

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

**ÁFRICA ENQUANTO LUGAR DE MEMÓRIA EM PORTUGAL: O
ESPAÇO E O TEMPO NAS OBRAS DE PEDRO VALDEZ CARDOSO,
VASCO ARAÚJO E FRANCISCO VIDAL**

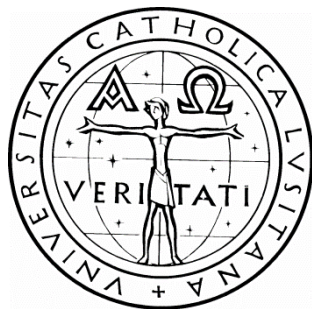
Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Estudos de Cultura, Performance e
Criatividade

Por

Ana Margarida Sécio Rodrigo

Faculdade de Ciências Humanas

Outubro de 2012



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

**ÁFRICA ENQUANTO LUGAR DE MEMÓRIA EM PORTUGAL: O
ESPAÇO E O TEMPO NAS OBRAS DE PEDRO VALDEZ CARDOSO,
VASCO ARAÚJO E FRANCISCO VIDAL**

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Estudos de Cultura, Performance e
Criatividade

Por

Ana Margarida Sécio Rodrigo

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação de Professora Doutora Adriana Alves de Paula Martins

Outubro de 2012

Resumo

A memória assume-se enquanto território que ativa o presente na sua relação com o passado. Em Portugal, África apresenta-se como lugar onde convergem memórias individuais e coletivas, públicas e privadas, que resultam de uma relação de séculos que se inicia de forma mais efetiva com o advento dos Descobrimentos. Os vários ciclos de colonização, a ideologia do Estado Novo que coloca o império no centro dos discursos, o 25 de Abril de 1974 e o posterior processo de descolonização concorrem para que África surja no campo da representação (artística) de forma recorrente e heterogénea. Pedro Valdez Cardoso, Vasco Araújo e Francisco Vidal são três artistas plásticos portugueses, com memórias e perspetivas distintas relativamente ao continente africano, o que se repercute nas suas obras, que refletem sobre as dinâmicas identitárias e a longa relação Portugal/África, na contemporaneidade – sem descurar o passado e perspetivar o futuro – a partir de espaços como a galeria e o jardim e de um privilegiado meio de representação do espaço: o mapa.

Palavras-Chave:

Estudos de Cultura; Memória; Tempo; História; Espaço; Visualidade; Colonialismo; Pós-colonialismo; Portugal; África; Arte Contemporânea Portuguesa; Artes Plásticas; Pedro Valdez Cardoso; Vasco Araújo; Francisco Vidal; Galeria; Jardim; Mapa.

Abstract

Memory is a territory where the present is activated by its relationship with the past. In Portugal, Africa presents itself as a place where individual and collective memories, as well as public and private memories converge. These memories result from a long-term historical relationship that became more effective with the Discoveries. Aspects such as the various cycles of the Portuguese colonization, the ideology of the “Estado Novo” (“New State”) – that places the empire at the centre of discourses –, the 25th April 1974 Revolution, as well as the decolonization process, contribute to transform Africa into a recurrent and heterogeneous topic in the domain of (artistic) representation. Pedro Valdez Cardoso, Vasco Araújo and Francisco Vidal are three contemporary Portuguese artists, who have different memories and perspectives on the African continent. By projecting these memories onto their works, and by discussing spaces such as the gallery and the garden, and the map understood as a particular representation of space, they mostly reflect about identity issues, the long term relationship between Africa and Portugal nowadays, and the importance of the past and the future.

Key Words:

Cultural Studies; Memory; Time, History; Space; Visuality; Colonialism; Post-Colonialism; Portugal; Africa; Contemporary Portuguese Art; Pedro Valdez Cardoso; Vasco Araújo; Francisco Vidal; Gallery; Garden; Map.

Agradecimentos

Porque a elaboração desta tese de mestrado resulta de uma série de contributos, deixo aqui um especial agradecimento:

À Professora Doutora Adriana Martins, pela orientação, atenção, disponibilidade e encorajamento.

À Ana Cristina Cachola pelas sugestões e conversas, por toda a ajuda e sempre simpáticas palavras.

Ao Pedro Valdez Cardoso, ao Vasco Araújo e ao Francisco Vidal pela disponibilidade, simpatia e pelas preciosas informações facultadas.

À Teodolinda Semedo pela entrevista concedida.

À Sociedade de Geografia de Lisboa, onde efetuei parte da pesquisa.

À minha família. Sobretudo aos meus pais, irmãos e avós, pelo apoio incondicional, por toda a compreensão e incentivo. Ao José Carlos e à Isabel pela ajuda e tempo investido.

Ao David pelo ânimo, paciência e carinho.

Aos amigos pela “pressão”, encorajamento e esclarecimentos.

Índice

Introdução	7
Capítulo 1 – Tempo, Memória e Visualidade	14
1.1. Temporalidade em Estudos de Cultura	15
1.2. A Memória e a História	17
1.3. A Memória Visual e a Visualidade da Memória	22
1.4. O Papel da Memória na Arte Contemporânea	29
Capítulo 2 – África no Imaginário Português	38
2.1. Da Relação Colonial à Contemporaneidade	39
2.2. África na Arte Contemporânea Portuguesa	47
Capítulo 3 – Galeria, Jardim e Mapa: Espaços, Tempos e Memórias	57
3.1. Galeria	59
3.2. Jardim	62
3.3. Mapa	64
3.4. O Hangar em Exposição, por Pedro Valdez Cardoso.....	67
3.5. Entre o Selvagem e a Construção Aprisionada: <i>O Jardim e Botânica</i> por Vasco Araújo	80
3.6. A Cartografia Pós-Colonial de Francisco Vidal	94
Conclusão: África Enquanto Lugar de Memória em Portugal: o Espaço e o Tempo nas Obras de Pedro Valdez Cardoso, Francisco Vidal e Vasco Araújo	106
Bibliografia	114
Anexos	143

Introdução

Entre Portugal e alguns países africanos existe um passado em comum, marcado por cerca de cinco séculos de um convívio nem sempre pacífico, tendo em conta a posição hegemónica portuguesa durante a vigência do império – contacto esse que legou um vasto património tangível e intangível tanto aos africanos como aos portugueses – e por modos de olhar o “Outro” muito particulares – enquadrados e influenciados por diferentes contextos históricos, sociais e culturais. Apesar da longa história que une estas realidades, simultaneamente, próximas e distantes, assiste-se ainda, no seio da sociedade portuguesa contemporânea, a um misto de desconhecimento e interesse por África e pelos africanos. Muito trabalho tem vindo a ser feito no sentido de divulgar, problematizar e refletir sobre a relação Portugal – África, por parte de instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian, ou por órgãos de comunicação social como a RTP e RDP África, mas há ainda um longo caminho a trilhar.

Perante o vasto quadro de possibilidades de temáticas a abordar numa dissertação de mestrado, no âmbito da área dos Estudos de Cultura, o interesse por África, enquanto continente indissociável da história e da memória dos portugueses; a vontade de conhecer mais e melhor como se configuram alguns dos olhares dos portugueses relativamente a África num período pós-colonial; a curiosidade em estudar diversas realidades africanas; e, sobretudo, o desejo de conhecer em pormenor a produção artística portuguesa contemporânea que se debruça sobre as representações de África no imaginário cultural português, no domínio das artes plásticas, foram elementos decisivos na escolha do tema desta dissertação.

Delimitar o objeto de estudo não foi tarefa fácil. Identificar as memórias que os portugueses têm de África exigiu leituras e muitas conversas com professores, artistas plásticos portugueses contemporâneos, com curadores e jornalistas. Apesar de não ser possível determiná-las de forma absolutamente rigorosa, parece haver associações frequentes em função das faixas etárias, do nível social, económico, cultural e da experiência vivida pelos portugueses relativamente ao território africano. As trocas comerciais que se estabeleceram entre África e Portugal desde o século XV, constituíram interessantes fontes de receitas para os portugueses e, principalmente, uma inesgotável “fábrica” de mão de obra escrava. Esta condição escrava a que tantos africanos ficaram

votados durante séculos, contribuiu, em grande medida, para a organização de imagens depreciativas e de inferioridade no ocidente – a que os portugueses não são alheios – relativamente aos africanos. África foi, a partir do século XIX, a área de intervenção privilegiada do império português e, durante a vigência do Estado Novo, traduziu-se numa das últimas tentativas de Salazar “segurar” o império. Os movimentos independentistas abriram caminho, por outro lado, ao fim do império e, conseqüentemente, à perda de todo um imaginário de grandeza e sucesso que, ao longo dos séculos, foi sendo construído e cultivado ideologicamente pelos diferentes dirigentes de Portugal. Após o 25 de Abril de 1974, muitos foram os que se viram forçados a regressar e sobre a experiência destes – que ficaram conhecidos pela depreciativa denominação de “retornados” – há ainda muitas histórias por contar. De salientar será também a imigração africana em Portugal que, sobretudo, através das segundas e das terceiras gerações – já naturalizadas portuguesas – enriquecem este quadro de memórias e experiências que tem vindo a ser construído pelos portugueses, relativamente a África. Identificadas estas motivações, foi necessário seleccionar os artistas e as obras que abordavam e problematizavam representações sobre África e os africanos. Apesar de não existir um vasto leque de artistas plásticos contemporâneos portugueses a debruçarem-se sobre estas temáticas, é possível encontrar artistas de gerações distintas, com experiências e memórias diversas relativas ao continente. Imprescindível foi, por isso, compreender de que modo trabalham os temas, quais as suas perspectivas e vivências.

Inicialmente ponderou-se tratar as obras de dois artistas com ligações biológicas ao espaço africano. Contudo, com o avançar da pesquisa, afigurou-se mais interessante, rico e abrangente seguir uma abordagem capaz de contemplar e de refletir atentamente sobre as memórias, perspectivas e representações de artistas portugueses com e sem ligação biográfica a África. Os critérios iniciais na seleção do *corpus* consistiram na análise do posicionamento de cada artista relativamente aos temas abordados, bem como na avaliação da argumentação que sustenta e legitima as suas obras de arte. Tendo como ponto de partida a questão memorativa e a suspeita de que as memórias mais ou menos mediadas se traduzem na construção de imagens, também elas, mais ou menos reais acerca do continente e dos africanos, à medida que a investigação foi sendo desenvolvida, afigurou-se pertinente o estudo de duas categorias que se revelaram cruciais para a investigação comparada sobre estas representações no que ao domínio das artes plásticas

contemporâneas portuguesas diz respeito: o tempo e o espaço. O interesse por estas categorias resulta do facto de fornecerem elementos capazes de caracterizar os modelos de pensamento individuais e coletivos, as formas e os ritmos de estar e de conceber o mundo. Neste sentido, a escolha do *corpus* foi ainda estabelecida com base na caracterização dos espaços e dos modelos de representação do espaço, que, sendo diferentes, têm assumido um papel preponderante nos domínios da representação do “Eu” e do “Outro”, bem como da legitimação artística, económica, social e cultural.

Cross-Cultural (works on flatness, dominion and erasing) (2011), de Pedro Valdez Cardoso; *O Jardim* (2005) e *Botânica* (2012), de Vasco Araújo; e *Ação tradução: Black Panthers in America Vs Pantera Negra em Portugal* (2005), de Francisco Vidal, constituem o *corpus* desta dissertação que procura responder à seguinte questão: «De que modo têm as memórias dos portugueses acerca de África e dos africanos influenciado as artes plásticas portuguesas contemporâneas e como é que essas representações se configuram em termos espaço-temporais?». De ressaltar será que, apesar de os três artistas serem todos indivíduos do sexo masculino, os valiosos contributos femininos neste domínio não serão, de modo algum, silenciados ou apagados da presente construção discursiva, sendo, sempre que se julgar necessário, convocados.

A dissertação está dividida em três capítulos, cada um com duas ou mais secções. O método de investigação adotado assentou na realização de entrevistas, na observação direta e posterior análise das obras de arte que constituem o *corpus*. A abordagem teórico-prática aqui contemplada enquadra-se no âmbito da área dos Estudos de Cultura – fundamentalmente caracterizada pela multi e transdisciplinaridade. As entrevistas aos artistas e as imagens das obras de arte analisadas podem ser consultadas nos anexos. A inserção destes elementos afigurou-se indispensável na medida que, se por um lado, as entrevistas conferem as perspetivas e as leituras dos artistas acerca das temáticas abordadas, introduzindo elementos à discussão que através da mera observação por parte do espetador não poderiam ser descortinados; por outro, as imagens, tornam mais claro o discurso, dando a ver o objeto que está a ser estudado.

O primeiro capítulo, denominado “Tempo, Memória e Visualidade”, está dividido em quatro momentos: “Temporalidade em Estudos de Cultura”; “A Memória e a História”; “A Memória Visual e a Visualidade da Memória” e “O Papel da Memória na Arte Contemporânea”. Tendo em conta a contemporaneidade, onde a mobilidade se assume

como elemento preponderante, será analisado, num primeiro momento, o modo como os Estudos de Cultura têm vindo a conceber a questão temporal. Um percurso que conduz à problematização das dimensões da memória e da história – tais como, a) que ligações têm com os constructos temporais?; b) em que medida divergem e/ou convergem?; c) que relevância assumem na organização reflexiva e discursiva atual?. Além disso – tendo em conta o mundo contemporâneo, fortemente marcado pela dimensão visual e pela ecranização das sociedades – será feita uma pequena incursão pelo terreno da visualidade, em articulação com a componente memorativa. Como é que em termos neurológicos é recebida, armazenada e projetada a imagem? E como será a memória trabalhada em termos visuais? A esta segunda questão, respondem as produções artísticas de diversos artistas contemporâneos, a partir de interessantes e diversificados posicionamentos.

O segundo capítulo, “África no Imaginário Português”, divide-se em duas partes: “Da Relação Colonial à Contemporaneidade” e “África na Arte Contemporânea Portuguesa”. Na primeira, será traçado um breve percurso das relações entre Portugal e África a fim de compreender de que modo elas influenciam e são expressas na construção de imagens, imaginários e memórias individuais e coletivas em Portugal acerca deste continente do Sul. Por outras palavras, desejar-se-á perceber a maneira como têm vindo a ser construídos os imaginários e as memórias dos portugueses acerca de África e como é que essas construções estão patentes na sociedade contemporânea portuguesa. Já, num segundo momento, propor-se-á um trajeto pelas obras de artistas plásticos contemporâneos portugueses, que têm vindo a revelar interesse por África e pelos africanos. Através de contactos mais ou menos diretos com o território e com as realidades africanas, alguns artistas portugueses têm dedicado a sua obra, ou parte dela, a estas temáticas, sendo – não raras vezes – a memória o motor das suas criações. Partindo de artistas como Pancho Guedes, passando por nomes como Paula Rego, Eduardo Batarda, a incontornável Ângela Ferreira, ou ainda Ana Vidigal e Teodolinda Semedo – para citar apenas alguns – é apresentado um vasto e heterogéneo grupo de artistas. Uns mais conhecidos do que outros, todos oferecem propostas e estilos muito próprios, evocando distintos modos de olhar o “Outro” e de perceber, evocar e refletir acerca de África.

Sob o mote “Galeria, Mapa e Jardim: Espaços, Tempos e Memórias” construir-se-á o terceiro e último capítulo desta dissertação. Primeiramente, será apresentada uma concisa fundamentação teórica acerca do modo como o espaço tem vindo a ser compreendido –

sobretudo no domínio artístico – na história mais recente. Posteriormente, será proposto um percurso pelos modos como a galeria, o jardim e os mapas têm contribuído para a configuração de uma imagética dos portugueses face a África e aos africanos. Espaços ou modos de representar o espaço para onde confluem dimensões estéticas, éticas, afetivas e ideológicas e que podem, por vezes, ser lidos e interpretados como lugares falaciosos, que contam apenas uma história, que apresentam um único modo de representação da realidade, tantas vezes em parceria com os poderes político e económico.

