava-se em poucos segundos, numa coreografia de gestos imperturbáveis, mecânicos. As imagens na altura, num preto e branco baço e pálido, com um tom esverdeado devido à velhice do televisor, transmitiram-me uma estranha satisfação: aqueles homens, organizados, determinados, estavam a defender o seu país de um invasor. Eram negros, mulatos, e para mim o fascínio era duplo, pois as piadas racistas que ouvia na minha rua entre os meus amigos estavam, ali, a ser desmentidas. Eu vivi num bairro burguês da periferia de Lisboa onde as pessoas, na sua maior parte, conviviam mal com o 25 de Abril. Ainda usavam expressões como o “Ultramár”. Ninguém usava a expressão “guerra colonial” e, para mim, essa expressão “ultramár” dizia tudo sobre quem estava ali... Alguém que não aceitava a realidade histórica e mantinha a narrativa de que a África colonizada pelos portugueses tinha sido roubada pelos russos e americanos. Portugal fora grande, argumentavam eles, e depois veio o 25 de Abril e acabou com tudo. Os adultos, quando a conversa se inclinava para Angola ou Moçambique, referiam-se aos povos africanos de forma depreciativa como se fossem seres menores, sempre com aquele argumento

estafado de que eles só eram bons no desporto, e no futebol em particular, como se fossem a encarnação de algum animal selvagem africano: Coluna, Matateu, Eusébio, Jordão, Shéu, os futebolistas mais conhecidos do meu tempo, corriam, segundo os relatos desportivos, como panteras, saltavam como gazelas, eram esquivos como serpentes, driblavam e trocavam as voltas ao adversário como animais endiabrados. Os comentários remetiam sempre para a savana. Em África, parecia que só existia selva e savana, mais nada, e dela saíam atletas prontos para a glória dos clubes. Na minha escola primária, muitos dos meus colegas eram filhos de veteranos da guerra colonial. Quando havia troca de murros ou insultos, era recorrente o remate final vociferado pelo perdedor da refrega: “O meu pai é comando e vai bater no teu!”, ao que o outro retorquia “e o meu pai é paraquedista e o meu tio fuzileiro e vão dar porrada no teu”... O conflito era só resolvido quando outro miúdo lançava uma piada sobre o Samora Machel, sempre representado pelos racistas portugueses (mesmo os que diziam que não tinham nada contra os “pretos”...) como o cúmulo da idiotice e da ignorância. Esse humor, não sei explicar porquê, pois não sabia quem era o Samora Machel, deixava-me estupefacto. Ninguém podia ser assim tão inepto e mesmo se o fosse não havia razão para nos rirmos disso.

Na minha rua, viveu, até 1978, um ex-oficial SS com a sua família, o senhor Henning; ele aguardava, há anos, uma amnistia da República Federal Alemã para regressar... Já estivera na América Latina, Argentina e Brasil, e como todo o nazi tinha um feroz pastor alemão e gostava de dizer que, em África, se lutava pela civilização cristã contra a barbárie negra marxista... Eu tinha medo do que ele representava e do mundo donde ele vinha. Assim, quando vi aquelas imagens na televisão e percebi que, em África, sabia-se lutar e manejar armas modernas, senti um alívio... Em África, sabiam defender-se de homens como o vizinho nazi dos meus pais. Claro que, mais tarde, aprendi que, como em tudo o que é definido pela lógica capitalista e imperialista, também há esquerda e direita políticas nas sociedades africanas, e também há traidores, entreguistas, demagogos, oportunistas corruptos venais, assassinos capazes de roubar aos nações africanas os melhores dos seus filhos. Patrick Lumumba, Eduardo Mondlane, Amílcar Cabral, Thomas Sankara, Steve Biko e Samora Machel foram vítimas desses traidores. As suas mortes, estou convicto, tiveram consequências ainda hoje irreparáveis. Uma geração de revolucionários foi cirurgicamente removida da história africana. A Roma moderna sabe recrutar bem os seus agentes e dividir os povos.

Para percebermos a África que temos hoje, temos de incluir na equação variáveis como Wall Street e o Petrodólar, o State Department e a sua lista de “Rogue States”, o Quay d’Orsay e o seu projeto-garrote Françafrrique, o Foreign Office e a sua simpatia mal-escondida pelos racistas sul-africanos, etc. Mas, nessa altura, estava otimista, fascinado, porque queria sinceramente que os povos africanos fossem felizes, que as crianças como eu fossem à escola, tivessem livros, vissem desenhos animados, brincassem, vivessem em casas confortáveis, tivessem comida, férias, diversões e, quando ficassem doentes, pudessem ser socorridas por médicos e hospitais. Era a minha utopia erguida à custa de Legos e outros brinquedos de construção e de um condicionamento doméstico cada vez mais dependente da imagem, mas ainda sem acesso à palavra escrita. Roland Barthes<sup>4</sup> recorda, a propósito de Charles Fourier, que quanto mais premente é o quotidiano maior proximidade a ele tem o projeto utópico. Foi com Barthes que ganhou sentido, para mim, que o zonamento e a separação da circulação pedonal e automóvel, tão presentes nas utopias urbanas de Le Corbusier, se deviam ao pandemónio viário da cidade que o acolhera, Paris. Le Corbusier não devia gostar



dos encontrões e paragens abruptas da multidão desconexa nem da correnteza automóvel resfolegando entre engarrafamentos e semáforos.

Mas a memória da curta notícia televisiva persiste e tenho de voltar a ela... Lembro-me de que o locutor falava de mercenários belgas, ingleses e franceses ao serviço do ditador zairese Mobutu, que avançavam na direção de Luanda e, mais tarde, fiquei a saber que uma coluna de tropas sul-africanas do odioso regime de Apartheid também corria na mesma direção, comandada pelo general Magnus Malan.

4. Barthes, R. (2002). *Comment Vivre ensemble, Cours et séminaires au Collège de France (1976-77)*. Paris, França: Traces écrites, Seuil Imec, p. 35.



Este general tornar-se-ia, entre 1983 e 1991, ministro da Defesa do Apartheid e seria obrigado a aceitar, a contragosto, a derrota militar do Exército racista sul-africano na batalha de Cuíto Cuanavale (1987-1988) e a sua saída definitiva do Sul de Angola e da Namíbia. A mesma derrota que precipitaria a libertação de Nelson Mandela. Nessa altura, não sabia também que os soldados que manejavam aquela arma de fogo eram cubanos, descendentes de escravos e escravas raptados por traficantes europeus e transportados para a colónia espanhola de Cuba.

Numa operação militar histórica pelo seu carácter transcontinental e pela ousadia do seu impacto nas lutas dos povos africanos contra o colonialismo, o governo de Cuba decidira enviar tropas especiais para se juntarem aos defensores desesperados de Luanda e enfrentarem o embate bicéfalo dos invasores. A operação fora batizada de “Carlota”, em homenagem a uma escrava que liderara uma revolta nessa ilha das Caraíbas na primeira metade do século XIX. No retângulo do televisor, e sem que eu o soubesse, completava-se o

círculo iniciado com a violência escravagista: afrodescendentes, voluntários internacionalistas, combatiam ao lado de angolanos pela defesa da sua soberania ainda recente e vulnerável. No documentário *Cuba, Sudáfrica: después de la batalla* (1991), de Estella Bravo, o reverendo Abelino Gonzalez e o General Rafael Moracen, ambos netos de escravos provenientes de Angola, falam do dever histórico de lutar pela independência da terra dos seus antepassados. Moracen recorda-se das palavras que ouviu de um angolano em 1975:



“Que contentes que devem estar os teus avós depois de saírem escravos daqui, verem o seu neto regressar para defender a independência.” Estas palavras recordaram-me as palavras do meu querido e saudoso camarada o historiador Henrique Feijão, estudante universitário proibido de estudar pelo fascismo, preso político, veterano da guerra colonial na Guiné, onde viu coisas terríveis, e cooperante na Angola independente. Foi nessa condição de historiador empenhado em ajudar a construir outra história de Angola, que não a fabricada pelos portugueses e com credenciais do governo angolano, que foi estudar nos arquivos do Vaticano a memória histórica do período da colonização portuguesa e do negócio de escravos entre Angola e Brasil no século XVIII. Explicou-me que as missões católicas eram fontes primárias essenciais para se compreender este período, pois eram muito eficientes na descrição detalhada que faziam do que se passava neste território quando escreviam para Roma. Contou-me, então, e na altura disse-me que só esta informação demolia todos os mitos sobre o colonialismo português, que, no comércio entre Angola e o Brasil, este último fornecia cavalos adaptados aos trópicos, que eram muito cobiçados e valiosos na savana africana, tão valiosos que um só cavalo era trocado por 60 escravos. A desproporção era absurda e cruel.

Nada disto terá que ver diretamente com a experiência ensaiada nesta residência artística, mas há um ciclo de regresso e ressignificação do passado e de dívida de gratidão, da nossa parte, para com os povos africanos, pois foi a sua luta pela independência que acelerou o fim de um fascismo de 48 anos. Cabe-nos, também, garantir que na contemporaneidade, e no plano da criação cultural e artística, a identidade afro-europeia seja parte e presença essencial daquilo que nós somos, daquilo que pensamos e sentimos em relação ao mundo. E acabar com a paralisia do esquecimento, servidora dessa narrativa napoleonizada de um “Portugal Suave”.

Quanto à questão artística (o seu estado e disseminação), assunto que também se insere neste ensaio, tenho de referir que estou muito hesitante em relação a um sistema de crenças que lhe atribua um potencial transformador. A revolução estética wagner-nietzscheana, a unificação das artes, a dissolução das artes na vida, a barbárie antiarte dadaísta, os inúmeros sobressaltos das vanguardas, desde os mais puristas e formalistas aos mais antimodernos, as diatribes iconoclastas, a tecnolatria, “a escultura social”, “a arte da participação”, o “site-specific”, a “bricolage” do artista etnógrafo, todas estas propriedades de um território inacabado padecem, hoje, de uma posteridade anacrónica e desarmada.

São acontecimentos e experiências extraordinários, mas até que ponto é possível atribuir-lhes um impacto histórico além daquele que se definiu no enclave da arte? Uma visita às lojas de *merchandising* dos museus de arte moderna e contemporânea, folheando as múltiplas edições de preços proibitivos ou económicos, espreitando o “gadgetismo” DIY (puzzles, maquetas de arquiteturas, origamis, etc.) e parafernália decorativa, e apercebemo-nos de que o horizonte da arte é, neste momento histórico, a mercadoria, e o subsequente *kitsch* da sua popularização. O seu potencial de cura, de sabotagem, de autognose está parametrizado entre o reino simbólico das leiloeiras e a “semiose” ensimesmada do seu valor de uso. A troca de ideias, as interações, as iterações hermenêuticas existem, são manifestas, mas pessoalmente sinto que essa rede comunicante continua dentro de um abismo.

A emancipação espiritual através da educação artística e da mediação da experiência transversal e heterodoxa das artes permanece em crise e com dificuldades acrescidas. Esta não é uma constatação derrotista, mas uma problemática incómoda: vivemos uma época de recuo e de autodefesa por parte dos que acreditam na dignidade humana, e na cultura artística como um dos espaços dessa dignidade;



e se subsiste um espírito e uma vontade de resistência e de antagonismo, estes concretizam-se cada vez mais numa espacialidade recessiva e em enclaves autorizados, mas vulneráveis. O inimigo (o capitalismo global e os seus epifenómenos, o racismo, a escravatura, o fachadismo da experiência democrática e o antiparlamentarismo caminhando para a administração securitária da crise, a representação unidimensional do mundo e a intensificação social do “dividir para reinar”

– nós e eles, os árabes, os negros, os asiáticos, os apátridas, os sem-terra, os destituídos, os pobres, etc.) não está distraído, antecipa e planeia as suas ações e progride na sua modelização tecnocrática de uma sociedade sem cultura, uma sociedade de especialistas sem consciência crítica e indiferentes perante o dever da memória histórica. Subsistem as inquietações antifascistas de Walter Benjamin pronunciadas no seu exílio parisiense, num encontro de intelectuais antifascistas na famosa

Maison de Verre de Pierre Chareau<sup>5</sup>. Não é assim tão inverosímil na correlação de forças atuais, o sonho fascista de uma sociedade desconectada da cultura viva e em particular sem a experiência crítica da arte, uma sociedade narcotizada no culto do entretenimento, no conformismo da reiteração e na naturalização da diferença criativa como a eterna exceção.

5. Cf. Gough, M. (verão, 2002). Paris, Capital of the Soviet Avant-garde. *October*, Vol. 101, Cambridge/Massachusetts, EUA: The MIT Press, pp. 53-83.

Os romanos diziam “omnibus dubitantum” e essa tarefa da dúvida, da hesitação cartesiana de que temos de recomeçar de novo, de voltar para trás, de fazermos uma análise ponderada e exigente do que se passa ao nosso redor, tornou-se irrelevante para a maioria das pessoas engolidas na sobrevivência – a caricatura dos teóricos da conspiração não invalida que nos tempos que correm temos de ter mais dúvidas do que certezas. E é nesse lugar que nos devemos reencontrar com a arte, com o seu lado filosófico, mas também pragmático. A dúvida é uma obrigação ética mesmo que implique perda de tempo, revisão, recuo, abandono. Mas para o capitalismo tempo é valor, é mercadoria e esses atos demasiado pusilânimes para as suas exigências de proficiência (e profissionalismo). No seu hermetismo, no seu esoterismo, no brincar às escondidas com o imanente e o transcendente, o trabalho artístico parece (mas apenas parece) reposicionar-nos diante do desencantamento do mundo.

Mas, também, é necessário algum realismo político: a experiência artística contemporânea é a exacerbação de uma falácia, a de que a autonomia e o livre-arbítrio são condições da sua premência e afirmação. A condição social do artista permanece uma incógnita, dividido entre apoios institucionais cuja blindagem burocrática se torna cada vez mais desgastante e exigente (e votada múltiplas vezes ao indeferimento administrativo) e um sistema económico que se foca no valor de troca e na legitimação financeira da criação simbólica. Ser artista, nos dias de hoje, continua a ser o anúncio de uma excentricidade antro-po-ética, de uma exclusão voluntária da divisão social do trabalho. O inútil, o fracassado, o imperfeito e o improdutivo são resultantes possíveis desse ser e estar no mundo. As coisas podem correr mal, mas é nessa hipótese, nessa possibilidade empírica que encontramos o destino do acontecimento e da duração artística: desmentir a nossa tendência para imaginar o tempo como uma estrutura teleológica; todos os dias, Antígona pode acabar por obedecer à lei dos homens poderosos; todos os dias, Mr. Hyde pode ser mais forte, mais presente; e, todos os dias, Bartleby pode desistir de desistir. E devemos inquietarmo-nos com essa possibilidade, a arte transmite-nos pelo menos essa consciência.





---

# ARTE CONTEMPORÂNEA E CORPOS AFROEUROPEANS

## ARTE E CORPO QUE DEFINEM FRONTEIRAS

### JORGE CABRERA

ASSISTÊNCIA TÉCNICA DE CURADORIA / COLÉGIO DAS ARTES. COIMBRA

---

ANDRÉ FEITOSA, *DIÁRIO DA ÁRVORE*  
COLÉGIO DAS ARTES (2019)



Este texto aborda a arte contemporânea enquanto uma arte materializada e desmaterializada, que define fronteira com a arte moderna, conforme a proposta de Nathalie Heinich (2017)<sup>1</sup> e de outros investigadores da arte contemporânea. Por sua vez, trata sobre a experiência de trabalho junto aos artistas da Residência Artística AfroEuropeans 2019, realizada em Coimbra, Portugal. Interesse-me como investigador visual pelos corpos de etnias que procuram um espaço de criação e de empoderamento, em um contexto onde se olha com receio para negros e demais originários da diáspora, mesmo que nascidos ou residentes no local, assim como para discursos pós-colonialistas e para uma arte socialmente engajada.

Gostaria de trazer as contribuições vividas por mim junto de Sofia Yala Rodrigues, Silas Tiny e a dupla Vanessa Fernandes/Ivo Reis, artistas selecionados, que tiveram como curadora e coordenadora Michelle Sales, junto à assistência técnica de curadoria de Jorge Cabrera. A seleção passou por um processo e um júri composto por Carlos Antunes, Pedro Pousada, Sérgio Dias Branco e Fernando Matos Oliveira.

### Uma arte que ainda cria receio

Há quatro momentos, segundo Heinich (2017, p. 95)<sup>2</sup>, emblemáticos na arte contemporânea: *O mictório* (1917), de Marcel Duchamp; *o desenho apagado* (1953), de Rauschenberg; *a tela de papel atravessada* (1955), de Murakami; e *exposição ao vazio* (1958), de Klein. Com esses processos, Heinich (2017) exemplifica características investigadas por ela no que seria a criação de um gênero para a arte contemporânea, diferente da arte moderna: *ready-mades*, arte conceitual, *performance* e instalação.

Essa classificação, que representa uma primeira geração<sup>3</sup> desse gênero e ainda uma etapa de transição da arte moderna, não deixa de estar centralizada, com esses exemplos, na Europa e nos Estados Unidos da América. Por tanto, se faz necessário acrescentar a esse conjunto uma geração atual de artistas, que é engajada socialmente e cria estratégias em forma de ações políticas e de ativismo artístico.

Ainda em construção, enquanto uma geração atual da arte contemporânea na América, apresenta-se com muita força no Brasil, no Caribe e em países de conflitos sociais caracterizados pela exclusão e a discussão de gênero<sup>4</sup>.

2. *Idem*, p. 95.

3. *Idem*, p. 64.

4. Giorgio Agamben (2009) define como contemporâneo “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele

Trata-se da expansão da arte para outros campos de conhecimento, que se apresenta em espaços não qualificados como expositivos, demanda construções colaborativas, individuais, práticas relacionais<sup>5</sup>, assim como, ao ser multidisciplinar e transdisciplinar, apresenta inovações visuais, sonoras, táteis, transgressoras, nos meios de se comunicar<sup>6</sup>.

É uma forma de arte que vai além de grupos especializados e fruidores tradicionais, cujas formas de análise e de abordagem são diferentes das Belas Artes e dos princípios de materialização que caracterizavam a criação em arte moderna.

### A materialidade na arte contemporânea

Em uma comissão de ajuda a artistas e coletivos contemporâneos, de um organismo municipal encarregado de dar subvenções em Paris, nos anos de 1990<sup>7</sup>, apresenta-se uma artista. Ela é recebida previamente por um especialista que a entrevista sobre seu projeto, para posteriormente apresentá-lo a uma comissão de críticos e galerias de arte. A obra não é selecionada

perceber não as luzes, mas o escuro”. In Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo e outros ensaios?* Chapecó, Brasil: Argos, p. 62.

5. Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.

6. Cauquelin, A. (2005). *Arte Contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.

7. Heinich, N. (2017). *Op.cit.*, p. 44.

1. Heinich, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Madrid, Espanha: Cassimiro Libros.





por serem pinturas de retratos, que a artista justifica, só, na materialidade. A falta de “sentidos duplos”, neste caso, a distanciam dos códigos contemporâneos, sendo este trabalho relegado aos qualificativos de: só pinturas de retratos, sem um suporte teórico de investigação, próprio da arte moderna<sup>8</sup>.

A materialidade na arte contemporânea apresenta-se como recurso em um segundo plano, ironizado, descartável, efêmero. A obra de arte já não está no objeto proposto chegando a não existir, pois o criador renova-se constantemente por meio das experimentações, das hibridações, dos atravessamentos, entre

8. *Idem*, p. 45.

outros. Para Jean Pierre Cometti (2009)<sup>9</sup>, o trabalho artístico na arte contemporânea não poderia estar no objeto, mas no seu ato, que é tanto seu meio como sua realização. Os artistas têm “o que dizer”, por tanto, converte-se em uma obra do contar, da narração, da legenda, do comentário, da interpretação. Contudo, o maior desafio do artista contemporâneo está na sedução do mercado da arte.

As galerias, museus e outros agentes culturais interessam-se por este tipo de gênero, inclusive pelas expressões socialmente engajadas, de conteúdo pós-colonialista e decolonial. Essas

9. Cometti, J.-P. (2009). *La force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*. Paris, França: Questions théoriques, p. 28.

instituições demandam do artista formas de materialização que possam ser comercializadas e que, em termos de conservação, atenda à clientela. É aí que alguns artistas se rendem ao mercado e utilizam registros de suas ações performáticas por meio de fotografias, vídeos, audiovisuais, projetos, descrições e outras formas de documentação e de comercialização.

### Corpos negros que definem fronteiras

A criação de fronteiras culturais, conforme José de Souza Martins (1996)<sup>10</sup>, passa por uma construção de limites estabelecidos pelo próprio

10. Martins, J. de S. (1996). O tempo da fronteira. Retorno à controvérsia sobre o tempo histórico da frente de expansão e da frente pioneira. *Tempo Social. Rev. Sociol.*, 8(1), 25-70.

homem, onde a alteridade joga um papel fundamental. É nesse lugar que se situam os corpos negros, *afroeuropeans*, que, no contexto de artistas contemporâneos, se debatem questões de racismo, discriminação, identidade, ancestralidade e pertencimento à Europa.

Criar uma residência artística em arte contemporânea, com a participação destes artistas, foi um grande desafio que apresentou excelentes resultados:

Reuniu um grupo de artistas nascidos em Portugal, de ascendência africana, de corpos negros. Nascer na Europa ainda marcado pela história de uma colonialidade recente é um desafio para os descendentes e moradores de origem africana. Estes grupos normalmente ocupam as periferias de cidades como Lisboa e são marcados, no dia a dia, pelo olhar do Outro.

Os participantes da Residência, Sofia Yala Rodrigues, Silas Tiny e a dupla Vanessa Fernandes/Ivo Reis, trouxeram ao espaço expositivo referências da busca de uma identidade africana desde a Europa e de uma afirmação cultural por meio do reconhecimento de sua ancestralidade, a apresentação dos ambientes familiares, de expressões artístico-culturais, em um contexto pós-colonial. A delicadeza do trabalho dos artistas constrói-se em ambientes intimistas de criação. Para tal, utilizam-se o dia a dia da família, reencontros com seus ancestrais na África, objetos guardados da diáspora, desenhos que remetem a uma ancestralidade projetada no próprio corpo, entre outros.

Foram apresentados trabalhos com estratégias visuais tecnológicas e com registros performáticos onde predominou a fotografia, o audiovisual, as projeções experimentais sobre o corpo e os arquivos de família. Esse tipo de registro é próprio da arte contemporânea, na qual a fotografia e o audiovisual ganharam grande espaço, não como finalidade técnica, mas explorados como experimentações visuais.

Apresentou-se o trabalho destes artistas em uma cidade onde não é comum ver este tipo de abordagens e onde grupos de pele escura ou procedentes de ex-colônias, em algum momento, manifestaram sofrer algum tipo de discriminação no ambiente acadêmico. Contudo, houve uma boa afluência de público interessado em conhecer os trabalhos.

Estabeleceu-se um diálogo aberto com a comunidade coimbrese, convidando artistas locais e investigadores para apresentar seus trabalhos aos artistas selecionados e ao público participante.

No meio de tudo isso, o apoio das instituições para a execução dos trabalhos foi impecável, profissional e sensível. Tal é o caso do Colégio das Artes, instituição de investigação e formação em arte contemporânea, e o Teatro Académico Gil Vicente, TAGV, referência importante em programação artística e cultural da cidade. Ambas as instituições ligadas à Universidade de Coimbra.



---

# WORKSHOP 1

# AMÍLCAR CABRAL,

# A ARTE E A CULTURA

# JULIÃO SOARES SOUSA

III-CEIS20 – UNIVERSIDADE DE COIMBRA

---





## Julião Soares Sousa

“

Devo começar por agradecer a minha presença neste evento, manifestando o meu desejo e votos muito sinceros de que seja um evento muito profícuo e produtivo em termos de debates e discussões. Na qualidade de alienígena (não deixa de ser essa a condição da minha participação neste evento), procurarei, todavia, trazer para a discussão um conjunto de reflexões muito breves que foram objeto de preocupação de Amílcar Cabral ao longo da sua curta existência (48 anos). Vinte dos quais dedicou exclusivamente à libertação dos povos da Guiné e Cabo Verde. Primeiro, as suas abordagens discursivas sobre a arte e a expressão artística, em que a poesia e a cultura (*lacto sensu*) emergem como uma das expressões; a libertação nacional, alavanca da recuperação revolucionária dessa cultura; bem como outras questões subsidiárias como a emergência do Homem Novo, do bem-estar e da felicidade. Ora, a arte e a expressão artística aparecem retratadas do ponto de vista discursivo e de forma muito breve em Amílcar



Cabral, pela primeira vez, num texto intitulado “Apontamentos sobre a Poesia cabo-verdiana”, publicado no Boletim Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação, Ano III, n.º 28, Praia, Janeiro de 1952. Embora ao referir-se à arte ou à expressão artística, tomando como exemplo a poesia, podemos sempre inferir que Cabral subentendesse a própria cultura como um todo. Por outras palavras, podemos inferir que estivesse a falar de qualquer forma de arte ou expressão artística. E, como tal, a arte ou a cultura (*lacto sensu*) começa primordialmente por ser, na sua perspetiva, produto do meio em

que tem expressão. Assim, para Amílcar Cabral, há uma influência determinante do meio na arte que o indivíduo produz ou os indivíduos produzem. Sobre o meio, Cabral integra o que ele designa com alguma propriedade de “complexo social”, em que essa mesma arte é gerada ou produzida. Cabral entra, assim, nos debates ou na controvérsia do seu tempo no que se refere à influência do meio e/ou do indivíduo na arte produzida. É preciso lembrar que, nesse tempo, se digladiavam vozes defendendo, no âmbito desta controvérsia, a “exclusiva influência do complexo

individual na manifestação artística”<sup>1</sup> e/ou influência do meio social. Para Cabral, o resultado é que remetia para a discussão de se saber se a arte deve ser uma variável “dependente” ou “independente”<sup>2</sup>. Por outras palavras, se ela deve alhear-se ou não dos “problemas sociais” do meio em que é produzida ou se, ao invés, ela deve ser “interessada” ou “desinteressada”<sup>3</sup>, socorrendo-se de expressões muito em voga nos debates sobre esta questão do seu tempo. Ao envolver-se neste debate, Cabral defendia uma arte com “função social”. Uma arte “interessada” e de intervenção social e cívica, se se quiser. Nesta perspectiva, admitia mesmo que era impossível de todo considerar a arte “independentemente do homem-ser-social”. E para que ela (a arte, entenda-se) seja considerada arte na verdadeira aceção do termo, e mereça efetivamente essa designação, ela tem de ser necessariamente “produto” do “Homem para os Homens” (colocamos Homem e Homens em maiúsculas).

1. Apontamentos sobre a Poesia Cabo-verdiana. In *Obras escolhidas de Amílcar Cabral. Textos coordenados por Mário de Andrade. A arma da teoria. Unidade e Luta*. Vol. I, FAC, 2013, p. 23.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

É preciso notar que, quando Cabral escreveu essas linhas (o texto intitulado *Apontamentos da poesia Cabo-verdiana* é de 1952), estávamos na vigência da chamada arte contemporânea, que se interessa por questões que afetam de alguma maneira a sociedade como um todo, embora estivéssemos ainda muito longe dos grandes acontecimentos como os de Maio de 1968, em França, que levaria muitos artistas para as ruas de Paris. Na sua grande maioria, eram artistas engajados, subversivos e críticos relativamente aos aspetos da vida quotidiana, ao contrário dos seus predecessores da década de 40/50, muito virados para a abstração, subjetividade e para o abandono do compromisso. Onde é que queremos chegar com estas considerações todas? A uma ideia essencial. Muito antes de Joseph Beuys defender a ideia de “escultura social”, nas décadas de 60 e 70 do século passado, no âmbito da qual enfatizou o potencial da arte em afetar a ordem social e melhorar a vida humana<sup>4</sup>, Amílcar Cabral já se debruçava sobre este assunto. Na linha de Beuys, Cabral também já defendia que o

4. Tung, W. H. (2013), Cipriani, G. (Ed.). *Art for Social Change and Cultural Awakening. An Anthropology of Residence in Taiwan*. Washington DC, EUA: Lexington Books, p. XIX.

artista deveria interagir com a sociedade. Estes elementos até aparecem precocemente nos seus poemas e textos em prosa desde os tempos da adolescência e da juventude, respetivamente, e até mais tarde, já em pleno desenvolvimento da luta de libertação nacional. É preciso lembrar que ele foi o autor do poema que daria origem ao Hino do PAIGC, que depois se transfigurou no hino da Guiné e Cabo Verde, no pós-independência, e hoje apenas hino da Guiné-Bissau. Não seria despidendo enfatizar o facto de, desde muito cedo (nos tempos da adolescência e da juventude), já defender uma poesia inspirada por temáticas de ordem social, de denúncia de situações de fome, miséria, aridez e a erosão do solo, das secas e dos dramas da emigração que assolaram Cabo Verde do seu tempo. Esses dramas levaram-no, desde muito cedo, através dos seus poemas e dos textos em prosa, a solidarizar-se e a identificar-se com “a voz Plangente // deste povo (o povo cabo-verdiano) sofredor”, mas também a identificar-se com os dramas da própria humanidade. Essa humanidade angustiada e igualmente sofredora, que lhe dava o mote para a redenção da esperança

e transfiguração do mundo num mundo de Homens. Ao mesmo tempo, não deixa de aderir ao grande projeto de fraternidade e de solidariedade pan-rácica.

No que concerne a obra poética para Amílcar Cabral, o que interessava, regressando novamente ao seu texto de 1952, era se ela servia bem ou mal o complexo social. Isto é, se servia ou traía esse meio social. Por isso, qualquer poesia (e não tinha de ser necessariamente a cabo-verdiana) só poderia ser compreendida no quadro do meio social vivido pelo poeta. Chegou mesmo a escrever o seguinte, relativamente à Claridade, por oposição ao período anterior a esse movimento cultural (o período de Eugénio Tavares, Pedro Cardoso, José Lopes, Januário Leite, entre outros, muito influenciados pela cultura clássica):

Os poetas, agora, são homens-comuns que caminham de mãos dadas com o povo, e de pés fincados na terra. Cabo Verde não é o sonhado jardim hesperitano, mas sim, o «Arquipélago» e o «Ambiente», onde as árvores morrem de sede, os homens de fome – e a esperança nunca morre. O mar já não tem sereias e as ondas não beijam a praia. O mar é a Estrada da libertação

e da saudade, e o marulhar das vagas é a tentação constante, a lembrança permanente do «desespero de querer partir e ter de ficar». Até o caminho qualquer «amassado pelo gado que a seca matou», tem vida, assim como «os coqueiros esguios» e o «céu azul e ardente que não promete chuva»<sup>5</sup>.

E prossegue:

A voz do Poeta, agora, é a voz da própria terra, do próprio povo, da própria realidade cabo-verdiana<sup>6</sup>.

Isso não pressupunha resignação, antes pelo contrário, a poesia (e a arte, se se quiser) deve evoluir no sentido de criação (e cita outro poeta cabo-verdiano, Aguinaldo Fonseca, “de uma terra dentro de outra terra”. Achamos que esta expressão já faz apologia explícita à libertação).

Cabral considerava a elucidação das massas sem jamais as traír como uma das missões do intelectual. Ia assim ao encontro

5. Apontamentos sobre a Poesia Cabo-verdiana. In *Obras escolhidas de Amílcar Cabral. Textos coordenados por Mário de Andrade. A arma da teoria. Unidade e Luta*. Vol. 1, FAC, 2013, p. 28.

6. *Ibid.*

das teses de José Rodrigues Migueis que recusava ao intelectual a função meramente especulativa. Reclamava-se-lhe “intervenção, empenhamento em estreita ligação com o povo”. Igualmente aproximava as suas reflexões da tese gramsciana sobre o papel e a missão que o intelectual, o artista e o poeta podem desempenhar na elucidação da maioria. Isso entronca naturalmente naquilo que seria a função pedagógica que a arte e a cultura, como forma máxima de expressão, podem e devem desempenhar na sociedade, expondo e revelando o seu potencial transformador e de pedagogia positiva capaz de operar a consciencialização do homem e pôr fim à exploração do homem pelo homem e às injustiças sociais. Cabral insistia que pode haver outra “vida” (isto é, outro Mundo) em que todos colaborariam “para o progresso de todos” e as “esperanças” não seriam “pontos de interrogação, mas realidades” (Cabral, 2015, p. 28). Atribuía ao sofrimento humano como sendo a causa primordial das guerras.

Portanto, anos antes de protagonizar uma das mais brilhantes reações contra o colonialismo português, Cabral já se vestia na





pele de pedagogo por meio dos seus escritos e reflexões (na modalidade de prosa e de poesia). Um pedagogo universalista que tinha como escopo, de acordo com Gerard Moser, “um desejo apaixonado” para a “ação sob a forma de libertação internacional”. Assumia já uma clara opção por um projeto transformador e transformista do mundo e da própria humanidade que implicava, obviamente, uma abertura para aquilo que Mário de Andrade e Arnaldo França chamaram de “pensamento universalizante”, como que atraído pelo mundo enquanto espaço exterior.

Energia dos seus escritos uma preocupação não apenas relativa ao destino do

Homem, não importando a sua cor de pele – “preto ou vermelho ou amarelo” –, e da Humanidade, mas também pela dignificação do ser humano num mundo em que a justiça e a Paz – acreditava ele – haveriam de imperar. Não foi por acaso que estabeleceu uma relação direta entre a cultura, percebida nas suas múltiplas dimensões e na imensidade das manifestações a ela associadas (as obras de arte, as tradições orais e escritas, as concepções cosmogónicas, a música, a dança, a religião e as crenças), e a libertação nacional. Isto é, enquanto o colonialismo, para legitimar o seu domínio, fazia apologia da negação da cultura e da história do povo dominado, através de processos de assimilação e da alienação ou, nas palavras de

Frantz Fanon, de “mumificação cultural”<sup>7</sup>, a luta de libertação devia colocar-se nos antípodas destes processos, pugnano pela desalienação e “desmumificação” cultural. Tratar-se-ia de uma fase em que abertamente (e não dissimuladamente) um conjunto socioeconómico nega a negação do seu processo histórico. Mas ao negar a negação do seu processo histórico através da resistência política, cultural e armada, o movimento de libertação deveria pelejar pela reconversão dos espíritos e das mentalidades. Isto significa que a luta de libertação nacional, que comparava

<sup>7</sup> Fanon, F. (1980). *Em Defesa da Revolução Africana*. Lisboa, Portugal: Livraria Sá da Costa Editora, p. 38.

a uma revolução, deveria provocar grandes transformações em todas as dimensões (política, cultural, social e económica), libertar as forças produtivas e fazer emergir um Homem Novo. Um Homem Novo que tinha de ter uma conduta moral e ética irrepreensível, que tendesse efetivamente para a perfeição. O Homem Novo deveria ser honesto, sério, ímpoluto. Deveria usar da autoridade, da moral e da função pedagógica de modo a contribuir para o referencial de boa virtude no governo dos povos. Esse Homem Novo não deveria ter vícios, até porque o papel da luta de libertação nacional deveria ser o de separar “o trigo do joio”; os melhores quadros dos piores. Como uma peneira. Em última análise, este Homem Novo deveria gerar sinergias e comunhão de interesses na defesa dos princípios e de valores e fazer uma constante interpelação e questionamento ontológico do eu, uma forma sobretudo de evitar erros que deviam ser combatidos sem complacência.

Para terminar, gostaríamos de sublinhar que é nesse aspeto de criação de um Homem Novo, mas também na dificuldade de gerar uma rutura radical com aquilo que seria a herança colonial na fase pós-colonial – que, no fundo, era baseada

a proposta de Amílcar Cabral –, que muitos países africanos têm falhado, pondo em causa a sua própria independência política. É por isso que o politólogo nigeriano já falecido, Claude Ake, apontava a herança da velha estrutura socioeconómica colonial como uma das três doenças da era pós-colonial. As outras duas seriam a falta de legitimidade e de integração política. Todas associadas estariam por detrás das chamadas “raturas epistemológicas” que se têm verificado em alguns países africanos. É claro que a isso podemos sempre associar outro aspeto igualmente relevante na convocação dessas “raturas epistemológicas”: por exemplo, os fenómenos da exclusão social, da pobreza, da miséria que têm trazido à tona alguma violência sistémica sempre que a ela se junta a politização do descontentamento, um fenómeno que se foca muito na frustração-agressão e que é muito cultivado pela Aggregated Psychological Theories com Ted Robert Gurr e outros. No fundo, o que está em causa é a dignidade humana na sua luta pela felicidade e bem-estar, que são elementos legitimadores de qualquer ação política e que se articulam com tudo o que trouxemos à discussão aqui. Cabral defendia











que o nível de bem-estar era determinado pela felicidade. Por isso, o desafio essencial da libertação nacional não radicava exclusivamente na destruição/substituição do colonialismo por uma nova ordem social e política. O desafio maior era o de criar condições objetivas e subjetivas que permitissem a um determinado agrupamento humano atingir a almejada dignidade do Homem, a liberdade e o progresso. Para ele, a marcha da história era a marcha para o progresso humano e para a felicidade. O não cumprimento desde desiderato poderia trazer à colação a seguinte advertência de Fanon quando escrevia:

Uma burguesia que dá às massas apenas o alimento do nacionalismo falha na sua missão e enreda-se necessariamente numa sucessão de infortúnios.

E com esta frase premonitória de Fanon termino dizendo ainda o seguinte, em jeito de consideração final: a luta de libertação e a independência deveriam, de acordo com Cabral, aproximar a política dos cidadãos e satisfazer as aspirações destes ao bem-estar e à felicidade. É que, segundo Cabral, as armas de facto podem ganhar uma guerra, mas não ganham a libertação de um povo. A revolução precisava de ir mais longe no cumprimento dos objetivos sociais onde a ideologia pouca ou nada vale. Mas oiçamo-lo:

Lembrar-se sempre de que o povo não luta por ideias, por coisas que estão na cabeça dos homens. O povo luta e aceita os sacrifícios exigidos pela luta, mas para obter vantagens materiais para poder viver em paz e melhor, para ver a sua vida progredir e para garantir o futuro dos seus filhos.

”

## Intervenções do público

**Michelle Sales** Eu tenho curiosidade de saber qual é a reflexão do pensamento de Amílcar Cabral, hoje, digerido ou refeito diante da África contemporânea, diante dos impasses e da situação política e cultural de África. Primeiro, o pensamento dele, nos anos 60, tinha um elemento de utopia, como o pensamento de outros naquele período; o próprio Fanon também, como você citou. Eu sempre fico pensando muito no caso de Angola, talvez porque seja o caso que eu conheço um pouco mais; mas sobre os caminhos do pós-independência e aquilo que os percursos pós-coloniais ou o que os resquícios do colonialismo no pós-colonial geraram e que tipo de impasses e pensamentos podemos organizar a partir de Amílcar Cabral. Ou seja, ele ainda é revisto, lido? O pensamento de Amílcar Cabral ainda produz algum eco na África contemporânea? É claro que o pensamento dele é vivo, mas enfim... Como é que o Julião, hoje, vê os problemas contemporâneos de África e a relação com o pensamento de Amílcar Cabral? Como isso está relacionado?

**Julião Soares Sousa** Essa é uma pergunta interessante. Claro que há cada vez mais interesse nessa figura do século xx, há cada vez mais pessoas a procurar literatura relacionada com Amílcar Cabral, as pessoas leem; mas se o seu pensamento foi de alguma maneira retomado? Sim, só em termos discursivos, porque na prática não. Aliás, todas as ideias que aqui foram aventadas ainda permanecem, porque acho que a discussão que ele trouxe, por exemplo, na década de 60, sobre a questão da própria independência de África, se era de fato nominal ou real esse debate, é um debate interessante porque ele dizia que se África quisesse desenvolver de fato todas as riquezas, ela teria de pertencer aos africanos. E África tinha de ter capacidade para controlar pelo menos a sua economia. A não conseguir controlar a sua economia, claro que ela fica refém da vontade ou das pressões externas. Mas eu acho que, do ponto de vista discursivo, há muitas pessoas que até acham, digamos assim, que são os 'Cabrais' da contemporaneidade e que são elas que absorveram todos os cânones, as ideias de Cabral; mas o problema é passar depois dessas

ideias, da teoria ou da formulação dessas teorias para a prática. E o que nós vemos, hoje em dia, é a África que não sai do marasmo e que já vinha experimentando desde a década de 60, desde antes de sua própria independência, crises frequentes, que têm provocado as tais rupturas epistemológicas, de conflito quase permanente. Essa vaga de imigração que está às portas da Europa tem justamente que ver com o fato do estado pós-colonial ter herdado todas as estruturas anteriores, as estruturas coloniais sem as transformar. E Cabral defendia efetivamente a transformação radical desta estrutura. Porque ele pensava que não transformando esta estrutura era impossível nós impormos uma nova lógica. E é aí que entra a questão do homem novo que tinha por trás uma outra ideia dele, que algumas pessoas pensam que é quase uma ideia absurda: o do suicídio da pequena burguesia. Ou seja, às portas da independência deviam suicidar-se todos, do ponto de vista digamos simbólico, e renascerem no homem novo. Mas este processo não está a acontecer, o que nós vemos é exatamente o oposto. A pequena burguesia de antes passou à burguesia e, depois,

criou um hiato entre aquilo que são as estruturas do poder e as populações. Por isso, nós vemos, muitas das vezes, um processo que é quase surrealista de quererem convocar as populações para atinarem às matérias. E elas praticamente não reagem, parecem quase uma serpente, aquelas jiboias quando elas engolem e ficam a fazer quarentena durante horas sem se mexerem. As pessoas, neste estado de latência... nós podemos chegar lá e meter a mão à boca que elas nem reagem. As populações simplesmente estão a fazer as suas vidas completamente desligadas do poder, porque sabem que o poder não chega às populações. E, portanto, é por isso que ele dizia que a luta de libertação nacional não era propriamente uma mercadoria que se pudesse exportar. Cada país tinha a sua própria realidade, e África tem vários países, cada um com a sua realidade, mas não é só por nós aparecermos aí a cantar o nosso hino e içar a nossa bandeira que temos a independência feita. Nós tínhamos de criar condições para que haja novas perspectivas na vida das populações. Isto não está a acontecer. É claro, nós temos bons exemplos, há alguns poucos bons exemplos em África, mas que não conseguem de fato puxar, para que entrem nestes exemplos positivos.

Mas eu acho que a questão fundamental aqui, agora, é se, e entraremos até no domínio do contrafactual, Amílcar Cabral estivesse vivo, será que ele não se confrontaria com esta situação atual que nós vivemos hoje? Porque já tivemos situações de pessoas que sobreviveram à luta de libertação nacional. É o caso de Agostinho Neto, por exemplo, cujo nome, hoje, se não fosse o esforço da fundação que a esposa criou para manter a memória, teria desaparecido. Mas por quê? Ele apanhou a fase da independência e depois houve a tentativa de golpe de maio de 77 que praticamente levou a sua imagem quase ao precipício. E, portanto, são situações que nós nunca podemos saber, mas, de fato, os problemas mantêm-se e penso que não haverá alterações, pelo menos nos próximos tempos.

**Michelle Sales** Só para finalizar, tem três palavras que você trouxe no texto que quase as vejo desaparecer, sobretudo na sociologia, na própria filosofia também, na discussão contemporânea, sobretudo em África, que é a ideia de paz, felicidade e cultura. Sobretudo em um momento em que o próprio Achille Mbembe traz a ideia de necropolítica e toda a degradação moral e material do continente africano, a dificuldade do trânsito entre as fronteiras,

falar em paz, felicidade e cultura, para mim, às vezes, soa até anacrônico. Não anacrônico, mas vivemos na distopia profunda, caminhando para um cenário de abismo humano tão profundo...

**Julião Soares Sousa** Sim, há pessoas que, quando veem o sorriso, nomeadamente os artistas que trabalham muito... por exemplo, quando tiram uma fotografia a uma criança e ela aparece sorridente ou veem os africanos a dançarem, dizem: “Eles são pobres, mas vivem felizes!” Isso é engraçado, porque hoje, nos tempos que ocorrem, é muito difícil uma pessoa ir, por exemplo, aos confins da Guiné-Bissau e dizer a uma criança que é uma fatalidade ela ir para a escola e levar um banco de casa para se sentar. Ou ir para o hospital e quase ter uma cama para se deitar. Ou estar no hospital e ser obrigado a sair para ir comprar os seus próprios medicamentos. Que isso é uma fatalidade. Ninguém consegue convencer ninguém. Porque nós não sabemos o que é a felicidade, mas se não nos perguntarem... Quer dizer, retomando uma expressão que Agostinho da Silva gostava muito de usar quando lhe faziam perguntas muito difíceis... Uma vez lhe perguntaram: “O que é a morte?”, e ele respondeu: “Se o senhor me perguntar o que é a



morte, eu não sei o que é a morte, mas se não me perguntar, eu sei o que é.” É a mesma coisa que a felicidade. O que é a felicidade? Ninguém sabe o que é. Mas se não nos perguntarem, nós sabemos o que é. Toda a gente sabe o que é felicidade. E, portanto, é difícil nós convenceremos alguém, por causa da massificação inclusivamente da comunicação social, da imprensa e por aí fora. Hoje, na Guiné, as crianças conseguem ver as crianças aqui em Portugal, ou na Dinamarca ou na Suíça, a irem para a escola muito bem vestidas, bem nutridas, e vão lá dizer-lhes que é uma fatalidade ir para a escola e levar um banco; quer dizer, na escola, não há cadeiras para se sentarem, é um bocado difícil. E isso é o outro aspecto, o outro lado da globalização que nós tanto criticamos, que acaba por se configurar como um aspecto positivo, porque trouxe a consciência às pessoas de que não devem ficar apáticas. Por exemplo, na Nigéria, há uma localidade onde se extrai petróleo. Mas lá as pessoas não tinham hospitais nem escolas, então, um dia, a população organizou-se e disse que não poderia sair dali petróleo enquanto eles não tivessem escolas nem hospitais, nem nada. Não pode ser. Então, fecharam estradas, fecharam tudo a

manifestarem-se. Isto, há 20 ou 30 ou 40 anos, era impensável, porque as pessoas viviam isoladas. Por exemplo, perguntaram ao meu avô, que até foi rei do meu grupo étnico, se havia outros países e ele não sabia. Sabia que o reino dele existia porque até tinha fronteiras e tudo, uma fronteira que era aquilo que ele conhecia da vivência empírica. Ele sabia que era ali, agora dizer que o homem foi à Lua, ninguém ia acreditar. Quem nunca viu isso não ia acreditar que o homem foi à Lua. Ainda hoje há pessoas que não acreditam que o homem foi à Lua, portanto...

**Michelle Sales** Alguém quer colocar mais alguma questão?

**Deniza Machado** Sobre a questão do homem honesto, sério, de boa virtude, pensando socialmente, nem sei como seria... essa questão, mas você já disse, e muito bem: vamos falar da globalização, vamos falar de uma transição, que o próprio Amílcar Cabral propôs, de uma forma guerrilheira contra a burguesia. É muito bom ouvir, principalmente sendo brasileira e educadora, porque claro que é inegável a questão de África, mas nós brasileiros também, e principalmente sendo educadora em escolas públicas, temos rincões, que eu sei que não dá

para comparar, embora ainda dê para termos uma ideia e uma posição de alteridade diante de uma fala com relação a África. Pensando nesse pedagogo, penso um pouco em Paulo Freire... É isso. Se você quiser comentar alguma coisa.

**Julião Soares Sousa** O meu comentário é que, de fato, quando ele trouxe à tona esta questão do suicídio, do homem novo, o homem sério e impoluto, claro que aquilo que ele imaginava não era propriamente à escala de um país que estivesse independente. Mas, sim, ainda no âmbito de uma guerra, por causa dos problemas que ele mesmo enfrentou. Havia pessoas que pensavam que esta guerra estava a ser feita para eles retirarem os chefes tradicionais que lá estavam e eles mesmos irem para aqueles lugares e terem as mulheres que quisessem, roubarem quantas vacas pudessem roubar. Claro que muitas vezes o que aparece aqui... às vezes, nas primeiras abordagens que eu tive com os textos de Amílcar Cabral, cheguei a chorar porque de fato alguns dos discursos dele, apesar de reбуçar um pouco a demagogia, fazem apologia a um momento, a um tempo no espaço que nós nunca vivemos e se calhar nunca vamos viver. Nem nesse tempo nem nesse lugar algures. Por exemplo, eu lembro-me dele ir para

o interior da Guiné, em uma das poucas vezes que ele entrou dentro do território nacional – que foram raras as vezes que conseguiu identificar. Ele entrou e conseguiu fazer uma reunião com os velhos de uma aldeia em uma zona perdida da Guiné, e ele dizia: “Quando tomarmos a nossa independência, haverá uma estrada iluminada desde Cacheus até São Domingos”, que é uma zona perto da fronteira com o Senegal. “Ninguém vai roubar vacas a ninguém, e todo mundo vai se sentir feliz de viver num país como o nosso.” Então, uma pessoa ouve aquilo e fica contente, mas a questão depois é a apatia, e nós vemos hoje o que acontece. Esse fenômeno da corrupção está diretamente relacionado com essa questão do homem novo, até do suicídio da pequena burguesia que ele sugeria, porque começa a ver-se uma maior conscientização desse aspecto em África, e acho que nunca se falou tanto de corrupção em África como agora. Parece que as pessoas, de um momento para o outro, despertaram. Porque enquanto houver gente a roubar o dinheiro do Estado, a servirem-se do Estado, nós não vamos ter escolas, não vamos ter hospitais e, portanto, é aí que entra novamente este debate do homem novo e que o torna atualíssimo. Claro que nós não acreditamos

no homem novo de uma forma tão objetiva, ou do homem absolutamente sério. Isso não existe. Por mais que haja uma quebra da corrupção, uma diminuição da corrupção, há de haver sempre a pequena corrupção. Nós conhecemos isso, sabemos que há países independentes já há várias décadas, mas que não conseguem eliminar a corrupção. Nos países do Norte da Europa que nós conhecemos claro que a corrupção é mínima. Mas eles tentam corromper os que sabem que podem corromper. Por exemplo, se sabem que, em Moçambique, as pessoas para aceitarem constituir uma empresa querem um relógio, são capazes de dar um relógio. Mas no país deles não fazem assim. Ou se fazem, passados três meses, são apanhados. Porque o sistema foi construído de uma determinada maneira. Por exemplo, na Dinamarca existe um sistema em que praticamente o Estado foi diluído. O Estado em si não tem grandes poderes. Quem tem poderes são as comunas, câmaras municipais, essas é que têm poder efetivo. Por isso mesmo, se houver lutas pelo poder, elas não afetam o Estado em si, porque este quase não tem poder nenhum. Afetam só as comunas e as pessoas, mas não chegam à estrutura do poder estatal. Mas é difícil, claro que nós podemos trazer estas

coisas para a discussão, mas pô-las em prática... Eu estava mesmo curioso de ver como é que seria a Guiné e Cabo Verde, como entidades políticas soberanas, com Amílcar Cabral à frente. Como é que seria isso? Ele conseguiria impor estas ideias e fazê-las triunfar? Eu sei que ele resistiria e não deixaria as coisas caírem assim de um momento para o outro. Ele era mesmo persistente naquilo em que acreditava. Mas certamente que ele teria as mesmas dificuldades que os outros enfrentam nos dias de hoje.

**André Feitosa** Estava a pensar em como seria se no quadro lógico, epistêmico e político se pudesse transpor de um poder para o outro, como é que ele operaria. Nesse caso específico, então, como é que se daria um conjunto de procedimentos pensados ou matriciados no século xx, que atravessou as duas guerras, como é que nos apresentaríamos diante desse pensamento político no século xxi? Quer dizer, que tipo de ajuste temporal e político e estético, eu diria também, determinadas ideias políticas fariam? Porque quando eu estava pensando sobre isso do ponto de vista político, também estava pensando sobre o quadro da arte. Hoje, talvez seja mais fácil o nosso corpo se posicionar diante do que era a arte do século xix e a arte



da década de 20, pós-Primeira Guerra, e a arte da década de 40, pré-Segunda Guerra, o certo ideário de paz, guerra e arte dos anos 60, em maio de 1968; nós conseguimos pensar sobre isso. E conseguimos mais ou menos localizar que há uma certa descontinuidade dessa arte do século XIX. Houve um determinado momento em que não só não falamos mais de felicidade e esperança no campo político, mas também

no campo da arte não falamos mais de beleza e sublime desde o século XIX, e isso nasceu, foi produzido. Se abandonou a ideia da beleza que, por um tempo, era uma mimeses, mas também era um projeto político. Houve um certo momento em que, para uma certa arte ocidental, produzir beleza era um projeto político, inundar espaços simbólicos de uma certa beleza era um projeto político. Nasceram todas essas vanguardas

do século XX, se atravessam as guerras, chega-se ao que o senhor estava falando de uma arte totalmente interiorizada, subjetiva, que, se o mundo de fora estava pegando fogo, pelo menos eu poderia falar do que estava sendo elaborado dentro de mim. E entra a arte dos anos 1970 para criar uma nova estética, e surge uma arte contemporânea. Como é que eu posso falar, hoje, na segunda década do século





xxi, inundado de estéticas contemporâneas, inclusive não só de estéticas mas de linguagens inteiras que nem existiam? Eu, por exemplo, sou filho de um campo chamado instalativo, meio performático, em que se eu me apresentasse dessa forma no século XIX seria impossível. No sentido de reconhecer esta manifestação como manifestação do pensamento. Quando eu lhe escuto, e também pensando sobre uma certa história do século XX, há vários movimentos ali que estão falando de homens novos, políticas novas, estéticas novas para reconstruir o mundo. Eu estou muito mais centrado, neste tempo presente, com um conjunto de espiritualidades orientais, de base xintoísta japonesa, pré e pós-guerra, que estão exatamente falando da mesma ideia, que o paraíso tem de ser na terra e que as artes precisam de construir ativamente

este paraíso e não inundar as pessoas de terror. Mas onde está isso no século XXI? Eu tenho a impressão de que nós já não conseguimos falar desse lugar da arte, o lugar propositivo e construtor da arte no século XXI, por uma série de razões. Uma das razões é que talvez nós já não consigamos sustentar no nosso corpo a ideia do bem, do bom, do belo e do justo. Não é só uma questão de uma arte que seja propositiva e edificadora, mas que o nosso corpo parece já não conseguir ancorar ou assentar essa matriz corporal de que eu possa ter um corpo bom e neste corpo, assentado e enraizado, eu possa emanar uma arte boa. E, para mim, isto torna-se uma questão puramente ideológica e distópica. Porque se meu corpo não ancora, então eu estou falando de uma maneira muito imediata e não politizada; se sássemos aqui de mãos

dadas para fora de Coimbra, e fizessemos um inventário de dez dias na cidade com práticas boas, o que seriam essas práticas boas no meu corpo? Eu sei o que é cozinhar bem, mas cozinhar bem como? Então, vamos supor que nós os dois façamos este inventário. Em dez dias, fazemos um pacto de muita sinceridade e muita verdade política ancestral, diria até; vamos ser bons juntos durante dez dias. Como é que fazemos isso para que nossa arte também seja boa, seja edificadora? Para que nossa arte seja um tipo de guia político inspirador de outros corações para serem bons? Eu tenho a impressão de que esse é o ponto nesse nosso momento político. Não é que as artes perderam o prumo, nós perdemos o lugar onde possamos identificar este compromisso ancestral, com justiça, com beleza, com bondade, generosidade, com compaixão.

Com qualquer que sejam esses grandes valores perenes. Eu queria ouvi-lo sobre isso, como é que pensa sobre isso não só do ponto de vista da teoria política, mas também dos corpos, como o senhor vê esses corpos sendo capazes ou não, mesmo nas comunidades mais afastadas, mais profundas. Se ainda há espaço para essa bondade ser manifestada e expressa antes mesmo do terreno político. Eu me faço essas perguntas. Minha família vem toda de um interior muito profundo no Brasil. Todos os meus avós e os meus pais passaram fome. Pelo lado do meu pai e da minha mãe, todos os meus avós. Eu sou de um mundo onde só há pedra e fome até hoje. E onde as pessoas podem ser alegres, sim. Elas sabem o que é a felicidade de uma maneira tácita, sim. Mas eu não sei se chamar a minha comunidade, se é possível fazer um pacto de bondade, ao ponto em que isso se torne uma arte boa, uma arte edificadora, uma arte canalizadora, uma arte que fale de uma utopia.

**Julião Soares Sousa** Eu acho que isso é um bom exercício para o debate posterior e eu estou fora deste debate e acho que já disse o suficiente, mas concordo absolutamente com muitas das coisas que disse. Mas isso é algo que pode ser

um bom exercício para ser feito entre os pares, para mim esse debate é um bocadinho marginal.

**André Feitosa** Eu falei dessa questão da estética e da arte porque eu também me sinto tocado por ela, eu me sinto mesmo implicado, embora eu pertença a uma linhagem de artistas contemporâneos que estão muito mais interessados em fazer experimentações estéticas com as linguagens e das linguagens com elas mesmas. Quando eu me lembro do mundo e da ancestralidade que eu carrego, imediatamente o tipo de arte que eu carrego se sente convocado. A arte tem de sugerir e dar respostas, mas eu tendo a crer que há uma intenção sincera de acreditar que qualquer coisa do campo da arte possa ser edificador e benéfico. No final das contas, eu tenho muita desconfiança na arte. Pelo menos, essa arte que foi pensada na história da arte do Ocidente. Parece que se fazem acordos com essa arte para que ela tenha finalidade política, mas, quanto mais eu mergulho dentro dela, eu me pergunto: onde esta arte está querendo ser boa? Qual é o lugar de endereçamento dessa arte no meu corpo? Você fala de muitas outras coisas, a arte como poética, arte como sinestésica, você fala da arte como abertura para o belo, mas qual é a categoria fundacional da arte no

meu corpo que abre uma manifestação da arte politicamente edificadora? Eu não vejo e se você tivesse de me dizer “vamos suicidar a pequena burguesia”, necessariamente eu suicido também os artistas junto disso. Se a pequena burguesia dos revolucionários precisa deixar de existir para um campo de fraternidade ser instalada, eu me digo que o meu movimento tem de morrer. E eu não estou falando simbolicamente, minha cabeça opera com variáveis que não são favoráveis a esse ideário político, e eu acho que se esse ideário tiver de morrer, eu tenho de morrer, mas eu tenho de levar comigo muitos artistas. Do ponto de vista ontológico, do ponto de vista epistêmico, do ponto de vista cognitivo, do ponto de vista teórico, eles não servem para os ideários revolucionários.

**Julião Soares Sousa** Eu concordo consigo, mas só do ponto de vista simbólico (risos).

**André Feitosa** Há muito tempo que não falamos verdadeiramente de ideais revolucionários, do ponto de vista da universidade, falamos sempre do ponto de vista simbólico. E quando eu estou lhe escutando “uma pequena burguesia tem de morrer”, ou se matar ou ser assassinada para que determinado ideal de fraternidade possa surgir, eu coloco nessa conta a arte.