Pedro Valdez Cardoso, Vasco Araújo e Francisco Vidal, nasceram após o 25 de Abril de 1974, e têm experiências e ligações distintas relativamente ao continente africano. Os dois primeiros são filhos de pais portugueses, conhecem parcamente alguns países africanos, pelo que as suas memórias de África se têm vindo a construir, essencialmente, através de histórias de familiares e amigos, de documentários, livros, filmes e de outros meios de comunicação social. Por outro lado, Francisco Vidal é filho de mãe cabo-verdiana e pai angolano e, se, até há um ano, o seu conhecimento de África era maioritariamente construído à distância e mediado pelos relatos, ensinamentos e testemunhos de familiares e amigos, mas também – à semelhança dos anteriores – pelas informações recolhidas nos *media* é, atualmente, mais próximo e profundo em virtude das experiências que tem vindo a viver *in loco*.

A quarta secção do terceiro capítulo será dedicada à exposição *Cross-Culture (works on flatness, dominion and erasing)* (2011) de Pedro Valdez Cardoso, inscrita no espaço da galeria. O espaço galerístico assume relevância, na medida em que, à semelhança do museu, tem desempenhado uma posição privilegiada no domínio da legitimação artística e estética. A galeria está também intimamente associada à dimensão económica. Neste sentido, Pedro Valdez Cardoso propôs – na Galeria Espaço Contempo – a configuração de hangar ao *white cube* (O’Doherty, 1986), problematizando as dinâmicas de mercados contemporâneos, a que o mercado da arte não é, obviamente, alheio. Capaz de surpreender o visitante, o artista traça um jogo entre as imagens estereotipadas, construídas relativamente às chamadas “artes primeiras” e propõe uma metáfora do mundo globalizado. Assumindo a dificuldade que tem em categorizar, em colocar o mundo em “gavetas”, quis com esta exposição criar uma espécie de espaço liminal, de “zona híbrida”, sugerindo a desconstrução de categorias discursivas (apesar de ter consciência de que é

através da categorização que o discurso é construído)¹. Em *Cross-Culture (works on flatness, dominion and erasing)*, Pedro Valdez Cardoso abre caminho à reflexão sobre o “Eu” e sobre o “Outro”, sobre a alteridade, à semelhança do que acontece com as obras de Francisco Vidal e Vasco Araújo, conforme será demonstrado.

Dedicada a duas obras de Vasco Araújo, a quinta secção do capítulo aborda um outro espaço institucional: o jardim. Fundado em 1906, o Jardim Colonial de Lisboa, atualmente conhecido por Jardim Tropical, foi a base da inspiração do artista para a criação da obra *O Jardim* (2005). Nela, cruzam-se os bustos de africanos, a vegetação tropical e a cultura clássica através de excertos da *Ilíada* e da *Odisseia*. Um espaço, que, se, à primeira vista, pode ser associado à natureza, ao que é natural, não passa senão de uma pormenorizada construção humana. Este jardim, em particular, configura uma profunda ligação ao período do Estado Novo, tendo integrado a Exposição do Mundo Português de 1940. Com uma grande dose de humor, Vasco Araújo recorre ao vídeo e ao cânone para problematizar a questão do “Outro”. O elo de ligação estabelecido entre os textos, as esculturas africanas, as vozes, o jogo espaciotemporal e o vídeo é muito curioso, resultando num conjunto de intervisualidades e intertextualidades que contribuem para a desconstrução do olhar eurocêntrico que tem constituído o cânone nas artes. Trata-se de uma problematização do passado, encenado no presente, colocando em diálogo épocas absolutamente díspares em termos temporais: a Grécia Antiga, o colonialismo e a contemporaneidade. Seguindo uma semelhante linha de pensamento, Vasco Araújo apresenta ainda a série *Botânica* (2012). Desta série, composta no momento por três mesas mas que chegará à dúzia, foi selecionada uma obra em particular: uma mesa com duas fotografias referentes à Guerra Colonial, na Guiné-Bissau. Esta mesa remete, por um lado, para o fascínio pelo exótico captado pela lente da objetiva em vários jardins botânicos, nomeadamente nos de Lisboa e de Coimbra, e, por outro, para as relações de poder, sobretudo sexual, dos colonos para com os colonizados.

Por fim, em “A Cartografia Pós-Colonial de Francisco Vidal”, tecer-se-á a análise da representação do espaço por meio da cartografia, em *Acção tradução: Black Panthers in America Vs Pantera Negra em Portugal*. Uma obra que contrasta a luta pela libertação dos movimentos dos negros nos EUA – através do movimento *Black Panthers* – com a imagem de Eusébio, também conhecido como “Pantera Negra”, em Portugal. Um jogador negro

¹ A este propósito consultar anexo A).

que se converteu num símbolo de um país colonizador. A obra de Francisco Vidal assume um cunho contestatário e denota a ligação que sente relativamente a África. Para a conveniente leitura dos mapas é indispensável ter em conta o fator visual, mas também todos os elementos que, não sendo explícitos nas imagens, nos traços e nas legendas, concorrem para a sua elaboração. As representações que têm vindo a ser feitas de África têm sido alteradas em função dos conhecimentos existentes, bem como em virtude dos discursos dominantes (a ideologia política, por exemplo, assume aqui um papel preponderante). Num momento em que o mundo, apesar de vasto, se tornou pequeno e em que as questões fronteiriças tanta tinta têm feito correr, que propostas cartográficas serão então as que Francisco Vidal apresenta? É esta a questão a que a sexta secção deste capítulo tentará dar resposta.

“África enquanto lugar de memória em Portugal: o espaço e o tempo nas obras de Pedro Valdez Cardoso, Francisco Vidal e Vasco Araújo” é o título da presente dissertação mas também da conclusão que encerra este trabalho. Nela, pretender-se-á, acima de tudo, apresentar uma comparação entre as obras e os percursos artísticos analisados, querendo comparar os modos como os artistas utilizam a memória na sua definição identitária e enquanto espaço fronteiriço entre África e Portugal. Além disso, pretender-se-á também confrontar os modos como os três artistas abordam e lidam com a alteridade – uma dimensão que tem marcado, de forma indelével, todos os períodos históricos, sociais e culturais – numa altura em que os discursos e as discussões sobre o multiculturalismo, a interculturalidade, a globalização e a mobilidade se encontram na ordem do dia. Além disso, contar-se-á ainda a vontade de perceber de que modo o tempo e o espaço se manifestam nas suas dinâmicas reflexivas acerca do “Eu” e do “Outro”, bem como na construção da imagética sobre a diferença.

Em suma, espera-se com esta dissertação de mestrado poder vir a contribuir para a reflexão sobre as relações entre Portugal e África, no âmbito específico das artes plásticas contemporâneas portuguesas, analisando, de forma séria e entusiasmada, um tema ainda pouco trabalhado no atual contexto português que, apesar de tudo, tem vindo a ser alvo de pensamento crítico mais sistemático desde os finais da década de 1980.

Capítulo 1 – Tempo, Memória e Visualidade

Partindo da abordagem temporal diacrónica que caracteriza os Estudos de Cultura, tentar-se-á perceber em que medida – no contexto do mundo globalizado onde fugacidade é palavra de ordem – a memória e a história configuram relevantes espaços de reflexão sobre a construção identitária.

Além disso, serão consideradas as questões da memória visual e da visualidade, porque compreender os mecanismos neurológicos desencadeados através da memória visual permite entender como é que, em termos biológicos, a memória é construída, armazenada e convocada. Contudo, ao fenómeno biológico não é alheio o contexto sociocultural em que os indivíduos estão inscritos. Assim sendo, será necessário prestar atenção às formas de construção da visualidade, bem como às suas projeções – especialmente no que ao domínio artístico diz respeito. Estas são questões pertinentes quer em virtude do contexto do mundo atual, quer pela área de abordagem privilegiada na presente dissertação: as artes plásticas portuguesas, analisadas em função de dois espaços – a galeria e o jardim – e de um modo de representação do espaço – o mapa². Elementos à partida díspares, mas, no fundo, complementares, em que o fator visual é absolutamente marcante. Todavia, este último não é o único, razão pela qual será proposto um olhar atento sobre a relevância da literacia visual.

Não obstante, a última parte desta abordagem teórica pretende deixar uma ampla visão acerca daquilo que é a produção artística contemporânea aliada à dimensão memorativa. Nesta secção do primeiro capítulo, pretender-se-á compreender de que modo a memória se apresenta como tema das obras de arte contemporâneas, mas também como matéria/recurso dos artistas na conceção das suas produções.

² O mapa será ao longo da presente dissertação designado, não raras vezes, pelo abrangente conceito de cartografia.

1.1. Temporalidade em Estudos de Cultura

No atual mundo globalizado, onde todas as fronteiras se tornaram ténues, refletir sobre a temporalidade implica pensar o ritmo vertiginoso a que os acontecimentos se vão sucedendo. Passado, presente e futuro formam a tríade que controla a perceção temporal bem como o modo como esta se cria e organiza. Em “Creativity Across Cultures”, Lubart propõe dois modos distintos de olhar e experienciar o tempo no ocidente e no oriente. Se, no primeiro caso, os três constructos surgem como se de um contínuo se tratasse, sendo possível identificar pontos de partida e de término (Lubart, 2009: 341); no segundo, o tempo configura-se segundo um modelo circular, fortemente ligado ao espiritual e ao sentido do coletivo (*ibid*). Mas a contaminação faz hoje parte das experiências quotidianas, a informação é difundida a um ritmo nunca antes conhecido, a circulação de pessoas e bens nunca foi tão facilitada. De acordo com Arjun Appadurai, «nunca como agora tantas pessoas parecem imaginar rotineiramente a possibilidade de elas ou os seus filhos viverem e trabalharem em lugares diferentes daquele em que nasceram» (Appadurai, 2004: 17), nunca como agora foi tão simples o contacto entre culturas. Por outras palavras, a globalização alterou o paradigma espaço-temporal e os hibridismos (Canclini, 1999; Carneiro, 2006) assumiram o protagonismo, neste momento em que as interculturalidades se configuram enquanto discurso do século XXI (Gil, 2008b: 30)³.

Diversos têm sido os autores e as áreas de estudo a refletirem sobre a questão temporal, conforme atestam estudos da Psicanálise, da Antropologia, da Filosofia, entre outros. Assim sendo, também os Estudos de Cultura não ficaram indiferentes a esta matéria. Orientados por duas importantes correntes de pensamento – os *Cultural Studies* de tradição britânica e os *Kulturwissenschaften*, de matriz alemã – os Estudos de Cultura são uma área do saber que se distingue, essencialmente, pelo modelo de relação com o objeto

³ As urbes constituem atualmente importantes locais de chegada e de partida de indivíduos, onde se assiste ao convívio e à troca de experiências culturais. Os conceitos de multiculturalismo e de interculturalidade assumem-se, assim, como recorrentes matérias reflexivas. Se as propostas multiculturais parecem ter falhado pelas ausências de reconhecimento da pluralidade identitária e de um projeto político de âmbito social (Ribeiro, 2011a: 280), a interculturalidade veio colmatar algumas das anteriores incoerências (*ibid*). Atendendo à multipolaridade sociocultural que marca indelevelmente o mundo em que vivemos, alerta Isabel Gil para a necessidade de se considerar a existência de múltiplas interculturalidades (Gil, 2008b: 30). António Pinto Ribeiro acredita, baseando-se na visão de Kwame Anthony Appiah, que o futuro passará, necessariamente, pelo cosmopolitismo (Ribeiro, 2011a: 284). A relação com a alteridade, as diferenças, as identidades e os conflitos constituem incontornáveis pontos na discussão destas matérias. A este propósito ver Said (2003), Ribeiro (2011a), Gil (2008b) e Appadurai et al. (2009).

cultural, assente na componente prática, caracterizado por uma «abordagem orientada para temas e problemas, socorrendo-se de perspectivas disciplinares diversas, dos estudos literários, à história, sociologia e antropologia, entre outros» (Gil, 2008a: 144 – 145). Os Estudos de Cultura assumem, deste modo, uma postura contrária à da especialização que tem vindo a dominar.

A palavra *cultura*, que tanta tinta tem feito correr, apresenta-se, no dizer de Isabel Gil, como uma das palavras «que a mais abusos tem sido submetida» (ibid: 138)⁴. Os *Cultural Studies* – de tradição anglo-saxónica – marcaram a mudança de paradigma da análise cultural ao nível sociológico, protagonizando a célebre afirmação de Raymond Williams de que «culture is ordinary», através do tratamento de temas que, até aí, haviam sido negligenciados, como as questões do feminismo e do pós-colonialismo. Os *Cultural Studies* ofereciam, contudo, problemas ao nível da produção de conhecimento crítico, acusado de ser pouco denso e sustentado (Silva, 2010: 141). Por sua vez, os *Kulturwissenschaften* sobressaem pelo método, reflexão e compreensão. Entendem a cultura enquanto macrossistema sócio-cultural, onde a Semiótica assume um papel crucial (Gil, 2008a: 146)⁵.

Apesar da tessitura cultural marcar o âmago das duas correntes – registando-se importantes pontos de convergência, pelo que os exemplos encontrados ao longo da presente dissertação serão feitos com recurso a ambas as abordagens – existe uma assinalável diferença no que à compreensão da ligação entre passado e presente diz respeito. Os *Cultural Studies*, extremamente focados no presente, «centram-se no presente, esgotam-se no presente, proíbem o estudo do passado [...] a menos que esse passado seja inscrito no presente e “lido” como se fosse um “texto” do presente» (Silva, 2010: 144). Por sua vez, as *Kulturwissenschaften* – de matriz alemã – concebem a ligação entre passado e presente sob uma perspetiva diacrónica, onde o passado, em articulação com os discursos historiográficos e com a memória, assume um papel decisivo no estudo da atualidade. É no

⁴ Sobre este tema veja-se, por exemplo, T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture* (1949), onde celebrizou a frase “culture is a whole way of life”; Terry Eagleton, *The Idea of Culture* (2000) e Raymond Williams, “Culture is ordinary”, um texto originariamente publicado em *Convictions* (1958).

⁵ Os *Cultural Studies* de tradição britânica foram institucionalizados pela mão de Stuart Hall e Richard Hoggart no *Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham*, na década de 1960 (o qual foi extinto em 2002). Os *Kulturwissenschaften* apoiaram-se na história cultural de Egon Friedell e a Ernst Cassirer, na sociologia da cultura de autores como Georg Simmel, Max Weber e Ferdinand Tönnies, contando ainda com a influência de Nietzsche, com repercussões no pensamento de Walter Benjamin e na teoria de Theodor Adorno e Jürgen Habermas. (Gil, 2008a: 146).

quadro desta segunda perspectiva que se situa esta dissertação, pela crença de que é a existência do passado que confere relevância quer à memória, quer à história, apesar de ambas serem pensadas agora, em articulação com o presente e com o futuro, pois, como afirma Michael Pickering (2010: 194):

The implication then seems to be that the past is over and done, severed of any connection with what is happening now. When “now” becomes regnant, in any intellectual field, it ceases to command any viable resources for temporal reflexivity and is condemned to repeat the past. The vitality of cultural studies depends, in one key dimension of its development, on keeping the diverse interactions between “then” and “now” in continual and active view of each other.

1.2. A Memória e a História

Pickering e Keightley (2010) defendem que quer a história, enquanto disciplina académica, quer a memória, enquanto método de pesquisa e objeto de investigação, desempenham posições charneira no âmbito dos Estudos de Cultura.

Desde os anos de 1920 que é reconhecido o nível mais básico da memória, a partir do momento em que se entende a rememoração enquanto atividade neurológica. Quer os estudos freudianos, quer os bergsonianos acreditavam que recordar seria um processo individual decorrente do nível psicológico (Gil, 2004: 16). Todavia, com o trabalho seminal de Maurice Halbwachs (1877 – 1945), *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), e com *La mémoire collective* (1950), esta conceção foi contraposta, passando a considerar-se a existência de uma memória individual construída em contexto grupal, informada pelo ambiente social em que os indivíduos estão integrados.

The relation between memory and social environment is not a one-way flow: although what is remembered is dictated by the groups in which we participate, remembering also has a social function in the present. By remembering according to particular social conventions, those conventions are constantly being affirmed and re-constructed. (Pickering, 2010: 176)

Na década de 1980 os estudos sobre memória ganharam novo fôlego a partir dos contributos do francês Pierre Nora, com a obra *Lieux de mémoire* (1984) – um título de

difícil tradução para línguas como o inglês ou o alemão⁶ (Boer, 2008: 22) –; de Michael Pollack, com “Memória, esquecimento, silêncio” (1989); de Paul Ricoeur – que introduziu uma relevante perspectiva filosófica e interpretativa concentrada na memória, esquecimento e perdão⁷; bem como com os do casal germânico Jan e Aleida Assmann, atentos às questões dos *media* e da memória em sociedades remotas. Esta centralidade conferida às questões da memória constituiu uma valiosa contribuição para a reorganização do passado no tempo presente e levou à conclusão de que não é possível, em termos práticos, tecer uma rigorosa distinção entre a memória ao nível biológico e a memória construída em contexto social, institucional, dada a sua complementaridade.