**Julião Soares Sousa** A questão é que Amílcar Cabral, quando fala desse suicídio, que eu presumo que seja simbólico, vai um bocadinho mais longe, no sentido de identificação com as aspirações das massas. Acho que faltou complementar este aspecto, porque suicidar-se apenas não era suficiente. É preciso que, depois desse tal suicídio, que eu presumo ser simbólico, reemerja mas com outra condição. Qual é essa condição? É fundir-se com as massas. Não é por acaso que eu trouxe essas ideias, algumas delas de Gramsci, por exemplo; até a questão do intelectual, por exemplo, não é só por ser intelectual que lhe davam garantias algumas, é intelectual mas tem de se fundir naquilo que são as aspirações da maioria. Tem de estar ao lado dessa maioria, defender os seus interesses ou estar mesmo à frente da defesa dessa maioria. Eu acho que, quando ele falava nisso, não era tão inocente. E parece-me que ele não é, digamos, o fundador dessa ideia do suicídio, parece-me uma ideia anterior que ele foi buscar não sei aonde, mas a ideia era exatamente essa: suicida-se, sem dúvida nenhuma. Ele até tinha um certo receio porque uma coisa eram os intelectuais que ficaram em Bissau, que era a burguesia que estava em Bissau, e era, digamos assim, o centro ideológico colonial, e outra coisa eram aqueles

que estavam com ele no mato ou em Conacri. Desses, desconfiava de alguns, desconfiava da sua reconversão, mas desconfiava ainda mais daqueles que estavam em Bissau. E, curiosamente, ele nem queria que Bissau fosse a capital da nova república, exatamente pelo medo que ele tinha dessas pessoas que não estavam reconvertidas e que tinham a mentalidade colonial ou colonialista. Por isso, ele defendia até a descentralização dos ministérios, devendo ser distribuídos pelo país, porque ele acreditava mais na experiência que ele estava a fazer ou a transformar a partir das áreas libertadas do que nas áreas controladas pelo colonialismo, que eram os grandes centros urbanos. Mas ele não era tão inocente e acredito que ele quisesse aproveitar alguma força porque ele sabia também que não tinha quadros suficientes para assumir, por exemplo, o poder no pós-colonialismo. Então, tinha de contar de alguma maneira com esses quadros. Mas ele refletiu muito sobre isso. E não podemos condená-lo por essas reflexões porque, de fato, significa que ele estava a preparar-se para uma realidade nova; infelizmente, não chegou a enfrentá-la, porque ele foi assassinado antes, mas ele estava absolutamente preocupado com essa questão. Mas a ideia da reconversão era absolutamente



necessária, ele defendia que a revolução deve ser para transformar a velha estrutura em uma nova estrutura, está tudo interligado. E essa foi a experiência que África não teve. Não foi capaz. “Aquera” discute muito este aspecto de que os Estados pós-coloniais africanos herdaram a velha estrutura, mas não a transformaram. E ao não serem capazes de transformar, geraram um novo problema. E é nessa linha, digamos assim, que nós nos encontramos nessa fase. Em que as Áfricas – porque as ex-colônias portuguesas não têm a mesma mentalidade das ex-colônias inglesas ou francesas e, por isso, é que África continua com essas contradições –, de repente, têm um projeto tão grandioso e tão relevante, que é o de fazer uma floresta de fronteira de costa a costa para conter o avanço do deserto,



mas têm também um presidente em exercício da União Africana, que é o Sisi, presidente do Egito, que não respeita as leis internacionais. E há essas incompreensões de países. Há alguns que querem evoluir mais e outros menos, outros estão muito avançados, como é o caso de Cabo Verde, que não se compara a nenhum outro caso africano, exceptuando Luanda, contrariamente àquilo que nós podemos pensar. Luanda teve problemas há bem poucos anos, e problemas gravíssimos, mas conseguiu dar o salto. E países que têm condições objetivas e subjetivas para dar o salto não conseguem. É o caso da África do Sul e da Nigéria, que são países gigantescos; a própria Argélia; portanto, digamos que é um continente cheio de contradições. Depois, além dessas questões, temos ainda países que pertencem ao mesmo tempo a múltiplas organizações, o que acaba por subtrair um pouco aquilo que deveria ser a sua própria soberania interna. É um poço de contradições. E a tendência é que isso se venha a agravar, porque nós estamos a falar agora, por exemplo, das alterações climáticas, em que o meu país, a esse respeito, é onde se fazem experiências para ver o que acontecerá de mal. Mas o caso das alterações climáticas é um caso que está a gerar pressões sobretudo em regiões de África que

têm mais recursos e há uma cisão. As pessoas pensam que, agora, a corrida é para a Europa, mas, quando vemos as estatísticas, essa corrida para a Europa é quase nada; há países em África em que há mais refugiados do que no mundo todo. Os países, por exemplo, da África Oriental, têm 26% dos refugiados que há no mundo, vindos do próprio continente e até da Ásia. Portanto, essa ideia preconcebida e preconceituosa até... porque o que há é uma grande deslocação interna, e alguns Estados já se aperceberam dessas movimentações, e todas tendem para a zona equatorial – que é a zona que, no futuro, ainda conservará alguma vida. A tendência é para ali, mas claro, ao não conseguirem, têm de procurar outras saídas; eventualmente, por isso, duvido muito que essa tendência vá acalmar nos próximos tempos. A não ser que hajam políticas. A União Africana já acordou para essa realidade; de fato, as discussões sobre essas questões têm sido intensas, e também há medidas, pelo menos em teoria e em papel, mas até agora não puserem essas medidas em prática, mas a situação não é nada boa. A questão, agora, também se verifica na América do Sul, em que a movimentação de pessoas também começa a ser muito grande, cada vez mais. Mas esses não são casos únicos. Quando nós olhamos para a

Ásia, também percebemos rapidamente que há movimentações intensas, porque as pessoas não querem ser apanhadas desprevenidas em um determinado momento e determinado espaço, então procuram zonas de algum conforto.

**Deniza Machado** Eu desafio com a poesia. Eu sou pedagoga e doutoranda do CEIS20 e trabalho especificamente com educação superior, no caso específico da brasileira, pública e gratuita, e digo isso porque é este lugar-ato que eu conheço, e com o qual gosto de brincar dizendo que é a bacia de roupa que eu tenho para lavar. Mas tenho experimentado essa proximidade com as artes, e parece que saem algumas poesias. Então é com isso que eu arriscarei aqui, hoje, e vocês me dirão depois... Eu penso que os poemas que eu trouxe hoje têm muito que ver com essa minha experiência em Portugal. Eu já estou aqui há um ano e pouco e vim para estudar, e vim em um momento de vida, já não sou mais juvenzinha, mas vim em um momento de capacitação do meu trabalho e de experiência em Portugal. E não é à toa que foi Portugal. É Portugal com toda a relação que tem com o Brasil e que nós temos com os africanos, os afrodescendentes, no meu caso com as escolas públicas, então é uma mescla de emoções e sensações...

cunhada no trabalho  
 uma cerveja, na segunda-feira,  
 ao almoço, heresia  
 um tontear do malte  
 ou milho, na verdade,  
 uma marca alemã qualquer  
 de supermercado, previamente acondicionada na  
 geladeira  
 à espera do desejo dela  
 sacrilégio  
 comprada pelo preço  
 e qualidade...  
 pelo preço  
 e qualidade...  
 num momento de lucidez de abastecimento  
 do medo de quem tem fome  
 preciso desculpar-me sobre as taças quebradas:  
**as duas**  
 as coloquei em desleixo de quem **sempre** tem amor  
 não sabia cuidar  
 cuidar parecia-me piegas  
 antiquado  
 não moderno  
 não feminista  
 não revolucionário  
 punia o prazer  
 essa eu,  
 talhada na bruteza  
 cunhada no trabalho  
 na ordem  
 na responsabilidade  
 palavras em desuso no amor  
 em mau uso no amor  
**##**  
 Coimbra, por três meses  
 não é assim tão estranha,  
 o cabelo cresce,  
 as Monumentais, o cotidiano.

os Arcos do Jardim, lugar de passagem  
 ainda lembro de um endereço: o seu  
 tenho raiva do que me deixou  
 ainda...  
 e ninguém diz do incômodo  
 de usar-se panelas alheias, impessoais  
 de uma multidão  
 o mundo é redondo  
 e as pessoas vivem nele,  
 consigo mesmas  
 o quão profundo elas descem à “toca do coelho”  
 não sei  
**##**  
**Imigrante** de si  
 resumir os objetos  
 a casa da colônia  
 não cabe no quatinho da metrópole  
 pobre metrópole!!!  
 grande exercício de desapego  
**#**  
 um alargamento  
 desterritorialização  
 ultramar  
 outro mar  
 dois fusos horários,  
 acordo aqui  
 faço contas do seu sono lá  
**##**  
 agora posso resgatar meu feminino  
 abandonado por mim mesma  
 para sobreviver à selva civilizada  
 agora posso com a poesia  
 e **descolonizar**-me  
 desocupar-me  
 do árido fazer, fazer, fazer ...  
 e tecer afetos  
 descobrir-me  
**reaprender** a humanidade perdida

**##**  
 há um **agregado** em mim  
 sempre pelos cantos  
 da cozinha para fora  
 não se adequa à sala de estar  
 entre as cristaleiras  
 com a louça do café  
 vem dos cantos mais mineiros  
 dos grotões mais profundos  
 de minh'alma  
 de registros imemoriais  
 e persiste  
 espraia-se em mim  
 como expansão de **colonizador**  
 alarga minha esquisitice  
 meus afastamentos  
 demora um tempo  
 uma vida toda  
 às vezes  
 para nos encontrarmos no mundo  
**###**  
 os **chinelos** tradicionais portugueses  
 do mercado são José  
 remetem aos afetos  
 da casa mineira  
 a receber-me, nos pés de quem amo  
**#**  
**bairro** de lata,  
 intervalo no cinema,  
 um curto,  
 um fino,  
 uma miúda,  
 um puto,  
 colônia,  
 metrópole,  
 império,  
 glórias passadas  
 é que somos nações irmãs.

**Deniza Machado** O que eu posso dizer é que o exercício que tenho realizado é sobretudo conversar com os artistas presentes. É aí que a coisa se dá. É uma escrita que vem e tem sido um exercício do que eu gosto, do que acabo gostando, alguma percepção de algo que me afeta e acaba vindo em escrita. É muito mais por aí.

**André Feitosa** Eu sou doutorando no Colégio das Artes. O meu trabalho diz respeito a um conjunto de percepções que incluem espaço. Então, quando eu indico que eu sou doutorando deste espaço em que estamos isso não é uma variável circunstancial ou contingencial. Eu de fato tenho de pertencer a este espaço deste edifício, eu tenho de pertencer à cidade de Coimbra, tenho de me tornar parte reverberante com uma certa ancestralidade portuguesa e me pensar nesses disparadores inteiros. Então, por exemplo, esse prédio aqui, vou falar de um pedaço dele, mas, na verdade, estou falando sobre os meus interesses, porque há 130 anos ele foi um hospital. Não sei quem trabalha com espaços em Coimbra e não sei também como é escutar este tipo de informação desde um certo imaginário europeu, mas, para mim, que sou brasileiro, me colocar dentro de uma sala que, até há

pouquíssimos anos, era um ambulatório ou uma enfermaria onde gente morria, por 130 anos contínuos de sangue, saliva, corpo, resto e osso, isso me diz muita coisa. Isso necessariamente me localiza. Necessariamente tem um conjunto de disparadores que são ativados nessas salas desse prédio e não são em outras. Nessa sala aqui, eu sinto dor e frio nos meus dois braços. São dores frias dentro dos meus ossos, é uma sensação de “gelol”. Sempre que eu entro nessa sala, eu sinto essa dor nos meus dois braços dentro dos ossos. Isto tem que ver com o fato do que eu fui investigar, aí entra o meu aspecto de doutorando: ao longo desses 130 anos, esta sala específica foi designada como a morgue deste hospital. Então, para cá se traziam os cadáveres ainda não sepultados à espera dos seus donos familiares ou os que tivessem sido abandonados para serem enterrados no cemitério público – que era aqui, depois do contentor do lixo, era um dos sete antigos cemitérios de Coimbra que foram abandonados. Alguns ossos foram trasladados para o novo jazigo público criado na Baixa, mas os mortos estavam aqui e eles eram sutilmente deslocados para o jardim da frente e sepultados. Isso para mim não é uma coisa banal. É para mim muito perturbador que essa sala de

morte seja uma sala que pertenceu já ao Teatro Gil Vicente. É muito perturbador. E não tem nenhuma indicação de que aqui morreram pessoas, de que aqui era uma sala de hospital, que neste prédio, durante 130 anos, as pessoas agonizaram. A galeria aqui de cima, que pertence ao Colégio das Artes, onde o meu trabalho está exposto, era uma galeria permanente de ambulatórios e de enfermarias. As pessoas estão morrendo o tempo inteiro nesse espaço contínuo por mais de 130 anos. E aí tem uma pergunta que não é arquitetônica nem antropológica, mas que é válida, que é a seguinte: Quanto tempo leva, qual é o registro de temporalidade para que os espaços absorvam determinados usos? E, quando esses usos são deslocados, quanto tempo leva para este espaço se desimpregnar, se deslocar daquele uso? Faz 30 anos que o hospital saiu daqui, virou o hospital da universidade; sempre que eu conto essa história, alguém me diz que já veio aqui, que o pai foi operado aqui e etc.; e, nesses 30 anos, o departamento de arquitetura veio e ocupou salas de enfermaria, achou por bem que colocar cadeiras em um espaço de gente agonizante e morta era uma coisa supernatural e que isso não tem impacto nenhum. Essa ilustração é também uma maneira



de fazer discussões coloniais muito sérias e muito profundas, porque a politização da noção do colonialismo não é só uma politização no campo das ocupações políticas, estatais e administrativas. Ela é também uma série de implicações sobre os valores cotidianos da vida. Há, por exemplo, uma noção de morte que foi colonizada; é óbvio que a morte dos ameríndios brasileiros e a morte das comunidades africanas colonizadas no Brasil não eram a mesma referência de morte dos jesuítas. Essa noção de morte que permite que o departamento de arquitetura tome enfermarias de agonizantes com naturalidade enquanto espaço de sala de aula é a mesma que permite abrir bar e restaurante no pátio da inquisição portuguesa de Coimbra. É a noção de que a morte é organizada só na materialidade do corpo e que infinitos corpos de homens e mulheres sacrificados, correntes de sangue de sacrifício no pátio, simplesmente podem ser removidos quando você substitui o calçamento do pátio da inquisição, descasca a tinta das paredes e coloca uma pintura nova e dá um novo uso. Chama alguém para tocar música, chama o cozinheiro para fazer comida e o determinado espaço que,

durante 300 anos, foi espaço de oferenda não simbólica mas física de sacrifício escorrendo pode ser um espaço para ser visitado, para se fazer discurso político, para virar restaurante. Uma morgue pode virar um espaço de experiência dos meninos criadores de teatro, podemos reunir-nos aqui para discutir sobre pós-colonialismo, pois estamos em uma sala de aula. Isso só é possível dentro de uma referência de mundo, de real, onde a morte simplesmente se esvai ou se desloca quando o corpo do morto é afastado; então, essa ideia de que alguém que morre, uma vez sepultado, desaparece é uma das noções do real que foi emprestada por essas tribos europeias e vendida como franquia colonial sobre o mundo. Também são textos da antropologia, em que há ancestrais cujo corpo e matéria são oferecidos à terra, e há inúmeros outros ancestrais ameríndios e nativos que mantêm estes mortos vivos. Eles estão tão vivos que lhes é oferecida comida e bebida. Os japoneses pedem que eles não sintam frio, que eles tenham onde morar, e esses altares estão todos abertos no mundo porque os mortos precisam não só de estar circulando, mas também de serem consultados sobre as decisões

mais importantes dessas comunidades. Eles recorrem pelo oráculo. “Ó mais velhos da minha linhagem”, esses mais velhos não são velhos etários, são os fundadores da minha linhagem e do meu povo. “Ó mais velhos da minha linhagem, a partir dessa oferenda que eu coloco neste altar à sua memória, por favor venham, seja através do transe que toma o meu corpo, seja através do que se revela nos oráculos, por favor me digam qual é a decisão mais acertada. Pode-se fazer esta indústria aqui, pode-se levantar este armazém aqui? Pode-se tomar este leite do rio aqui? Vocês acham que isso dará benefícios futuros para a minha comunidade?” E eles respondem. É uma outra noção de morte, é uma outra ontologia de morte, é um outro real da morte, que é totalmente diferente da relação das tribos europeias com a sua morte. Nesta, você sepulta, você coloca uma pedra em cima. No judaísmo, para lembrar essa ideia das pedras que fecham a passagem e, se quiser, você levanta um monumento de pedra para trancar e imobilizar os mortos no lugar deles. Quando esses colonizadores chegaram nos seus diferentes territórios colonizados, um dos principais procedimentos coloniais, que não era

administrativo, legislativo, político, narrativo, textual da linguagem escrita, era você fechar todos esses altares de mortos. Os mortos precisam parar de falar para que o governante invasor seja a nova figura de autoridade. Eles precisam de ser abandonados, alguns deles precisam de ser destruídos, literalmente; mas eles precisam de ser ontologicamente abandonados. Eu preciso de converter o outro para que ele não vá mais lá fazer oferendas e questionar um outro que não pode ser colonizado. Os vivos podem ser colonizados do ponto de vista cultural, mas não tem como eu colonizar um orixá, um mikizi, um xapiri, um kami, não tem. Não tem como fazer uma assembleia com os mortos da minha linhagem e dizer que, de hoje em diante, vocês vão acreditar nisso, mortos! Eles não têm. O procedimento educacional e civilizacional pressupõe esse mecanismo a que chamamos de cognição e de corpo e você só consegue colonizar o outro enquanto ele tiver uma máquina cerebral; os ancestrais estão vivos, mas não têm essa máquina biológica e fisiológica. Como eles são imunes à minha narrativa colonial progressista capitalista desenvolvimentista, eu tenho de os

silenciar. Isso aqui tem de se silenciar, a morte deste prédio enquanto hospital tem de ser silenciada; e a morte não só dos espaços, a morte que se relaciona com os diferentes objetos. Estamos em Coimbra, estamos no meio de um território de conquistas, e nesse território (não sei o quanto vocês estão familiarizados com essas ideias) há uma circulação muito importante de objetos. Objetos que carregam diferentes temporalidades e diferentes energias de diferentes lugares. Os portugueses estiveram em inúmeros lugares. Não só em África, mas também num pedaço da Ásia, não só em diferentes lugares das antigas tribos europeias, mas atravessaram o Atlântico, chegaram ao Brasil e é mais ou menos comum – nessa faixa de terra portuguesa, nos seus antiquários, nas suas feiras públicas de velharias e nos espaços de perícia sobre objetos, museus, instituições, – que esses objetos de 500 anos de dominação portuguesa circulem dentro desse país. Em Coimbra, não é diferente, só que aqui economicamente não é Porto nem Lisboa, portanto, não tem o mesmo afluxo econômico das duas grandes capitais portuguesas. Então, os objetos circulam também em Coimbra, mas dentro de um outro registro

econômico. Por exemplo, o último antiquário de Coimbra fechou há alguns anos. Deixa-se de se ter esse lugar oficial, mas você tem duas feiras de coisas velhas, uma que acontece no primeiro final de semana e outra que acontece no último; uma que acontece no Terreiro da Helga e outra que acontece no Terreiro de Santa Clara. E essas pessoas, mais ou menos voluntariamente, sejam as portadoras de objetos dos quais se querem desfazer, sejam aquelas que comercializam objetos, vão lá apresentar, levam objetos e carregam memória desse passado colonial português. Quando eu cheguei aqui, há dois anos, como eu venho de uma certa capital do Brasil no Nordeste brasileiro, uma região do Brasil sempre muito pobre e pobre também do ponto de vista simbólico, a mim me perturbou muito aos olhos essa eloquência de objetos de Coimbra, porque na minha capital, que é a quinta maior cidade do Brasil, estou falando de uma cidade que tem 4,5 milhões de habitantes, que é Fortaleza, eu nunca terei acesso aos objetos que existem em Coimbra. E aí me interessei e me perguntei “como é isso?”, “onde esses objetos estavam guardados?”, “quem foi que decidiu que agora é hora deles circularem?”, “de onde esses

objetos pertencem?”, “que histórias esses objetos trazem?” Porque eu sei, uma vez que tem que ver com a minha história de pesquisa de ancestralidade e de espiritualidade, que esses objetos não são objetos decorativos, não foram criados por uma finalidade estética. Quer dizer, em um certo sentido, se você quiser, eles são uma espécie de talismãs, eles concentram energia psíquica e arquetípica neles, objetos de antiga magia, objetos de antiga feitiçaria, objetos de proteção de residência, proteção de casas, de vivendas, de sítios, e que circulam assim com uma certa naturalidade. Eu comecei a olhar isso e cheguei em um espaço muito específico de Coimbra, que não existe no Brasil, e que também é um tipo de espaço não muito frequente no resto de Portugal, que é um lugar, uma coisa, uma instituição chamada “Lojas de Recheios de Casas”. Nunca fui apresentado para uma coisa desse tipo. E vou explicar tecnicamente, porque ando pensando o que é uma loja de recheios de casas. Eu tenho uma determinada família, os meus pais, avós e tios morrem, eu sou herdeiro de um determinado bem ou de um edifício com alguns bens. Explicam-me que o razoável seria que, se você é minha filha, quando você está constituindo a sua família, eu já lhe deveria

transferir ou compartilhar uma parte do que você precisará e eu tenho de sobra, mobília, painéis, coisas do tipo. Como isso não é feito, a minha casa se mantém, a casa da minha filha surge; ela é uma assalariada, uma operária, quando eu morro, a casa de operária da minha filha não tem como receber os meus objetos. A filha ganha um problema; então, ela liga para uma casa, uma loja de recheio e diz para um funcionário da casa de recheio, que não é um técnico, não é um especialista, não é um conhecedor em coisa nenhuma, que, por favor, se dirija a casa dela e recolha os pertences de que se quer desfazer. O homem, geralmente são homens, chega com um caminhão, faz mais ou menos uma vasculha visual pelos preços dos objetos que estão na sala, preço de mercado, não preços de perícia de antiquário, ele não tem sequer noção dos valores intrínsecos nos objetos. Então, ele pensa no que sai rápido, como equipamentos eletrônicos, e paga um tanto por isso, mas se a pessoa quiser que ele leve toda a mobília da sala, que não tem exatamente a mesma saída e frequência, ele oferece um valor, por exemplo, cinco mil euros por tudo. Ele encosta o caminhão e coloca todos os objetos da casa de alguém. Todos os objetos incluem os sapatos, as roupas, os penicos; o

pano de prato do avô dedicado à avó, que a avó guardou durante trinta anos, depois que o avô morreu, e diz que foi a última viagem que eles fizeram a Veneza; as colheres, o resto de tinta que não foi usado da pintura do verão passado; tudo vai. O senhor chega e distribui tudo no armazém e começa a etiquetar com 1 euro, 2 euros, 3 euros... pelo porta-retratos, pela colher, pelo resto de tinta, etc. Ele manda o ferro para derreter e vende ao quilo; o que for de papel de revista, de jornal, vai sendo vendido para colecionadores desses itens; tudo se vende. Inclusive objetos que pertenciam a determinados contextos de magia antiga e que os portugueses, que os tomaram como decorativos, trouxeram e imobilizaram esses objetos de magia na sua sala como ornamentos. Morreram e os herdeiros não têm o que fazer com eles. Eles nem entendem; na verdade, eles acham vulgares. Essa é a ideia. Eles não recuperam porque eles não conseguem atribuir valor, mas, sobretudo, eles não entendem o que é isso, para que serve, o que evoca, em que contexto foi usado, de que país veio, a qual etnia pertence, então serve para quê? As lojas de recheio de Coimbra, todos os sagrados dias, recebem objetos de magia da Ásia e da África que estão imobilizados nas casas dos moradores de



Coimbra, das antigas famílias aristocráticas de Coimbra, dos palacetes de Coimbra de dez quartos, cheios de objetos de decoração que são objetos de magia. Eu tomei um susto com isso, fiquei muito transtornado e comecei a gritar nas lojas, perguntando se as pessoas sabiam o que elas estavam vendendo. Eu rapidamente descobri que não e elas continuavam vendendo. Inclusive, há lojas de recheio que são projetos sociais de reabilitação de dependentes químicos e dependentes de álcool. Projetos assistenciais que buscam reabilitar as pessoas que estão precisando de ajuda e pedem doações do que as pessoas não queiram mais em suas casas. Eles arrendam um espaço físico, uma loja de recheio, para que as pessoas que estão sendo reabilitadas de dependência química possam vender esses objetos. Ou elas efetivamente não têm interesse comercial mas estão ali para ganhar algum dinheiro para sobreviver, ou chegam então esses objetos de magia da casa dessas pessoas, que alguém provavelmente roubou, tomou ou pagou na ocupação colonial, isso chega em uma loja de recheio com dependentes, viciados em cocaína e eles estão lá oferecendo objetos de ancestralidade: “Quanto é que é isso aí?”, “Sei lá!”, “Quanto é que o senhor faz por isso aí?”, “Me dê aí

2 euros”. Isso é Coimbra. Naturalmente, fiquei muito louco, e então eu tomei uma decisão: eu estou aqui estudando, mas não tenho bolsa, eu recebo uma quantidade de dinheiro por mês que o SEF exige para que eu sobreviva, 600 e poucos euros. O SEF exige 500 euros. Então, eu decidi, à medida que fui encontrando esses objetos, que eu ia parar de gastar todo o meu dinheiro, no limite, e eu ia usar dinheiro para resgatar objetos de magia. Eu ia comprar tudo o que eu pudesse que tivesse que ver com magia. Qual seria o meu critério? Porque há vários objetos. Eu ia simplesmente entrar na loja e onde a minha mão passasse e eu sentisse dor, eu parava. Eu sei quais são as lojas, há cinco lojas de recheio. Eu não tenho um projeto estético na cabeça de quais objetos eu preciso, mas eu sei que, quando eu recebo qualquer dinheiro, eu sinto uma dor de cabeça fulminante, fico totalmente atormentado, e essa dor de cabeça só se dissipa quando, em determinadas lojas, determinados objetos são encontrados pela minha mão. E eu comecei a fazer isso há dois anos. Fiz um trabalho no Colégio das Artes, numa árvore. Há uma árvore, aqui em cima, que está morrendo há 15 anos, uma árvore que está abandonada, totalmente decrepita, invadida por fungos, por bicho de

madeira, praga, por causa da humidade também está a apodrecer. E, nessa árvore abandonada, eu decidi que ia colocar esses objetos de rituais mágicos antigos dos mais diferentes que há e ia começar a cultuar de novo esses objetos de uma maneira híbrida entre tradições afro-brasileiras que eu carrego e o paganismo ameríndio que eu também carrego. Como são muitas tradições, eu precisava de ritos diferentes que acordassem objetos diferentes. Coloco nas árvores, dá comida, acende vela, faz orações, vai colocando, então isso aconteceu durante o ano passado. Virou uma instalação que durou 70 dias. O reitor enlouqueceu. O reitor da administração da universidade, responsável pelo jardim, resolveu dizer que não aceitava magia e macumba na universidade. Eu estava preparado para matar o reitor, não simbolicamente! Mas fiz uma consulta de oráculo e a galera que estava sendo dona dos objetos nas árvores achou por bem levar todos os objetos para o Brasil. “Não deixe um branco encostar uma mão em nenhum desses objetos. Tire todos eles.” Eu levei para um terreiro afro-brasileiro no Brasil. Então, isso tem o nome de terreiro de candomblé ou terreiro de umbanda, com a presença de um sacerdote de uma tradição específica, e aí entidades específicas

incorporam neste pai-de-santo. Estavam todos no chão do terreiro, todas as velas do altar estavam acesas, a mãe-de-santo estava de turbante, toda a macumbaria estava instalada, e ele perguntou o que eu queria fazer disso: “Você vai querer liberar mesmo?” Eu disse: “Claro! Vamos liberar estes espíritos desses objetos.” E aí distribuíram os objetos com diferentes oferendas em diferentes pontos. Uma parte dos objetos foi para a frente do mar, uma parte foi para a mata fechada, uma parte foi para a encruzilhada de caminhos, outros objetos foram para caminhos abertos, foram distribuídos com oferendas específicas. Voltei para Coimbra para o segundo ano da faculdade. Cheguei aqui e de novo os negócios na minha cabeça das lojas de recheio e dos objetos querendo coisas. Essa segunda fase está aqui em cima, está na galeria dos objetos que recolhi durante esse segundo ano. Vocês podem ir lá ver e tirar as suas próprias conclusões se não consideram aquilo objetos de magia. Mas os portugueses, dentro de uma ontologia onde as coisas são meramente decorativas, chamam aquilo de objetos de decoração. Eu trouxe um deles para vocês entenderem do que eu estou

falando: Xangô, Xangô não, Exu, senhor dos caminhos; Odolilá, o senhor da sabedoria; lemanjá, a mãe de todos os seres que são peixes; um machado de Xangô, para decepar a inverdade e a mentira; isso é usado para abrir cartas. Obatalá, Oxalá, o gerente do mundo, Zeus em uma outra roupagem, em uma outra ontologia. Eu, quando encontro esse tipo de coisas, a única pergunta que posso me fazer é a seguinte: “Quem é que tem isso e para quê?” Isso é um estojo de cultos. Estão Oxalá, lemanjá, Exu, Oxum, a senhora das águas doces, que aqui tem super força por causa da potência do rio, Xangô, dona do machado, Ogum, o senhor do progresso, o ferreiro, e Ororilá. Este estojo é um objeto de culto. O problema não é ser um objeto de culto, o problema é porque é que este objeto está em Coimbra?

**Julião Soares Sousa** É aquilo que você disse, aqui estes objetos não passam de objetos decorativos.

**André Feitosa** Isso aqui é uma coisa tão simples e tão perturbadora para mim. Este vaso mora no altar do meu quarto, ele nunca saiu de lá. Ele foi a primeira coisa que eu encontrei.

E em Coimbra ele é só um vaso! Lembro-me que, há dois anos, na primeira feira de setembro de 2017, quando eu vim aqui, eu vi esse objeto e fiquei tão assombrado com ele, com a força dele e aí tinha uma senhora branca com cerca de seus 50 anos vendendo isso aqui. Eu perguntei: “O que é isso?”, porque eu sentia coisas. E ela me respondeu: “Meu filho, você não está vendo, é um vaso de pau-santo!” Ele é totalmente entalhado do que seriam corpos de uma etnia africana.

**Julião Soares Sousa** Chama-se pau sangue. Se colocares na água, no dia seguinte, a água fica vermelha.

**André Feitosa** Então, tem o entalhe desses corpos em um contexto meio que de trabalhadores rurais.

**Michelle Sales** Aquele teu trabalho que está no Colégio das Artes agora em exposição também inclui objetos que tu recolheste aqui em Coimbra? Porque eu também sou de Fortaleza como você, e, quando eu entrei naquele lugar, eu me senti entrando em um sítio no interior do Ceará. Porque tinham mantas, objetos de couro, coisas que estão sempre naquele imaginário.



**André Feitosa** Todas as coisas que eu recolho são de Coimbra. Vieram todas dos mortos de Coimbra. Todas as coisas passam por alguém de Coimbra. Então, se você pegar numa destas peças e fizer oferendas, acender velas, a estes objetos e começar a chamar os antigos proprietários, eles vêm. Eles estão aqui. Esse é um outro ponto de perturbação. É um tipo de ancestralidade de outro continente, mas, dado ao uso, quer dizer, ao fato de alguém ter sido o guardião do objeto, um guardião legal ou ilegal, que esteve guardado por 30 ou 40 anos, esteve 40 anos em uma sala, durante esse tempo, filhos e avós conviveram e não notaram que esse objeto carregava uma certa ancestralidade. Sem contar que foi deslocado: por exemplo, este altar

de *seven african power*, por causa da maneira como Exu está escrito, provavelmente outros trouxeram este objeto de Cuba ou veio direto de um tipo de etnia africana para cá. E o senhor que o tinha na sua posse não tinha o objeto exposto – e essa é uma outra característica do meu trabalho. À medida que as pessoas vão me conhecendo, as coisas que eu vou encontrando não estão expostas, são elas próprias que o dizem: “Eu tenho uma coisa muito estranha, acho que você vai querer.” Eu sentei em uma cadeira e perguntei o que era a coisa estranha.

**Jorge Cabrera** Eu fico pensando que houve, na história da arte, muito interesse pelas questões feitas em África, pelo colecionismo de coisas ligadas a África. Estamos falando do século xx,

da primeira metade do século xx. Então, quem vende um objeto desse, extrai-lhe a característica do ritual, atribuindo-lhe uma categoria talvez de objeto artístico ou objeto exótico ou objeto feito em África; só pode passar por aí. E fico também pensando se, no Brasil, quem tenha um objeto deste tipo – para falar de classe média alta, que viaja, que compra, que tem acesso a outra geografia –, há quem leve um objeto de ritual como objeto artístico para casa, será que faz isso? Será que há gente que faz isso no Brasil? Eu fico pensando. E em um país muito católico como Portugal, em que há um certo cuidado na hora de lidar com objetos rituais, mesmo ligados a outras religiões. Quais são essas questões na hora de categorizar essas pessoas

de Coimbra que têm acesso a esses objetos. Isso cabe muito bem como objeto de coleção de coisas feitas em África.

**André Feitosa** Isso para mim não é um vaso, tanto é que ele nunca saiu do meu altar desde que chegou a minha casa. E as outras coisas caminham.

**Michelle Sales** Eu acho que tem que ver com o trânsito dos objetos. E o Brasil não é exatamente um lugar para onde os objetos que saíam de África chegavam. A não ser que fossem junto com as pessoas. Era um lugar de onde os objetos saíam para outros lugares. Eu, por exemplo, já vi uma exposição só de máscara africana em Guimarães! Na plataforma das artes, havia uma exposição gigante com máscaras africanas. Isso não é uma exposição!

**Jorge Cabrera** Mas eu também vi em São Paulo, no Museu de Arte Africana, máscaras perturbadoras, em que não conseguimos ficar lá muito tempo. Elas são muito perturbadoras pela força que têm.

**André Feitosa** Então, nesse caminho dos dois anos, eu concluí essa localização, esse trabalho.

Depois do primeiro ano e depois da primeira fase do trabalho na árvore, depois dos objetos todos despachados nas encruzilhadas, despachados no sentido de oferecidos em determinados pontos de poder, quando eu voltei em setembro do ano passado, eu tinha na minha cabeça que uma das questões a serem enfrentadas era não só salvar os objetos do imobilismo decorativo, restituí-los ao campo mágico, fazer oferendas e rituais de louvor com eles, mas, sobretudo, quebrar um circuito de transmissão desses objetos por dinheiro. Que é uma das maneiras de tratar esses objetos. Por exemplo, quanto a este objeto, você não se pergunta em Coimbra o que é isso aqui, se é um vaso ou uma jarra, porque isso aqui é referido grotescamente só pelo seu valor econômico. Por exemplo, isso aqui você não precisa de perguntar o que é. Na hora que você chegar na loja de recheio e apontar para o objeto, a resposta vai ser: “Vale cinco euros...” Não é um objeto, não é uma materialidade, não tem um lugar; isso aqui é cinco euros! Aquilo é outros tantos euros e o outro outros tantos euros. Há um texto muito bonito de Marx, que eu acho que se chama *Manuscritos econômico-filosóficos*. É um livro das discussões filosóficas a respeito

do capitalismo e do dinheiro. Dentro dele tem um capítulo sobre dinheiro e ele discutiu a natureza do dinheiro nisso. Marx diz que “o problema do capitalismo é que ele entendeu que poderia monetizar todas as ações humanas, inclusive as ações de amor. Mas o amor só pode ser trocado por amor.”

**Julião Soares Sousa** Eu gostaria de fazer dois comentários. O primeiro é que eu acho que esses objetos podem ter perdido a função que eles tiveram. Eu nasci em África e minha família acredita em coisas como que uma estrutura de madeira tem vida e que pode salvar o próprio grupo étnico, as crianças e por aí em diante... e as pessoas não se desfazem facilmente dos objetos de culto, porque senão sofrem represálias dos antepassados. Por isso, acho que esses objetos podem ter perdido foi a função, porque, caso contrário, não estariam em trânsito. Ou, então, foram levados nas guerras. O segundo comentário é sobre a questão da morte. Porque a impressão com que aqui ficamos é que parece que as pessoas não respeitam os mortos. Mas essa não é uma situação que seja só da cultura portuguesa ou europeia, mesmo em África se



está a perder este respeito pelos mortos, embora acredite muito piamente que, se este espaço estivesse na Guiné, juro que ficaria abandonado diariamente, ninguém viria aqui, porque, apesar dessa perda de respeito, ainda há respeito pelos mortos. Mas, por exemplo, se reparar, a questão da morte em Portugal, e mesmo na Europa ocidental, ainda há respeito pelos mortos em alguns casos mais e noutros menos. A tradição protestante tem uma forma muito peculiar de lidar com os mortos: as pessoas que passeiam num jardim, que é um cemitério, nem se apercebem de que há pessoas lá enterradas, nesses países tradicionalmente protestantes. Já nos de tradição católica, não. Ainda hoje, no dia 1 de Novembro, as pessoas vão e fazem representação do culto aos mortos e é quase idêntico ao que se passa em África. As pessoas vão lá levar as oferendas, o vinho de palma ou de cana-de-açúcar ou levam comida para oferecer aos mortos. Aqui não fazem isso, mas levam água, tratam das flores, põem uma cruz; que, do ponto de vista simbólico, tem uma explicação racional, que é a mesma representação em África. As pessoas cuidam dos mortos que protegem os vivos. A morte é o início de uma nova vida, uma nova existência. A morte é uma passagem para uma nova existência. Mas claro que há... nota-se que muitas coisas estão a cair em desuso. Isso tem que ver com mudanças



históricas e com o progresso, digamos assim. O progresso é a única força capaz de ir minando algumas dessas crenças, mas eu acho que a mudança não é ainda muito substantiva. Se você convida a pessoa para ir ao cemitério, na Guiné como aqui, a pessoa não vai... Para as pessoas verem como a mentalidade mítica foi capaz de capturar o ser humano, por exemplo, alguém acredita que, em uma determinada ocasião, em Bissau, em um centro de investigação, uma senhora, pelo fato de não terem pago o seu salário durante quatro meses, levou um objeto de magia e pôs atrás da porta e ninguém abriu mais aquela porta depois disso? As pessoas tinham medo de passar. E isso era impossível, por exemplo, quando o irmão de Amílcar Cabral foi presidente da Guiné, um homem destribalizado, que não pertence a nenhuma etnia. Mas para quem é tribalizado, é muito difícil lidar com essas situações. O próprio Amílcar Cabral falava das crenças. As pessoas acreditavam que não podiam ir para uma batalha com os portugueses porque há de haver qualquer coisa, uma crença em que os que forem vão morrer ou, então, têm de levar os chifres todos... E ele dizia que não, que não devia ser assim, mas depois lembrava que os “vikings” também passavam pelo mesmo processo, ninguém ia ao combate no tempo dos vikings sem fazer suas cerimônias... É um processo histórico, e são coisas que demoram

algum tempo a mudar. Mas eu acho que, de fato, se há uma aceitação da morte, há também um vazio, mas as pessoas não acreditam mais tanto na questão da outra vida, enfim... Era só um comentário.

**André Feitosa** Então, no intervalo entre essas duas apresentações de objetos, na frente das escadas monumentais, há um ciclo de artes plásticas e estava a decorrer uma celebração de arte em janeiro deste ano, e eu fiz-lhes uma proposta, uma vez que várias pessoas iam fazer diversos trabalhos. Eu levaria uma prateleira e instalaria a mesma no meio da calçada e tudo o que estivesse naquela estante seria livre para quem quisesse levar consigo sem ter de pagar nada. Eu estava experimentando esta ideia de que se o amor só se troca por amor, a magia só será trocada por magia. E a contrapartida das pessoas, então, para que pudessem chegar lá e pegar esse vaso, seria elas terem de se sentar comigo em uma mesa e eu faria um jogo divinatório para elas. E perguntaria se as entidades delas aceitavam que elas levassem o objeto escolhido por elas e se o objeto aceitava ir com elas também. Então, eu jogaria para as pessoas. As pessoas passavam lá na frente das prateleiras, eu dizia para as pessoas ficarem à vontade, olharem o que lhes chamava atenção, e, se a pessoa quisesse alguma coisa, ela dir-me-ia

e nós faríamos um jogo. Considerando o objeto que ela quisesse levar, ela perguntaria à entidade se o objeto aceitava ir com ela, e você promete na sua mente que vai fazer alguma coisa, oferecer alguma coisa, qualquer coisa que você queira oferecer na sua mente em troca do que você está levando. Não tem de dar para mim, pode levar para uma árvore, para o rio, dar a outra pessoa, pode ser uma gentileza... Enfim, essa é a medida: você pergunta se pode levar, oferece algo em troca e leva o seu objeto. Eu, ingênuo, achei que não ia ter ninguém. Me sentei na mesa achando que as pessoas não iriam pegar. Mas as pessoas pegaram várias coisas e sentaram na mesa e tiveram várias rodas de negociação das entidades. Elas aceitavam que se levassem determinados objetos, as pessoas ofereceriam algumas coisas e as entidades diziam que preferiam outras, elas aceitavam determinados pagamentos que eram melhores do que os outros, e todos aqueles diferentes objetos que as pessoas buscaram foram levados sem tipo de mediação de dinheiro. E essa experiência foi super forte para mim, porque estava fazendo um frio terrível de 2 ou 3 graus. Eu cobri a rua inteira de lençol branco, criei uma espécie de terreiro de 20 lençóis velhos, também com força, com história, lençóis com monogramas de famílias antigas portuguesas, com o móvel instalado em cima, recheado com objetos de magia, colares,

vasos, tambores, espadas, adagas, facas, tudo o que se possa imaginar. E as pessoas foram lá, começando pelo próprio presidente do ciclo de artes plásticas, que tem família com parentes de uma etnia africana específica, interessando-se por dois totens de animais e disse que queria levá-los. E teve de negociar lá, sabe-se lá o que ele estava negociando, mas as entidades diziam coisas super fortes para ele levar os dois animais de poder. E ficou descalço, fiz as oferendas no pé dele, coloquei os óleos de palma, toquei sinos na cabeça dele, rezei, fiz a macumba. Tudo isso aconteceu no meio de uma rua gelada de Coimbra em janeiro. O Jorge também estava lá e participou dessas experiências. Foi no início de 2019. Porque eu tinha lido o capítulo sobre o dinheiro e ficado muito impactado com a frase de que não se trata de dizer que há amor no mundo, mas que o amor está em uma categoria de mediação que só recebe a mesma categoria simétrica de energia, amor por amor, magia por magia. Amor não pode ter conversão por dinheiro, então objetos de magia não poderiam... Como é que eu iria devolver isso para as pessoas se fosse de novo em troca de dinheiro? Isso exigiria também, na minha mente, dizer que isso são objetos de dinheiro para mim e não vão ser. Não vai sair de mim com esse tipo de inscrição. O meu limite é o dinheiro que eu tenho. Se tivesse mais dinheiro, teria mais objetos. É uma

confusão a compra desses objetos. Primeiro, que os homens queiram dinheiro; segundo, que haja três moradores de Coimbra que não gostam de mim porque eu sou concorrente dos objetos que eles querem. Os vendedores me dizem que eles têm muita raiva das coisas que eu compro porque eles queriam que fossem deles. E eles sabem que de mim não vão comprar nada, porque os objetos vão ser reconsagrados, vão receber magia de novo... Um outro capítulo, um *workshop* meu sobre lojas de recheio em Coimbra. Eu sei quais são as coisas que antes de chegar já foram vendidas. Prata, ouro, objetos militares, chapéu militar, farda de militar; então, existe uma determinada classe de coisas que, assim que é recebida, é feito um telefonema, você já liga para vender, na hora que chegar já tem gente esperando. E são coisas de muito valor econômico, circula muito dinheiro; dinheiro que não paga imposto, que a polícia não está nem sabendo quem está vendendo e quem está traficando. Alguns toxicodependentes que estão roubando das casas vendem nas lojas de recheio para captar dinheiro rápido, é um mercado intenso. Onde está o tráfico, os *gangsters* de Coimbra? Nas lojas de recheio. É onde os objetos chegam e vão... E existe uma cartela de gente interessada em determinadas coisas: “Toda vez que você souber de uma moto de tal ano, liga-me que eu compro.”

**Vanda Madureira** Mas essas lojas são recentes. Não estou falando de Coimbra, mas, por exemplo, nas Caldas agora já há algumas. Mas antes ia tudo para o lixo. Retratos, memórias de famílias, cartas... Agora essas lojas explodiram para todos os lados.

**André Feitosa** Cartas você encontra nas lojas.

**Julião Soares Sousa** Muitas das vezes, são famílias que estão em litígio...

**Vanda Madureira** Mas uma coisa é vender e outra, por exemplo, tenho um amigo que tem um irmão e o pai deles morreu e, de repente, querem vender a casa, e eu vejo que um deles quer oferecer os objetos e o outro não, quer pegar aquilo e vender.

**Julião Soares Sousa** Mas isso não é de agora; às vezes, ficam casas abandonadas com coisas e tudo, enquanto as famílias discutem na justiça... Eu, por exemplo, nunca terei problemas com os meus irmãos por causa da herança dos nossos pais, porque já herdámos. Mas aqui em Portugal é tudo diferente. Aqui, as pessoas ficam afastadas dos pais, mas depois no falecimento destes é que entram em conflito.

**André Feitosa** Então, depois dessa atividade do ciclo de artes plásticas de onde diferentes objetos foram levados, montei a exposição que está em exibição agora. Tiveram outros

rituais na árvore, mas os objetos que estão aqui são muito mais frágeis, são coisas que não se podem molhar, por exemplo. Quando a exposição terminar, eu estou pensando que tipo de encaminhamento estes objetos terão. Ainda não está certo, não está resolvido, mas uma das hipóteses é direcioná-los para uma residência do Museu de Arte Contemporânea de Marrocos, uma instituição de arte contemporânea de Marrocos, que durará dois meses. Eu estou pensando em me candidatar para levar comigo todos os objetos para lá. Durante o primeiro mês, eu vou consagrá-los todos; cada dia, fazer coisas diferentes para eles e vou cavar um grande buraco e enterrar todos eles. Enterrar e plantar com eles rosas. Essa tem sido a minha ideia para encaminhamento desses objetos. Voltarem para a terra, para a energia da mãe, da terra. Ter a força da terra, alguma coisa desse tipo. Mas, nesse momento, na minha imaginação, ainda não está definido como isso será feito.

**Vanda Madureira** Eu sou doutoranda do Colégio das Artes e vou mostrar um vídeo que tem que ver com uma espécie de desdobramento de um desenho, que é o meu desenho, que são desenhos que eu comecei a fazer em 2005, nas Caldas da Rainha. Na altura, eu fazia mais vídeo e vivíamos em três casas, havia um grande terreno à volta, casa de artistas, professores também da

escola. Num determinado momento, uns amigos decidiram fazer um buraco no terreno, um cubo de 3x3 metros, e várias coisas aconteceram nesse buraco, e o impacto que o buraco teve em mim foi decidir regressar ao desenho. Mas enquanto pensava nesse regresso, em como iria desenhar, o que desenhar, a partir daí comecei a chamar esses desenhos de “E depois do buraco?”. Como se houvesse... ou seja, num paralelo ao “antes de Cristo e depois de Cristo”, foi antes do buraco e depois do buraco. Entretanto, decidi desenhar como se fosse a primeira vez, tentei fazer esse esforço, e as primeiras coisas que eu fazia eram o experimento do objeto comecei a fazer, depois comecei a comprar uns rolos de 10 metros de papel, e reparei que os desenhos começavam a ser do tamanho das paredes do ateliê ou dos sítios onde eu os fazia. E os desenhos eram compostos por riscos, comecei a riscar até a folha não aguentar mais, mas sem deixar rasgar. Quando chegava nesse limite, acabava o desenho. Depois, comecei a pular a folha mais pequena, riscava e riscava e, quando acabava o desenho, retirava essa folha para não encher todo o desenho e nesse buraco aconteciam coisas. Houve desenhos em que eu convidava alguém para ir contar uma história, numa das vezes esteve presente um economista. Vou contar algumas histórias. E íamos todos os dias jantar em um restaurante em que havia

pinturas de que gostávamos imenso e olhávamos sempre para as pinturas e comentávamos. Então, para um dos meus desenhos, eu fotografei as pinturas e reproduzi no meu desenho, e depois o restaurante foi reformado e tiraram as pinturas todas e a única que ficou registrada está no meu desenho. Já tentei vender o desenho ao senhor, mas ele não gosta dos riscos ao redor do desenho da pintura. E esses desenhos foram vivenciando essas coisas. Quando minha mãe faleceu, eu levei uma planta do Algarve para o Alto Douro e plantei-a lá, depois fotografei, e o que aparece no desenho, nestes tais enxertos, e prontos, eram desenhos que não queria expor na parede porque emanavam outras ligações, e eu nunca os quis expor assim. A primeira vez que os expus foi em 2012 e fi-lo em coluna, todos com o desenho para dentro, eram 8 desenhos no total. A exposição era minha, mas tinha a ajuda de uma amiga... A partir do momento em que cheguei a Coimbra, vim visitar o Colégio das Artes, e vi que no claustro há uma espécie de cubo que tem umas escadas, que também era uma das entradas para o hospital, mas foi fechado. Essa porta está fechada e a escada que tem lá não dá para lado nenhum. Então, eu decidi que aquela parede era o lugar onde eu queria fazer um novo desenho que seria o projeto da tese. Vou mostrar o filme...



---

WORKSHOP 2

**APRESENTAÇÃO  
DE PORTEFÓLIO**

SOFIA YALA RODRIGUES

---





## Sofia Yala Rodrigues

“

Vou fazer uma breve introdução do que me levou a construir esta ideia do projeto. Eu selecionei algumas fotografias. Há dois anos, comecei a fazer mestrado em Antropologia Visual, tive de apresentar um projeto e a partir daí criei a ideia de aproveitar esta oportunidade para recuperar todos os documentos de família e todas as malas que estavam na despensa.

A partir desta fotografia aqui comecei a rebuscar ideias e a questionar o meu pai e a minha mãe, que são as pessoas mais próximas e as mais velhas do meu círculo familiar, e comecei a estabelecer a relação entre Portugal e Luanda, especialmente na zona da margem sul, Almada e Barreiro, que é uma zona periférica e onde eu sei que vivem muitos angolanos e cabo-verdianos.

E os meus avôs, tanto por parte materna como paterna, fizeram parte da marinha mercante portuguesa, eles trabalharam lá durante mais de trinta anos e foi a forma que eles conseguiram de trazer a família para Portugal. As condições de

trabalho eram muito desfavoráveis, geralmente na cozinha destes navios.

O que me levou a fazer este trabalho foi o fato de o meu avô ter começado a fazer parte de um coletivo de Lisboa, que se chama Clube Marítimo Africano, e é, particularmente, uma comunidade desportiva. Visto esse contato com a marinha mercante, comecei a encontrar várias cartas censuradas e, há um ano, fui a Angola falar com algumas famílias. Consegui pesquisar alguns arquivos para tentar perceber o que é que acontecia, porque eu via os meus avôs, mas nunca ninguém me explicou o que é que se tinha passado concretamente.

Então, na exposição, nós estamos a montar isso. Eu tenho duas grandes fotografias que estão na mala. Basicamente, apresentam-me a mim com os meus pais, é uma fotografia da minha família. Por exemplo, eu não sei como é que vou expor esta fotografia, mas é a única fotografia que eu tenho dentro. Eu nem sequer sei como é que esta

fotografia foi tirada. Mas há várias fotografias que estávamos a editar. Esta fotografia aqui é a sede da Marinha, na qual aparecem basicamente todos os navios onde eles trabalhavam. Também já tentei fazer uma espécie de guia de todos os tipos, mas a maior parte das pessoas foram embora, tornando-se particularmente difícil buscar estes documentos de famílias negras.

Esta fotografia é um dos documentos a partir dos quais eu consigo, mais ou menos, estabelecer e compreender datas, consigo mais ou menos compreender a ligação de cada documento e como é que as famílias se organizavam.

As duas fotografias grandes que acabei de mostrar e as fotografias e os registos e os contatos telefônicos, os códigos postais, constituem basicamente a conexão para todos os documentos que eu encontrei e há pequenas coisas...

”



## Intervenções do público

**Michelle Sales** É engraçado essa mala aparecer no teu trabalho, porque no trabalho do Silas Tiny e no Canto do Ossobó é narrada a viagem dele a São Tomé e Príncipe para encontrar uma mala de fotografias que foi perdida durante a viagem da família para Lisboa. E ele não tem nenhuma fotografia dele durante a infância e nenhuma fotografia de familiares. O que sobrou destes registros da vida dele de São Tomé é uma filmagem de Super 8 que o pai dele fez e que ele traz para o filme como imagem de arquivo. Além da projeção, eu fiquei pensando em transformar isso em um trabalho de arquivo com os objetos, com a mala, com as cartas, as fotografias.

**André Feitosa (artista local)** Houve algum critério na seleção ou organização das fotografias?

**Sofia Yala Rodrigues** Se tem outro critério? Não, eu não tenho critério. O que eu tentei fazer foi apenas colocar as fotografias que estão do lado, são todas fotografias relacionadas com os pacotes... Daí eu fazer a relação com a mala. Mais em baixo são só fotografias familiares da mesma altura, mas já não estão relacionadas com o pacote. Esta aqui é o meu avô em Roma.

Claro que está relacionado porque ele nunca foi a Roma de férias, ele só parou lá porque estava empregado.

**André Feitosa (artista local)** E esse mar?

**Michelle Sales** E essas fotografias são todas do teu avô?

**Sofia Yala Rodrigues** Sim.

**Homem presente na sala** Estas fotografias estavam nesta mala? E essas fotografias foram aquelas com que ele encheu a mala? Tu esvaziaste a mala e guardaste aquelas coisas para depois trocar os itens da mala por esses?

**Sofia Yala Rodrigues** Sim.

**André Feitosa (artista local)** Este teu avô, tu conheceste-o?

**Sofia Yala Rodrigues** Sim, com este eu convivi. Sim, daí estas histórias que eu ouvi durante a infância, que eu achava engraçadas, mas nunca pensei em juntar estes familiares.

**André Feitosa (artista local)** E quando tu ouvias essas histórias, tu guardavas em que lugar

de ti? Eram histórias do que passou? Histórias de trabalhadores?

**Sofia Yala Rodrigues** Histórias do que passou, sem nome nem lugar, daí usar a água como sendo a conexão.

**André Feitosa (artista local)** E esse foi o teu avô preso?

**Sofia Yala Rodrigues** Sim.

**Michelle Sales** E sobre essas fotografias do canto esquerdo?

**Sofia Yala Rodrigues** Estas fotografias são quando a família foi para Lisboa pela primeira vez.

**André Feitosa (artista local)** A tua família era toda daí?

**Sofia Yala Rodrigues** Sim. Esta era a minha avó e esta a minha mãe.

**André Feitosa (artista local)** Essa avó era casada com esse avô?

**Sofia Yala Rodrigues** Não. É engraçado porque há muitas famílias completamente opostas e têm... semelhanças. E foi assim



que se conheceram porque era uma comunidade pequena africana. E estas fotografias... aliás, eu nunca tinha visto uma fotografia assim, só quando eu fui a Luanda é que comecei a ver fotografias de família que eu nunca via. Mas eu encontro sempre este símbolo de cada paquete. É engraçado porque é o paquete de Angola.

**André Feitosa (artista local)** E estes são os seus avós e mãe?

**Sofia Yala Rodrigues** Sim, avó materna, avô paterno, os irmãos.

**André Feitosa (artista local)** E quando encontraste essas fotografias de infância da tua mãe, ela tinha quantos anos?

**Sofia Yala Rodrigues** Minha mãe tem 52 anos e eu tenho 25, só encontrei com 23 ou 24 anos.

**André Feitosa (artista local)** E como foi isso?

**Sofia Yala Rodrigues** Achei engraçado porque estas conversas não existiam. Agora é que começa a criar uma imaginação, não sei explicar.

**André Feitosa (artista local)** Imagino alguém que atravessou 21 anos, três ciclos de sete anos





inteiros, e teve de montar sozinha uma imagem da sua mãe na infância, e agora chegas em uma coisa material, que te dá uma outra imagem. Como é que essa outra imagem que te chega negocia com aquela imagem que tu carregavas? Porque tinha, não é? Eu tenho uma fantasia de quem é minha mãe independentemente das imagens a que tenho acesso. Eu tenho uma fotografia, por exemplo, de quando a minha mãe casou, com a minha bisavó... São imagens de pessoas com quem você conviveu. Mais do que uma ancestralidade distante, são pessoas que organizam a tua identidade, o avô que conheceu, a mãe que está ali, a chegada dessa mãe nos braços de uma avó, vinda de Angola.

**Sofia Yala Rodrigues** Sim, nem ela se lembra de Angola na infância. Fui eu quem foi fotografar e trazer para ela ver. Mas isso que eu estou a fazer, chego em casa e vou mostrar as fotografias... E eu também trouxe imagens para mim, mas também fui buscar imagens para ela.

**Michelle Sales** A sensação que eu tenho, ouvindo a tua apresentação agora, é que tu ainda tens uma sensação nessas fotografias de qualquer coisa como: “Eu não consigo falar sobre isso ou não sei falar sobre isso.” Tenho essa

sensação ainda de como se houvesse uma dor em relação a essas imagens que te geram esse sentimento de “o que eu vou fazer com isso?”, “como eu vou me relacionar com isso?”, e acho que ainda falta, me parece que falta uma peça do quebra-cabeças. E estamos a dizer isto, mas faz parte mesmo do workshop... E, a meu ver, parece que faltam peças, eu sinto que a Sofia tem dificuldade nessa mala. Foi a primeira coisa que me deu a impressão quando começaste a falar sobre elas, olhando essas imagens ou a falar sobre isso. Enfim, há outros artistas, hoje há inúmeros a olhar para esses arquivos pessoais e passam por processos cíclicos e emocionais difíceis nesse ponto, e tem de haver uma certa dose de coragem para encarar isso do ponto de vista pessoal e emocional da história e da família, e me parece que a Sofia ainda fica tateando com essas imagens.

**Sofia Yala Rodrigues** Aliás, quando me perguntou ao telefone o que é isso? O que é que é? Não consigo explicar isso simplesmente.

**Michelle Sales** Mas eu acho que aqui é a tua oportunidade para encarar isso mesmo. Não tem volta. Eu acho que para reveres essas imagens deves tentar separar um pouco a Sofia

da Sofia artista com essas imagens. Eu acho que a Sofia artista tem de aparecer para que essa Sofia da família consiga ficar só com as imagens e não como alguém que precisa de falar por essas imagens, e por enquanto a Sofia ainda não consegue. E alguém precisa dar voz a essa imagem, alguém precisa contar esta história, porque estas imagens estão aí e elas querem falar. E foi essa a sensação que eu tive, faltam peças no quebra-cabeças e essas peças que faltam são fundamentais. Porque são as mais difíceis. São mais difíceis de tratar. Agora que vais ter esta residência, será o momento de olhar para este trabalho e rever estas imagens, e selecionar as imagens, abordar a questão da mala que tem uma narrativa forte, mas que ela precisa de aparecer no trabalho. Essa mala precisa de aparecer no trabalho. Esse arquivo tem de aparecer mais no teu trabalho. A sugestão do trabalho ilustrativo não precisa de acontecer, foi só uma hipótese que me veio à cabeça na conversa.

**Sofia Yala Rodrigues** Sim, a minha ideia inicialmente era a de criar um filme que fosse não só sobre as imagens de Almada, não sobre mim, mas eu sei que é um trabalho que... Eu tenho de ver o que me move...



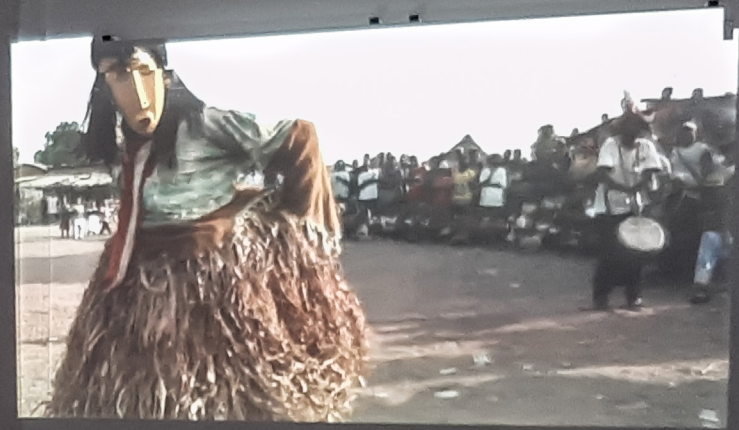
**Michelle Sales** A escolha de trabalhar o arquivo, além de trabalhar com o arquivo, implica um certo peso porque o arquivo é uma matéria viva e ela tem de existir como essa matéria viva. Temos de sentir este peso e esse constrangimento do arquivo. Há vários trabalhos de artistas sobre os quais poderíamos refletir que trabalham com arquivo com esse peso. É sempre muito papel, muitos objetos, muitas imagens, são horas de filmagem. Ou seja, o arquivo tem de existir enquanto arquivo.

**André Feitosa (artista local)** Se trouxermos exemplos de outros artistas, alguns trabalharam com imagens de arquivo, textuais, criaram outras... para determinado trabalho... isso é uma forma de exorcizar o arquivo. Uma maneira também de se apropriar...

**Michelle Sales** Eu falei do arquivo porque é a primeira chave de leitura que me ocorre no teu trabalho, mas isso a Sofia é quem tem de definir e me parece que ainda está em definição: é um trabalho de arquivo? É um trabalho de ficcionalizar um passado? Ou seja, refotografar essas imagens do passado?

Criar um novo álbum de família, etc., que não está relacionado ao arquivo? Pensar você, a mala, o álbum de família, etc., isso vai construindo um arquivo. E aí você traz a memória da Marinha Mercante, e isso exige mais do arquivo. Essa escolha assumida, essa materialidade do arquivo, aí você tem um tipo de problema enquanto artista. Se você abandona essa ideia do arquivo, você terá outros problemas; não vão ser mais fáceis nem mais simples, mas essa escolha tem de estar mais evidente no teu trabalho. Eu acho que estou sendo um pouco dura, mas acho que tu tens uma alternativa riquíssima para explorar isso, só que tem de estar evidente no teu trabalho e nas tuas escolhas. E é natural que não apareçam agora, porque somos movidos por ideias não tão claras e nem sempre sabemos o que se está a fazer, a verdade é essa. Demora para conseguirmos entender o que estamos a fazer e é importante que se faça essa escolha: “ou eu não sei trabalhar com arquivo”, “eu não quero fazer esse tipo de...” ou “eu não consigo lidar de perto com essas imagens”... É isso que tu tens de investigar no teu trabalho. E eu fico pensando o que levaremos para o Colégio das Artes, mas não consigo visualizar ainda...





---

WORKSHOP 3

**APRESENTAÇÃO  
DE PORTEFÓLIO**

**VANESSA FERNANDES**

---

## Vanessa Fernandes

“

Vou começar por falar do meu trabalho. Normalmente, eu faço um resumo do meu percurso, pois faz todo o sentido tendo em conta aquilo que eu faço. Eu nasci na Guiné-Bissau e com um ano fui para Paris. Os meus pais foram estudar, eles tinham projetos académicos também. Com sete anos, há uma ruptura familiar e minha mãe vai para Macau comigo. Vivi 12 anos em Macau e, depois, na altura de terminar o Liceu, eu vim para Portugal fazer os estudos na universidade. Fiz Belas Artes, Desenho, durante três anos, e depois tive um encontro com o cinema que, além de ter alimentado a minha vontade de viajar, me motivou a filmar. E a partir daí comecei a escrever histórias, meu imaginário cinematográfico juntou-se às vivências, então mudei, e fui estudar Cinema e Imagem em Pretória. Terminei, mas, pronto, a partir daí vivi na Alemanha durante cinco anos e, quando eu regresso, decidi fazer um mestrado que me trouxe outros componentes ao meu trabalho com cinema.