Tanto a história como a memória podem ser entendidas sob um prisma individual e/ou coletivo e surgem com um forte elo de ligação à construção de identidades, uma vez que estas «have to be constructed and reconstructed by acts of memory, by remembering who one was and by setting this past Self in relation to the present Self» (Erl, 2008: 6). As recordações familiares, geracionais, religiosas, de âmbito comunitário ou nacional constituem modos de pertença, de memória que conduzem à estruturação de identidades diacrónicas (Assman, 2008: 114). É também possível considerar a existência de histórias individuais e histórias coletivas, a história de uma nação, a história da arte ou a história da humanidade, pois, no fundo, «history is the history of humanity, and in this worldwide sense, the world history of peoples. Humanity becomes both the total object and the unique subject of history, at the same time as history becomes a collective singular» (Ricoeur, 2004: 300). A palavra “história”, que deriva do grego antigo *historie*, coloca, em várias línguas, obstáculos à distinção entre a história dos factos e as histórias imaginadas. Em inglês, por exemplo, fala-se em *history* e *story* e os italianos recorrem à palavra *storiografia* para se referirem à história enquanto ciência (Le Goff, 1990: 13).

A história como algo que deveria “mostrar aquilo que realmente aconteceu” – “wie es eigentlich gewesen” – foi a premissa celebrizada por Leopold von Ranke, posicionando o passado enquanto verdade absoluta. Mas a história vai sendo transmitida, interpretada e reinterpretada pelas diferentes gerações, acusando dissemelhantes modos e perspectivas de estar na vida, paralelamente ao que acontece com a memória. Conforme Jacques Le Goff (1990: 478) afirma, «a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta,

⁶A este respeito, ver Boer (2008), onde é gizada a evolução do conceito *loci memoriae* para *lieux de mémoire*, e é feito o alerta para a necessidade da reinvenção do primeiro para a construção do futuro europeu.

⁷Todos devedores de Halbwachs.

procura salvar o passado para servir o presente e o futuro». Já Inês Espada Vieira (2010: 33) defende que «memória e história olham o passado de forma diferente, mas complementar. Esta última vê um tempo terminado, rematado; para a primeira, o passado é pretérito, mas ainda existe [...] e influencia o presente».

A oposição entre história e memória foi um exercício recorrente ao longo de décadas, sobretudo no século XIX e ainda durante boa parte do século XX. Segundo Astrid Erll (2008: 6), «studies on “history vs. memory” are usually loaded with emotionally charged binary oppositions: good vs. bad, organic vs. artificial, living vs. dead, from below vs. from above». Por outro lado, Halbwachs conotava a história com a “morte” e a memória com a “vida” e Pierre Nora propunha que o conceito *lieux de mémoire* fosse entendido como uma zona situada entre a memória e a história (*ibid*). A história é uma disciplina académica, há já muito considerada, ao contrário da memória apenas no final do século XX passou a ser vista enquanto elemento capaz de produzir e/ou representar um interessante contributo no âmbito da academia. No contexto historiográfico, recorrer à memória para escrever história, representava uma matéria pouco consensual. Para muitos, tal procedimento significava carência de rigor científico e de objetividade histórica. Fará, contudo, sentido estabelecer uma oposição radical entre estes dois conceitos?

A interdisciplinaridade que caracteriza os *Cultural Memory Studies* tornou possível descentralizar a oposição entre memória e historiografia. Assinaláveis serão os pontos de convergência, como, por exemplo, a pluralidade das histórias e das memórias, a possibilidade de ter em conta memórias para contar histórias (sobretudo todas aquelas que pareciam votadas ao esquecimento, ou integravam um rol de silenciamento), utilizar a memória como fonte da história (Vieira, 2010: 34), bem como recorrer à história para tecer análises críticas sobre a memória. Aceitando a sugestão de Erll (2008: 7) poder-se-ia dizer:

I would suggest dissolving the useless opposition of history vs. memory in favor of a notion of different *modes of remembering* in culture. This approach proceeds from the basic insight that the past is not given, but must instead continually be re-constructed and re-presented.

Paul Ricoeur (2004: 67 – 68) explora o conceito de “abusos da memória”, a partir do reconhecimento da existência de memórias manipuladas, forçadas e bloqueadas. Episódios bélicos ou de barbárie, como o Holocausto e a Guerra Colonial – apesar dos diferentes contextos culturais em que surgem – constituem acontecimentos traumáticos, integrados na categoria analisada por Ricoeur. A lacuna temporal que separa este tipo de casos da

produção narrativa é longa, mas é, não raras vezes, por meio da produção narrativa que o indivíduo convive com o trauma e consegue superá-lo (Vieira, 2010: 46). Em *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997), Marianne Hirsch cunhou o conceito de *postmemory*, que diz respeito às memórias construídas por indivíduos que não tendo experienciado o Holocausto, conhecem histórias e testemunhas e, por isso, constroem memórias mediadas e re-mediadas acerca do mesmo. No sentido antropológico falar de memória implica colocar o foco em dois conceitos fundamentais: lembrança e esquecimento (Gil, 2004: 15), porque esquecer é tão importante quanto lembrar. No contexto traumático, se uns optam por partilhar as suas lembranças, outros há que preferem «evitar a lembrança» (Vieira, 2010: 47), porém, evitar não é sinónimo de esquecer (*ibid*). Nos últimos tempos, tem-se assistido a uma vaga de pesquisa e reflexão sobre estas temáticas em diferentes áreas académicas, sendo o Holocausto um dos principais pontos de partida para a análise da memória. A produção de obras que juntam este termo a um acontecimento histórico traumático é cada vez mais comum, denotando uma estratégia editorial, mas também uma «relação genuína, sentida pela comunidade a um nível concreto» (*ibid*: 46).

É com e através da linguagem que a realidade é constantemente mediada (Hall, 1993: 95), o que confere – à primeira – uma relevante posição na forma como o mundo é entendido e categorizado⁸. Não é possível aos indivíduos assimilar a totalidade das informações com que são permanentemente confrontados, pelo que as filtram e selecionam, num processo que lhes assegura a sobrevivência (Gladwell, 2006: 7) e que põe em destaque o papel do esquecimento. O binómio lembrança – esquecimento – aplicado à memória – não diverge sobejamente da história. A narrativa historiográfica que tem vindo a ser produzida conta e incute a história dos vencedores, deixando para trás os vencidos, os discursos periféricos e marginais. A fim de contrariar esta tendência são de mencionar as contramemórias como elementos que vêm revitalizar, reconsiderar, reinterpretar elementos do passado parcamente conhecidos. Títulos como a *História Geral da África* – são exemplificativos da necessidade sentida pela pós-modernidade em dar voz a histórias silenciadas, que se assumem como discursos alternativos aos dominantes; no fundo, propostas de narrativas plurais, outras versões das histórias e distintos modos de as contar, pois «the idea of plurality of viewpoints, once stripped of any overview, is proposed as the

⁸ Ver Lakoff e Johnson *apud* Lubart, 2009: 344.

anti dogmatic view par excellence» (Ricoeur, 2004: 304). Além disso, como aponta Pickering (2010: 177), «memories are texts with narrative codes and representational conventions; they have omissions and reinterpretations, polysemic readings and intense personal resonances», à semelhança do que acontece com a historiografia, em que as narrativas construídas obedecem também a códigos pré-estabelecidos, em que são feitas omissões e reinterpretações e em que podem existir leituras polissêmicas.

É também através da história e da memória que algumas noções espaciais vão sendo construídas. Os lugares de memória «existem, possuem e revelam identidade e memória colectiva. Estes lugares não são de criação espontânea, mas sim uma construção da história, resultado e representação da evolução social» (Vieira, 2010: 32), já que, «os lugares de memória são contingentes, social e geograficamente, temporal e historicamente. Não há um valor absoluto e eterno, válido em todas as coordenadas, mas toda a memória está condicionada pelo contexto» (*ibid*). O que são os museus, as bibliotecas, os arquivos, os manuais, a arquitetura, os Estados, os meios sociais, políticos, geracionais senão “lugares” de construção da história em articulação com as memórias coletivas? (Le Goff, 1990: 409). Estabelece-se, assim, uma espécie de movimento circular capaz de interligar as instituições, a história e a memória, criando lugares circunscritos e balizados, que aqui serão analisados em maior pormenor através da galeria, do jardim e do mapa. Neles se configuram discursos de poder, de legitimação cultural e artística, que podem ser lidos à luz da teoria de Michel Foucault centrada precisamente na questão do poder, como resume Gibbons (2007: 53):

In speaking of the institutional power of knowledge, Foucault also speaks of the production of discourse, the ways in which knowledge is framed, spoken and transmitted, so that Foucault's overall project was equally concerned with the contingency of discourse, - that it is never disinterested while often presenting itself as intact and objective.

Em síntese, memória e história representam dois campos distintos mas interdependentes, operando em estreita articulação e complementaridade, podendo ser estudados, lidos e interpretados a par, pois «memory is a method by which historical data can be brought to life and fruitfully contextualised with depth, detail and alternative perspectives, while historical enquiry can help make sense of the changing role of memory over historical time» (Pickering, 2010: 191). Não obstante, a memória pode «desligar-se da sua material companheira e entregar-se nas inter e transdisciplinaridades dos estudos de

cultura» (Vieira, 2010: 40). Neste sentido, na próxima secção, propõe-se a análise da memória em articulação com o elemento visual.

1.3. A Memória Visual e a Visualidade da Memória

A visualidade influencia sobejamente o modo como o mundo é concebido, percebido e categorizado. Pensar esta temática implica – conforme sugere o título da presente secção – problematizar, numa primeira fase, o modo como em termos neurológicos, as imagens são memorizadas e recordadas e, num segundo momento, como é que as memórias se organizam e traduzem em termos visuais. A proposta de criação dos *Cultural Visual Studies* é devedora de Lister e Wells, que entendiam que esta área deveria tecer uma rigorosa análise dos momentos de produção, circulação e consumo da imagem, em estreita articulação com os Estudos de Cultura (Pink, 2010: 130) – estes que «always implied the analysis of the visual» (*ibid*: 128).

A visão, não sendo um exclusivo do ser humano, será provavelmente, um dos cinco sentidos mais requisitados no seio das presentes dinâmicas quotidianas. Proeminentemente visual, o mundo contemporâneo confronta sistematicamente os seus habitantes com imagens dos mais variados tipos – publicitárias, televisivas, digitais, entre tantas outras. Deste modo, é preciso filtrar e seleccionar informação, retendo apenas uma pequena parte desse vasto manancial, pois, conforme Todd e Marois (2004: 751) recordam, «yet our internal, explicit representation of this visual world is extremely sparse: we can only hold in mind a minute fraction of the visual scene. These mental representations are stored in visual short-term memory (VSTM)».

A memória visual, um dos vários sistemas cognitivos que se combinam para formar a memória humana, funciona como armazenador de informação visual que é traduzida em imagens mentais de pessoas, animais e locais. Como se do olho da mente se tratasse, a memória visual assenta num processo iniciado na retina. A receção de imagens – nomeadamente da luz – espoleta impulsos nervosos, encaminhados por redes e vias neuronais do sistema visual. As informações visuais, como sejam a cor, a forma, as texturas, são processadas por vias dirigidas ao mesencéfalo ou ao córtex cerebral, sendo, neste último, criadas as representações visuais do espaço circundante (Morris e Fillenz,

2007: 14 – 15)⁹. Deste modo, as imagens obedecem a uma constituição formal, assente na forma e na cor, sendo produzidas e recebidas em contextos socioculturais específicos: «visual images do not exist in a vacuum», tal como defende Gillian Rose (2007: 39). A perspetiva – criada no Renascimento – facultou a possibilidade de representação tridimensional ao desenho e à pintura, refletindo uma determinada organização das imagens no espaço. De enfatizar será ainda que «all images have their space organized in some way, and there are two related aspects of this organization: the organization of space “within” an image, and the way the spatial organization of an image offers a particular viewing position to its spectator» (*ibid*: 42).

A memória visual é fundamental ao nível educacional. O reconhecimento da aparência das letras ou das palavras, por parte dos alunos, é indispensável para que aprendam a ler e a escrever. O advento da escrita proporcionou a criação de cânones e o quebrar da curta durabilidade própria da passagem de conhecimentos orais (entre três a quatro gerações), dado que, «a escrita permite à memória coletiva um duplo progresso, o desenvolvimento de duas formas de memória. A primeira é a comemoração [...] A outra forma de memória ligada à escrita é o documento escrito» (Le Goff, 1990: 375)¹⁰. Se os processos de leitura e de escrita foram, de início, produtos da mente de uma minoria, acabaram, no dizer do médico e professor catedrático Alexandre Castro Caldas, por adquirir autonomia, «isto é, muitas das operações mentais necessárias para elaborar a leitura e a escrita estão hoje já pré-codificadas na própria estrutura dos elementos que compõe a ortografia» (Caldas, 2008: 54). Esta aprendizagem proporciona «o desenvolvimento de operações específicas, que têm por virtude a possibilidade de fazer um curto-circuito entre a percepção no córtex visual primário e o resultado final da operação de compreensão de leitura» (*ibid*).

A visualidade – conceito cunhado por Thomas Carlyle, em *On the Heroes and Hero Worship* (1840)¹¹ – para além da sua óbvia ligação à componente visual, de instrumento que «“dá a ver”, que torna visível, e portanto, cria imagem» (Gil, 2011: 17) é já, desde a

⁹ Em 1981, David H. Hubel e Torsten N. Wiesel, foram agraciados com o Prémio Nobel da Fisiologia/Medicina devido às suas investigações sobre o funcionamento e organização do sistema visual.

¹⁰ Convém lembrar a existência de culturas onde a oralidade assume ainda centralidade e onde, consequentemente, os processos de construção/preservação de memória e de história enformam contornos distintos.

¹¹ Segundo Isabel Gil (2011: 17), Thomas Carlyle usou o termo visualidade, pela primeira vez, para mostrar a capacidade do herói em criar imagens mentais acerca dos grandes feitos históricos conseguindo, assim, dominá-los.

Antiguidade Clássica, considerada um «constructo multimodal e multissensorial» (*ibid*). Em *Remembering to forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye* (1998), Barbie Zelizer defende que grande parte da capacidade de recordar depende de imagens, as quais conferem «texturas» à memória.

Nicholas Mirzoeff, em “Panoptic Modernity”, giza um percurso da evolução visual ao longo de diferentes épocas históricas. Concentrando a sua atenção maioritariamente no final do século XIX e início do século XX, Mirzoeff alerta para a importância basilar deste período na configuração das dinâmicas do olhar, do fator visual e da visualidade. Se durante a Antiguidade Clássica o domínio do branco, em quase todos os momentos da vida das populações – conforme atesta, por exemplo, a estatuária – conduziu autores como Hans Magnus a concluir que os gregos «had in fact seen in black and white and that the color sense was a recent and developing aspect of human evolution that would soon permit humans to perceive the ultra-violet elements of the spectrum» (Mirzoeff, 2009a: 100), a época moderna – especialmente em consequência das obras dos artistas impressionistas e do surgimento do cinema e da fotografia – enfatizou as possibilidades da luz e da cor, uma vez que, «the disciplinary system of vision that had been instituted in the early nineteenth century became racialized around the issue of color» (*ibid*: 101).¹²

As imagens estáticas passaram, com o aparecimento do cinema, a dividir o seu espaço com as imagens móveis. Esta mobilidade obrigou ao desenvolvimento de outras formas de olhar. Os ângulos escolhidos para a captação das imagens, a composição dos cenários, a construção da *mise-en-scène*, os *zooms*, as perspetivas, a edição, medeiam, inevitavelmente, o modo como as imagens são recebidas e percebidas. A primeira apresentação do filme *Arrivée d'un train à la Ciotat* (1895), da autoria dos irmãos Lumière, ficou célebre pela fuga das pessoas da sala de cinema, comprovando a necessidade de familiarização dos indivíduos face aos objetos. Neste sentido, será de referir a importância do comboio na formação da cultura visual europeia. Se, por um lado, «for the view from the train window was the first perception of the moving image that later became institutionalized as cinema» (Mirzoeff, 2007: 210), por outro, «by the 1940s, the railway had been transformed from a symbol of European progress to the facilitator of the

¹² A cor é abordada de modos distintos por cientistas e por artistas. Os primeiros, devedores de Isaac Newton, mostram que a luz é composta por sete cores principais: azul, vermelho, cor-de-laranja, amarelo, verde, índigo e violeta; já os segundos propõem, desde o século dezassete, a criação da paleta de cores com base em três cores primárias: azul, vermelho e amarelo (Mirzoeff, 2009a: 99).