O que eu expliquei nesse trajeto é quando eu começo realmente a juntar o olhar à câmara, porque uma coisa é quando se viaja e observa-se, sente-se, e outra coisa é estar a filmar, então eu tentava... Há aqui uma articulação da essência com o que se filma, que se viaja, e está tudo interligado, não é? Em 2009, faço uma viagem pela costa ocidental africana, juntando o meu apetite pela dança africana, que era também um projeto que comecei a criar. Comecei a fazer dança africana, que, ao fim e ao cabo, reconectou-me às origens, aquilo que eu pensava mais ou menos adormecido, mas comecei a perceber que tinha o lado guineense, que existia no corpo, no movimento.

Começo a investigar, porque a dança africana é super complexa. Cada país tem ritmos diferentes, abordagens diferentes; depois, vem o lado antropológico, que vem da pesquisa: o que são as festas, o que eles estão a celebrar, as máscaras – porque às vezes trabalho também as máscaras.

Então, essa viagem foi muito importante para eu reconectar às origens, mas também filmar. Perceber como é que eu filmo o meu olhar em relação à viagem. Vou mostrar dois projetos que nasceram como resultado deste trajeto. Fiz Senegal, Guiné-Conacri, Guiné-Bissau, Mali e Burkina Faso por terra... Uma viagem cheia de aventuras e inesperados. Eu ia filmando sem objetivo nenhum, depois os projetos acabaram por ser editados, foi uma pós-produção completamente surrealista, quase. Fiz esse filme que se chama *Tamatana ami Folowa*, que, em malike, quer dizer passeios com o pai e Folowa. É um documentário de uma narrativa visual, no qual eu não quis fazer na abordagem um registro de explicação do que as pessoas estão a fazer, vais perceber redundâncias, as coisas estão muito óbvias. Separamos por três ou quatro frações, que, ao fim e ao cabo, eram os elementos, e a música acaba por criar essas nuances de narrativa.



Eu apanhei algumas festas. Esta era a apresentação em uma festa que acontece uma vez por ano.

Eu termino com a herança, a herança que estava associada ao ar. Obviamente que eu cá registro o acompanhamento das festividades, da iniciação

dos rapazes. Isso acontece em um mês – ou seja, o trânsito de acontecimentos e de eventos, passagens de feiticeiros –, toda a combinação é tão dinâmica que, em um mês, acabamos por apanhar uma série de situações que foram muito particulares. O último registro tem que

ver com a questão da passagem de geração, ao final da tarde.

Então, aqui acho que foi o primeiro momento em que percebi que para trabalhar a viagem, mais do que tudo, tinha de ter um olhar não crítico, mas simplesmente como observador.



É o que acontece neste registro, nós não falamos a mesma língua.

Ele não falava francês, eu não falava malike, mas ele acaba por nos apresentar, fazemos um trajeto com ele de carro e ele conta-nos essas coisas todas e o fato de a narrativa não ter que ver justamente com isto, vamos filmando e vamos nos apercebendo. Quando apresentei este filme na Europa, senti que houve aqui um problema de comunicação, as pessoas necessitavam de perceber “mas essa festa é de quê?”. Numa necessidade muito grande de perceber as coisas, foi uma problemática dentro da composição da pós-produção, da edição, que senti, na verdade, que este filme era feito para eles. Para entregar à aldeia. Entretanto, na perspectiva europeia, que vê este documentário, precisa realmente de perceber a lógica dos eventos, do quê e quando e o que ele faz. Pronto, para transmitir isso lá não havia necessidade, eles sabem perfeitamente, eles ouviam o ritmo e sabem que isto é a iniciação dos rapazes...

A viagem em si, aí sim, já é um registro dos vários lugares, começa no Senegal, mas já focado na pesquisa de dança...

O que acontece aqui é que, além de haver este olhar da pesquisa e da observação, quis

trabalhar também as sensações. Ou seja, com a sonoplastia e também os efeitos, comecei a tentar perceber o que é que eram as vertigens de algumas máscaras que eles tinham, este registro vermelho. Tentei transmitir aquilo que algumas imagens me faziam sentir no momento. Isto é um filme de oito minutos...

Esta viagem foi acontecendo de situações que eu fui acolhendo com vontade de filmar, e depois também descobrindo um monte de coisas em mim. E esta tal conexão faz com que, no meu regresso da Alemanha a Portugal, eu conclua o mestrado e comece a perceber que – inclusivamente ao ler o jornal, dou com uma notícia, em 2015, – situações como a mutilação genital feminina aconteciam em Lisboa. Comecei a investigar e a pesquisar e aquilo foi um bocado incansável. Estamos a falar de um tema tabu, que tem questões que são quase como ciclo vicioso, são temas que quase nenhuma pessoa contrapõe, tem que ver com a cultura, tem que ver com sofrimento, mas também tem que ver com uma dinâmica econômica e cultural que, às vezes, nem se consegue quebrar, não é? Então, falei com algumas mulheres, para trabalhar a fundo sobre essa questão e realizei um filme de ficção, que é uma curta-metragem, na qual quis trabalhar este tema.

Eu, em *Si Destinu*, o que aconteceu foi que eu quis deixar o tema em aberto. É uma personagem que, quando adolescente perde a mãe, vem com o pai para Portugal e ele quer voltar a casar, e isto faz com que ele seja empurrado para o movimento tradicionalista: ele tem de tomar esta decisão, o fato de exigir pureza à filha, depois esta discussão, este debate é direcionado para o vínculo com a outra família... Ou seja, não procuro este lado da demonstração do sangue, do sofrimento, mas o que é que acontece nos vínculos familiares.

São as relações de afeto da vizinha, que é guineense e, apesar de já ter sido mutilada, ela tenta fazer com que o pai mude de ideia; ao mesmo tempo, por ser um tema tabu, ela tem essa intenção de transmitir esta mensagem, embora não possa fazer nada. Mas é também um bocado chamada ao seu destino, e deixei o final em aberto, para saber se o pai consegue salvar ou não, achei que no momento não seria tanto... Sobre o sofrimento, todo mundo já fala; foquei-me na decisão e, claro, comecei também a investir aqui sobre o lado onírico do cinema, que também me fascina, o surrealismo, o fantástico, a fantasia. Comecei a trabalhar também com um outro tipo de cenário, que era um universo imaginário da personagem.





Obviamente que esta é uma produção independente, então tem algumas questões que são complicadas em toda a obra independente, como as questões financeiras. Prefiro que a personagem seja realmente credível, à maneira mais criativa que conseguir. E tive uma equipa fantástica e fizemos este filme que ganhou um prêmio em Cabo Verde, no Festival Internacional de Cinema do Sal. Teve algumas apresentações e passou por alguns festivais, mas havia uma série de complicações porque a música é cantada em crioulo de Cabo Verde e isto, era um assunto complicado para os cabo-verdianos tocarem neste tema, todos. É preciso haver aqui um investimento econômico

para as coisas serem realmente bem feitas, mas acho que ele teve algum tipo de impacto, nesta comunicação da reflexão. Depois deste filme, parti para o meu segundo tema, que para mim foi sempre muito importante, porque é pessoal. Pelo fato de ter vivido em Macau, dessa transição de Paris, Paris nos anos 1980, aquela fase de *bullying* e racismo sempre fizeram parte da minha infância. Este é um lado filtrado que eu trabalho, que tanto tem esse caráter cruel e violento, como tem o outro, em todos os sítios por onde viajei também fui acolhida, então, é um lugar de meio, mas é o lugar de reflexão. E o *Micambaru* acaba por criar este espaço. Eu vou lhes mostrar o *trailer*:

Esse foi o meu projeto final do mestrado, e, na altura, com o entusiasmo dos estudos de semiótica, fui a fundo em questões do surrealismo. Há um poema por trás da história que fala sobre a construção entre as duas partes, entre os dois países, ou seja, é um filme que traz uma série de temáticas e, na verdade, ele tem a coloração e o “plot” no conto de fadas. A Eva, a questão da maçã, obviamente há aqui uma abordagem crítica em relação às religiões que foram impostas em países africanos, de figuras religiosas que eram impossíveis de existir aí. O fruto, que é um fruto asiático/europeu, que é trazido como nova abordagem. Então, ele fala um bocado sobre esses desenlaces colonialistas que

acabaram por criar novas formas de gerências religiosas em um casal contemporâneo, só que eles carregam tudo o que está por trás. De uma maneira que eles têm a responsabilidade de fazer essa tal ruptura através da construção. Eu brinco aqui com alguns elementos, essa figura da mãe... São caricaturais as figuras: a mãe que tem o comportamento racista, mas que não é bem porque é “educada”; há aqui uma maçã que é envenenada com cicuta que ela dá ao filho. Eu tento juntar estas partes usando material que as deixam um bocado exacerbadas, e eu gostava porque o meu trabalho está muito vincado com o teatro, ou seja, desde que peguei na câmara, eu sempre trabalhei com grupos de teatro, de circo, e transportei um bocado esses elementos para o filme. Se quiserem, depois posso passar os *links*. E, agora, vou lhes mostrar um outro filme. No ano passado, estive no Benim, e fui com o objetivo de fazer uma projeção de um filme para um espetáculo de dança e não levei a minha câmara, mas pedi uma câmara emprestada pequenina, só que, claro, as coisas começaram a se combinar de forma que, no penúltimo dia, comecei a filmar... Então foi assim, em dois dias, criei um pequeno filme, esse de quatro minutos.

O Benim é muito rico em questões espirituais, é muito rico na dança; nas próprias pessoas

há ali um misticismo muito grande. Esses três senhores são sacerdotes do vodu, e para mim foi um encontro também com este culto, de perceber como é que funciona. A minha ideia era também ir para os lugares com curiosidade, não de imposição das minhas ideias, e acho que, quando se viaja nessa perspectiva, somos sempre capazes de nos surpreender. E havia uma vontade muito grande de algumas pessoas que fizeram parte dessa viagem de dizer que é preciso desmistificar o vodu, há um conceito por trás desse culto que assusta as pessoas, portanto, meu objetivo nesta viagem não era filmar, mas existiam vários cultos, várias comemorações, vários elementos de rituais. E foi muito importante também para encontrar esses trânsitos. Eu não tinha trabalhado muito com a espiritualidade em contexto de filmagem e o vínculo que este projeto tem com essas três figuras que, ao fim e ao cabo, estão fazendo um pedido, não bem um pedido, mas elas estão a evidenciar que elas querem a sua cultura de volta. Querem respeito! Então, achei muito importante começar este projeto desta forma, ou seja, não é um documentário, há um registro de um diálogo, que depois vai entrar na ficção, que é o tal momento que leva à construção do vídeo e da dança. E acho que essas formas são simbólicas,

as mulheres por trás, integradas, os movimentos coletivos têm muita força, é muito mais dança e eles dizem mesmo que a escravidão está muito presente na comunidade. É uma rota dos escravos e ao transitar nesta rota dos escravos mexe conosco, porque é tão viva essa raiz, essa informação, que não podemos ser indiferentes. Eu acho que Benim é um daqueles países mais importantes para perceber o que é a escravidão. E eu acho que há determinados temas em que é preciso viajar realmente para os lugares para sentir a influência histórica, pessoal e familiar que nos leva a este momento histórico. Mas viajar para os lugares é imprimir realmente no próprio corpo essas realidades. Este projeto é curto e era para depois torná-lo uma longa-metragem, e acho que as próximas viagens seriam para este investimento de transmitir o que teve de interesse este tema da escravidão. Mas seria, portanto, o terceiro tema depois da mutilação e do racismo. Basicamente, sobre o portfólio, é isso.

Eu também trabalho muito na área de captação de vídeos e participo de projetos de projeção de espetáculos com o circo, com a música, este é um lado meu que eu gosto muito. Então, o vídeo e a dança também fazem parte do meu trabalho, a videoarte.... basicamente é isso.

”





## Intervenções do público

**Jorge Cabrera** Alguém gostaria de fazer alguma pergunta para a Vanessa? (Pausa.) Eu vou fazer uma pergunta: é muito forte a presença da dança no teu trabalho. Você apontou várias vezes. O que há, digamos, além dessa paixão que tem pela dança, desses elementos, das questões da tua vida, digo assim, pessoal, das tuas origens, que você elabora na hora que cria essas imagens, na hora em que você produz o seu trabalho?

## Vanessa Fernandes

Os meus pais sempre foram ativistas de esquerda. O meu pai sempre foi uma figura. Ele vive em Bissau e é uma pessoa com uma presença muito política, e acho que me deu também algumas ferramentas. É uma presença que me leva obviamente a ter um lado crítico em relação às coisas e acho que esses três trabalhos que eu mostrei imprimem este lado ativista.

E é um lado pessoal, um lado meu crítico em relação ao mundo à minha volta e eu não tento ramificar ou fazer eco em outros discursos, então a minha forma de pensar nesses temas é depois transposta para o como é que eu vou construir a narrativa, vou dar resposta. Porque não basta só mostrar que o racismo é mal, prefiro pensar porque é que é mal e como é que podemos arranjar soluções, como é que eu posso responder às temáticas segundo alguns modelos de discurso ou de revolta, então aí está uma aproximação da minha maneira de trabalhar com a maneira de ver... Este lado poético que também tem em *Micambaru*, para mim, faz todo o sentido, porque fala da construção, mas também fala do passado e vou referenciar estas notas porque para mim são importantes para organizar a minha forma de pensar.

**Jorge Cabrera** Bom, vou fazer só mais uma pergunta antes de finalizar: eu vejo que você tem uma parceria com o Ivo Reis, eu vejo nas tuas referências... Como você vê essa pessoa no teu trabalho?



**Vanessa Fernandes** É uma questão interessante. O Ivo é uma pessoa que também viaja, por outros lados... e, por acaso, nos conhecemos porque começamos a trabalhar juntos, fizemos um documentário. E realmente houve um reconhecimento da maneira como se viaja, que é o tal olhar, fui vendo o trabalho dele e há um registro de viagem que também tem este lado discreto, tem este olhar que tem que ver com esta tal empatia. Às vezes, essas questões têm que ver com a própria pessoa, não é toda a pessoa que vai com a câmera... porque a câmera dá um *print* total das nossas curiosidades e dos nossos interesses. A verdade é que depois começamos a criar códigos, funcionavam muito bem ao nível de realização, porque ele também é realizador, e este projeto que vamos apresentar amanhã foi o resultado de um ano de diálogo. Porque havia realmente questões que eu não imaginava, se calhar porque passaram-se também pequenas situações de racismo, portanto, há aqui um trabalho de disputa e de partilha das vivências que foram compreendidas. Tanto de um lado como do outro. E acho que

eu trabalho muito essa questão do branco, do preto, do azul, das colorações; para mim, ao nível profissional, isso foi muito forte... E, na altura, me fizeram uma entrevista e eu tentei referenciar isso. Eu não quero que o meu trabalho seja só temas relacionados com África, o trabalho com colagens tem sido uma descoberta pelo lado cinematográfico, esse projeto meu de empatia tem que ver exatamente com a possibilidade de trabalhar com outras culturas.

**Deniza Machado** Parabéns pelo seu trabalho, é impactante. Eu queria te ouvir falar mais sobre esse caminho ancestral, esse trânsito.

**Vanessa Fernandes** Há uma coisa curiosa. Eu era uma criança que falava pouco, era muito tímida e aprendi a fazer uma coisa que era escutar, ouvir pessoas mais velhas do que eu que contavam sempre a mesma história, contavam as histórias delas de quando eram mais novas em África, os episódios. Então, o meu projeto desta apresentação está muito ligado à ancestralidade da escuta das nossas referências que são naturais. Eu, quando viajo em África, sinto que

esta maneira de estar enraizado na natureza, há coisas que acontecem que são magias também, há muita feitiçaria, mas também há muitas coisas que acontecem com o poder da crença. E eu lembro de sentar com os velhotes já com este vício de ouvir e, para mim, a captação desta ancestralidade tem que ver com esta pesquisa de perceber quem são as nossas referências do passado. Nós não podemos existir no presente se não percebermos o que se passou lá atrás, nós temos de acumular este conhecimento sem deixar que ele se desvincule de nós. Então, este respeito para com este lugar mágico, com esse lugar que é fantasioso também, que nos traz as referências ancestrais, tem que ver com esta ideia da escuta, de perceber quem eu sou como matéria física, e depois o que está por dentro desta matéria física. São coisas filosóficas e espirituais que eu quero que sejam alimentadas pelo conhecimento que eu tenho dentro de mim. E vem com essa capacidade de escutar o que já foi lá atrás. Este trabalho que eu procuro alimentar ainda é muito embrionário, não é? (risos).



WORKSHOP 4  
**APRESENTAÇÃO  
DE PORTEFÓLIO**  
SILAS TINY

## Silas Tiny

“

Eu vim de São Tomé com a minha família para Portugal, para uma aldeia perto de Torres Vedras. Minha vida no cinema começa por volta dos 24 anos, porque, antes de entrar na Escola Superior de Teatro e Cinema, eu apresentei um projeto ao Rui Simões, da produtora Real Ficção, e ele escolheu-me e disse que sim, que ia fazer meu projeto e, naquela altura, o meu projeto era sobre músicos guineenses que cantavam sobre o hino revolucionário da Guiné-Bissau. E, naquela altura, eu queria fazer um documentário sobre esses músicos que cantaram na revolução, e é interessante porque eles foram muito ativos a uma certa altura, mas, depois da revolução, eles deixaram de ser reconhecidos. Então, eu estava para fazer esse projeto e, no entanto, ao ler alguma coisa sobre esse assunto, deparei-me com outra coisa que me chamou a atenção. Tem que ver com um homem que também era da Guiné-Bissau, vivia em Bafatá, e ele era operador de cinema na época do domínio português. E o que aconteceu foi que ele era um operador.

Naquela altura, a cidade era muito movimentada, mas, depois da independência, a cidade começou a morrer e, no entanto, ele não abandonou aquele espaço, ele limpava, continuava a ser o operador, apesar de não existirem mais espectadores no local. E eu achei que isso era uma história fantástica e era uma coisa muito bonita de se ver e, portanto, desisti dos músicos revolucionários e fui fazer essa história, deste tipo Canjajá. Estive em Bafatá, na Guiné-Bissau, e, por acaso, tive sorte porque concorri com esse projeto a um edital de cinema e isso me permitiu ir à Guiné-Bissau e fazer esse filme. Na altura, sinceramente, eu fui fazer esse filme obstinado e gostei de fazê-lo, mas fiquei e fico com a ideia de que ainda não sei... daquilo que eu falei, do que é que é a Guiné Bissau e o que é que são as pessoas. Porque eu fiquei com a ideia de que é algo tão complexo, tanto étnico como histórico e religioso, e aquilo que falei... Eu fiquei com muitas dúvidas sobre o que falei, desse trabalho que eu fiz que se chama

*Bafatá Filme Clube*. É a história de um homem que continuava a ser como um fantasma em uma cidade que também já não existia, que era a cidade de Bafatá. Foi uma cidade colonial e as pessoas, depois da independência, passaram a viver na parte de cima da cidade e esta cidade ficou condenada ao esquecimento; portanto, era o homem, era a cidade e era o clube, todos eles ficaram condenados ao esquecimento. Essa era a relação do fantasma em sua própria história. E quando fui de Portugal só sabia que tinha de filmar o Canjajá e, na altura, quando cheguei à Guiné, conheci alguns portugueses que também eram fantasmas da sua própria história, ou seja, continuavam lá não sei porquê e, apesar de tudo, consideravam aquilo a casa deles porque haviam vivido lá quase toda a vida. E viviam ainda com o sentimento de tudo o que se havia passado e de que de alguma maneira isso iria voltar. Ou seja, acabava por serem eles fantasmas de suas próprias existências. Porque aquilo já não há forma de voltar ao que era. E eles continuavam





apegados àquele passado. As pessoas que tinham casa, que tinham comércios, continuavam apegadas a antigamente. É triste, não é uma história muito simpática, mas eu também descobri que não consigo contar histórias muito alegres. E foi um filme que eu queria ter voltado para fazer, não de uma forma diferente, mas com mais tempo. Isso não aconteceu até agora, mas quem sabe se não poderá acontecer, porque realmente é uma cidade que faz parte da cultura guineense...

e eu considero que eu não fui pronto, não em relação ao tema, mas na maneira como eu dei o tempo para as próprias pessoas e para as coisas se revelarem. Mas o cinema é assim, não é? É a arte do tempo e do espaço. E há um tempo de filmar e do próprio filme, portanto, nós não podemos nos arrepender dessa certeza, que é o próprio cinema que exige. Isso foi uma das coisas que eu aprendi, a não ter muito arrependimento em relação a essas coisas, porque o cinema é diferente da vida e eu tenho uma perspectiva

um bocado diferente da Guiné em relação a isso porque eu sou uma pessoa um pouco sedentária. Quando vou aos locais, vou para filmar e não para viver, e, como digo sempre, filmar é vivência, porque filmar não é a vida, nós paramos para observar e para fazer uma nova vida, e para viver não precisamos de nada disso. No cinema, nós estamos sempre à procura de uma segunda vida, ou seja, dar vida àquilo que não existia, isso é a arte do cinema. Não sei se faz muito sentido. Às vezes, faz sentido porque nós nos afeiçoamos



às pessoas e o cinema tem essa coisa de que nós nos afeiçoamos aos sítios, às pessoas, às identidades, e estamos sempre com o sentimento de não estarmos a ser justos com aquilo que nós estamos a viver. Eu compreendo isso. Mas, por outro lado, também compreendo que existe uma necessidade de saber as coisas de uma forma que tem que ver com a verdade, e não há como ter isso de uma forma não muito cara. É preciso muito dinheiro, e não estou falando de um orçamento para fazer o *Batman*, mas é algo caro, não sei se felizmente ou infelizmente, mas não é algo que possamos agarrar e sozinhos conseguirmos fazer um filme, é preciso fazer com pessoas que nos ajudem e que nos tragam também... porque o cinema, muitas vezes, é visto como uma arte de um homem só, mas realmente tem muita gente por trás, e, às vezes, o trabalho de quem realiza é... Quando fiz esse filme com o Rui Simões, na Guiné-Bissau, ele disse-me uma coisa que me marcou, ele disse-me que o realizador devia ser alguém que sabe gerir as pessoas que estavam ao seu lado, e isso é verdade. E essas coisas, foram esses ensinamentos que eu tive fora da Escola de Cinema. Nessa altura em que fui fazer o

filme na Guiné-Bissau, eu não sabia muito bem ainda como, mas já tinha a ideia de fazer o meu segundo filme, que eu gravei em 2017, e foi o *Canto do Ossobó*. Eu vim para Portugal muito cedo, eu acho que, muitas vezes, nós perdemos as nossas identidades, não só pelos socos que levamos ao sermos inseridos em outro contexto, mas somos também levados a assimilar e refazer as nossas próprias identidades. E o que é muito difícil, às vezes, é que isso leve a essa perda. E esses reencontros distam tempos muito lentos; muitas vezes, para reencontrar essas coisas leva-se muito tempo, e algumas pessoas nunca chegam a ter esse reencontro, e eu por acaso tive esse reencontro. Demorou um tempo, mas tive esse reencontro e isso levou-me a fazer esse filme, que foi o *Canto do Ossobó*, que demorou imenso tempo para ser feito por conta da pós-produção. Eu fui a São Tomé, em 2014, através do cinema e a ideia era voltar novamente depois de dois anos para filmar, mas isso não aconteceu, só ocorreu quatro anos depois. E o *Canto do Ossobó* tem que ver com as raízes, com o reencontro das raízes, com um sentimento pessoal, sentimento coletivo, as memórias que ficaram, o que é feito dessas memórias que nós conservamos nas

nossas vidas; o que é que foi do passado que existe, não sobre as coisas que ainda sobrevivem naquele lugar, mas que sobrevivem em nós, o que é que é uma memória viva. O que consideramos uma memória viva? Eu volto a São Tomé, em 2017, não para fazer esse filme. Ou seja, é interessante, eu desenvolvi esse projeto sobre um acontecimento que existiu em África, após a descolonização da Nigéria, que se chamou a Guerra de Biafra. Foi uma guerra sangüinária, violentíssima, que aconteceu na Nigéria por questões tribais e religiosas, em que São Tomé foi uma ponte área de ajuda para as vítimas dessa guerra. Foi essa guerra que inaugurou os Médicos Sem Fronteiras com uma ideia de intervenção, ou seja, as instituições de ajuda humanitária puderam vir sem a necessidade de se estabelecerem ali. Essa ideia em que a intervenção humana é superior às necessidades políticas vem dessa ideia primordial que se inaugurou com essa Guerra de Biafra. Foi Bernard Kouchner, que viria a ser Ministro da Saúde em França, que fundou os Médicos Sem Fronteiras, em que, após a crise da Cruz Vermelha – porque foi uma guerra muito violenta e a Cruz Vermelha decidiu que seus aviões não iriam mais voar para

ajudar –, algumas instituições religiosas juntaram-se para remediar isso, e foi aí que nasceu essa motivação de ajuda para as pessoas ali. Isto para dizer que o projeto nasceu desse acontecimento que eu vi que foi em São Tomé que se permitiu salvar milhões de pessoas da guerra na Nigéria, no final dos anos 1960, e era uma coisa que eu desconhecia. E, quando conheci, percebi que poderia fazer um documentário, até porque a maior parte das pessoas que se salvaram foram crianças, que foram tiradas da Nigéria e levadas para outros países. Isso foi muito violento para elas e muitas ficaram sem os pais, sem sua cultura e suas raízes, portanto, eu resolvi falar sobre isso. E foi esse projeto que me permitiu ir a São Tomé filmar, e eu fui lá fazer esse projeto que será o meu próximo filme. Quando eu estava a filmar sobre a Guerra de Biafra, tive uma ideia de fazer o *Canto do Ossobó*, que eu queria muito fazer. Portanto, quando fui a São Tomé, em 2017, nós fizemos dois filmes. Falando sobre o *Canto do Ossobó*, eu não tenho muito jeito para falar essas coisas das ideias dos filmes... Eu faço filmes, tenho algumas ideias que me interessam pessoalmente, mas mais do que isso não sei

desenvolver muito mais. Isso tem que ver com as minhas raízes, tem que ver com aquilo que para mim é muito forte... Quando pensei esse tema, que é sobre o regime escravo que ocorreu durante séculos depois que a escravidão foi abolida, vem o contexto do regime que se chamava o “regime dos contratados”, que vigorou até 1975, que vê o seu final com a independência. Mas só que o “regime dos contratados” era um regime que todos nós poderíamos chamar “de fachada”... porque ele esteve aí para continuar, este regime de mesmas ideias e mesmos processos... Portanto, perante a pressão que houve, Portugal teve de liberar os escravos que existiam nas colônias portuguesas, mas em São Tomé existiam umas plantações agrícolas que se chamavam roças. Essa ideia das roças que existia no Brasil, mas não foi trazida de lá, já existia em São Tomé através das propriedades de cana-de-açúcar; portanto, esses tipos já existiam em São Tomé e eram ancestrais às roças de cacau, eram como as vossas roças de café e cacau no Brasil, que, vamos dizer assim, funcionavam em um nível industrial. E, em São Tomé, eles tiveram essa ideia da roça em nível industrial e foi aí então que se iniciou esse esquema das roças,

que era um esquema bastante violento porque, como já não se podia escravizar as pessoas, eles as contratavam, ou seja, eles iam aos países africanos e falavam que existia uma entidade que geria pessoas e eles iam às aldeias e contratavam e levavam-nos para as propriedades privadas, mas depois as pessoas não voltavam mais à sua terra. Era um esquema bestial e isso vingou em São Tomé até ao final da colônia portuguesa e foi uma realidade que deixou uma característica muito forte. Essas roças eram quase como um símbolo. Em Portugal, não existe nada semelhante com o qual se possa comparar. É que a identificação de São Tomé é quase total com essa realidade de trabalho que foram as roças. Os meus ancestrais, alguns foram para o Brasil, para roças, alguns eram escravos. Quando pensei em fazer o *Canto do Ossobó*, percebi essa realidade, mas aí não basta só falar daquilo que existe, que é oficial, eu pensei em falar daquilo que é do contexto pessoal, daquilo que é uma memória curativa. Foi isso que eu tentei fazer no *Canto do Ossobó*, que fala daquele homem... Não sei se consegui fazê-lo tão bem, infelizmente, porque o filme era para ter muito mais coisas, mas pelo contexto e pelas condições que



tínhamos..., isso é sempre um problema que existe em todo lado, existem condições materiais necessárias que influenciam a qualidade, quem faz cinema tem de estar sempre ligado ao contexto do dinheiro. Porque o dinheiro é, muitas vezes, o que vai condicionar tudo, infelizmente é assim. Só que o dinheiro é limitante para algumas coisas, mas se calhar para outras coisas a limitação é boa. Eu gosto muito de um tipo de filme, do cinema iraniano. Eles são muito bons a fazerem as coisas com as limitações que têm, conseguem fazer filmes muito sugestivos e muito originais. E nós, muitas vezes, damos a desculpa

de que não conseguimos fazer melhor porque faltou isto e aquilo, e isso parece uma desculpa, e eles com pouco conseguem fazer um bom cinema. Não quer dizer que eles trabalham sem orçamento, trabalham com limitações, mas com isso conseguem fazer coisas muito especiais. Não só eles, há muitos mais. O que posso dizer mais é que estive, em 2017, a trabalhar em um filme que está em pós-produção e que sairá em breve.

»



## Intervenções do público

**Vanessa Fernandes** Eu gosto muito do teu filme, gosto muito da fotografia, dos silêncios, as tuas próprias questões desse lugar do invisível, mesmo no lugar que está cheio. Eu acho que faz parte das nossas vivências.... Gosto muito da experiência da infância....

**Silas Tiny** O *Canto do Ossobó* tem que ver com uma lenda que existe em São Tomé e tem que ver com pássaros. É um pássaro que, quando começa a cantar, pouco tempo depois começa a chover. Este canto do Ossobó e essa chuva têm que ver com desejo, uma pessoa mais feliz, mais alegre, mas a interpretação que eu faço tem que ver com o sofrimento. E esse pássaro quando começou a cantar era quase como fazer um prognóstico do que eu estou a fazer para o futuro, ou seja, aquilo que estaria para vir, para mim, seria o sofrimento do povo de São Tomé. Falando correctamente, São Tomé não tem um povo, São Tomé foi formada por vários povos que vieram de diversos lugares de África, como escravos. Portanto, se existe uma identidade de São Tomé é essa identidade escrava que depois foi absorvida e todos eles criaram ali uma

identidade qualquer. Mas a minha ideia com esse conto tinha que ver com essa ideia do canto do pássaro ser quase que uma adivinhação do desastre, esse é o conto do Ossobó. Há ainda a lenda do “Ossobó”, que conta a história de uma sereia que está a beira do mar e que, de alguma maneira, quando vão lavar a sua roupa, ao ver esta sereia, mesmo as lavadeiras ou os homens, as coisas podem acontecer. Ou os homens vão ficar muito ricos, ou vão morrer. Porque ao conhecerem o canto da sereia ou vão enriquecer ou serão levados para o fundo da água. Então, seus filhos poderiam ficar órfãos. Essa é uma lenda para estabelecer o terror. Essas lendas apareciam como sinónimo de terror, para as pessoas terem medo do poder dos barões. O que existiu em São Tomé foi uma monarquia de industriais da agricultura. Porque eles eram de tal forma poderosos que construíam as suas próprias leis. Eles eram de tal maneira poderosos e as pessoas estavam sob o seu poder, e em cada roça existia a sua própria lei. Portanto, estas lendas que existem em São Tomé têm que ver com essas problemáticas do medo, do terror, da saudade da terra.