Holocaust, with special meaning for Jews, gypsies, gays, the disabled and the other victims of slaughter» (*ibid*).

A questão da cor conferida às imagens constituiu um forte pretexto para a sustentação dos discursos racistas, que marcam indelevelmente a história e a memória da visualidade ocidental. Apoiados na teoria de Darwin, Laforgue e Bracquemond, por exemplo, conotavam o branco com a raça ariana, por oposição ao preto, associado às “raças menores” (Mirzoeff, 2009a: 103). Anunciava-se, assim, o florescimento de uma linha de pensamento que culminou com o flagelo da Segunda Grande Guerra. Também a estética do filme *noir*, onde o crime acontece na penumbra da noite e em ambiente chuvoso; ou o segundo plano a que os negros sempre ficaram votados nos filmes de Hollywood, nas figurações pictóricas e nas composições fotográficas – para citar apenas alguns exemplos – contribuíram para a delimitação de um imaginário, de uma memória visual acerca da cor negra, que se espelhou de maneira depreciativa nas relações interpessoais ao longo das diferentes épocas.

A história do olhar foi sofrendo alterações conforme os contextos sociais, culturais, económicos e políticos vivenciados. Monique Sicard (2006: 299), em *A Fábrica do Olhar*, defende que «a história dos olhares assenta na história das imagens e dos aparelhos de visão». A interferência da tecnologia nas formas de olhar é inegável. O surgimento do telescópio – no final do século XVI, início do século XVII – a invenção do microscópio e mais tarde da fotografia e do cinema constituem exemplos de *aparelhos de visão* que alteraram as dinâmicas de relacionamento entre os indivíduos, o tempo e o espaço. O desenvolvimento tecnológico facultou ao ser humano a possibilidade de construir conhecimento acerca de elementos que, a olho nu, jamais seriam percebidos e, conseqüentemente, equacionados, pois, como recorda Mirzoeff (2009b:117):

It is clear that the camera can reveal features that cannot be seen by the unaided eye and alters our understanding of the exterior world. We may not be able to see a horse's legs while it is galloping but thanks to Eadweard Muybridge's 1872 photographs, we know that centuries of equine painting in which their legs are depicted as pointing [...] backwards and forwards are in error.

Mas a relação da visão com a tecnologia não se esgota nos exemplos citados. Os *media* como a televisão, o computador, os telemóveis, ou os iPads (que parecem confinar o olhar contemporâneo à geometria do retângulo) constituem importantes sustentáculos de ligação entre os indivíduos e o mundo envolvente. Caracterizados, não raras vezes,

enquanto suportes de domínio visual, não poderá ser descurada a sua polissemia, tal como defende W. J. T. Mitchell (2008: 6):

[...] la notizione stessa di *medium* puramente visuale è radicalmente incoerente [...] I *media* sono sempre una miscela di elementi sensorial e semiotici, e tutti i cosiddetti “*media* visuali” sono formazioni *miste* (*mixed*) o ibrie, che cambiano suono e vista, testo e immagine.

As leituras semióticas, tão relevantes no que ao domínio interpretativo diz respeito, impulsionaram os estudos de autores como Ferdinand de Saussure, Charles Peirce e Roland Barthes¹³. Os dois primeiros interessaram-se, sobretudo, pelo domínio da linguagem e o terceiro pelo das imagens. A reflexão de Barthes sobre as imagens publicitárias – estas que proliferam no mundo atual e que permanentemente aliciam o consumidor – leva à problematização de um outro conceito, o de *fetichismo*, o qual foi discutido por autores como Karl Marx e Friedrich Engels, Walter Benjamin e Sigmund Freud. Isabel Gil (2011) apresenta em “Sapatos, sapatos, sapatos...” – título de um dos subcapítulos do seu livro *Literacia Visual*, e que remete para uma das obras de Warhol – a questão do fetichismo visual a que a sociedade moderna foi votada. Os objetos seduzem o olhar, conduzindo os indivíduos a comprá-los e a sentir prazer nesse ato, mesmo que deles não necessitem.

A preponderância dos elementos visuais no mundo contemporâneo poderia levar à crença na existência de um *pictorial turn*, exclusivo do atual momento histórico. Nada mais errado na visão de Mitchell, que considera que «il *pictorial turn*, pertanto, avviene di solito dalle parole alle imagine e non è una caratteristica esclusiva della nostra epoca» (Mitchell, 2008: 7). Não obstante, conforme argumentação do próprio, não sendo esta transformação pictórica singular, assume, hoje, características específicas e até contraditórias. Se, por um lado, as novas tecnologias incrementaram renovadas dinâmicas de relacionamento entre os indivíduos e as imagens, em consequência do desenvolvimento de diferentes formas de simulação e ilusionismo visual (*ibid*: 22), por outro, existe medo das imagens, desconfiança e receio relativamente ao poder das mesmas (*ibid*). Neste sentido, será obrigatória a menção à teoria de Michel Foucault apresentada em *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1991), onde atribui à observação o mais privilegiado

¹³ As reflexões de Barthes presentes em “A mensagem fotográfica” (1961), “Retórica da Imagem” (1964) e *Câmara Clara* (1980) compilam a visão do autor acerca da interpretação das imagens e da relação do textual com o visual (Gil, 2011: 19).

instrumento de poder. Tendo sido o paradigma da construção de algumas cadeias e campos de concentração, é atualmente seguido noutros moldes. A questão da segurança assume-se como uma preocupação constante no seio das sociedades contemporâneas. Assim sendo, a instalação de câmaras de vigilância no espaço público tem proliferado. Todavia, muitos reclamam o desconforto, o incómodo de saber que estão a ser observados por alguém que não conseguem ver, que não conhecem. Além disso, a questão do poder das imagens coaduna-se ainda com uma outra preocupação: o desenvolvimento de um sentimento de insensibilidade perante cenários de catástrofe, em resultado da sua frequente apresentação através de imagens digitais. A este respeito, falava Jean Baudrillard no surgimento de uma sociedade da hiper-realidade, do *simulacrum*, onde não mais se sabia da distinção entre o que seria efetivamente real e o que seria ficcionado (Baudrillard, 1993).

As imagens não são devedoras nem apelam exclusivamente à visão, constituindo-se como um *mix* para onde concorrem também elementos tácteis ou sonoros. A sua leitura deve ser feita sem que sejam esquecidas as intertextualidades e intervisualidades que nelas se cruzam e fundem (Mirzoeff, 2007: 209) e sem perder de vista que «a visualidade, mais do que um conjunto de características formais, define-se como prática e discurso» (Gil, 2011: 22). Os elementos visuais devem, então, ser lidos, interpretados e compreendidos em função da sua moldura (*frame*), dos contextos em que se inserem. Neste sentido, Isabel Gil advoga a relevância da literacia visual enquanto elemento transdisciplinar, indispensável ao estudo da cultura visual:

Sem ter um objecto de estudo específico, mas abarcando todas as formas culturais que se reconhecem de modo lato na definição de imagem, assim como discursos sociais e históricos do visível e as modalidades de configuração da visão e da visualidade, a literacia visual constitui-se como elemento estratégico que exige múltiplas competências. (*ibid*: 25)

As representações que os indivíduos levam a cabo são sempre informadas pelos seus pré-conceitos, por tudo quanto conhecem. É muito difícil, se não impossível, solicitar a conceção de elementos absolutamente desenraizados daquilo que integra as suas realidades.¹⁴ Segundo, Robert Desimone (1996)¹⁵, «we typically learn and remember much more about stimuli in the environment that we attend to than about stimuli we ignore.». Além disso, a memória, enquanto característica individual, permite recordar

¹⁴ A este propósito veja-se o estudo levado a cabo por Thomas B. Ward (1995).

¹⁵ Informação consultada em <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC33636/>, a 8 – 06 – 2012.

acontecimentos vividos pelas mesmas pessoas, em simultâneo, de modos singulares, «aquilo que cada um de nós recorda é diferente daquilo de que os outros se lembram, mesmo no que diz respeito a situações em que estivemos juntos» (Morris e Fillenz, 2007: 30), porque os interesses, o *background* e as motivações de cada um variam. Jaques Derrida (2001) postulou a noção de *différance*, problematizando o modo como se constrói conhecimento. Se é verdade que se formulam pensamentos/conhecimentos por associação, o mesmo sucede por oposição, por recurso ao elemento da diferença. A tensão da visibilidade entre centro e periferia tem disso sido espelho. Se não atente-se à conceção de identidade diaspórica advogada, por exemplo, por Stuart Hall em “Identidade Cultural e Diáspora” (2006).¹⁶ O fosso existente entre as margens e o centro, que tem remetido as primeiras para a invisibilidade e o segundo para a dimensão do visível, tem tido repercussões nos modos de olhar e de relacionamento com o “Outro”. Neste sentido e a partir do espoletar de discursos *excêntricos*, tem vindo a ser desenvolvida uma fértil reflexão sobre os cânones, a construção identitária, as conceções instituídas sobre outras latitudes e longitudes. Os “Outros” que durante séculos permaneceram na sombra, votados a figurações secundárias ou menores, devem antes ser entendidos como parceiros (Kapuscinski, 2009: 65), num contexto onde a noção de *polycentrism*, reclamada por Ella Shohat e Robert Stam (2007), ou (antes) de múltiplas periferias (Cachola, 2011: 166), assumem um papel pertinente.

Saber ver e interpretar as imagens que preenchem o olhar contemporâneo é, no entender de Isabel Gil (2011: 28), um exercício de cidadania: «a literacia visual responde então ao anseio democrático de olhar de modo informado, de discernir o sentido na floresta de signos, e de contribuir tanto para a articulação do visível como dos espaços outros da invisibilidade». A arte contemporânea constitui um terreno próspero no equacionar destas visibilidades e invisibilidades, uma tensão a que a memória se encontra, não raras vezes, subjacente.

¹⁶ *In-between*, dupla consciência e comunidades imaginadas, foram algumas das designações encontradas por Hall (2006), Du Bois (2008) e Anderson (2011), respetivamente, para se referirem à construção de identidades na contemporaneidade.

1.4. O Papel da Memória na Arte Contemporânea

As patronas das artes – Calíope (poesia), Clio (História), Polímnia (pantomima), Euterpe (música), Terpsícore (dança), Erato (lírica), Melpómene (tragédia), Tália (comédia) e Urânia (astronomia) – são as nove musas, filhas de Mnemosyne (memória) e de Zeus, segundo a história de Mnemosyne (memória). Esta história, patente na *Teogonia* de Hesíodo, demonstra a existência de um inseparável elo entre o esquecimento (*lesmosyne*) e a memória (*mnemosyne*) (Gil, 2004: 15) e confirma a ligação entre arte e memória, ou seja, «a arte através da memória, a arte de enriquecer o presente com tesouros do passado» (Oliveira, 2003: 16). Para além deste texto seminal, da Antiguidade Clássica, impreterível será também referir as investigações do historiador de arte e antropólogo Aby Warburg, que analisam a reencenação de símbolos artísticos ao longo da história. Warburg concluiu que a cultura assentaria na lembrança coletiva de símbolos – um processo que designou de memória social ¹⁷ (Gil, 2004: 16 - 17).

Recordar, lembrar e esquecer são os principais movimentos da memória que, quando traduzidos em termos estéticos, fazem das artes um «medium of mnemonic recollection» (*ibid*: 16). Um lugar não menos importante ocupa a “arte da memória”, já que «every artistic mode is simultaneously an *ars memoriae*, relating to the past through citation, copy, appropriation, dissimulation or denial» (*ibid*).

A relação da arte com a memória, num contexto contemporâneo, fica marcada pela alteração das conjunturas políticas, sociais e culturais. O desenvolvimento industrial, o aumento da população urbana e os dois pós-guerras proporcionaram novas reflexões e diferentes abordagens no campo das artes. Durante a primeira metade do século XX, o modernismo – com raízes no romantismo – tomou a dianteira. No domínio artístico surgiram, na Europa, vários movimentos de vanguarda como o fauvismo, o expressionismo, o abstracionismo, o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, entre outros *ismos*, cujo principal objetivo passava por romper com o rigor formal da

¹⁷ Aprofundada e sistematizada a investigação, organizou uma importante exposição – *Atlas Mnemosyne* – realizada entre 1924 e 1929, que consistia na mostra de um avultado conjunto de imagens, alusivas a diferentes períodos artísticos e referentes a zonas distintas do globo. O legado de Warburg conduziu à fundação do “Warburg Institute”, em 1933, já após a sua morte. Aí foram desenvolvidos importantes trabalhos sobre a arte da memória, por artistas como Frances Yates, Ernst Gombrich, Erwin Panofsky (Gil, 2004: 17).

academia. Os fauvistas e os dadaístas, por exemplo, advogavam um radical corte com o passado, onde o artista deveria representar uma espécie de folha em branco, uma “tábua rasa” – um conceito largamente explorado por Victor Turner em *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*; já os surrealistas, fortemente ligados à teoria psicanalista de Freud, imprimiam relevo ao papel do inconsciente na atividade criativa. Perante o desenvolvimento da técnica fotográfica e cinematográfica, W. Benjamin anunciou a morte da aura no emblemático texto “A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica” (1985). A questão da autenticidade marcou o centro das discussões alterando-se, assim, indelevelmente a relação do artista e do público com as obras de arte¹⁸. Na contemporaneidade, à semelhança do defendido por Ana Cristina Cachola (2009: 36), na dissertação de mestrado *Da criação à mediação: ateliers de arte contemporânea em Portugal*, «conhecer um artista ou a sua obra não implica, hoje, uma proximidade física. A aura da obra de arte (na sua relação com o original) sacrifica-se em nome da informação». Nomeadamente no âmbito das artes visuais, a circulação e reprodução de imagens de obras de arte podem, por um lado, contribuir para agudizar o interesse relativamente à imagem primeira ou, por outro lado, tornar dispensável a direta proximidade com o original (*ibid*).

Se a primeira metade do século XX trouxe novidades, a segunda não foi menos fecunda. Theodor Adorno – pensador alemão da Escola de Frankfurt – anunciava a impossibilidade de se escrever mais poesia a seguir a Auschwitz. Marcel Duchamp celebrizava o *ready-made* nos anos de 1960 e alterava as dinâmicas museológicas. Onde imperava uma dimensão sacral, de silêncio e contemplação, Duchamp introduziu uma nova lógica traduzida na célebre frase: “Por favor mexer”; o movimento *fluxus*, sobretudo ativo entre as décadas de 1960 e 1970, declarava-se contra o tradicional objeto artístico e definia-se como antiarte, apelando também ao conceito de “tábua rasa”, à semelhança do verificado com o fauvismo ou o dadaísmo. Na década de 1970, as artes plásticas adquiriram posição, sobrepondo-se às tradicionais e canónicas “belas artes”. As vanguardas e a arte moderna deram lugar à arte contemporânea, integrada num novo período – o pós-modernismo (Riout, 2002: 8). É preciso, contudo, estar atento à ambivalência do termo “contemporâneo”, pois «em termos absolutos esta noção remete para aquilo que é do nosso tempo, aquilo que é actual, dado que abrange a produção artística de um período muito anterior àquilo que se considera, consensualmente, actual»

¹⁸ Sobre este assunto ver Dal Lago e Giordano (2006).

(Cachola, 2009: 33), mas nem tudo o que está a ser feito no momento pode nele ser incluído (*ibid*).

A validade da arte começa a ser posta em causa no modernismo e as discussões no âmbito da arte contemporânea centram-se em torno de questões como “O que é uma obra de arte?” e “O que é a arte?”. Em 1979, no Centro Pompidou, em Paris, o artista Hervé Fischer – que acreditava que o tradicional modelo modernista estava esgotado – anunciava o fim da História da Arte, confiante de que se havia passado a viver na era dos eventos, da *posthistorical art*, da *Meta-Art* (Belting, 1987: 3 – 4).¹⁹ Se, no final dos anos de 1970, aplicar o conceito de vanguarda à produção artística deixou de fazer sentido, devido à alteração da relação da arte com o tempo histórico, o recurso às obras, aos artistas, aos pensadores e escritores consagrados do passado não é descurado pelos artistas contemporâneos, pois segundo António Pinto Ribeiro (2011a: 110) «se a arte contemporânea não existir serão esquecidos Sófocles, Gil Vicente, Shakespeare, Monteverdi, Wagner e pintores como Manet, Cézanne na medida em que estes são “experimentalmente” citados pela arte contemporânea». As hipóteses de resposta às questões supramencionadas são infinitas, mas a defesa da arte contemporânea tem assentado «muitas vezes na alegação de que as obras que esta engloba surgem como mais focadas no conteúdo do que na forma – importando mais aquilo que se diz do que a maneira como se diz» (Cachola, 2009: 41).

A memória tem vindo a assumir um papel preponderante no contexto da arte contemporânea, tem sido trabalhada sob diversos ângulos de análise: individual, coletivo, contramemórias e outras versões da história, pós-memórias, género, espaço e esquecimento.

A viragem do modelo teocêntrico para o antropocêntrico, desenvolvido durante o Renascimento, fez com que o individualismo se instalasse e proliferasse. As obras de arte passaram a ser assinadas e surgiram géneros como as autobiografias e a diarística que, assinalam a necessidade de cada um legar a sua marca, deixar obra feita e perpetuar a memória individual. Este posicionamento instalou-se e assumiu centralidade, se não atente-se aos percursos de artistas modernistas como Van Gogh e Frida Kahlo que, recorrendo ao autorretrato, cederam essa marca pessoal à posterioridade, mas também a artistas contemporâneos cujos trabalhos acusam a necessidade de projeção individual e de

¹⁹ Para aprofundar este assunto, leia-se Belting (1987) e Danto (1997).

perpetuação da memória. A britânica Tracey Karima Emin trabalhou o seu percurso traumático em obras como *Everyone I Have Ever Slept With, 1963 - 1995* (1995) e *Why I Never Became a Dancer* (1995); Felix Gonzalez Torres, explorou temas como a Sida - doença de que padecia – e a homossexualidade, num registo minimalista, em obras como “*Untitled*” (*Loverboys*) de 1991. O individualismo é um tema ambíguo. Se, por um lado, tal como sustenta Lipovetsky (2010: 118) – em “Sociedade de hiperconsumo e individualidade” –, se vive sob o signo do hiperindividualismo; por outro, apesar do tal *hiperindividualismo*, é premente o trabalho em rede e equipa; a comunicação é primordial mas o isolamento e fechamento em mundos cada vez mais individuais torna-se evidente; é possível trabalhar a partir de casa, recorrendo às novas tecnologias, mas o contacto cara a cara continua a ser indispensável. Neste sentido, Edward Soja (1993 e 1996) defende a primordial relevância de se problematizar a questão espacial na contemporaneidade.

Bergson estabelecia uma relação entre a memória e a matéria que, acredita Joan Gibbons, pode tratar-se de uma interação aplicada à arte «acting as a “memory-object” or a memory-work that intervenes and forms a connection, as Proust knew, between the work and a number of minds – or, better, a number of persons» (Gibbons, 2007: 6). Barbie Zelizer fala nas «texturas» da memória e Marianne Hirsch e Leo Spitzer, num texto intitulado “Testimonial Objects: Memory, Gender and Transmission” (2006), tecem uma pormenorizada análise sobre o papel dos objetos testemunhais, inspirados na noção de *punctum* postulada por Roland Barthes. Neste sentido, deverão ser salientados suportes como o vídeo, o som ou a fotografia. No caso da fotografia, Marta Langford (2007: 3) afirma:

Photographs bring visions of the past into the present. In that respect, they are felt to be like memories, though no sane person would think they were the same. Memories are neither recorded nor preserved by photographic technology. They are, however, expressed and activated by photographic works of art.

Os trabalhos da fotógrafa americana Nan Goldin, que conciliam o vídeo, o som e a fotografia; os de Bill Fontana onde o elemento acústico é central; ou os da canadiana Karin Bubas onde a fotografia é protagonista, constituem apenas três referências da ligação existente entre memória e objetos que remetem, de forma muito particular, para momentos e acontecimentos específicos.

As reflexões sobre a Segunda Guerra Mundial proliferam no âmbito das produções artísticas contemporâneas. *Attempts to Reconstruct Objects that Belong to Christian*

Boltanski between 1948 and 1954 (1971); *Reference Vitrines* (começadas em 1970); *Photo Album of Family D. 1939 – 1964* (1971), *Autel De Lycée Chases*, 1988, são obras do francês Christian Boltanski, que estabelecem exemplos dessa reflexão. Boltanski, durante toda a sua infância ouviu histórias acerca do Holocausto – especialmente a história do seu pai que fora preso pelos nazis – espoletando a construção de memórias mediadas – de pós-memórias – espelhadas no âmbito do seu trabalho artístico (Gibbons, 2007: 77). Uma questão também patente na obra do alemão Anselm Kiefer – um dos mais conhecidos artistas do pós-guerra – e da fotógrafa japonesa Miyako Ishiuchi. Neste contexto, importa ainda fazer referência às obras memorativas. Berlim alberga uma série de monumentos memorativos, como o memorial do Holocausto, edificado em memória dos judeus mortos na Europa; Jerusalém e Washinton D.C. têm museus dedicados às vítimas do Holocausto²⁰; entre tantos outros. Segundo Lisa Saltzman (2006: 12), tais manifestações artísticas funcionam «as a catalyst for and an agent of memory. Such art comes to function as, in other words, what I would consider a contemporary form of mnemonic device».

As mostras organizadas sob o desígnio da memória têm sido frequentes um pouco por todo o mundo, tal como ilustra a seguinte lista: em 2003, o Centre George Pompidou apresentou, *Chile, memory in the making, photographs by Patrick Zachmann*; em 2006, *Christian Boltanski: A Memória do Esquecimento* foi a exposição comissariada por Guy Schraenen, que esteve patente na Biblioteca da Fundação de Serralves; em 2012, a Capital Europeia da Cultura – Guimarães – acolheu a exposição *Cartografias da Memória e do Quotidiano*, resultado das propostas de seis ilustradores europeus que, em residência artística, foram convidados a refletir sobre o espaço territorial – focalizado na tessitura urbana – com base nos conceitos que dão título à mostra – *memória e quotidiano*²¹.

Outras das relações entre a arte e a memória são expressas através das geografias, topografias, cartografias, dos lugares e dos não-lugares (Augé: 1998: 114), dos espaços de permanência e dos espaços de passagem, que se constituem na matéria-prima de artistas como Mónica de Miranda, Noriko Ambe, Catharina Van Eetvelde, Paola di Bello, Peter Fend, Pedro Valdez Cardoso, Francisco Vidal, entre outros. Através das obras destes

²⁰ Para além dos monumentos memorativos em honra das vítimas da Segunda Guerra Mundial, poder-se-iam referir tantos outros, associados a diferentes momentos históricos. Se não atente-se ao memorial em honra das vítimas do muro de Berlim; ao memorial edificado em honra das vítimas do 11 de Setembro de 2001, em Nova Iorque; o memorial em honra das vítimas do atentado terrorista do 11 de Março, em Madrid; ou o memorial, da autoria de Maya Lin, em honra das vítimas da guerra do Vietnam.

²¹ Informação disponível em <http://www.guimaraes2012.pt/cartografias/>, consultado pela última vez a 10 – 10 – 2012.

artistas contemporâneos são evocados, questionados e sugeridos novos caminhos aos registos memorativos, tendo vindo a surgir diferentes propostas cartográficas, neste momento em que é imperativo refletir acerca da globalização, das transumâncias, dos movimentos migratórios e diaspóricos. *Lands of Emptiness* (2003) e *Atlas* (2006), da japonesa Noriko Ambe; *Cruise (Sluice Chapter V)* (2003), da francesa Catharina Van Eetvelde; *Ocean Earth Construction and Development Corporation* (1980), *Parallelprojekte* (2005), do norte-americano Peter Fend; *s/ Título (El Mundo) I* (2006), *Mapa* (2006), *The whole world is a mask* (2006), do português Pedro Valdez Cardoso²², constituem alguns exemplos.

A memória assume, assim, uma estreita ligação com os processos de construção identitária. Andreas Huyssen aponta que, tradicionalmente, tende a distinguir-se memória da diáspora de memória nacional, entendendo-se a primeira como «cut off, hybrid, displaced, split» (Huyssen, 2006: 85) e a segunda como «natural, authentic, coherent and homogeneous» (*ibid*). A que lugar/es pertence/m?, quem são?, como veem e são vistos? são algumas das questões fundamentais suscitadas pelas obras de artistas como Yonamine – angolano, residente em Lisboa – e Marie-Denise Douyon – natural do Haiti a viver no Canadá. A configuração de discursos nacionalistas, associados à construção identitária, foram fomentados pelos regimes ditatoriais. Em Portugal, por exemplo, fruto da política cultural orientada por António Ferro²³, a arte enveredou pela folclorização, sobressaindo artistas como Manuel Lapa, Frederico George e Kradolfer (França, 1980). Mas na contemporaneidade, a arte só pode ser percecionada e compreendida num âmbito global²⁴ (Cachola, 2009: 35) assistindo-se, por isso, à apresentação de obras informadas por discursos nacionais, mas não nacionalistas. Por outras palavras, vários artistas contemporâneos tendem a recorrer a símbolos nacionais como pontos de partida de construção discursiva, acerca dos seus países de origem. *Made in Portugal* (2008), de Joana Vasconcelos e *I Can Hold It, I'm Portuguese* (2002), de João Pedro Vale são disso

²² Os trabalhos destes e de outros artistas estiveram patentes na mostra *Mapa Mundi* (2011), que teve lugar no Centro Cultural de Belém – Museu Coleção Berardo – em Lisboa.

²³ António Joaquim Tavares Ferro (1895 – 1956) dirigiu o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) – criado em 1932 – e propôs e coordenou a célebre *Política do Espírito*. Esta tinha como missão orientar e fomentar a produção cultural, subordinando-a aos propósitos do regime.

²⁴ A viragem do paradigma nacional para o global trata-se, provavelmente, da diferença mais assinalável entre o modelo modernista e a arte contemporânea: «[...] hoje a arte é global» (Cachola, 2009: 37).

exemplos²⁵. A recontextualização de materiais e objetos para a desmistificação das incongruências históricas tem sido tema recorrente nas obras de Yinka Shonibare MBE (Gibbons, 2007: 52). *Mr and Mrs Andrews without their Heads*, 1998, *The Swing (After Fragonard)*, 2001, são algumas das suas obras mais conhecidas, que funcionam como contramemórias, representando outras versões da história e que evidenciam a importância dos contextos para uma correta leitura dos objetos.

Além disso, o corpo apresenta-se, também, como superfície de memória e de problematização identitária no domínio artístico. A pele que marca a superfície constitui a área visível do corpo e «proporciona a diferenciação do eu face ao(s) outro(s), pelo que se apresenta como indissociável do processo de formação da identidade» (Azevedo, 2004: 35). Esta visibilidade, aparentemente superficial, constitui o mote de performances como *Hand* (2010) – de Teodolinda Semedo; *Me and Red* (2009) do nigeriano Jelili Atiku; dentre outras. No que diz ainda respeito à problematização do corpo, há também que ser explorada a ligação entre género e memória. Judith Butler, importante teórica da *queer theory*, acredita que a distinção entre masculino e feminino é culturalmente informada, devendo-se exclusivamente a uma construção sociocultural (Butler, 2004)²⁶. No âmbito da arte contemporânea, encontram-se várias manifestações de protesto face às históricas funções de mãe, esposa e dona de casa, atribuídas ao género feminino, contrastantes com as de poder e de superioridade, conferidas ao género masculino. Em 1975, Martha Rosler's apresentava *Semiotics of the Kitchen* e, dez anos depois, surgia o grupo *Guerrilla Girls*, contestatário do modo como as mulheres tinham vindo a ser representadas ao longo da história da arte. A invenção do género e a relação deste com o pós-modernismo foi o ponto de partida de Cécile Proust e Jacques Hoepffner, para a apresentação de *Femmeuses*, *Femmeusesaction #19*, em 2010²⁷; Teodolinda Semedo e Sofia Ferreira apresentaram *G.I Jane's Diary (Mulher Guerra)* – um “grito” contra a histórica confinamento feminina ao espaço doméstico.

²⁵ Uma referência feita por Ana Cristina Cachola no âmbito da comunicação “The colors of belonging: the Portuguese flag in contemporary art”, apresentada no âmbito da conferência *Thinking Colors: Perception, Translation and Representation*, na Universidade Católica Portuguesa.

²⁶ À interrogação “será que existe determinismo biológico?”, respondem as feministas da diferença sexual, como Kristeva, Hélène Cixous ou Rosi Braidotti, afirmativamente, uma vez que consideram a existência de um binarismo essencial - homem e mulher. Já as feministas construtivistas, como Judith Butler, rejeitam-no prontamente, por considerarem que existem possibilidades para além do binarismo e acreditarem que o género se constitui por meio da repetição estilizada dos atos performativos, inseridos no espaço e no tempo.

²⁷ Ver, <http://www.culturgest.pt/arquivo/2010/12-femmeuses.html>, consultado pela última vez a 24 – 10 – 2012.

A efemeridade de géneros artísticos como o teatro ou a performance, feitos de momentos únicos e irrepetíveis, aponta para a necessidade de problematizar um dos limites da memória: o esquecimento. Como preservar a memória dessas intervenções artísticas para que não se diluam no tempo é a questão que se coloca. As respostas surgem com propostas de recurso às fotografias, aos vídeos e aos arquivos. Trata-se de uma espécie de “luta” contra o esquecimento, a que vários artistas e instituições culturais recorrem para que as intervenções artísticas fiquem registadas para a posterioridade. Dentre os inúmeros exemplos que poderiam ser salientados, contam-se as imagens fotográficas e videográficas que têm vindo a registar as performances de Marina Abramović, ou que recordam as coreografias de Pina Bausch.

Atualmente podem comprar-se *bits*, *bytes*, *megas*, *gigas* e *teras* de memória. São memórias programadas que nada esquecem. O cérebro humano está também preparado para armazenar informação, mas de uma forma bem diferente. Marcel Proust, distingue dois tipos de memória: voluntária e involuntária. A memória involuntária associa-se a um tipo de memória “natural”, já a memória voluntária é uma memória construída, trabalhada e moldada segundo modelos pré-estabelecidos (Gibbons, 2007: 2). Se, por um lado, episódios traumáticos como as guerras conduzem a uma espécie de amnésia, de “esquecimento” voluntário, por outro, doenças do foro neurológico como o Alzheimer fazem do esquecimento uma inevitabilidade. Neste sentido, de referir será o projeto *Trauma* da galeria contemporânea londrina *GV Art Gallery* em colaboração com a equipa *Urban Times*, cuja primeira exposição propõe uma reflexão sobre a ligação entre a arte e esta doença que coage a esquecer.

É entre a lembrança, a recordação e o esquecimento que se vão inscrevendo as memórias dos indivíduos, que se vão estabelecendo as relações com a alteridade e que se vão escrevendo a história e os lugares de memória que – à semelhança do defendido por Pierre Nora – não correspondem necessariamente a lugares específicos, podendo constituir antes «sites that may just as easily be objects or events as actual places» (*ibid*: 7). É sobre a construção de memórias e de imagens acerca do “Outro” que assenta o próximo capítulo que, querendo perceber como foram sendo arquitetadas as imagens e as memórias contemporâneas acerca de África, esboça um percurso sobre as relações Portugal – África desde o período colonial até aos dias de hoje e, não esquecendo o objeto central da dissertação – as artes plásticas portuguesas contemporâneas – tenta perceber como é que

essas imagens têm sido fonte de inspiração e matéria de trabalho no âmbito das criações artísticas dos artistas contemporâneos portugueses.