Esse é um filme muito pessoal, mas que também foi pensado durante muito tempo. Eu quando fui para São Tomé, em 2017, sabia muito bem o que eu queria filmar; não filmei tudo aquilo que queria. Como estava a fazer outro filme, não houve tempo. Mas eu sabia muito bem o que eu queria filmar, porque, antes de ir para São Tomé, eu tinha pensado muito sobre este *Canto do Ossobó*. Quanto a como é que se fala, eu penso que as pessoas devem escutar-se a elas próprias. Ou seja, nós temos de nos escutar com justiça... Eu queria dizer algo que fosse mais lógico, mas realmente o que eu penso e que gostava de dizer é que as pessoas têm de olhar para elas próprias, mas com justiça.

**Deniza Machado** Você fala do lugar do masculino... , da perspectiva do feminismo. Eu queria só comentar sobre isso...

**Silas Tiny** E penso no princípio do ser... Eu, quando faço os meus filmes, parto de um ponto de vista, não é?! Os filmes, à partida, são um ponto de vista de quem os faz e nós não temos como fugir aos nossos pontos de vista, e eu sou um homem, percebes? Mas quando faço

os filmes, não os faço a dizer que sou homem, faço a dizer que sou um homem que estou a olhar para isso e que faz parte do meu universo. Portanto, eu não quero, quando tenho uma ideia ou quando penso um filme, eu nem penso nisso, possivelmente existem mulheres que também podem dar o seu ponto de vista sobre isso, portanto, eu só estou fazendo o meu ponto de vista. Agora, o que eu desejo é que existam diversas formas de olhar, que seria uma coisa que inclusive complementaria este meu olhar, que realmente de início é um olhar masculino. O meu desejo é que, em São Tomé, por exemplo, que é o meu país, haja outras pessoas a construírem outros olhares, como do ponto de vista feminino, porque, querendo ou não, as sensibilidades serão sempre diferentes em relação aos assuntos. Eu acho que seria fundamental isso existir, mas o meu desejo ao filmar essas coisas tem que ver com dar visibilidade àqueles, às suas memórias, a nós e ao que nós somos. Era aquilo que eu dizia, nós temos de olhar para nós e o que nós somos para poder depois olhar para os nossos... Para eu saber o que é importante, eu tenho de saber o que é importante para mim... portanto, sobre os filmes houve um amadurecimento das ideias,

daquilo que eu achava que era importante, as prioridades. No cinema, nós temos de perceber as prioridades. Meu professor dizia que aquilo que está dentro do ecrã não é o mais importante, o mais importante é o que está fora. O que é que nós podemos deixar fora? Ao deixarmos fora, sabemos aquilo que nos interessa profundamente, é isso.

**Jorge Cabrera** Para ir fechando, tem duas coisas que eu queria comentar. Quando tu falavas que dentro do teu trabalho não querias focar em algumas questões de uma etnia ou grupo específico, que pensavas em trazer outras culturas para esse trabalho. Eu gostei muito disso, no sentido em que eu pessoalmente tenho a convicção de que na hora em que olharmos de maneira nivelada, digamos assim, todas as culturas, todas as referências, talvez tenhamos um tipo de convivência melhor nesse mundo, não é? Sem as diferenças, independentemente das cores, das paletas. Eu acho isso muito importante. E quando falavas que quando ficamos muito tempo em um lugar, vamo-nos esquecendo de uma certa ancestralidade ou alguma ligação com as raízes, não lembro bem as palavras. Mas porque, de alguma maneira,

o fato de estar em um lugar vai apagando e incorporando outras questões na tua vida e imaginário. E eu assim, pessoalmente, vejo isso como algo positivo também, porque eu acho que também temos de ser do lugar onde se está. Que não adianta eu estar em Portugal e estar com a cabeça, sei lá, na Amazônia, ou em qualquer outro lugar. E eu acho tão importante isso de estarmos em um lugar e poder vivenciá-lo. Poder aprender sobre a cultura e trazê-la para a nossa vida, porque afinal de contas somos seres planetários; nós não somos seres de um lugar específico ou de um ponto. Nós somos seres planetários e temos de nos apropriar é do planeta para ver se conseguimos melhorá-lo um pouco. Então, eu só queria comentar, em nível pessoal, não levantando a questão das diásporas, dos trânsitos, que eu pessoalmente venho refletindo sobre isso, eu acho que isso é fundamental. Eu queria agradecer, obrigado pelos ensinamentos...



---

WORKSHOP 5  
**APRESENTAÇÃO  
DE PORTEFÓLIO**  
PEDRO POUSADA  
E SÉRGIO DIAS BRANCO

---



## Pedro Pousada

“

Boa tarde. Eu sou Pedro Pousada, sou artista plástico, mas também sou professor da Universidade de Coimbra. Sou Professor Auxiliar do Departamento de Arquitetura da FCTUC onde leciono Desenho e Arte e Cultura Modernas; sou também subdiretor do Colégio das Artes onde coordeno e tenho funções docentes no Doutoramento em Arte Contemporânea. Hoje, vim cumprir uma tarefa difícil, que é tentar separar a minha dimensão académica da dimensão artística e falar um pouco do meu trabalho artístico. É um exercício difícil e ingrato: ou nos focamos em alguns elementos chave e o depoimento torna-se esquemático e perigosamente redundante ou seguimos um itinerário labiríntico, derivativo e dizemos demasiado sobre algumas coisas e muito pouco sobre outras coisas sem que a ordem de importância biográfica, metodológica seja respeitada. Algumas das imagens que eu vou passar já são relativamente antigas, já têm cerca de 20 anos, mas foi uma oportunidade para revisitá-las, e também trouxe dois livros, um

publicado pelo Círculo de Artes Plásticas sobre a minha obra artística, e o outro é um livro de artista, publicado pela Stolen Books em 2019 e intitulado “Why I’m still a Communist”. Este, é um trabalho mais recente, e, para mim, define também o que eu sou como cidadão, porque eu sou um militante comunista e, então, eu quis acentuar esta dimensão cívica, ou seja, quis manifestar um posicionamento político na minha abordagem da contemporaneidade, o que vai refazer uma ideia da cena artística portuguesa como um lugar neutro e passivo perante a luta política ... e me pareceu pertinente também porque hoje parece que a sacrossanta autonomia artística apenas serve para fundamentar o cinismo e a hipocrisia perante a desordem do mundo; não aceito culpas coletivas, não somos todos responsáveis nem cúmplices da rapina imperialista, do neocolonialismo, do racismo, do ecocídio e da estrutura económica capitalista que nos oprime. E esta sociedade tem que ser mudada, transformada profundamente. E trouxe também um livro que publicámos recentemente

no Colégio das Artes sobre uma obra seminal artista da vanguarda russa “O Quadrado Negro” de Kasimir Malevich, este livro é uma antologia de textos e a sua originalidade prende-se com o facto de ser talvez o primeiro estudo compreensivo sobre essa pintura charneira do Modernismo publicado por uma Universidade Portuguesa... Portanto, vocês podem dar uma vista de olhos e apreciar. Não obstante, eu queria falar um pouco... Digamos que a minha formação clássica é em Belas Artes, sou formado em Pintura em Lisboa, na época em que o ensino artístico era extremamente normativo, e apesar de muitos dos professores terem pertencido à neovanguarda portuguesa dos anos 70, de terem feito performance, arte instalação, estarem ligados à abstração geométrica, ao gestualismo, o ambiente era escolástico, pouco colaborativo e com um travo de “magister dixit” mais próximo do ensino artístico anterior à ideia da arte de vanguarda; era um ensino em total oposição à “post-media art”, à arte pós-histórica, com uma visão muito convencional da condição





artística e da prática artística. Fazia-se pintura, fazia-se escultura, fazia-se desenho, não se saía desses moldes. Portanto, as instalações artísticas de videoarte, arte em movimento, tudo o que fosse transgressor, digamos, dessas áreas disciplinares não era bem-vindo. Pelo contrário, era sujeito a uma série de censuras, práticas de exclusão, de marginalização. Incongruências pedagógicas daqueles tempos...

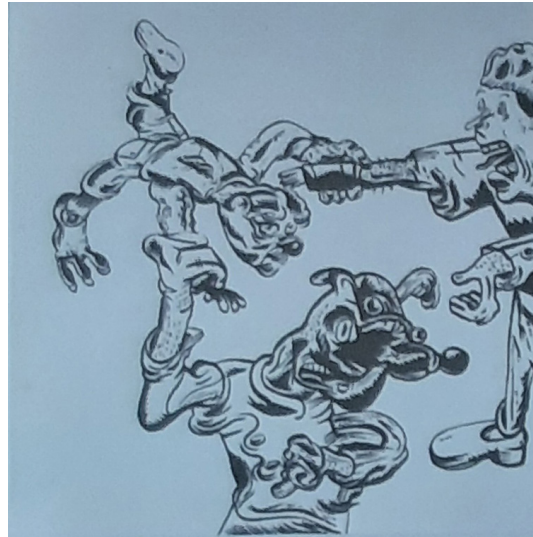
Mas sou uma “vítima” também, sou o que se pode dizer uma criatura da cultura audiovisual, fui também, atingido pelos raios “gama” da televisão, e portanto da cultura audiovisual e fui um ávido consumidor e admirador na minha adolescência da banda desenhada franco-belga, europeia..., e já nas belas-Artes, descobri a banda desenhada *underground* de Robert Crumb, Art Spiegelman, Charles Burns e os cartoons vitrílico-didáticos de

Ad Reinhardt. Foi de certa forma o meu espaço de formação e de interesse, mas sempre na tentativa de uma arte... de encontrar um caminho para mim na arte contemporânea... e de subtrair esta experiência gráfica do puro entretenimento construindo uma reflexão através dos elementos visuais possíveis e tangíveis e acessíveis numa realidade bastante vasta. No sentido de criar uma justificação, um lugar para subtrair a cultura

gráfica da sua condição de minoridade que foi imposta pela academia, para explorar os diversos mundos, as rotinas expressivas, os elementos que são mais comuns na cultura gráfica e isso me interessou como um ponto de partida na refundação daquilo que eu queria dizer como artista plástico. No período posterior à licenciatura nas Belas Artes, fiz um estágio em Paris, na E.NSB-A com um pintor Jugoslavo, o pintor Velimir Velicovick. Também ele usava essa linguagem gráfica de forma intensa, adversativa, sem qualquer pudor e sem qualquer preocupação de saber se o que estava a fazer poderia agradar ou se servia ao desenho ou à infraestrutura do discurso compositivo da pintura, ou, ao contrário, como um recurso autônomo – era isso que lhe interessava e que também estimulou o meu trabalho. Nessa altura, desenvolvi trabalhos sem grandes recursos expressivos e de mediação ao seu dispor. Optei por usar o papel como suporte também por ser mais acessível e imediato. Portanto, interessava-me explorar a linguagem da banda desenhada, mas insisto, novamente, fugindo a essa sua condição de contar histórias, queria fazer um desenho que apesar da vizinhança com essa tradição gráfica aparecia sem elementos narrativos, etc. São trabalhos

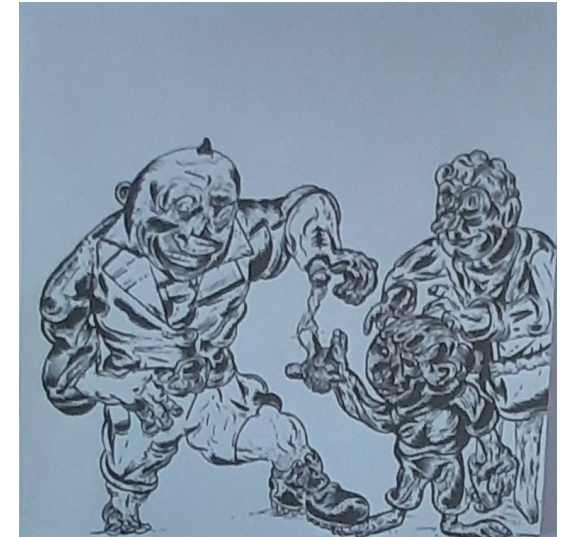
dessa altura (mostra trabalhos). Depois, passado Paris, tive de regressar e, antes de entrar no ensino superior, fui professor do Ensino Básico e Secundário, tive de enfrentar aquele calvário do artista que não consegue arranjar trabalho e tem de dar aulas, tem de ensinar, e fui professor em uma zona muito particular de Lisboa, que por acaso gostei imenso, que era Chelas. E foram esses trabalhos (mostra trabalhos) que eu realizei na altura, e foram contemporâneos dessa experiência, desse convívio com a consciência do desenvolvimento desigual, do “terceiro mundo” que existe no interior de uma capital europeia, com os seus bairros de lata – ainda havia um grande número nessa altura, finais dos anos 90, em Lisboa –, com o desemprego, a pobreza, os problemas daí decorrentes, com o tráfico de droga, a toxicodependência, ver miúdos com o pai ou a mãe presos, com problemas de consumo de estupefacientes, enfim um mundo difícil e trágico e isto a acontecer independentemente do que se pregava politicamente num discurso do progresso, da Europa... Fui professor de uma escola próxima daquilo que, na altura, se calhar vocês vão lembrar-se, se chamou Expo 98, uma exposição mundial que estava a decorrer no que agora é o Parque das Nações. Isso aqui foi parte

da espécie de experiência que eu vivi. No mesmo dia, nunca me esquecerei disto, em que inaugurava a Expo 98 estava a entrar de pijama na escola onde dava aulas uma miúda, 10, 11 anos, cuja barraca onde vivia tinha ardido durante a noite... era a única roupa que tinha para ir à escola... vocês podem imaginar € ... o enquadramento, ao fundo, viam-se os fogos-de-artifício da Expo sendo inaugurada. E ali aquela miudita a caminhar de pijama... E isso é um retrato dos contrastes sociais, dessa hipocrisia que se estabelece no discurso em Portugal, desenvolvido no limiar do século XXI, e depois tem-se a continuação dessas assimetrias sociais e dessa injustiça profunda, não só uma injustiça material, mas também uma injustiça espiritual. E, portanto, estes trabalhos são contemporâneos dessa altura, os quais foram expostos juntamente com os de alguns artistas, como Miguel Soares, Alexandre Estrela, Pedro Cabral Santos, Tiago Baptista numa exposição que se realizou em 1997 na Sala do Veado, no Museu de História Natural de Lisboa. Eu só lhes vou mostrar fotografias muito más, porque sou um péssimo fotógrafo (risos). Estão desfocadas... É uma forma também de sabotar o risco da imagem fotográfica substituir o original, não é? O pintor abstrato Ad



Reinhardt, famoso pelas suas monocromias negras, o esforço dele era garantir que as reproduções fotográficas fossem incapazes de falar exatamente não só dessa monocromia, mas da textura e da dimensão do material, do pigmento, da forma como o material é colocado, como é que o pincel elabora a composição, e é tanto que a fotografia fica demasiado atrasada em relação à experiência direta, à experiência vivida. A seguir temos uma série que eu fiz para uma exposição no W.C.Containers com curadoria do artista Paulo Mendes, no Porto, em 1999. Quando eu estava a fazer, coincidiu com intervenção militar da NAta, intervenção ilegal, na Jugoslávia, os bombardeamentos de Belgrado e outras cidades jugoslavas, e são trabalhos que

têm um conceito... problematizam, questionam a militarização do espaço público e utilizam o humor negro, “cartoonesco” como meio de pensar a violência, o terrorismo de Estado. Portanto, são trabalhos dessa altura e estiveram expostos nesse espaço alternativo, minúsculo, era uma casa de banho, foi um trabalho feito em papel e que teve uma preocupação posterior de como seria disponibilizado. Estavam na parede e teto da casa de banho e ao lado estava uma instalação muito interessante do Miguel Palma, que era uma pequena horta de alfaces instalada na banheira dessa casa de banho. Era exatamente para alimentar o velho clichê, a velha história a propósito do realojamento a seguir ao 25 de Abril, em que as pessoas que viviam em bairros



isolados foram viver para apartamentos e falavam que eles não sabiam viver em casas decentes porque faziam hortas na banheira, não tomavam banho e usavam a banheira para fazer hortas. E eu sempre achei aquilo um absurdo e curiosamente a instalação do Miguel Paulo era exatamente sobre esse estereótipo, a forma como se representa, como se constrói mediante as *fake news* transmitidas às populações para justificar a sua exclusão. Este também é um trabalho desta série. Isto é um trabalho realizado para a primeira vez que fiz uma individual numa galeria de arte. Também sobre a minha experiência em galeria de artes, posso dizer que participo nelas, mas em seguida elas fecham! Esses desenhos eram um *work in progress* contemporâneo relativo à

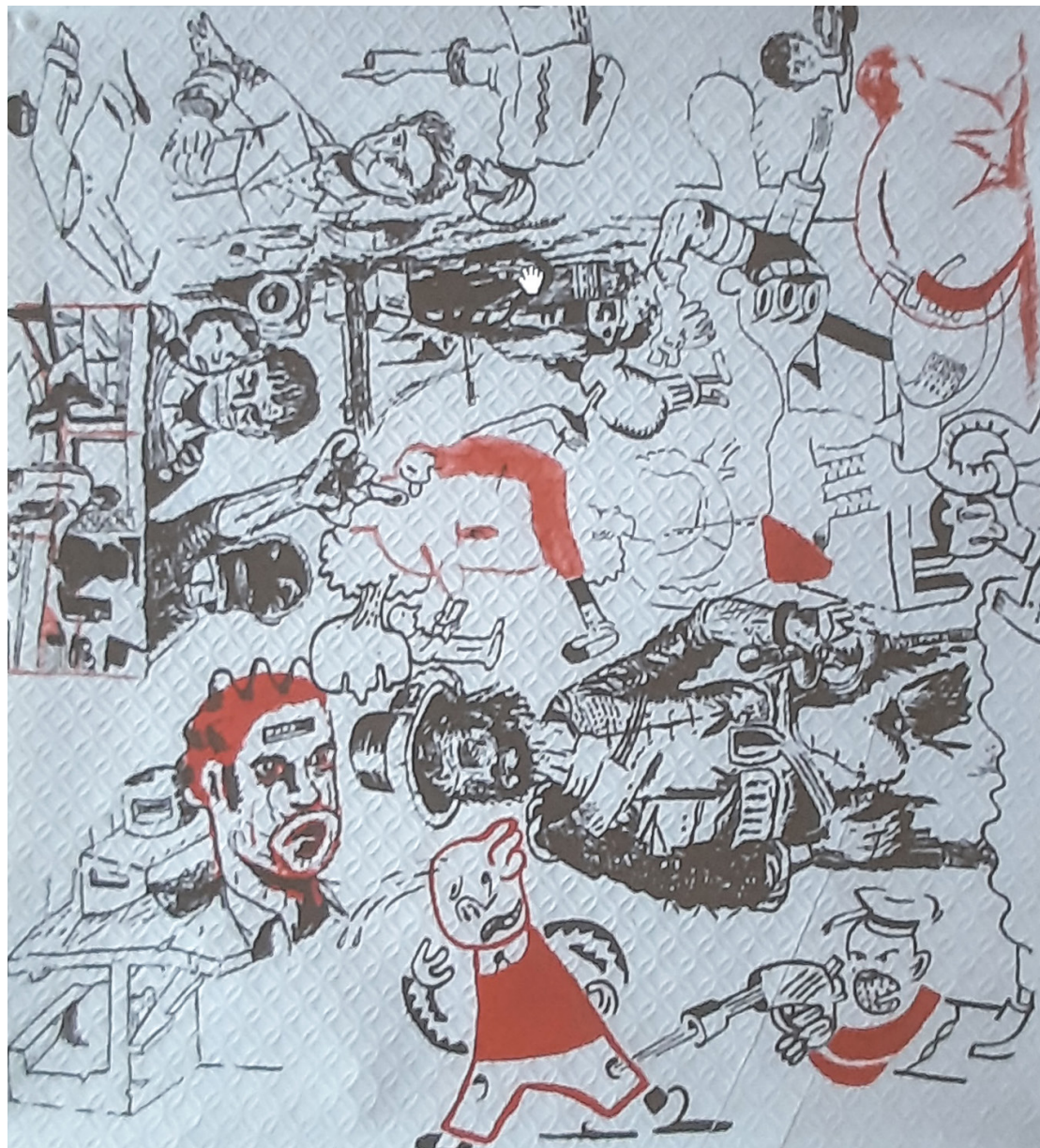
invasão do Afeganistão, do 11 de Setembro, da invasão do Iraque, e era um pouco trabalhar... O Ad Reinhardt era um excelente cartunista, nos anos 30. Os *cartoons* que ele fez para explicar a teoria da arte moderna aos cidadãos comuns são imagens antológicas. Ele tem um *cartoon* que é um indivíduo a olhar para um quadro abstrato, e a perguntar o que é que aquilo representa. E a imagem devolve essa pergunta ao espectador: “O que é que tu representas?” Então, interessa-me muito trabalhar com as minhas memórias afetivas em relação à ilustração, à banda desenhada, mas sem qualquer intenção de ser contador de histórias, de construir um discurso em torno da banda desenhada. Estes são outros trabalhos, eu também sou um desenhador compulsivo. Este fiz a partir de papéis de restaurantes, preocupei-me em termos compositivos com posições que contrariassem leituras, ou seja, isso pode ser visto de diferentes posições, exatamente como uma mesa, mas o problema está no desenho. Walter Benjamin dizia sempre que, muitas vezes, o desenho não é visto na situação em que foi realizado. Se foi feito na horizontal, deveria depois ser exposto na horizontal. E, no fundo, estes desenhos têm diferentes entradas. No caso, nós somos usuários dos procedimentos da escrita

ocidental, a abordagem é sempre da esquerda para a direita e de cima para baixo. São muitos trabalhos. O problema está... o que causa aflição quando faço os meus próprios trabalhos é a dificuldade em encontrar umnexo... Concretamente, tento escapar da composição, não criar uma disciplinaridade temática, não ser tão europeu, ocidental, digamos assim. Quando organizo uma história, quando faço o foco de uma ação específica, num momento específico, torna-se caótico, torna-se muito difícil a leitura, muito densa, e, se calhar, para o espectador contemporâneo, será uma experiência não muito interessante, exatamente por não ser linear, não estar clarificado. Estes trabalhos também são desta altura. É uma espécie de representação. Eu gosto da violência, mas eu acho interessante a maneira como nós damos um olhar mórbido e a experiência da representação mórbida da violência. Nós estávamos a falar um bocado sobre o utópico, das intencionalidades do utópico, de qual é o momento irreversível da experiência do conflito físico no qual também alguns desses trabalhos se enquadram – é a guerra civil. A guerra civil é a experiência mais traumática de todas as guerras, no sentido em que, no momento em que se comete um ato em que já

não é possível esquecer, já não é possível ter amnésia ou reprimir esta experiência. Por isso é que são sempre guerras violentas, cenas violentas, que nós pudemos observar ao longo do final do século xx. São guerras que se concentram justamente em destruir comunidades, destruir ligações afetivas, ligações morais entre as pessoas. Eu tive esta experiência quando estava em Paris. Eu estava com os jugoslavos no auge da guerra civil deles e a maior parte dos estudantes eram bósnios, sérvios, croatas, e eles queriam ser todos jugoslavos, e um deles dizia-me que eu tinha de ver um filme, acho que o *Gato Preto, Gato Branco*. Aquilo que se estava a passar então na Iugoslávia diziam eles que o grande agente da destruição foi a Alemanha. Eles nunca tinham perdoado, no pós-guerra, o fato de os jugoslavos terem sido os únicos povos da Europa que, de fato, nunca se renderam, apesar de ocupados. Que nunca tinham desistido de se libertarem eles próprios da ocupação fascista. E para eles, meus companheiros de Paris, aquela era uma guerra muito fácil de se esperar, porque havia histórias passadas, fantasmas ainda vivos e que tinham sido alimentados pela Alemanha. E um pouco desse contexto da guerra civil é o que me interessa também explorar enquanto artista



plástico. Queria também vos mostrar uma exposição que fiz aqui no CAPC em 2015. Em 2015, fiz essa exposição, portanto, como vocês podem ver, é uma espécie de autodefinição biográfica. Essa exposição foi feita no contexto de um convite feito pelo diretor do CAPC, e eu realizei-a no espaço da Casa da Sede do CAPC e trabalhei em todos os espaços expositivos dessa casa burguesa do princípio do século xx. Estes trabalhos foram realizados no final dos anos 90, antes de eu ingressar no ensino universitário. Apesar de ser professor do ensino secundário, eu tinha imenso tempo para me dedicar à minha prática artística ..., que é uma coisa que eu não tenho hoje. E eu era um artista sem apoio nessa época, então é um milagre! E, ontem, eu descobri que o sítio onde era o meu ateliê, agora é um dos maiores escritórios de advogados de Lisboa... triste ironia. Mas, então, são trabalhos que ocupavam o piso de cima. Estes são desenhos que eu realizei também em Paris, na altura do movimento “zapatista”, não sei se estão recordados, portanto, de Zapata, da altura dessas negociações de paz no México. E, na altura, 1995-96, houve uma série de atentados em Paris, as pessoas preferiam andar a pé e eu também, portanto, era um contexto de pós-Guerra Fria e



eu trabalhei bastante sobre esse contexto. É um trabalho em que a primeira vez que o expus foi aqui no CAPC. Depois, tem este, que é um estudo sobre o desejo – trabalho um conjunto de desenhos sobre o desejo e a sexualidade. Fiz para um projeto editorial mas eles acharam que era demasiado, e também não foi publicado. Estes são projetos tridimensionais que desenvolvi ligados à minha experiência como docente de arquitetura. Isto é um objeto em esferovite que encontrei, que, vagamente, quando investido faz lembrar o mapa de Angola, e isso me remete a uma história de quando eu era miúdo. Eu tinha doze anos e Angola já era independente, mas fazia-me confusão eles usarem um mapa de outro momento histórico para nos ensinar, mostrando um país que era outro, que era soberano, e eles não terem alterado, porque eles não fizeram outros mapas. E essa era a ideia que o imperialismo e as estruturas colonizadoras tinham em relação a África e à Ásia e ao continente americano. Este é um trabalho sobre outro tema que me interessa, que é a questão da Palestina. Este é um trabalho que também realizei um pouco sobre esta questão dos palestinianos, das diferentes formas de nos relacionarmos com o outro. De um lado violento e antropofágico. Esta

é uma instalação que eu fiz, com aquelas imagens do Iraque. Normalmente, as tropas, quando apreendem alguma coisa, fazem esse tipo de instalação, e eu achei interessante explorar e fazer este contraste com recursos mais teóricos, no âmbito da teoria da arte, e também esta citação à Guerra, num estudo pós-colonial sobre Picasso. Há num cartoon, na revista *L'assiette au beurre* ou no *Gil Blas*, já não sei qual, são revistas humorísticas francesas do início do século XX esta frase irónica: “se o trabalhador é marginal, perigoso quando faz greve quando se revolta, ele é essencial, divino quando ingressa no exército colonial para reprimir os nativos das colónias”. E isso é um estudo interessante dos *cartoons* racistas e das guerras africanas da França colonizadora no início do século xx. E a forma como muitos artistas, como Picasso, por exemplo, ganhavam a vida a fazer *cartoons*, e alguns deles ou denunciavam ou legitimavam as ações impositivas do exército colonial francês. No fundo como os modernistas tomaram consciência de que a civilização moderna, o progresso tecnológico era afinal uma obra criminosa baseada em massacres, em pilhagens, na exploração e destruição de nações e culturas diferentes e na legitimação da escravatura.

E este espaço estava marcado por uma fotocópia de um desenho de um “bunker”, de um abrigo militar num espaço de “atelier”. A ideia do espaço do “atelier”, lugar de produção, ocupado por uma estrutura expectante, por um lugar de permanência e vigilância. Para este desenho fiz inclusivamente representações cotadas, corte e alçados da estrutura. Isto foi feito na época em que se concluíram os doze anos de sanções ao Iraque, sanções que destruíram gerações inteiras de iraquianos e que a então secretaria de Estado de Bill Clinton, Madeleine Albright, a mesma que hoje em dia escreveu um best-seller a avisar do perigo do retorno do fascismo – a ironia é extraordinária – considerou, numa entrevista que aquelas mortes se justificavam perfeitamente. E este trabalho tem uma história triste: eu ofereci-o ao Departamento de Arquitetura e foi guardado numa pasta e, um dia, disseram a alguém da limpeza que deitasse fora um monte de dossiers e essa pessoa também deitou a pasta. Desapareceram para sempre... Ou quem sabe estão em casa de alguma daquelas pessoas que recolhe e recicla papel... O desenho desapareceu e só existe a fotocópia.

”

## Intervenções do público

**Jorge Cabrera** Alguém gostaria de perguntar alguma coisa? Fazer alguma intervenção? Pedro, você fala de arte política e arte ativismo, e no início te referiste como comunista, então você se vê em qual categoria?

**Pedro Pousada** Eu acho que me revejo na atitude política do pintor norte-americano Stuart Davis. Ele representou nos anos 30 e 40 a *pré-história da pop art*, criou uma nova iconografia para a arte americana, e era um cidadão antifascista, próximo dos comunistas, participou de muitas manifestações no período da guerra civil em Espanha, em apoio da república Espanhola e no período que antecedeu o início da segunda guerra mundial. Ele dizia que o artista tem de reivindicar o seu direito à cidadania, ou seja, ter uma presença cívica e protestar contra o fascismo, mas que não precisava que a sua arte fosse uma reprodução deste discurso, porque, apesar de serem catalizadores para o trabalho, estes temas não o definem – a violência e a crueldade são intrínsecas a todas as organizações e entidades humanas. O William Kentrige comentava que para ele o político na Arte não era a representação das certezas (sim, isso existe na propaganda) mas a representação da hesitação, da dúvida, do questionamento... O Robert Stevenson escreveu o famoso conto

de terror “Doctor Jekyll and Mr.Hyde” que relata a desastrosa tentativa de um cientista, Dr. Jekyll de separar o bem e o mal no ser humano, de realizar uma mitose humana, mas o resultado é que acaba por criar duas criaturas que na mesma pessoa, e assim no mesmo corpo convergem duas formas opostas de realidade entrelaçadas, inseparáveis. Eu lembro-me de um discurso do Ministro da Cultura de Cuba, Abel Prieto que, num congresso, disse o seguinte: Aprendamos com o Doctor Jekyll e o Mister Hyde, não sejamos socialistas a dormir e imperialistas quando acordados... E isso é o que me interessa também como artista e cidadão. Ou seja, não sei se vocês conhecem um filme de Howard Hawks, “The Fountainhead” baseado no livro de Ayn Rand sobre um arquiteto que, no final, destrói a sua obra, a faz explodir, uma espécie de elogio ao idealismo, ou ao super individualismo. Eu acho problemático o extremismo daquela postura porque, muitas vezes o artista reivindica uma liberdade que pode ser despótica na forma como relaciona a sua prática com a prática artística dos outros. Portanto, exiges da sociedade que proteja a tua liberdade criativa, mas ao mesmo tempo tens uma visão autocrática do que é o valor dessa arte.