Capítulo 2 – África no Imaginário Português

Os preconceitos e os estereótipos integram os modelos de pensamento do ser humano – sendo-lhes intrínsecos e indissociáveis – ressaltando a necessidade de categorização no âmbito das construções discursivas. Não sendo variáveis estáticas, vão sendo pensados, repensados e alterados em função dos tempos, lugares e contextos socioculturais. Apesar da impossibilidade de limitar ou tipificar aqui, de forma rigorosa, a constituição do imaginário português relativamente a África, existem elementos que estão patentes nas construções de muitos portugueses e que são merecedores de realce. Poder-se-á, eventualmente, falar na existência de diferentes imaginários em função das gerações e das vivências de cada indivíduo. Através do estudo de doze capas da revista *Visão*, publicadas entre 1993 e 2006, Anderson Ribeiro Oliva – no texto “Visões da África: Representações e ideias acerca do continente africano nas capas da Revista *Visão* (1993 – 2006)” – propõe uma análise circunstanciada do modo como África e os africanos têm vindo a ser representados no imaginário português contemporâneo (Oliva, 2007: 2), sugerindo a existência de dois grandes grupos:

No primeiro, ganham destaque as lembranças dos feitos heróicos portugueses do período histórico das Grandes Navegações, ou ainda, com maior intensidade, os eventos ligados ao período colonial. Num segundo conjunto de referências imagéticas, os africanos, em África ou em Portugal são associados à inferioridade, à desorganização, à preguiça, à violência, aos conflitos, à miséria e às doenças. (*ibid*: 6).

A ligação entre Portugal e alguns países africanos conta com vários séculos de existência. É com os Descobrimentos que este cenário de relacionamento se verifica de forma mais efetiva²⁸, mas é a partir dos finais do século XIX que ele adquire maior expressão com a crescente afirmação e impacto da colonização portuguesa. O Estado Novo, com a sua ideologia nacionalista, criou e alimentou uma guerra que durou treze anos (1961 – 1974), continuando patente na memória dos portugueses, pois, de acordo com Margarida Calafate Ribeiro, Roberto Vecchi e António Sousa Ribeiro (2012: 11): «the memory of this war in contemporary Portuguese society is linked to three particular vivid and closely conneted historical moments: the end of the Salazarist dictatorship, the 25

²⁸ Estanislau Costa, Presidente do Conselho de Administração dos CTT – em Henriques, 2009: 5 – afirma existirem marcas prévias da presença dos africanos em Portugal, «nomeadamente na literatura de carácter provençal do século XIII».

April 1974, and decolonisation». Além disso, hoje, assiste-se ao emergir de diferentes dinâmicas de relacionamento, novas formas de conceber e aceder à informação, diferentes modos de vida, novas maneiras de conceber as identidades, e à supremacia da mobilidade.

Do colonialismo à contemporaneidade. É esta a sequência cronológica que serve de linha orientadora à próxima secção do presente capítulo, em que, de forma breve, serão propostas reflexões acerca: a) do modo como o “Outro” tem vindo a ser visto em Portugal; b) da maneira como tem sido gerida a diferença e a troca cultural; c) e ainda como é que esses fatores têm contribuído para a criação de uma imagética individual e coletiva relativamente a África e aos africanos. A maneira como a arte contemporânea tem vindo a integrar este processo e a trabalhá-lo é a abordagem proposta na segunda secção deste capítulo, que se detém sobre o panorama das artes plásticas contemporâneas portuguesas, traçando um percurso pela relação Portugal – África, nos trabalhos de diversos artistas. Olhares por vezes de fascínio, por vezes de resistência, mas, maioritariamente, olhares críticos e atentos relativamente ao mundo circundante.

2.1. Da Relação Colonial à Contemporaneidade

Águas são muitas; infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem.

Porém o melhor fruto, que dela se pode tirar me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar.

(A *Carta de Pêro Vaz de Caminha* in Cortesão, 2000: 174)

Documento seminal da história dos Descobrimentos portugueses, a *Carta de Pêro Vaz de Caminha* configura o primeiro testemunho dos contactos estabelecidos entre os portugueses e os povos colonizados. Remetendo para o Brasil de 1500, percebe-se o misto de sentimentos que invadiram os navegadores portugueses: por um lado, o deslumbre pelos maravilhosos e férteis territórios e, por outro, a perplexidade perante as gentes que pensaram desprovidas de cultura e, até, de alma. Visões deste tipo percorreram os tempos e contribuíram para a disseminação do racismo, que perdurou – e que continua a persistir – no âmbito das formulações e das dinâmicas contemporâneas.

Conhecer Portugal implica, segundo Patrick Chabal (1999: 67 - 68), entender a «“missão” ultramarina» que persistiu por cinco séculos. Além disso, para que possamos «compreender quem somos nós, europeus ocidentais», é necessário perceber o que é e representa África (*ibid*). A batalha de Alcácer Quibir e a consequente emergência do mito sebastianístico, a colonização, a guerra colonial e a descolonização são alguns dos momentos-chave que têm influenciado a definição das questões identitárias portuguesas²⁹. Uma identidade oscilante entre «um “discurso épico” e um “discurso de perdição”» (Ribeiro, 2004: 30), que não dispensa a análise da relação Portugal – África. Intimamente afeta a estas questões está a problematização do posicionamento de Portugal enquanto centro, periferia ou semiperiferia. Se, por um lado, no âmbito do contexto imperial foi centro ou foi, no dizer de Margarida Calafate Ribeiro (*ibid*: 15), «o império como imaginação do centro»; por outro lado, tem vindo a aparecer como periferia da Europa ou a surgir como semiperiferia (Santos, 1993: 20), funcionando como entreposto e imagem da realidade europeia perante alguns países não-ocidentais (Ribeiro, 2004: 28).

O argumento generalizado de que a colonização portuguesa foi menos brutal, selvagem e sanguinária em relação, por exemplo, à alemã, à inglesa ou à francesa³⁰, assim como «as ideias de uma especial capacidade dos portugueses para lidar com os outros povos e de uma relação particularmente afectiva com a África e com o Brasil, bem como a interiorização da norma anti-racista» (Castelo, 2006: 12) têm contribuído, na opinião de Cláudia Castelo, para «a ausência de um questionamento crítico sobre o colonialismo» (*ibid*). Além disso, o Estado português «tem preferido evocar o período colonial mais exaltante: a expansão, os “Descobrimentos” e o Império Português do Oriente» (*ibid*: 13). Alexander Keese (2003: 97), no texto “ ‘Proteger os Pretos’: Havia uma mentalidade reformista na administração portuguesa na África Tropical (1926 – 1961)?”, desmistifica «o mito lusotrópico de assimilação generosa na colectividade lusitana». De acordo com Keese (*ibid*, 121), «na primeira década do Estado Novo o bem-estar dos habitantes negros das colónias africanas era raramente discutido», importando apenas as questões de carácter económico. Assim sendo, a ação colonial portuguesa foi informada pelo paradigma sociocultural da época, que apontava o colonizado como inferior e o colono como superior e civilizador. Apenas nos anos de 1950, a preocupação com as condições de vida das

²⁹ A este respeito veja-se Keese (2006) e Ribeiro (2004).

³⁰ A colonização portuguesa assumiu, obviamente, contornos específicos e contrastantes em relação à inglesa, francesa ou alemã. A este propósito leia-se Santos (2003).

populações coloniais adquiria maior expressão no sistema legislativo e, no seio dos debates da sociedade portuguesa (*ibid*: 107).

As descrições absolutamente exóticas resultantes dos contactos e, sobretudo, da imaginação daqueles que primeiro estabeleceram ligações com os povos africanos, coincidem com o surgimento dos gabinetes de curiosidades – os primórdios dos museus – assentes na convicção de que os africanos «symbolized “the primitive” in contrast to “the civilized word”» (Hall, 2003: 239). Mas a coincidência de datas não se fica por aqui. É, também, nos finais do século XV, inícios do século XVI, que a presença africana, em Portugal, se torna mais significativa (Henriques, 2009: 44 – 45), tendo-se afirmado – até hoje – por todo o território. Atualmente, perfaz 21,6% da população imigrante, contando-se 10,1% de cabo-verdianos, 4,9% de angolanos, 4,2 % de guineenses e 2,4 % de santomenses – segundo dados do SEF referentes ao ano de 2011³¹.

Os contactos estabelecidos entre Portugal e alguns países africanos assumem um incontornável papel no imaginário quer dos portugueses, quer dos africanos. Em Portugal, muitas são as marcas legadas por todos estes séculos de contactos, conforme Isabel Castro Henriques advoga no seu livro *A Herança Africana em Portugal*. Os africanos têm vindo a ser olhados pelos portugueses – e no fundo, pela generalidade dos ocidentais – a partir de visões preconceituosas, que os relegam a imagens de inferioridade. Um facto que se fica a dever: à condição de escravos a que, durante séculos, foram votados; à obrigatoriedade de se vestirem à imagem e semelhança dos ocidentais³²; à imposição de conversão à religião católica; para citar apenas alguns exemplos. As depreciativas, mas comuns, expressões “trabalhar é para o preto” e “devo ser filho de algum preto” exemplificam a forma enraizada como o “Outro” africano foi sendo caracterizado nas construções discursivas dos portugueses, refletindo e, inevitavelmente, refletindo-se nas dinâmicas de relacionamento. Atenta à produção literária do século XIX – período em que a ação colonial portuguesa, em África, assume maior expressão – Margarida Calafate Ribeiro (2004: 69) alerta: «África é raramente referida, aparecendo praticamente sempre associada a uma imagem de desolado fim do mundo. [...] E é para África que as personagens fracassadas, condenadas ao

³¹ A população estrangeira a residir em Portugal encontra-se, maioritariamente, nas zonas de Lisboa, Faro e Setúbal (Estrela et al., 2012: 70). As nacionalidades mais representadas são a brasileira, a ucraniana, a cabo-verdiana, a romena e a guineense e, em 2011, a concentração de imigrantes – em território português – conheceu um decréscimo de 1,90%, face ao ano transato. A crise económica que o país enfrenta tem-se vindo a refletir nos fluxos migratórios, podendo configurar o aumento de saídas populacionais e a diminuição de entradas, a tendência dos próximos anos (*ibid*: 7).

³² A este respeito consultar Bhabha (1994) e Henriques (2009).

degrede, são enviadas». Todavia, não poderá ser esquecido que o continente africano representou para muitos – particularmente aquando do *Ultimatum* de 1890 – a salvação do império, que havia já perdido o Brasil. Seria, por isso, «em África que a imagem imperial poderia ser recuperada e sobre ela cairiam os mitos e as políticas que nos permitiriam, de novo, através do império, imaginar o centro» (*ibid*: 72).

Uma das estratégias da colonização portuguesa passou, como é sabido, pelo processo de miscigenação. Destes relacionamentos entre colonos e autóctones, surgem os mulatos que nem eram/são vistos como negros nos países africanos, nem como brancos no ocidente³³. A questão da cor, que se configura – desde logo – a partir de uma básica e problemática associação centrada na conotação do branco com o bem e do preto com o mal, continua a constituir elemento de debate no seio da população portuguesa. Se, por um lado, é apontado – por alguns – como um dado mais ou menos ultrapassado, nomeadamente, a partir da década de 1980, tal como defende Francisco Vidal³⁴ e salienta Isabel Castro Henriques (2009: 226): «os últimos vinte anos têm vindo a mostrar uma eliminação de algumas formas estereotipadas que organizavam o nosso modo de olhar o africano ou o português negro ou mulato»; por outro, continua a constituir um problema de fundo na opinião de outros, conforme atesta o texto “Portugal, Postcolonial Reconfigurations and the Colour Divide”, de Adriana Martins (2010).

Em resultado das políticas do Estado Novo – em que a atenção conferida às possessões coloniais assumiu incontornável importância – realizou-se no ano de 1934 a Exposição Colonial do Porto e, em 1940, a Exposição do Mundo Português, na cidade de Lisboa. Nelas, os africanos (e também os asiáticos) – provenientes das colónias – podiam ser observados numa espécie de *habitat natural* construído, que a expressão de Stuart Hall «Spectacle of The “Other”» tão bem é capaz de ilustrar. À semelhança deste evento, tantas outras situações encerraram e veicularam, por um lado, a superioridade dos europeus relativamente aos povos do “Novo Mundo”, e por outro, a curiosidade e a perplexidade perante o “Outro”, que é diferente. Disto, constituem também exemplos, as diversas Feiras Internacionais organizadas durante o século XIX e início do século XX³⁵ – um pouco por toda a Europa – bem como o caso da *Vénus Hotentote*, exposta até 1974 no Museu do

³³ Consultar anexo C).

³⁴ *Ibid*.

³⁵ Constituem exemplos as Exposições Coloniais Internacionais de Marselha, 1922; de Antuérpia, 1930; e de Paris, 1931.

Homem, em Paris, e cujos restos mortais foram devolvidos à África do Sul – a pedido do então Presidente Nelson Mandela – apenas em 2002 ³⁶. A encenação da diferença, aliada ao fascínio pelo exótico, que colocou os africanos ao nível das espécies animais e vegetais, até então desconhecidas pelos povos colonizadores, revestiram-nos de conotações pejorativas, enformando a visualidade de preconceitos e estereótipos difíceis de superar.

A guerra colonial, espoletada em consequência das políticas governativas do sistema ditatorial, queria generalizar o sentimento de pertença dos portugueses aos territórios africanos, fazendo crer, à população, que as colónias africanas seriam portuguesas por direito e que, em nome desse direito, teriam de ser defendidas. A célebre frase de António de Oliveira Salazar, “Para Angola rapidamente e em força” ou o famoso mapa que apresentava Portugal como não sendo um país pequeno, e que trazia para a Europa, Angola e Moçambique, são apenas dois exemplos da estratégia e propaganda ditatoriais. A guerra colonial que tantos portugueses levou a África, provocou traumas e ausências nas casas e nas famílias que ficavam. Os soldados sabiam que podiam não regressar e esse medo assolava, também, quem permanecia e (des)esperava. Este período e estas experiências assumem-se, por isso, como marcas indeléveis na memória de muitos portugueses, relativamente ao território africano.

Após a descolonização, Portugal virou-se para a Europa e assistiu-se a um silenciamento do discurso colonial. Segundo um estudo apresentado por Nuno G. Monteiro e António Costa Pinto (2000: 244-245), em 1978, aproximadamente 70% dos portugueses «pensava que “Portugal deveria ter dado independência a esses países”, muito embora salvaguardando os direitos dos portugueses lá radicados»; contudo, cerca de 20% considerava que «Portugal não poderia sobreviver economicamente sem as colónias». Apesar de, em 1978, a maioria dos portugueses não ter opinião formada sobre as vantagens de adesão à C.E.E., entre 1980 e 1982, registou-se um aumento de opiniões favoráveis de 24,4% para 64,5 %, e, entre 1986 e 1990, eram já mais de 70% (*ibid*). Não obstante, no final dos anos de 1980 o discurso acerca do Brasil e das ex-colónias reemergiu em Portugal, procedendo-se a uma aproximação criadora de novas abordagens e perspetivas (Ribeiro, 2009a: 60-61). Este alargamento de latitudes e longitudes foi especialmente motivado através de escassos, mas importantíssimos programas, na área cultural, sendo exemplos: *Uma Casa para o Mundo*, dirigido entre 1995 e 2004 por António Pinto

³⁶ A este respeito veja-se o filme *A Vênus Negra*, 2009, realizado pelo tunisino Abdellatif Kechiche.

Ribeiro, na Culturgest; a exposição apresentada em 1998, no Pavilhão Branco, do Museu da Cidade – *Imagens de Troca* – sob a curadoria de Isabel Carlos; a exposição *Projectroom*, entre 2000-2001, dirigida por Margarida Veiga, no CCB; ou ainda projetos mais recentes como *Artafrica*, a exposição *Looking Both Ways. Das Esquinas do Olhar*, as mostras *Vista Parcial* e *Travel*, o fórum *Estado do Mundo* (Dias, 2006: 330 - 331) e ainda o blog *Buala* ou o programa *Próximo Futuro*, da Fundação Calouste Gulbenkian. Este tipo de iniciativas aponta para a existência de um processo globalizador de âmbito plural e contribui para a desmistificação da falácia do desaparecimento do Sul, à semelhança do que é advogado por Boaventura de Sousa Santos (2002), na medida em que promove o diálogo entre realidades centrais e periféricas, sem a pretensão de apagamento das diferenças.

Lisboa é hoje uma cidade para onde confluem gentes de muitas nacionalidades, conforme espelha, por exemplo, a multiplicidade sociocultural patente no Martim Moniz. Os legados da relação Portugal – África encontram-se expressos nos nomes de várias ruas lisboetas, em elementos da tradição religiosa, em casas comerciais como a *Barbearia Africana* ou a, já extinta mas memorável, *Casa Africana*. A comunidade africana residente em Portugal concentra-se maioritariamente na região da grande Lisboa. As terceiras gerações são já, na sua maioria, portugueses nascidos e criados em Portugal, muitas vezes nunca tendo visitado os países de origem dos pais ou dos avós. As suas memórias de África constroem-se com base nas histórias e memórias dos familiares que lá viveram, através de fotografias, filmes, documentários e livros.

Sobretudo nos domínios literário e cinematográfico tem vindo a ser desenvolvido um trabalho algo intenso, centrado na reflexão sobre o discurso colonial e pós-colonial. Serão, assim, de destacar as narrativas que têm surgido por parte de ex-combatentes e retornados. Para os primeiros, as memórias ficam, normalmente, associadas aos traumas da guerra (Castelo, 2006: 14). O *stress* pós-traumático de que muitos padecem – esquecido durante vários anos pelos sucessivos governos – é hoje apaziguado através de acompanhamento médico especializado. No segundo caso, África apresenta-se e é descrita, não raras vezes, como uma espécie de «*paraíso perdido*» (*ibid*: 15). As saudades do pôr do sol, das festas, do tempo de ter tempo, são alguns dos elementos frequentemente citados por parte de quem viveu naquele continente. Conforme alerta Cláudia Castelo (*ibid*: 15 – 16), para além da vontade de recordar, as narrativas dos antigos colonos são também devedoras da

necessidade de deixar legado, da vontade de não deixar morrer estas memórias que, se não forem transmitidas, serão para sempre esquecidas:

A criação de *lugares de memória* (físicos, simbólicos ou virtuais), a multiplicação das recolhas de testemunhos, a publicação de álbuns de fotografias e de relatos autobiográficos de antigos colonos não é apenas uma manifestação de nostalgia da felicidade pretérita e do império, tem também a ver com a inexorabilidade do tempo: os *meios de memória* são perecíveis [...] é agora ou nunca.

António Pinto Ribeiro (2010: 39) aponta três problemas principais ao modo europeu contemporâneo de olhar para África:

[...] primeiro, a ideia de total homogeneidade dos países africanos, ostensiva no cliché “o continente negro”; depois, a ideia de que, vazia de história no período pré-colonial, a África é simples e exclusivamente uma região de “natureza”; por fim a ideia de que, por falta de capacidades, os africanos não podem relacionar-se culturalmente com a sua contemporaneidade.

São, no fundo, estes os mitos que assombram a mentalidade ocidental relativamente a África e, integrada neste rol, inevitavelmente também a portuguesa. Apesar dos séculos de convívio, o desconhecimento dos portugueses face a África faz-se notar. A ausência de conhecimentos em relação à história pré-colonial – também verificada entre os africanos (Ribeiro, 2009a: 39) – e à organização sociocultural das suas populações que, em 1886 – aquando da Conferência de Berlim – levou à divisão do território a régua e esquadro, continua a vigorar. Conforme afirma V. Y. Mudimbe (1994: 129), a partir do final do século XIX, «offering and imposing the desirability of its own memory, colonization promises a vision of progressive enrichment to the colonized»³⁷. Poucos sabem que o continente é formado por cinquenta e três países, com assinaláveis diferenças climáticas e socioculturais (Ribeiro, 2011b), sendo frequentemente associado, pelos portugueses, às antigas possessões coloniais.

Não obstante, a ligação que todos os portugueses sentem relativamente a África, de forma mais ou menos direta, é inegável. Todos acabam por ter ou conhecer alguém que esteve em África, que experienciou a realidade africana. O elo sentido face a este continente do Sul – designação postulada por autores como Boaventura de Sousa Santos (2002) – traduz-se, em Portugal – maioritariamente – numa África de língua oficial portuguesa. Foi nesses países que se delineou e vivenciou a experiência colonial e é hoje

³⁷ Sobre este tema ler Mudimbe (1994) e Gilroy (1995).

essa a África que se apresenta como uma espécie de “salvação” para a nova geração de portugueses que, com formações superiores, não encontram oportunidade de realização profissional no seu país de origem. Neste sentido, para um largo número de portugueses, África representa ainda um único país, Angola, ou, no limite, uma única cidade, Luanda. Configurando um dos maiores destinos da emigração portuguesa é, neste momento, superior o número de portugueses que «imigram para Angola, do que os angolanos para Portugal» (Ribeiro, 2009b: 4).

Explorando a ideia de “natureza”, as imagens das paisagens e dos lugares “virgens”, as agências de viagens e os guias turísticos constroem e vendem uma “África natural e paradisíaca”. Todavia, a fabricação dessas figurações ideais não são senão construções mitológicas, pouco próximas da realidade, conforme adverte António Pinto Ribeiro (2011b):

[...] para os que pensam ser África um continente de temperaturas abrasadoras e chuvas tropicais, é importante saber que as diferenças climáticas alternam entre secas anuais permanentes, como em Cabo Verde, no Saara ou no deserto da Namíbia, e as pluviosidades recordes, como na Gâmbia e nos Camarões; em num mesmo país, o arco de temperatura pode ir dos 17°C negativos nas altas montanhas da Eritreia, aos 50° C na depressão de Danakil.

Os *media* assumem-se como importantes *instrumentos* do olhar (Sicard, 2006), capazes de *fabricar*, em certa medida, os modos como os indivíduos observam e interpretam o mundo circundante³⁸. Assim sendo, África representa também – para muitos – guerras civis, fome, pobreza, doença, insalubridade e destruição (Oliva, 2007: 6). Estas são imagens recorrentes na televisão, nas revistas, nos jornais e na Internet, que entram nas casas de todos – sem pedir licença – e que invadem inevitavelmente a mente, não só dos portugueses, mas dos ocidentais, de uma forma geral. Num momento, diz Fátima Proença (2010)³⁹, em que é cada vez mais frequente a atribuição da designação de consumidor ao espectador, ouvinte e leitor de meios de comunicação social, «a informação transforma-se em produto e o Outro, incluindo o seu sofrimento, num espectáculo de consumo, eventualmente gerador de comoções e de solidariedades efémeras».

Em suma, é maioritariamente a partir do século XV – com o início das Navegações – que as relações entre Portugal e alguns países africanos se têm verificado, tendo-se

³⁸ Sobre este tema consultar Volkmer (2006).

³⁹ Informação consultada pela última vez a 10 – 10 – 2012, em http://issuu.com/acep_ongd/docs/fatimaproenca.

tornando mais estreitas a partir do século XIX. Perceber, ou, pelo menos, tentar compreender, em que consiste a identidade dos portugueses ou o que é Portugal, implica também analisar o que é África, a longa relação colonial – entre países que o mar simultaneamente afasta e aproxima – a guerra colonial bem como o período da descolonização – no âmbito da qual há ainda muito trabalho por executar. As representações contemporâneas que os portugueses foram construindo acerca de África passam, em larga medida, por estes momentos. Além disso, são ainda enformadas pelas imagens que chegam através dos meios de comunicação social; por via das construções formuladas pelo setor turístico; e ainda em virtude dos atuais movimentos migratórios de Portugal “para Angola rapidamente e em força” – tomando de empréstimo a expressão de Salazar. As memórias, as imagens míticas de África, os «mundos imaginados» (Canclini, 1999: 33), construídos acerca dos africanos, dos seus territórios e culturas, bem como as dinâmicas globais em que Portugal e África estão invariavelmente incluídos, são temas abordados por diferentes artistas contemporâneos portugueses que reconhecem e refletem acerca da importância do Sul no contexto do mundo atual.

2.2. África na Arte Contemporânea Portuguesa

O continente africano destaca-se, atualmente, como fonte de oportunidades no âmbito artístico, pois, tal como defende o curador Miguel Amado, em entrevista a Susana Moreira Marques (2011): «África é hoje, em 2011, o último território, entre aspas, por descobrir».

O entendimento de muitos ocidentais acerca daquilo que genericamente designam por “arte africana” surge aliado à convicção de que a produção artística, em África, se configura segundo um modelo “tribal”, primário e, neste sentido, primitivo⁴⁰. Olhares que são, por um lado, devedores dos movimentos artísticos dos finais do século XIX, inícios do século XX, como sejam o fauvismo, os primitivismos, o cubismo, o movimento cobra, a arte bruta, e dos trabalhos dos consagrados artistas modernistas como Picasso, Matisse, Cézanne e Gauguin, «que orientalizaram ou africanizaram a criação a partir dos contactos

⁴⁰ A este propósito veja-se Schneider (2006), Danto et al. (1989) e Leuthold (2011).

mais ou menos reais que tiveram com as culturas orientais, africanas e outras periferias» (Ribeiro, 2000: 89), e, por outro, influenciados pelas «novas formas artísticas que apareceram em África tendo em mira a clientela estrangeira» (Bourgois, 2009: 123). Além disso, se diferentes foram/são os artistas africanos que mantiveram/mantêm contactos com a arte e com os modelos ocidentais, que aí receberam/recebem formação académica e se os fluxos do mercado da arte continuam a fazer-se – maioritariamente – das ex-colónias para as ex-metrópoles⁴¹, também se tem assistido a um interesse por parte de artistas ocidentais, pela temática africana. As influências, as trocas e aprendizagens são feitas de fluxos e de refluxos, são feitas pelos que partem, pelos que chegam e pelos que voltam. Contudo, de sublinhar será ainda o problema sentido e denunciado por vários artistas que, incluídos no vago e vasto chapéu dos “artistas africanos”, sentem que as expectativas que recaem sobre as suas produções artísticas se aliam – muitas vezes – a uma condicionada e redutora perspectiva de produção de “arte pura/verdadeiramente africana” (seja lá o que isso for)⁴².

As propostas de reflexão acerca da relação com o “Outro”, do questionamento dos elementos culturais, do interesse pela diferença – por vezes, de forma *naïf*, outras, de modo informado, conseguindo algum distanciamento relativamente ao fascínio pelo exótico – assumem expressão nas abordagens artísticas contemporâneas, não configurando a cena portuguesa exceção. Se a literatura e o cinema têm constituído campos reflexivos sobre o binómio Portugal – África, problematizando temáticas coloniais e pós-coloniais, conforme atestam o romance de Lídia Jorge (1988), e o filme (2004) de Margarida Cardoso, *A Costa dos Murmúrios*; os romances *A Árvore das Palavras* (2000), de Teodolinda Gersão; *Equador* (2003), de Miguel Sousa Tavares; *Os Retornados – Um Amor Nunca Se Esquece* (2008), de Júlio Magalhães; *O Retorno* (2011), de Dulce Maria Cardoso; o livro de ensaios *Portugal não é um país pequeno* (2006), de Manuela Ribeiro Sanches; ou os filmes *A Casa de Lava* (1994) e *Ossos* (1997), de Pedro Costa; *A Embaixada/The Embassy* (2011) e *Black Balance (work in progress – 2011)*, de Filipa César; bem como, *Lisboa Mestiça* (2012), de José Manuel de S. Lopes e João Vilhena – para citar apenas alguns exemplos – o mesmo

⁴¹ Sara Martins que em 2011, apresentou a comunicação “A Arte da Fronteira: Notas sobre a problemática da circulação artística em território africano”, na Fundação Calouste Gulbenkian - no âmbito do programa *Próximo Futuro* - alertou para o facto de a circulação de bens culturais e de artistas, em África, ser bastante dificultada por questões burocráticas e pela ausência de companhias aéreas de baixo custo – as chamadas *low cost*. Deste modo, regista-se uma muito maior facilidade na mobilidade de artistas para as antigas metrópoles.

⁴² A este propósito veja-se a entrevista de Yinka Shonibare concedida a José António Fernandes Dias, patente no catálogo da exposição *Looking Both Ways. Das Esquinas do Olhar. Arte da Diáspora Africana Contemporânea* (2005), bem como a comunicação da escritora nigeriana, Chimamanda Adichie, intitulada “The Danger of a Single Story”.

não se verifica, com tamanha intensidade, no domínio das artes plásticas. Como confirmam as palavras de José António Fernandes Dias (2006: 329 – 330), «se nos estudos literários e nas ciências sociais e humanas há alguns passos, nos domínios das artes visuais – da crítica, da história, da curadoria, da própria prática artística – o silêncio e a invisibilidade sobre o não-ocidental são ainda dominantes», o que resulta, em sua opinião, da fraca intervenção e reação da imprensa especializada e da escassez ou, mesmo, inexistência, de «um possível debate sobre a arte e a cultura contemporânea numa situação globalizada, com múltiplos centros, multicultural e intercultural» (*ibid*: 330). Não obstante o longo caminho que há ainda a percorrer, não poderá ser esquecido o leque de artistas portugueses que têm dedicado a sua obra, ou parte dela, à temática africana.

Durante o período colonial alguns artistas portugueses começaram a sobressair pelas ligações e reflexões acerca de África e dos africanos. Amâncio d'Alpoim Miranda Guedes (1925), mais conhecido por Pancho Guedes, tem uma importante e característica coleção de arte africana e, na condição de arquiteto, escultor e pintor, desenvolveu também um assinalável trabalho, conforme espelham as obras *O leão que ri* (1955 – 56), *15 Senhoras Coloniais* (1978), *O leão que ri com tráfego* (1985), *Fuzilamento de três bandidos* (2003), entre outras. O estilo de Pancho Guedes é bastante próprio, «a sua imaginação visual absorve muitas influências, desde a arte de África ao surrealismo, e sintetiza-as num estilo que é reconhecivelmente seu» (Nunes, 2009: 16). Foi amigo e mecenas de artistas africanos, como Malangatana, e professor quer na África do Sul, quer em Lisboa. Também, José de Guimarães constitui outro relevante exemplo. Participou na Guerra Colonial, tendo cumprido serviço militar em Angola, durante sete anos (1967 – 1974). Esta passagem por África despertou, no artista, o interesse pelo tratamento do tema africano, como confirmam as obras: *Alfabeto africano* (1972-74), *Gioconda Negra* (1975), *Vénus Africana* (1990), entre tantas outras. Segundo Nuno Faria (2012: 21), «depois da sua estada em Angola» o artista «convoca e representa os espíritos dos antepassados, combinando não raras vezes motivos humanos e animais numa tentativa de unir o homem ao seu ambiente natural. A máscara torna-se um motivo recorrente no trabalho de JG». De enfatizar será ainda a vasta coleção de artefactos e arte africana que tem vindo a colecionar, em parte, patente na exposição *Para além da História* (2012), na cidade de Guimarães.

Em 1973, passando pelo constrangedor lápis azul da censura, Clara Menéres (1943) expunha, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, a obra *Jaz morto e arrefece o menino de*

sua mãe, numa clara alusão e forte crítica à guerra colonial. Também atenta ao tema colonial, Paula Rego (1938), apresentou *A Filha do Soldado* (1987), *As Criadas* (1987), *A Partida* (1988), *O Cadete e a Irmã* (1988). Influenciada pelos conselhos do pai, vai para Londres, fugindo ao regime salazarista no seio do qual as mulheres tinham apenas o direito de serem mães, esposas e exímias donas de casa. A artista diz, «custa-me pintar em Portugal» – conforme a citação que dá título à entrevista conduzida por João Céu e Silva, em 2010 – e foi, precisamente, à distância que teceu variadas reflexões acerca do período ditatorial. Merecedora de realce é, também, a obra de Eduardo Batarda (1943) que, segundo o jornalista Nuno Crespo (2011):

Não se pode dizer com segurança os assuntos que aborda e os seus trabalhos estão entre a ironia, o sarcasmo, a piada, a anedota mais ou menos sexual e as formas abstractas. O tom mais comum nos trabalhos é o serem quase sempre anti-fascistas, anti-comunistas e anti-colonialistas.