**Jorge Cabrera** Rancière fala justamente sobre isso: que ser artista, que ser realista, digamos, no discurso comunista ou ativista, ele deverá

sê-lo também nas atitudes que tem socialmente, no dia a dia, etc...

**Pedro Pousada** Podemos gostar da obra de um artista, mas podemos ter uma grande decepção, até do ponto de vista humano, dos afetos, da relação com o outro, podemos descobrir que aquela pessoa não é ligada a essa dimensão afetiva. A autocracia e o narcisismo perseguem-nos... E a intenção artística é uma construção cultural... como explica Graham Coulter-Smith a criação artística é um processo de colaboração coletiva, de citação, de apropriação... A arte, no fundo, também é tirar de um contexto limitado e criar um novo contexto para as coisas. Mas, por vezes, aqueles que praticam estas ações de descontextualização não são necessariamente as pessoas que nos interessam para uma interação social, não são pessoas que nos completem. Eu já tentei esta experiência. Conhecemos no mundo da arte pessoas extraordinárias, mas não são grandes artistas, e pessoas que se tornaram grandes artistas, mas que não são extraordinárias como cidadãos. Isso é um aspeto que eu observo no contexto da arte contemporânea. Não significa que isso seja uma regra mas suspeito sempre das visões apologéticas hagiográficas de uma superhumanidade proporcionada pela revolução artística. Somos humanos, demasiado humanos parafraseando Nietzsche, cheios de máscaras e fantasmas...

## Sérgio Dias Branco

“

Sérgio Dias Branco, professor de Estudos Fílmicos na Universidade de Coimbra, coordenador de Estudos Fílmicos na faculdade, colaboro com o Colégio das Artes, e tenho orientando também aqui. Bom, eu não sou artista, portanto, o meu trabalho desenvolve-se, sobretudo, e tirando o ensino, em investigação. Também faço crítica de cinema, portanto, analiso filmes, e deve sair uma crítica minha ainda este mês na revista da Federação de Cineclubes. Vai ser um texto sobre o *Canto do Ossobó*, do Silas Tiny. Interessa-me muito escrever sobre filmes e escrever sobre cineastas e esta tem sido uma parte importante do meu trabalho. Também sou membro do CEIS20, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, da Universidade de Coimbra, e sou investigador também na Universidade de Oxford?. Aquilo que eu vou apresentar aqui, e podia apresentar várias coisas, mas aquilo que eu falei com a Michelle tem que ver com pós-colonialismo, em relação com a arte

e, neste caso, com o cinema – que é uma relação que eu tenho trabalhado ao longo dos anos, muito também do ponto de vista, mais uma vez, da análise fílmica. Portanto, vou falar sobre um cineasta que eu tenho trabalhado, sobre o qual está um projeto a ser finalizado, mas que tem andado pouco, que é um livro sobre Ousmane Sembène, um cineasta senegalês, que já faleceu e que é considerado um dos grandes cineastas africanos. Nós tivemos uma retrospectiva da obra dele, um evento que nós organizámos no Instituto de Estudos Artísticos, aqui na faculdade. Portanto, eu vou falar um bocadinho sobre este cineasta, porque estou a editar este livro com contributo de vários pares portugueses e estrangeiros. O livro é sobre Sembène, mas parte do pressuposto de que há mais trabalho a fazer, sobretudo parece-me que este trabalho pode ser feito ao nível mais específico da análise fílmica, da apreciação artística. Sembène é um exemplo também daquilo que nós estávamos a falar há pouco sobre a relação entre arte e política.

Algumas das coisas que o Pedro disse, para mim, foram interessantes porque participei também de um seminário, no Porto, com uma colega de Goldsmiths, da Universidade de Londres, que é especializada em cinema militante, estudou muito os cineastas que trabalharam nomeadamente nas ex-colônias portuguesas, e que usaram o cinema também para expressar essa luta de libertação do país. E agora tem trabalhado muito sobre ecologia e alguns filmes que também podem ser considerados militantes de alguma forma. Portanto, questões sobre o trabalho, organização económica do capitalismo e da exploração ambiental, e uma das perguntas que surgiu logo foi a questão da instrumentalização da arte. Se estes filmes que ela estava a mostrar não utilizavam a arte como instrumento para propagandear um conjunto de ideias, e ela começou logo por dizer que utilizar a arte dessa maneira não fazia confusão nenhuma, e que ela via um paralelo entre estes filmes e os que ela havia estudado antes. De qualquer





maneira, esta questão parece-me crítica e surge de vez em quando. Mas parece que este é daqueles debates que não são fechados ou impossíveis de fechar sobre como é que nós podíamos classificar como autonomia da arte, como é que nós podemos definir se esta é uma autonomia absoluta ou uma autonomia relativa e relativa a quê? Há um filósofo americano que tem sido uma referência importante para mim. Há pouco, falámos da questão da língua, eu também escrevo muito em inglês, também estudei... no

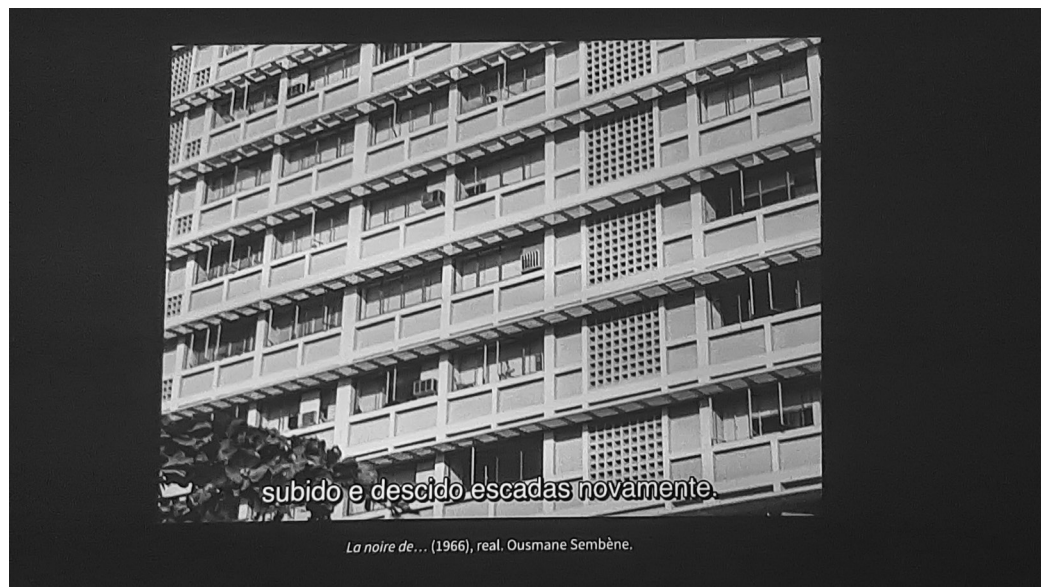
meu doutoramento e portanto tenho uma relação muito próxima com a língua inglesa. E tenho alguma dificuldade em aceitar. Por exemplo, agora, eu percebo que esta expressão pode aparecer como o inglês, como a língua do inimigo, eu percebo que isto tenha sido dito dessa forma..., mas isso parte do princípio de que nós não podemos encontrar, e agora estou a falar mais do ponto de vista político, nós não podemos encontrar solidariedade ou interlocutores nesses países que formam essa

língua. Portanto, é transformar uma sociedade que pode ser muito complexa, com várias posições e tendências, numa única coisa. E isto para falar sobre Sembène. O fato de ele ter passado por uma série de períodos: ele estudou Cinema na União Soviética, estudou bastante tempo em França, numa altura em que o Senegal ainda não era independente, mas foi em França que ele percebeu exatamente qual era a missão de viver dele. E, em alguns filmes dele, na primeira longa-metragem da qual vou mostrar

um excerto, fala exatamente sobre isso. A personagem principal é uma senegalesa e vai acompanhar um casal francês que vivia no Senegal para França, só que, quando ela chega a França, é que percebe a sua condição. Portanto, só quando chega ao país colonizador é que percebe. E isso é um pouco o que o próprio Sembène sentiu quando trabalhou por exemplo nas docas em França, e é refletido quer nos filmes como também nos romances. Ele escreveu romances, alguns deles, depois, foram adaptados pelo próprio ao cinema. Ele, por vezes, é considerado o pai do cinema africano. O cinema africano é um cinema com muitas dificuldades de afirmações. Nós podemos dizer que, no caso do cinema africano, particularmente no caso dos países que estavam colonizados, não existia cinema nacional durante o período colonial, não é? É como no caso também do Vietnã e outros casos, em que a tendência da soberania do país é criar um cinema nacional. O cinema africano sempre se debateu com problemas materiais, porque cinema é uma arte cara, que envolve um aparato técnico, e isso sempre levantou muitos problemas também. De qualquer modo, Sembène deixou uma série de filmes muito relevantes para pensar o Senegal antes do

período colonial e no período pós-colonial. Portanto, um dos traços da obra dele tem precisamente que ver com esta ideia de que a história do Senegal deve ser pensada como um todo, uma rejeição por exemplo dessa ideia que é também muito confortável. Ele tem comentários nos seus livros que não são um discurso propriamente de autor, mas o discurso de quem também está a falar da história do seu país, sobre questões culturais e históricas que são bastante complexas. Mas uma das questões tem que ver com esta ideia de que o colonialismo veio estragar uma coisa que era idílica, isto vai aparecer no Senegal nomeadamente depois da independência, e ele desmonta muito esta ideia. Desmonta, desde logo, com o fato de que a história não anda para trás. Não se recupera o que se perdeu, isso é uma ilusão. Esta ilusão de que podemos agora voltar ao estado do bom selvagem e viver numa Guiné completamente diferente da que vivemos hoje – é uma completa ilusão. E, aliás, até tem um ponto de algumas tendências religiosas, esta ideia do paraíso perdido, de tentar recuperar qualquer coisa que se perdeu e que efetivamente não é recuperável. E também tem a própria ideia de paraíso, a ideia de que havia uma situação idílica, que foi de

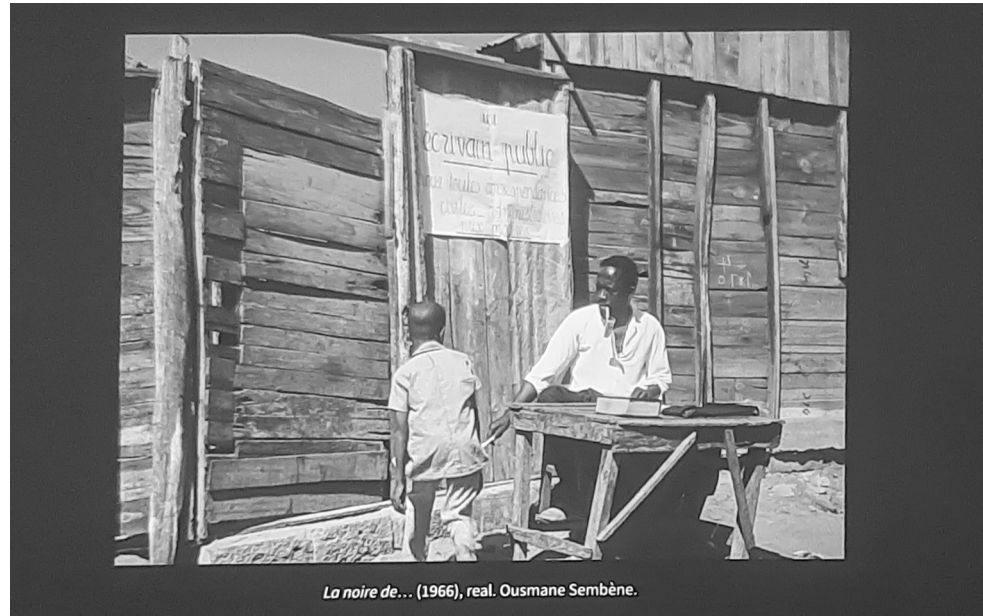
alguma forma subvertida pelo colonialismo. Portanto, ele fala sim sobre o colonialismo, as marcas que isto deixou. Isto de que eu vou falar também tem muito que ver com esta ideia da terra, da ligação com determinado povo e das pessoas da terra, e o modo como esta terra também é depois trabalhada, organizada. Uma das coisas mais interessantes do filme do Silas, o *Canto do Ossobó*, tem precisamente que ver com isso: quando ele volta a São Tomé, aquilo está muito parecido com o que era, e isso é porque as estruturas coloniais ainda lá estão. Portanto, o modo de organização do espaço, o colonialismo desapareceu, mas são essas estruturas que determinam o modo como as cidades são organizadas, o modo como as pessoas circulam, então este trabalho é sobre isso. Os filmes de Sembène são muito atentos a estas questões e não pretendem transmitir estas soluções fáceis para aqueles problemas que são complexos. Muitas das vezes, nós pensamos que o domínio colonial francês desapareceu no Senegal, mas continuaram certas estruturas de poder, em que umas vieram com o colonialismo e outras são até anteriores ao próprio colonialismo e, portanto, é preciso pensar e é isso que ele o faz, pensar estas rupturas, estas continuidades históricas.



Como é que nós pensamos, por exemplo, a independência de um país colonial como ruptura, mas ao mesmo tempo também tem continuidades. Eu falei há pouco do filósofo americano... não desenvolvi muito sobre isso, mas parece-me importante. É um filósofo muito variado nos interesses que teve, com contributos para a teoria política, a estética, e há um livro sobre cinema que ele escreveu, chama-se *The World Views*. Trata-se de um livro sobre a ontologia do cinema, e é um livro muito marcante, até porque é um livro anterior aos livros que Deleuze escreveu. E, lá pelas tantas, ele põe-se a meditar sobre essa posição do artista,

que era aquilo que falava acerca da ideia do artista dever ser cidadão. A questão que o Cavell coloca é se há uma condição da qual o artista possa escapar ou não, ou seja, pode parecer que há uma certa exigência para que o artista tome uma posição em relação a poder evitar as coisas que está a hesitar, se isto já é uma exigência obsoleta. Uma coisa que deixou de fazer sentido na modernidade. E, no entanto, Cavell diz que isto é uma condição inescapável, porque o artista constrói sempre um olhar sobre o tema que está a tratar, as questões que está a tratar, e deve ser responsável por este olhar que constrói. Portanto, a questão de fundo é essa. Esta análise

que eu estou a desenvolver sobre o cinema de Ousmane Sembène tem muito que ver com a questão da paisagem. Como eu já disse, nós estivemos a olhar também para aquilo que chamamos de natureza, e mais uma vez também nós temos muito a tendência para criar rupturas onde elas não existem. A natureza que nós conhecemos, na maior parte dos casos, é uma natureza que já foi trabalhada pelo homem, portanto, basta criar um caminho para alterar uma paisagem, cortar ervas ou plantar uma árvore, seja o que for. Portanto, há poucas paisagens que não tenham sido transformadas



*La noire de...* (1966), real. Ousmane Sembène.

de alguma forma por nós. E Frank Fanon tem sido muito antiquado nesta questão sobre a terra e o poder colonial. Ele fala muito sobre o material e a dominação colonial tem que ver precisamente com a ocupação da terra, o uso da terra. Então, ele diz que, para um povo colonizado, o valor mais essencial, por ser o mais concreto, é o valor dado à terra. A terra que lhes trará o pão e, acima de tudo, dignidade. Um aspecto muito importante também da obra de Sembène é que ele está a tratar da história de um povo, o povo senegalês. Constrói também personagens que têm experiências singulares que estão

relacionadas com esta dinâmica histórica e afeta ao povo, mas que ao mesmo tempo também são as experiências individuais. Esta dinâmica também entre o coletivo e o individual. É a expulsão forçada das pessoas de suas terras, a contenção das pessoas do livre uso do seu espaço indígena, que é muito importante também para o Fanon e que, como eu já tinha dito, ele considerava a questão material e colonial da ocupação. E depois são consequências, como também há pouco falava, o modo como estas características materiais e a história da organização material têm

consequências espirituais, têm consequências no modo como as pessoas olham para si. Mais uma vez, Fanon, os camponeses sem terra em Paris, onde as estatísticas vitais são apenas imensas colônias eflúvios, correm para as cidades, amontoam-se em barracos improvisados e tentam entrar nos prédios suicidados fundados pela dominação colonial. Pelo menos, em alguns momentos deste primeiro filme de Sembène, que eu já vou mostrar, que se passam em Dakar, Sembène filma zonas e situações que são muito idênticas. Parece que Fanon está a descrever aquilo que nós vamos ver no filme. Uma outra



referência de um teórico muito importante dos estudos pós-coloniais, Aníbal Quijano, tem que ver com a ideia da colonialidade do poder. Esta ideia de que, devido à história do colonialismo da opressão colonial, as estruturas de poder se tornaram racializadas. E no filme, na primeira longa-metragem de Sembène, isso é transposto para França. É particularmente notório na relação que esta empregada negra tem com o casal que a leva para lá com todas as pessoas que vão à casa. O modo como eles olham para ela e como contratam, portanto, o discurso que têm em relação a ela. Então, vou mostrar-lhes um bocadinho do filme, de 1966. Sembène já tinha feito algumas curtas-metragens antes do filme. Nós, felizmente, temos uma cópia muito boa deste filme. Uma associação fundada por uma atriz francesa dedica-se ao restauro e à conservação dos filmes do cinema do mundo e da sua circulação. E este filme de Sembène mais uma curta-metragem foram dos primeiros projetos desta fundação e, depois, foram lançadas cópias em 4k, em alta definição, digitais, que circularam em vários festivais de cinema e que saíram em DVD também. Poderia ter sido com outros filmes de Sembène, mas o fato de ter sido com esta

primeira longa-metragem já é muito positivo. As primeiras imagens do filme são estas, de um porto em Paris, onde chegam estes iates e navios. Esta noção de viagem e esta ideia de circulação, depois, contrastam muito com o espaço que vai ser atribuído a esta empregada negra senegalesa que vai viver em França. O casal vive num apartamento e tem este quarto, que lhe é atribuído, sem janela, que é o sítio onde ela passa mais tempo, não podendo sair de casa. Eles não autorizam que ela saia de casa. Portanto, todas as primeiras imagens que têm uma grande abertura e mostram este convite à viagem contrastam, depois, com aquilo que é um espaço de contenção e de prisão, podemos dizer assim; que é o espaço onde ela fica encarcerada durante o filme. Este filme é muito conhecido. Há muita coisa escrita sobre ele, embora ele, penso, tenha muitos contributos interessantes. Não há muita coisa no desfecho que centra nesta questão da paisagem e também na própria estrutura narrativa do filme. Sobre isso falei mais à frente, mas o filme, como outros de Sembène, tem várias camadas temporais e, portanto, joga muito com *flashbacks*, neste caso, da vida dela. Mas são vários os *flashbacks* sobre o país e sobre vários períodos do Senegal

(mostra imagens). Pronto, este é o momento em que ela chega a França e vai para o apartamento, ela olha para o prédio, que é um prédio muito alto, depois há esta imagem de contracampo.

Há várias questões interessantes nesta cena, desde logo o fato de combinar dois períodos diferentes. Neste, ela andava em Dakar e estava à procura de trabalho. Um aspecto interessante, enfim, de que eu já falei, da obra de Sembène é esta capacidade que ele tem de combinar diversas perspectivas na sua obra. Ele é uma pessoa que teve sempre um compromisso político muito claro e, enquanto esteve em França, tornou-se membro do Partido Comunista Francês e teve uma ligação com os sindicatos. Aliás, um dos romances dele, que está publicado cá em Portugal, tem um texto fantástico sobre uma das grandes greves do setor ferroviário no Senegal, e depois há alguns pequenos contos que ele foi adaptando ao cinema. Mas há uma perspectiva de classe que aparece muito no cinema dele e que é combinada também com todas essas perspectivas coloniais e pós-coloniais. E, portanto, uma das questões interessantes aqui é a cidade, os setores da cidade. Já falei um pouco sobre o sítio onde ela vive em França, e aqui é muito claro os

vários setores da cidade. O sítio onde ela mora é um bairro onde as pessoas vivem com muito poucas condições, tem um senhor que escreve cartas, porque muita gente não sabe escrever, então ele tinha este ofício. E, depois, todos os lugares por onde ela passa, nomeadamente aquele prédio onde ela vai procurar trabalho e aquela senhora que lhe bate com a porta na cara. E depois deste espaço, eu resolvi parar nesta sequência precisamente porque este é um espaço de fronteira. Este local, onde este rapaz, que parece ser o namorado dela, diz para ela procurar trabalho, é precisamente o espaço de fronteira entre o sítio donde ela veio e o sítio onde ela procura trabalho, onde nós vemos ruas organizadas, carros, enfim, pessoas, como ela própria observa, bem vestidas...

Resolvi concentrar-me também neste momento. Imaginei que, se calhar, vocês tenham alguma coisa a dizer-me sobre esta sequência e a anterior, e como este é um trabalho que ainda está a decorrer, agradecia também outros contributos. O que me interessa aqui tem que ver com o modo como se constrói um discurso a partir da visão sobre essa praça, que é a praça da independência. Seria uma praça como outra qualquer, mas foi refeita para ter esta dimensão

simbólica também, com aquela inscrição e esta ligação comemorativa da independência do Senegal. Tanto assim é que, como vocês repararam, isto é um *flashback*, mas depois há uma outra sequência dentro desta que é aquela outra sequência, digamos assim, com aquela disposição de flores, com sandálias e bandeiras. E aquilo que Sembène também está a dizer é como é que essas várias dimensões se conjugam e se relacionam entre si. Então, a personagem é feminina, eu também deixei aqui esta ligação com a cena seguinte – são miúdos a brincar com terra num parquezinho de forma muito artesanal. E a relação que tem com o que se passa nesta cena, que é essencialmente ela a brincar. Será que, neste momento de liberdade que se via no país, era possível as pessoas serem livres o suficiente para poderem brincar na praça da independência? Porque o namorado dela acha que é um sacrilégio ela estar lá em cima e a equilibrar-se lá em cima. E Sembène parece estar a tentar equacionar aqui várias noções de liberdade, e como é que o poder simbólico da independência é também um poder tal que interdita certos comportamentos. Por muita inocência até ou, enfim, celebração de uma certa alegria, ou seja, as pessoas diriam que o comportamento dela é

um insulto à independência. Quer dizer, não há nada no comportamento dela que indicie isso, e ainda assim o rapaz olha para ela e repreende aquilo que ela está a fazer por, de alguma forma, manchar aquilo que é sagrado. Uma das coisas interessantes no filme é que não é que ela não tenha consciência da sua condição quando estava no Senegal, só que depois ganha consciência... enfim, evolui ou transforma-se quando ela vai para França. Portanto, já há todo um discurso e uma reflexão da parte dela sobre aquilo que ela vive, a sua condição em relação aos outros, porque é precisamente isso que nós vimos, é ela a pensar sobre aquilo que ele havia dito, daquilo que ela achava que ele queria dizer e se calhar não disse tão diretamente como devia ter dito. Só mais alguns exemplos de filmes de Sembène, que não estão restaurados como aqueles, mas espero que sejam restaurados, que têm que ver também com essa relação do espaço, com a organização do espaço. Aqui, mais uma vez, este contraste muito grande entre zonas da mesma cidade, sempre este contraste entre diversos setores da cidade que se refletem não só nos materiais ou organização espacial, mas também no comportamento das pessoas, naquilo que elas vestem... O último filme de Ousmane Sembène é também um filme muito



interessante, desta feita sobre uma comunidade muçulmana e sobre a condição das mulheres nesta comunidade. Há um aspecto da obra dele, em que ele lida muito também com a questão da religião, neste como noutros filmes que tratam da condição feminina, da emancipação feminina. Neste filme, nós temos uma comunidade que basicamente vive fechada. Os anciãos, que são as autoridades da comunidade, impedem que o que eles chamam de forças externas influenciem e alterem aquilo que são as dinâmicas de poder dentro desta comunidade. Então, o filme é todo sobre isso, destas mulheres, da emancipação feminina. Esta é uma das cenas finais em que nós

vemos esta pilha de rádios. No início do filme, há uma série de objetos que nós percebemos que vêm de fora para dentro da vila, a vila em si é um espaço cenográfico espantoso. Sembène, quando começou a fazer filmes a cores, também tratou muito a questão da cor, a cor era mais um elemento formal tratado de uma forma que fosse interessante e expressiva, como outros elementos, e isso é muito notado neste filme. E, no seu final, temos estes rádios, que formavam uma pilha que tinha sido organizada para queimar, tinha sido organizada precisamente pelos tais anciãos para evitar a comunicação com o mundo exterior. Portanto, as pessoas não

podiam receber notícias ou outras formas de comunicação ou opiniões, tinham a ideia de que estavam a proteger aquela comunidade dessas forças subversivas externas. Pronto, é isto. Posso falar um pouquinho sobre o livro, que, como disse, está um pouco atrasado e envolve participação portuguesa e estrangeira. Há uma colega africana de quem eu li um ensaio numa comunicação italiana. O livro saiu em Itália sobre Sembène, depois, fui conversar com ela para saber se o texto tinha sido publicado em inglês e se ela queria que fosse, e ela disse que sim, portanto, este é um dos ensaios que estão sendo...

”

## Intervenções do público

**Homem** Só uma curiosidade. Sobre isto que vocês estão a fazer existe algum trabalho em França?

**Sérgio Dias Branco** Que eu saiba, em França, há pouco. E, aliás, esta primeira longa-metragem dele também é uma coprodução francesa, o que permitiu também que o filme fosse a alguns festivais.

**Homem** É uma cinematografia incrível... Eu estava a lembrar-me do filme de Flora Gomes, isso é de 1988, já algum tempo depois da independência do Senegal...

**Sérgio Dias Branco** Pois, o filme trata também dessas questões. Há um vislumbre com uma cena que eu mostrei daquela máscara, que é um elemento muito importante no filme. É um elemento que o casal leva do Senegal para França e coloca na parede e... vemos o miúdo com ela, muitas das vezes a tapar-lhe o rosto. E esta dimensão da visibilidade e da invisibilidade das próprias pessoas em relação às outras, e depois esta criação de um artefato, quando as próprias pessoas não olhavam para elas, portanto, as senegalesas não olhavam para

elas, para estes objetos desta maneira. E esta é uma questão para ela, ela nunca tinha olhado para aquela máscara daquela forma, embora as máscaras sejam diferentes no filme. Mas é esta ideia da máscara que nós vamos ter num dos ensaios do livro, escrito por uma professora de uma universidade dos Estados Unidos da América. Ela fala um pouco sobre a religião, sobre a dimensão material da religião e isso também existe no filme, mas sobretudo sobre essa questão das máscaras e dos objetos. Por exemplo, nesta cena, esse momento para mim é muito interessante porque ele é um cineasta muito hábil e o modo como aquilo aparece no filme parece mesmo como sendo uma coisa quase à margem da vida dela. Aquela coisa que ela pode ter ouvido e nós não vimos, mas que parece completamente à margem da realidade dela. E o filme coloca-nos a questionar qual é a relação entre aquela discussão aparentemente política entre eles e a relação que ela está a viver e a vida que ela está a viver. Todos aqueles problemas familiares e para encontrar trabalho e as pessoas que ela vai encontrando naquele local, naquele setor da cidade, muito diferente.

**Homem** Não sei se conheces uma série chamada *Cash Corners*? São lugares onde as pessoas imigrantes vão bastante, elas trabalham por hora... e é sempre uma situação de vulnerabilidade...

**Sérgio Dias Branco** O que eu acho muito interessante naquele momento é o fato de Sembène levantar a câmara, do ponto de vista que ele nos dá daquela paisagem, que é mesmo o lugar de fronteira, em que as pessoas se deslocam para o limite do sítio em que vivem para procurar trabalho.

**Homem** Sim, no trabalho de Jeff Moser, de transição, não existe natureza, a paisagem é um construto em torno de um terreno baldio e o caminho que se faz neste terreno e as pessoas que fazem a vida nesses trânsitos, em que estão à espera ou a sair.

**Jorge Cabrera** Chamou-me a atenção no Sembène essa questão da encruzilhada, dos caminhos que se cruzam...

**Sérgio Dias Branco** Mas a chamada de interesse também aparece numa praça. Eventualmente,



aquilo poderia funcionar de uma maneira antes de ser o momento que é, mas da maneira como está, como é apresentado no filme, também já não é uma praça. Aquilo está feito para as pessoas estarem, enfim, quem se aperceber do espaço, estarem em frente àquela placa, a relação que as pessoas têm com o próprio espaço.

**Homem** Há poucas pessoas na rua, isso também é intencional?

**Sérgio Dias Branco** No filme, aquele setor dos prédios muito altos tem sempre muito menos gente do que a zona de onde ela vem.

**Fabrizio Cavalcanti** Mas eu reparei que tem alguns momentos/cenas do filme que parecem até um ensaio, alguns momentos que parecem cênicos, vamos dizer assim, do ponto de vista artístico, visual, mais “estetizado”. A paisagem é mesmo essa? A cena urbana?

**Sérgio Dias Branco** É uma dimensão muito precisa, isso é muito evidente. Mesmo as pessoas com quem ela se cruza, que são poucas, mas aquelas que existem e que o filme nos mostra,

são sempre personagens para as quais o filme nos chama a atenção, e ela também repara nelas. E, portanto, são escolhidas a dedo, estão lá por alguma razão.

**Fabrizio Cavalcanti** Situações de câmera parada, onde tem um tempo que acontece ali. A valorização da paisagem.

**Sérgio Dias Branco** Mesmo na cena da praça da independência, a sequência começa um bocadinho antes, mas ainda aparece um pouco disso, de um certo corpo estranho, daquele homem que está arraigado no jardim da praça. É muito estranho porque a cena começa por eles, e nós observamos durante alguns segundos, que são uma eternidade para o mundo do cinema.

Eu acho que a referência que ela faz à beleza tem que ver com... Há um outro filme, que se chama *Faat Kiné*, que é precisamente sobre mulheres de classe média alta que vivem em Dakar e usam muitas roupas daquele tipo. Roupas largas, com muita cor, percebe-se que foram compradas em sítios caros, e eu acho que é muito a isto que ela se está a referir. E este outro filme dele, do qual não mostrei imagens, refere-se muito a

estratos sociais. Com a obra dele, nós ficamos com o retrato muito complexo daquilo que era o Senegal e a história do Senegal. Se tiverem interesse, eu falei há pouco das entrevistas. Há uma coleção de livros com entrevistas de cineastas, da Mississippi Press, e é um volume com um conjunto de entrevistas, a maior parte sobre filmes específicos, mas há outras que são mais gerais, de quando ele ganhou um prêmio...

Sobre a carreira de Sembène. Ele estudou Cinema na União Soviética. Foi aí que ele aprendeu, digamos assim, a técnica, e também aí conseguiu alguns contatos. Na altura em que ele teve a formação, já escrevia, ele continuou sempre a escrever, mas claramente a aposta dele foi no cinema. Portanto, ele começou a achar que os livros eram insuficientes, porque não chega tanto às pessoas, e o discurso que ele tem em relação ao cinema é mesmo esse, que o cinema chegue a mais gente. E há uma rejeição dele..., há uma troca de palavras muito interessante entre ele e Jean Rouch, em que Sembène dizia: “Você é francês e tal, acho muito bem que faça esses filmes, mas vocês etnógrafos olham para



nós como se nós fossemos insetos. E, muitas das vezes, vocês apontam a câmera, filmam, e para mim o que é interessante é saber de onde é que veio aquela pessoa e para onde é que vai. Não é aquele único momento que vocês vão captar...” E esta é a razão pela qual ele sempre rejeitou o documentário. Para uma pessoa que está tão interessada na história de um país, nós poderíamos pensar porque é que ele não fez um documentário, ao invés, ele tem todo um discurso sobre o modo como muitas vezes a

ficção é muito mais interessante para retratar a história do país do que o próprio documentário. É óbvio que as ficções dele também têm dimensões documentais, mas o discurso não é documental, é o discurso de construção de uma ficção. Nomeadamente, ele recorre sempre a esta estrutura que é recorrente no filme dele usando os estratos temporais. Acho que, no caso de Sembène, há muito a ideia de que... É uma longa discussão no campo do cinema documental e eu não vou entrar por aí... É certo que o cinema

documental também não tem um olhar neutro sobre a realidade, mas eu penso que Sembène considera que a ficção assume este olhar, sem falta de clareza. Portanto, há uma clareza na ficção que lhe interessa. Em Jean Rouch, há um olhar estrangeiro que é muito interessante, há filmes de Jean Rouch em que ele foi convidado para comunidades. Enfim, o filme mais conhecido dele é *Os Mestres Loucos*. Ele foi convidado para uma comunidade para fazer um doc-ficção, em que as pessoas encarnavam os colonizadores,

as pessoas de repente eram possuídas pelo general, eram possuídas por outras pessoas, quer dizer, ele vai mostrando várias figuras e permite-nos ler aquela cerimônia para a qual ele foi convidado. Havia esta confiança por parte das pessoas, não é um olhar que foi imposto, não é um olhar voyeurista sobre uma comunidade, mas é um olhar necessariamente estranho. Nós até falamos sobre isso, mas gostava de deixar também esta reflexão no trabalho sobre o pós-colonialismo que, às vezes, se faz em relação às ex-colônias portuguesas. Eu tenho muita dificuldade, por isso é que, para mim, é mais fácil fazer um trabalho sobre o Senegal e um cineasta senegalês do que sobre um cineasta moçambicano ou angolano. Não quer dizer que eu ache que nós não conseguimos fugir a... , enfim, a um discurso um pouco paternalista, mas acho que isso é muito difícil. Tenho visto, ao longo dos anos, alguns colegas meus que se dedicam a investigar o cinema das ex-colônias, nomeadamente pessoas que vão atrás, falam do período fascista e do cinema que foi feito nesta época, e que construíram também aquele que é o discurso do próprio regime. Há um colega meu, por exemplo, que é da Universidade de Coimbra e que fez uma tese de doutoramento precisamente

sobre estes filmes, à qual chamou África Dança, que é uma expressão que eu nunca usaria para um livro meu ou ensaio meu. Acho que... ou seja, não há uma tentativa de nós nos distanciarmos deste discurso também. Eu tento, mas no caso desse meu colega, ele não fez isso. Eu acho que isso é muito perigoso. Talvez eu esteja a pensar mal, mas é aquilo que eu sinto, eu tenho sempre a sensação de que essa história, este trabalho deve ser feito pelos moçambicanos e os angolanos que quiserem falar, mas deve ser feita essencialmente por eles e não por nós. Portanto, para mim, eu não tenho esta relação com o Senegal, o país foi colônia francesa, é diferente.

**Jorge Cabrera** Este lugar de fala, hoje em dia, no Brasil é bem complicado, e tem havido muita discussão a respeito. Eu participei de uma mostra de cinema em Coimbra e a discussão foi bem acirrada. Mas eu achei um pouco exagerado...

**Sérgio Dias Branco** Eu acho um pouco exagerado e problemático, não é? Há pouco tempo, nós tivemos umas apresentações de doutoramento no CEIS20 e essa questão foi lançada pela Michelle em relação ao doutorando que era brasileiro. Ele estava a terminar, entregou a tese, e a Michelle colocou a questão de Spike

Lee, quando ele foi receber o óscar e transmitiu aquela ideia de que só ele é quem poderia fazer aquele filme. Eu acho que isso é muito problemático, certamente do ponto de vista artístico é muito problemático; do ponto de vista político, é altamente problemático, porque isto quer dizer que há uma impossibilidade de solidariedade e de um discurso partilhado. A quantidade de brancos, por exemplo, que foram mortos no Sul dos Estados Unidos da América, porque lutaram ao lado dos negros pelos direitos civis dos negros, quer dizer, é incontável. Portanto, eu acho que as pessoas devem assumir a sua condição, como é óbvio. Ou seja, necessariamente, alguém que é branco fala de um lugar diferente, é uma história diferente e uma perspectiva diferente. Mas isso não quer dizer que esteja impedido de falar, ou que deva ser impedido de falar ou que o seu discurso esteja necessariamente a se sobrepor ao discurso de outra pessoa negra. Ou ocupar o lugar de outro discurso.

**Homem** Nos anos 1980, houve um grupo, movimento *gay*, que organizou um movimento. Há um filme sobre isso, e fala da importância dos sindicatos, como organizações de defesa

da classe trabalhadora... Eles falavam que nós somos oprimidos. Se não tivermos consciência de que esta é a última linha de defesa destas pessoas, e na organização que eles têm como única opção, quando estas pessoas desaparecerem, o que vai ser de nós, que nem sequer temos organização. Portanto, esta ideia de que se constrói a identidade...

**Sérgio Dias Branco** Porque levada ao extremo, esta ideia de lugar de fala é, de fato, uma ideia de compartimentação das pessoas. Isso só favorece o sistema, que convive muito bem com isso. Que é isso que nós podemos encontrar num supermercado, não é? Uma pasta de dentes para mim, uma pasta de dentes para outra pessoa. E, portanto, nós perdemos a capacidade de olhar para o todo. Como eu disse, isso é muito problemático do ponto de vista social e político.

**Homem** Não sei se conhece um filme que fala de dança moçambicana, e tem esta mesma questão no filme: onde é que estão aquelas pessoas que estavam a dançar? Como é que elas se chamavam realmente? O que elas fazem ou estão a fazer depois de dançar para o cineasta? O que lhes aconteceu?

**Sérgio Dias Branco** É a questão da máscara. O modo como o casal francês olha para a máscara, a máscara é uma coisa que não tem história, é um objeto decorativo. E, portanto, não há questionamento sobre que objeto é aquele, de onde é que veio, quem é que o fez, que uso é que ele tinha. E há uma preocupação no cinema de Sembène, como vocês viram, em traçar precisamente este trajeto das personagens, por isso é que ele recorre ao *flashback*. Perceber que personagens são estas, que passado é que têm, que percurso é que têm. E não ser assim um momento fugaz em que nós não sabemos nada sobre aquelas pessoas.

**Homem** Isso é um pouco o que Francis Bacon dizia: “Por que as formas dos rostos que ele pintava não estavam definidos?”, porque definir significava que ele estava a suspender qualquer coisa de singular e isso seria uma espécie de rendição em relação à regra contínua. Portanto, este rosto não definido, difuso, não há compromisso, ou seja, essa indefinição da representação era uma forma também de dar consciência de que a dignidade era uma coisa que estava antes do rosto dessa figura...

**Sérgio Dias Branco** Percebe-se no cinema de Eisenstein, por exemplo, uma certa ideia de tipagem essencialmente na representação que o filme nos mostra, estamos a ver grupos independentes de figuras singulares. Portanto, há uma massa, um grupo de pessoas que têm características muito semelhantes. Claro que, enfim, também havia soviéticos que não eram bem assim. Podoviski, por exemplo, em alguns filmes dele havia um equilíbrio maior entre o que era sublimação coletiva e uma dimensão individual, e Sembène trabalha muito isso. Ao mesmo tempo que nós acompanhamos esta personagem, Diruana, também vamos acompanhando a evolução de todo um contexto, de toda uma coisa que é muito maior do que ela. E este incluído entre estes dois níveis de retrato parece uma coisa muito difícil de fazer, mas eles fizeram-no tão bem.

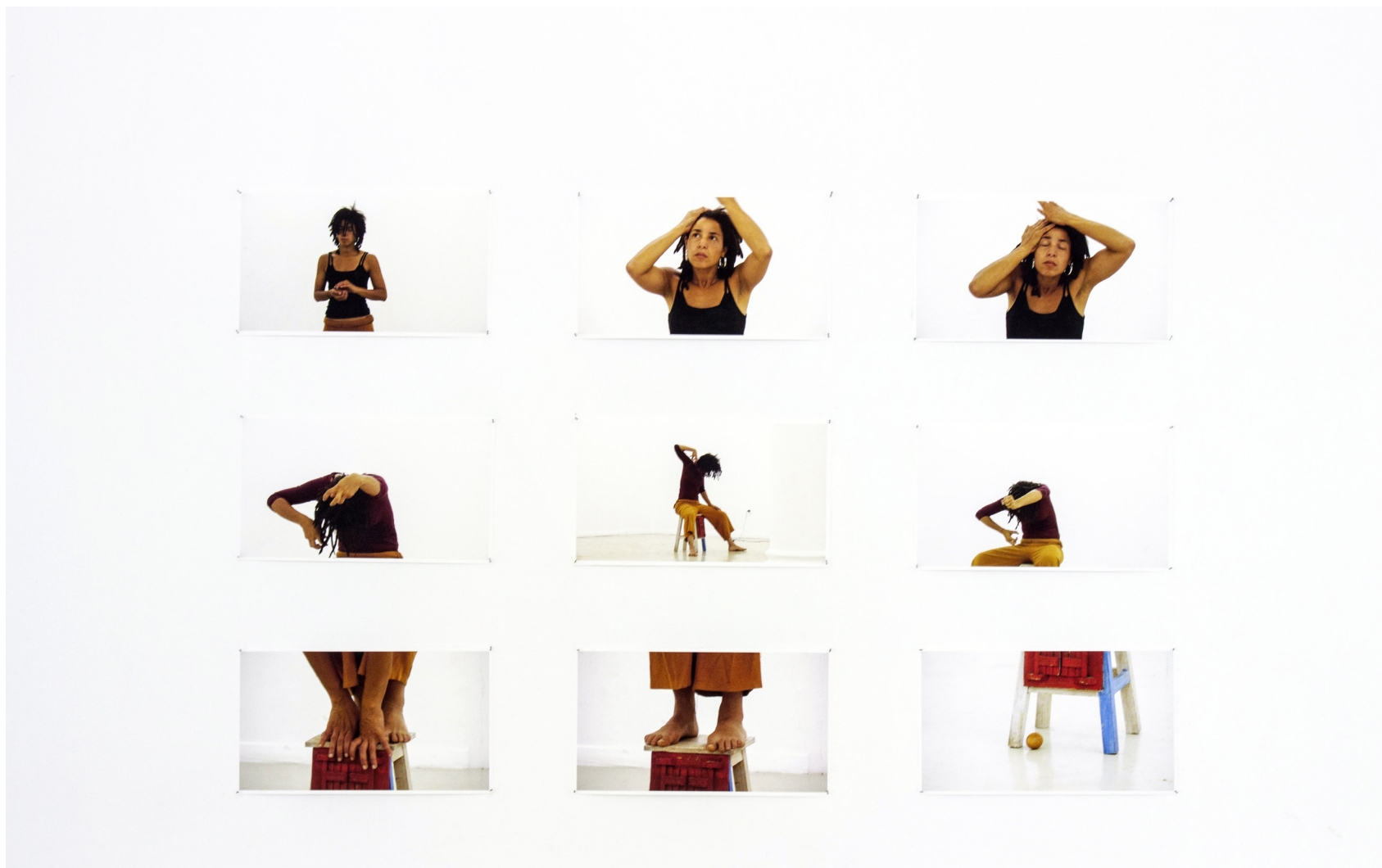


---

# EXPOSIÇÃO AFROEUROPEANS

---





1

**CHUMBO E ALGODÃO****VANESSA FERNANDES E IVO REIS**

PERFORMANCE, FOTOGRAFIA, VÍDEO

2019 © COLÉGIO DAS ARTES (UC)







2, 3, 4

*ABISMO*

**SILAS TINY**

FOTOGRAFIA, VÍDEO

2019 © COLÉGIO DAS ARTES (UC)









5, 6, 7

*FAMILY ARCHIVES*

**YALA RODRIGUES**

VÍDEO, FOTOGRAFIA

2019 © COLÉGIO DAS ARTES (UC)















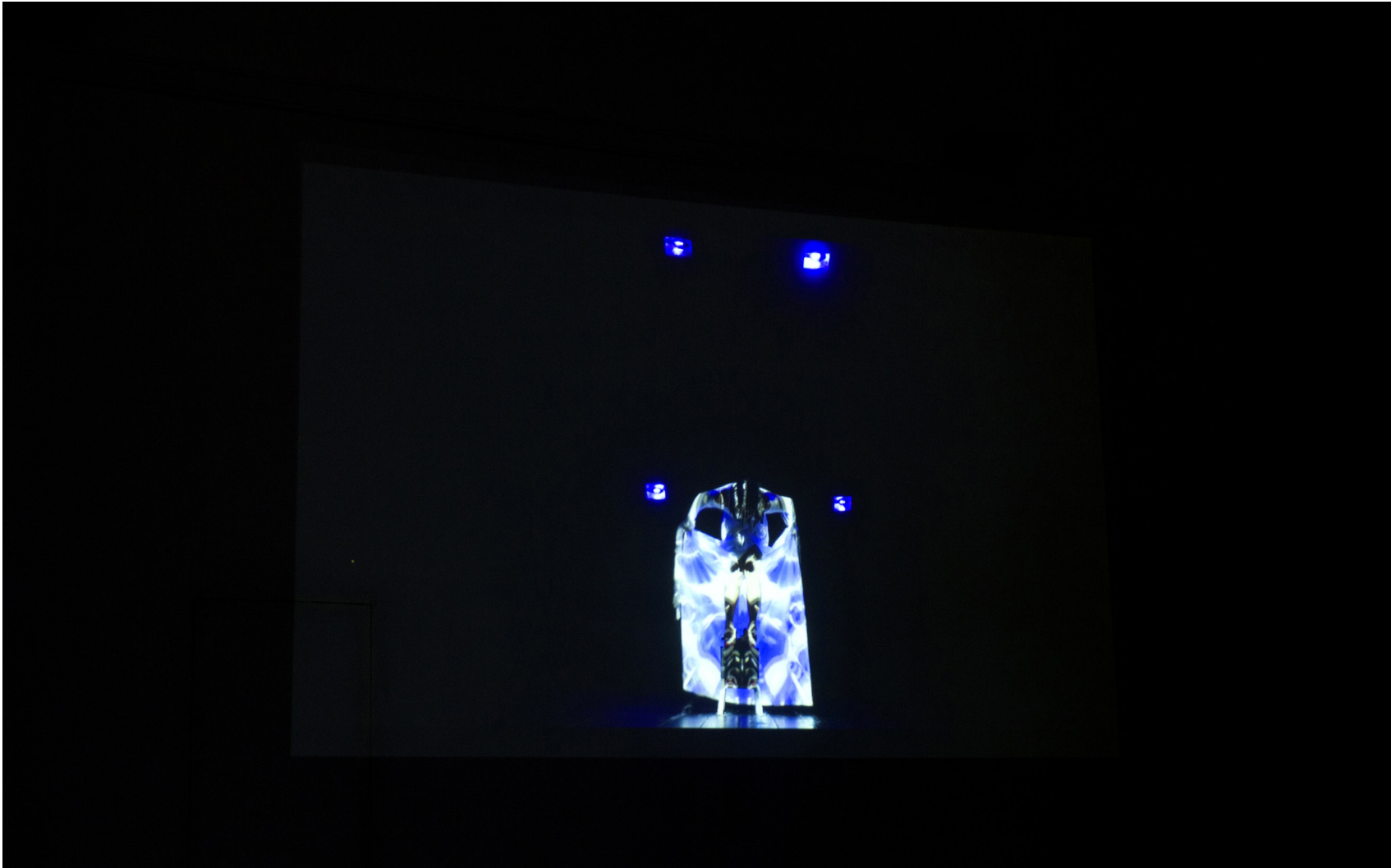
8, 9, 10, 11

ABISMO

SILAS TINY

FOTOGRAFIA, VÍDEO

2019 © COLÉGIO DAS ARTES (UC)













12, 13, 14, 15

*CHUMBO E ALGODÃO*

**VANESSA FERNANDES E IVO REIS**

PERFORMANCE, PROJEÇÃO MAPEADA

2019 © CLÁUDIA MORAIS/TAGV





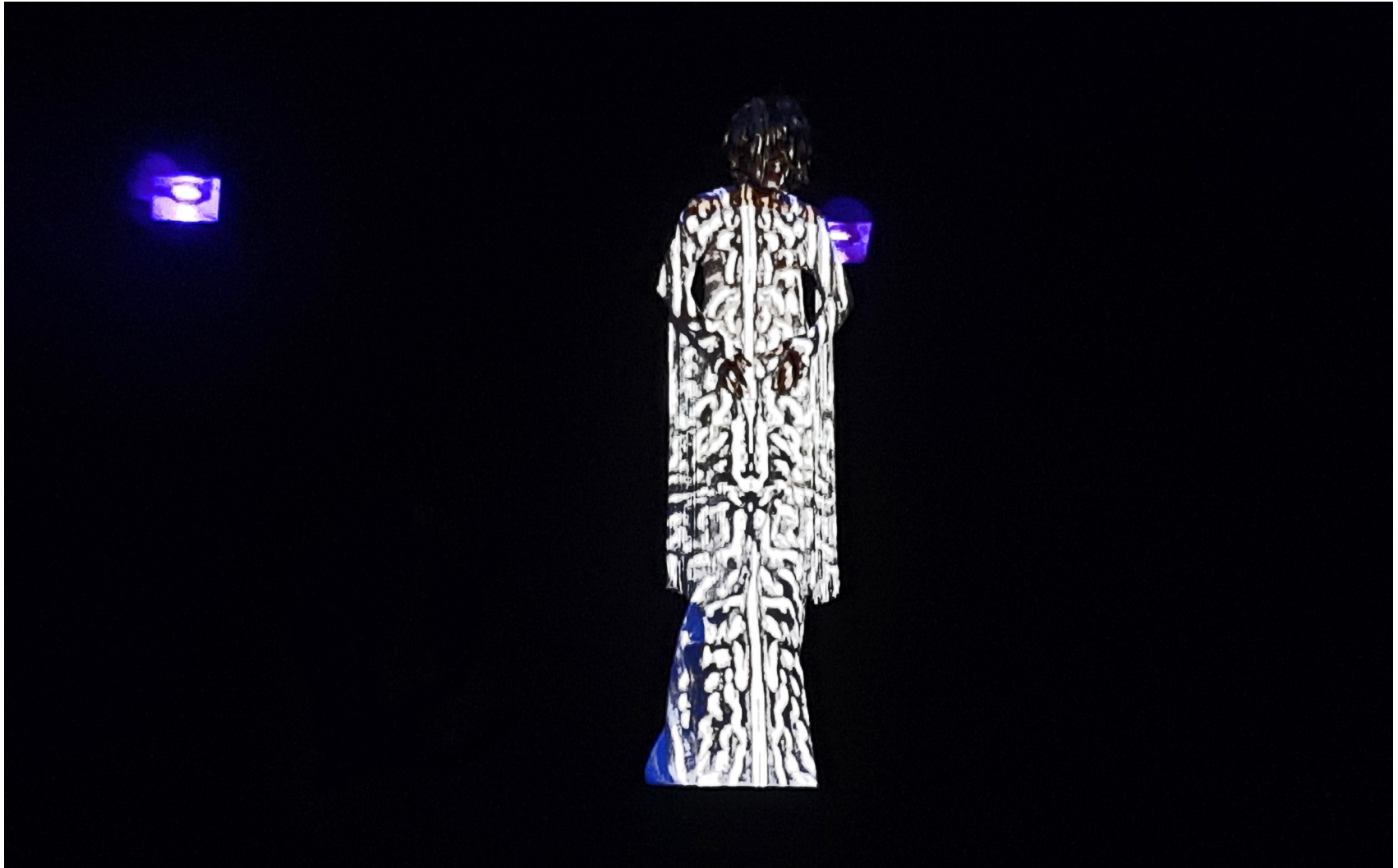


16, 17

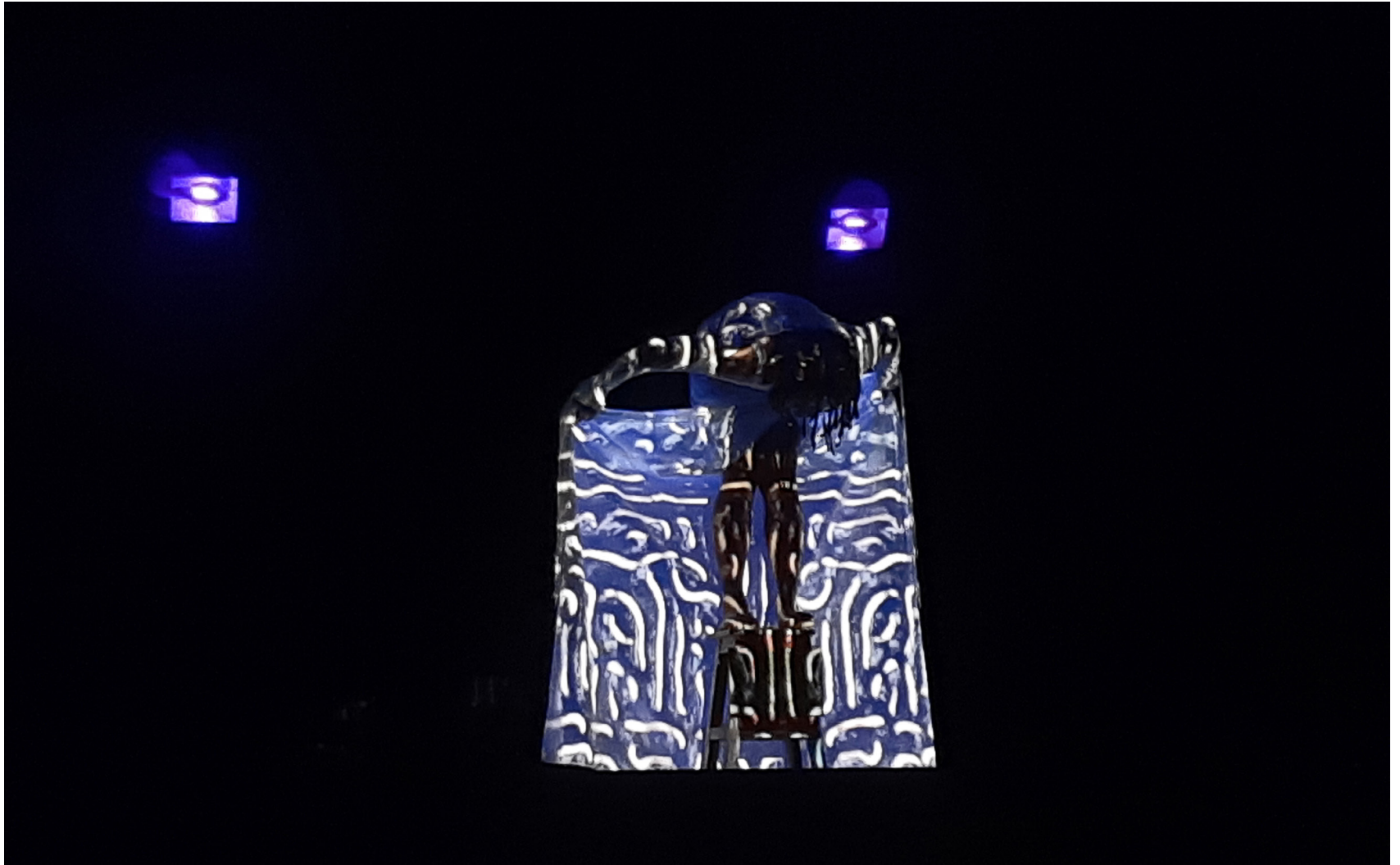
**DEBATE COM O PÚBLICO NO TAGV**

28 DE JUNHO DE 2019

© CLÁUDIA MORAIS/TAGV













18, 19, 20, 21

*CHUMBO E ALGODÃO*

VANESSA FERNANDES E IVO REIS

PERFORMANCE, PROJEÇÃO MAPEADA

2019 © CLÁUDIA MORAIS/TAGV





22, 23, 24

DEBATE COM O PÚBLICO NO TAGV

28 DE JUNHO DE 2019

© CLÁUDIA MORAIS/TAGV





## Nota biográfica

### Jorge Cabrera

(Venezuela, Brasil, Portugal)

Student PHD in contemporary art, UC/ Colégio das Artes. Coimbra, Portugal. Artista visual, professor e investigador de formação e atuação multidisciplinar em arte e cultura contemporâneas. Mestre em Artes, Escola de Belas Artes. Universidade Federal Minas Gerais. Belo Horizonte (MG), Brasil, 2011. Atualmente, Doutorando em Arte Contemporânea no Colégio das Artes, na Universidade de Coimbra.

### Julião Soares Sousa

Concluiu Doutorado - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2008. É da Universidade de Coimbra. Actua nas áreas de Humanidades com ênfase em História e Arqueologia, Ciências Sociais com ênfase em Sociologia, Ciências Sociais com ênfase em Ciências Políticas e Ciências Sociais com ênfase em Outras Ciências Sociais. Nas suas actividades profissionais interagiu com 2 colaboradores em co-autorias de trabalhos científicos.

### Michelle Sales

Professora, pesquisadora e curadora independente. Professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 2009, Investigadora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, Coordenadora Científica do projeto *À Margem do Cinema Português: estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal*, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian. Curadora da exposição *Daqui pra frente: Arte Contemporânea em Angola*, Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2017, Brasília, 2018 e da *Residência Artística AfroEuropeans*, Fundação Calouste Gulbenkian/ Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 2019. Coordenadora do Seminário Temático *Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos da Socine* (2018 -), Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, e do Grupo de Trabalho *Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos* (2018 -) da AIM, Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, de Portugal. Faz parte da Comissão Organizadora do *Intersectional Conference*, a realizar-se em 2020, em Portugal.

### Pedro Pousada

É artista visual e Professor Auxiliar da Universidade de Coimbra desempenhando funções docentes no Departamento de Arquitetura da FCTUC e no Colégio das Artes de que é subdiretor e onde desenvolve funções de coordenação do Doutoramento em Arte Contemporânea desde 2012. A sua atividade científica tem estado sobretudo ligada às relações entre modernidade artística e cultura arquitetónica no séc. XX tendo publicado a sua investigação em diversas revistas académicas. Foi membro da direção do CAPC (2012-2015) e é colaborador da mesma instituição cultural na área da produção ensaística sobre Arte Contemporânea.

### Sérgio Dias Branco

É Professor Auxiliar de Estudos Fílmicos na Universidade de Coimbra, onde dirige o Mestrado em Estudos Artísticos e coordena o LIPA - Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas. Integra o Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20) como investigador.

É Presidente da Direção da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. Desenvolve uma investigação de mestrado em teologia na Universidade de Durham. Lecionou na Universidade Nova de Lisboa e na Universidade de Kent, onde lhe foi atribuído o grau de doutor em Estudos Fílmicos. Tem apresentado e publicado trabalhos científicos sobre a estética das obras da imagem em movimento, nas suas relações com a filosofia, a história, o marxismo, e a religião. Publicou *Por Dentro das Imagens: Obras de Cinema, Ideias do Cinema* (Documenta, 2016).

### **Silas Tiny**

Nasceu em São Tomé em 1982 e com apenas 5 anos emigra com a família para Portugal. Antes mesmo de concluir o curso de realização na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, em 2013, Silas realiza a sua primeira longa-metragem documental *Bafatá Filme Clube* (2011), em que reflecte sobre a importância que a vila de Bafatá, na Guiné-Bissau, teve no período colonial e a sua posterior desertificação, através

um cinema desactivado que fora a alma da vila até à independência em 1975 - ainda hoje este lugar é guardado pela figura fantasmagórica de Canjaja, o antigo projeccionista. Actualmente, trabalha na pós-produção de dois documentários *Constelações do Equador* e *Casa Decana*.

### **Sofia Yala Rodrigues**

Nasceu em Lisboa em 1994. Sofia obteve a sua licenciatura em Estudos Africanos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Frequenta actualmente o Mestrado em Antropologia e Culturas visuais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA. Participou recentemente numa residência e workshops diversos, de entre as quais se destacam: *Catchupa Factory* (AOJE, Mindelo, 2018), *Workshop Criativo I Fotografia* e *o Poder de Contar Histórias* (Hangar, Lisboa, 2017), *Tours fotográficas - Pensar o Território* (Hangar, Lisboa, 2018), *Curso livre: Re-imaginar o império. Projeções (anti-)coloniais no cinema* com Maria do Carmo Piçarra (Hangar, Lisboa, 2018).

**Vanessa Fernandes** Nasceu na Guiné-Bissau em 1978, viveu em Paris, Macau, Porto-Portugal, Alemanha e regressa ao Porto em 2012 onde reside até hoje. Fez o segundo ano em Design de Comunicação na Faculdade de Belas Artes do Porto; terminou o curso de Som e Imagem na Universidade Católica do Porto; e em Julho de 2016 o Mestrado em Realização de Cinema e Televisão na ESAP. Em 2019 é convidada a participar como performer para o projecto *Língua Franca*, curadoria de Rogério Nuno Costa e moderação de Marta Lança com a performance de movimento e artes digitais “Chumbo e algodão” no FIGaia na Biblioteca Municipal de Gaia. Faz documentário e projecção audiovisual para espectáculo, nas Minas da Borralha em Montalegre para projecto *Re-emergir* financiado pelo Tandem Europa em colaboração com a VIC Arts house e a associação Ecoopera de Valladolid. Faz residência artística *AfroEuropeans*, com apresentação de filmes e performance “Chumbo e algodão” no TAGV de Coimbra.







# À MARGEM DO CINEMA PORTUGUÊS

## RESIDÊNCIA ARTÍSTICA AFROEUROPEANS

MICHELLE SALES [ORG]