Tendo cumprido serviço militar entre 1968 e 1971, lança o livro *O Peregrino Blindado* (1971), com três gravuras originais; em 1973, apresenta a irónica aguarela, *O Vitória de Marracuene*, evocando um combate ocorrido em 1895 – em Moçambique – que estabelece um claro paralelismo com a guerra colonial; e, em 1979 – 80, expõe *Com as Fardas em Farrapos* – para citar apenas alguns exemplos das análises de Batarda ao período ultramarino. Por outro lado, Albuquerque Mendes exibiu *O Fado* (1990), no qual figurava uma imagem conexas ao *lettering* de Angola e a uma imagem feminina tipicamente portuguesa, numa tentativa de desconstrução e de reflexão sobre o discurso imperialista (Bethencourt, 2003: 75).

No final da década de 1980, os artistas portugueses – que, à semelhança do sentimento que se havia generalizado no país, se viraram para a Europa – começaram a olhar novamente para África e para o Brasil (Ribeiro, 2009a: 61). Neste contexto surge, por exemplo, o trabalho de Ângela Ferreira (1958), que inicia a sua reflexão sobre as temáticas coloniais e pós-coloniais, associadas à dimensão memorativa dos portugueses, relativamente a África. Para abordar a articulação entre a arte portuguesa contemporânea, a memória e África, seminal será a obra desta artista que, natural de Moçambique, divide o seu tempo entre Portugal e a África do Sul. É através do espaço arquitetónico, da escultura, da fotografia e do vídeo, bem como da instalação, que apresenta as suas produções artísticas, fortemente politizadas. São exemplos: *Amnésia* (1997), *Hotel da Praia Grande (O estado das coisas)* (2003), *Pegadas* (2007), *Vila Algarve, Antiga Sede da P.I.D.E.*,

Maputo (2007), *A Casa dos Colonos Abandonada* (2007), *Maison Tropicale* (2007) e *Memorial a Carlos Cardoso* (2010).

O tema da memória é também caro a Ana Vidigal (1960) que, com o intuito de resgatar memórias – utilizando-as como tema –, apresentou *Penélope* (2000) e *Void* (2007) – no âmbito da exposição individual *Menina Limpa, Menina Suja*, CAM, 2010. A criação da obra *Penélope* foi motivada pela vontade que a artista sentia em problematizar a questão da guerra colonial, porque «sempre me fez impressão que não trabalhássemos isso (nomeadamente nas artes plásticas)» (Vidigal em entrevista a Anabela Mota Ribeiro, 2010). São as cartas trocadas entre a mãe e o pai, enquanto este cumpria serviço militar na Guiné, que se assumem como matéria da memória e da obra de arte, remetendo quer para uma dimensão exterior, quer para uma outra interior – nestes suportes, está inscrita e exposta a intimidade dos progenitores da artista que, simultaneamente, Vidigal acautela através de um sistema de sacos plásticos e envelopes agrafados, capazes de protegerem o conteúdo das cartas (*ibid*). Por sua vez, em *Void*, são as fotografias, as palavras e os babetes que, sendo *objetos testemunhais* (Hirsch e Spitzer, 2006), constituem a tal matéria memorativa, numa clara alusão ao distanciamento e ao misto de sentimentos espoletados pelo contexto bélico. Também a Maria Lusitano (1971) interessa trabalhar a memória. Em 2002, por exemplo, apresentou *Nostalgias*, posteriormente integrada no âmbito da mostra itinerante *Troca de Olhares*⁴³. Uma obra que se debruça sobre a presença colonial portuguesa em África, e sobre a descolonização – que a tantos forçou o regresso. Trata-se de «uma história construída a partir de fragmentos de memórias desde postais, fotografias e filmes que a artista agregou a partir de variados espólios e de conversas com pessoas que viveram em África» (Carlos, 2007: 11 – 12)⁴⁴.

Centrados nestas abordagens, contam-se outros artistas, como é o caso de Cláudia Cristóvão (1970) que, tendo nascido em Angola, partiu ainda criança para Portugal. A obra *Fata Morgana (My Africa)* – exibida em 2006, no âmbito da exposição *Mundos Locais*, em Lagos – parte, precisamente, dessa curta e remota experiência, baseando-se nas memórias e projeções da artista relativamente ao continente africano (Roush e Marques, 2008: 93). De

⁴³ A exposição *Troca de Olhares* organizada pelo Instituto Camões e comissariada por Isabel Carlos, foi apresentada em 2007 em Lisboa, Maputo, Cidade da Praia e Luanda. Cada um dos quatro artistas, que apresentaram obras no âmbito da mostra, foram convidados a estar presentes numa das cidades da itinerância.

⁴⁴ Atualmente, Maria Lusitano vive na Suécia. Dada a sua condição de emigrante, os seus trabalhos mais recentes têm refletido essa sua vivência, neste contexto globalizado, onde as questões da mobilidade, das fronteiras e das referências socioculturais assumem grande pertinência. A este respeito veja-se a obra *Moving away from home* (2008), patente na exposição itinerante *United States of Europe*.

salientar será ainda a exposição *GhostBusters I [from nightmare to memory]* (2011/2012), de Cláudia Cristóvão, em conjunto com o angolano Nástio Mosquito, onde exploram a metáfora de África como fantasma nos contextos do pós-guerra, do pós-colonialismo e do pós-socialismo (Almeida, 2011).

Também Manuel Botelho (1950) integra este grupo de artistas. Nos anos de 1980, começa a esboçar interesse pelo tema africano – conforme exemplifica a obra *Burden* (1986 – 1992) – e, apesar de não ter integrado os grupos de militares que partiram e participaram na guerra colonial, faz parte dessas gerações de homens portugueses – o que se assume como marca incontornável no cômputo das suas memórias. A ditadura salazarista, a par da guerra ultramarina ocupam, assim, uma posição charneira no âmbito da sua produção artística⁴⁵, tal como atestam as séries *Ração de Combate* (2008), *Madrinhas de Guerra* (2009), *Mensagens de Natal* (2009), *Cartas de Amor e de Saudade* (2011). Nas duas primeiras, por exemplo, Botelho encena contextos bélicos. No primeiro caso, coloca-se na posição de soldado, querendo representar todos os soldados portugueses que participaram na guerra colonial e, no segundo caso, explora a dimensão sexual, as carências e fetiches dos soldados que, durante as longas missões, se correspondiam com as madrinhas de guerra – jovens mulheres portuguesas, que lhes iam enviando novidades acerca das suas terras natais e que estabeleciam, não raras vezes, a ponte entre os soldados e os seus analfabetos progenitores.

Oferecendo uma outra perspectiva de África – ilustrando as diferentes paisagens naturais e humanas que compõem o continente – os mais recentes trabalhos de Rui Moreira (1971) refletem a «experiência física da relação do [meu] corpo com o deserto do Sahara e com o caos da arquitectura árabe. A [minha] escultura é abstracta e existe em não lugares que são fisicamente paisagens interiores, psicológicas»⁴⁶. A experiência do deserto africano e as paisagens psicológicas do artista podem ser observadas em obras como *Nostalgia utópica do futuro I (díptico)* (2007) e *Chuva Dourada* (2007), para referir apenas dois exemplos. Atenta às condições económicas e ambientais de alguns países africanos, a arquiteta Inês Lobo (1966) concebeu uma série de chapéus de sol – expostos no jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2010 – posteriormente ilustrados por

⁴⁵ Ver <http://www.manuelbotelho.com/pt/index.php?/-statements/>, consultado pela última vez a 14 – 07 – 2012.

⁴⁶ Ver http://www.miguelnabinho.com/artistas_ficha.php?lang=pt&art=13, consultado pela última vez a 13 – 07 – 2012.

artistas de diferentes nacionalidades, que «segue uma lógica da possibilidade da construção em países carentes de recursos, com os objectivos de proteger do calor, de criar sombras de recolhimento»⁴⁷.

Apesar de João Fernandes (2009: 14) considerar que «pela primeira vez na arte portuguesa das últimas décadas, pode-se falar numa geração sem geração», será de referir que, à semelhança do que acontece com Maria Lusitano ou Cláudia Cristóvão – que tendo nascido pouco antes da Revolução de Abril e crescido «já em democracia e no pós-colonialismo» (Carlos, 2007: 8) – se deteta um grupo de artistas que, segundo Isabel Carlos (*ibid*), talvez pelo contexto em que cresceram se sentem «suficientemente distantes para abordar estas problemáticas». Neste sentido, têm vindo a ser desenvolvidas significativas propostas reflexivas acerca de um passado recente que tende a ser, por muitos, preferencialmente remetido ao apagamento e ao esquecimento, porque é «doloroso para quem foi colonizado, doloroso para quem colonizou e ainda doloroso para quem descolonizou» (*ibid*: 7). As obras destes artistas apontam, ainda, diferentes abordagens às conceções identitárias, aos modos de relacionamento com o “Outro”, com a alteridade, abrindo caminhos à problematização das dinâmicas de relacionamento socioculturais. Configuram abordagens distintas, que facultam dissemelhantes modos de entender o passado, olhar o presente e projetar o futuro.

Isabel Lima, artista portuguesa residente em Londres, nascida em 1977, trabalha a questão colonial e pós-colonial em vídeos como *Untitled* (2009) e *Negation* (2010), bem como na performance *Untitled, Washing feet of Asylum Seekers and Refugees in the UK* (2010). Pedro Barateiro (1979) tem vindo a desenvolver uma importante reflexão no que ao tratamento das mesmas questões diz respeito. Com recurso a filmes e a outras imagens de arquivo, tem-se concentrado no estudo do modo «como documentos, artefactos e objectos artísticos foram sendo apresentados ao longo do século XX» e manifesta ainda interesse «pela forma como o mundo ocidental representou e assimilou outras culturas»⁴⁸. As obras *Identificação em Construção* (2006) e *Composição* (2007) constituem dois exemplos da importância que Barateiro atribui, quer às reconstruções discursivas, quer à criação de novos modos de olhar e de perspetivar as imagens, no âmbito da sua criação artística. Também, Catarina Simão – nascida pouco antes da Revolução de Abril –

⁴⁷ Ver <http://www.gulbenkian.pt/section30artId2527langId1.html>, consultado pela última vez a 13 – 07 – 2012.

⁴⁸ Ver <http://www.serralves.pt/actividades/detalhes.php?id=1645>, consultado pela última vez a 6 – 07 – 2012.

apresentou *Fora de Campo: Arquivo de Cinema de Moçambique*, no âmbito do programa *O Barulhamento do Mundo* (2011). Este projeto, resulta de um acordo estabelecido entre os governos português e moçambicano, em 2008, para a recuperação do arquivo do cinema de Moçambique. A arquiteta Catarina Simão que o tem vindo a estudar concebeu uma instalação que trouxe até Lisboa um vasto arquivo de imagens, documentos e memórias. Contrariamente ao que acontece com outros arquivos coloniais, de outros países africanos, este não resulta das estruturas legadas pelo colonizador⁴⁹. Apresenta-se, antes, como um relevante elemento de resistência e composto por um vasto espólio de filmes propagandísticos, da autoria dos movimentos de libertação, contra as políticas coloniais e integrado numa «frente cultural internacional contra o imperialismo capitalista», segundo Ros Gray (2009: 3)⁵⁰.

Teodolinda Semedo (1977), portuguesa, filha de pais cabo-verdianos, apresentou em *Recordame* (2005) – uma das suas primeiras produções – uma reflexão sobre a viagem e a chegada dos seus familiares a Portugal e tem vindo a desenvolver curiosas abordagens em torno da temática do corpo – este que é, simultaneamente, tema e matéria das suas produções artísticas. Tanto as memórias de Teodolinda Semedo como as de Francisco Vidal (1978), relativamente a África são mediadas, remediadas e informadas por uma educação e experiência cultural com fortes elos ao continente africano. O corpo assume-se como incontornável marca identitária, trata-se de uma matéria que jamais pode ser abandonada pelo ser humano, ditando quem é quem. A cor, que a ele se associa, diz também muito da história e da memória individual e coletiva. Se Teodolinda Semedo concebe o seu corpo como «uma porta», por ser ele que possibilita armazenar experiências, por ser «o que nos permite relacionarmo-nos com o todo» e, simultaneamente, como «um engano», na medida em que, devido à sua cor, a maioria das pessoas pensa-a como muito africana – o que diz não corresponder à realidade⁵¹; por outro lado, Francisco Vidal percebe o seu corpo como africano (Dias)⁵². Em 2005, na livraria Mabooki – em Lisboa

⁴⁹ Informação disponível em <http://www.atelier-real.org/CatarinaSimoFORADECAMPO.htm>, consultado pela última vez a 10 – 10 – 2012.

⁵⁰ A cineasta portuguesa Margarida Cardoso trabalhou, também, o arquivo cinematográfico de Moçambique. No documentário, *Kuxa Kanema* (2003), que significa “o nascimento do cinema”, a artista explorou a política do cinema moçambicano após a independência e o que resta dela na contemporaneidade. Informação consultada em <http://www.cnb.pt/gca/?id=917>, a 10 – 10 – 2012.

⁵¹ Consultar anexo E).

⁵² Informação disponível em, <http://www.artafrica.info/html/expovirtual/expovirtual.php?ide=2>. Consultada pela última vez a 18 – 10 – 2012.

– os dois artistas apresentaram a performance *Pietà Negra*. Uma reflexão acerca do cânone religioso, instituído no ocidente, baseada na interrogação: E se Jesus fosse uma mulher e Maria fosse um homem e se, para além disso, fossem negros? ; contestando quer a questão da cor, quer a dimensão do género. A temática dos santos negros, em Portugal, não é novidade, espelhando o sincretismo religioso «que constitui uma das importantes marcas africanas no património português» (Henriques, 2009: 141). A Virgem Negra, por exemplo, foi o mote de outra performance levada a cabo por Teodolinda Semedo, em parceria com Sofia Ferreira (1975), intitulada *Rosário* – mostrada em Sintra, Lisboa e Fátima.

Francisco Vidal é casado com Rita Guedes Tavares (1979), com quem tem um projeto conjunto, denominado *Estúdio Candonga*. De entre as obras por eles apresentadas, apraz salientar *Reserva de Ouro Português* (2010) e *The Show* (2011). No primeiro caso, ficam vincadas as questões identitárias, da relação com o “Outro” e da ligação entre a ex-metrópole e as ex-colónias. Já, no segundo caso, é assinalada a dimensão do espetáculo e do exótico. E é, precisamente, atenta a estas contendas que Rita Guedes Tavares – a título individual – havia apresentado, em 2007, a série *Tropicalismos Luso e outras Naturezas Mortas*. Também interessado nas discussões sobre o exótico e nas lógicas de mercado contemporâneas, Rodrigo Oliveira (1978) exibiu *Nada a declarar (destinos exóticos)* (2008). A frequente associação de África aos *destinos exóticos*, para a qual remete a obra de Rodrigo Oliveira, recorda o livro de Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*. Nele, o autor defende (1988: 41 – 42) que os trópicos assumem, no ocidente, uma conotação depreciativa, imediatamente associada aos países de Terceiro Mundo que, se por um lado, são relacionados com os paraísos exóticos, por outro, são simultaneamente ligados à carência de condições de saúde, de educação e de salubridade.

A refletir sobre os movimentos migratórios, o multiculturalismo e a questão intercultural, a artista Mónica de Miranda – portuguesa a residir em Londres – tem vindo a participar em exposições como *New Geographies* (2007/2008) ou *Underconstruction and New territories* (2009) e a apresentar obras como *Back Pack Paradise* (2007/2008), «um auto-retrato que examina questões de identidade e alteridade. Faz também referência aos movimentos migratórios relacionados com a construção mitológica do espaço do êxodo na procura do sonho do paraíso estrangeiro» (Rousch e Marques, 2008: 97). Mónica de Miranda é cofundadora do projeto “Xerem”, com Jorge Rocha, um artista que se interessa

também pelas presentes dinâmicas identitárias, migratórias e pelas questões pós-coloniais. Entre os vários projetos que já produziu, será de realçar *Zoologia dos Trópicos* (2005) e *Mundos Locais: espaços, visibilidades e fluxos transculturais* (2008). As performances, intituladas *Culinária expansiva*, tiveram início durante uma residência artística, no Gana, e têm levado o artista ao mundo das histórias dos alimentos, das “estórias” que as pessoas vão criando e contando acerca da alimentação e à exploração de momentos absolutamente performativos, como a preparação e o momento da refeição⁵³.

Neste conjunto, não poderão ainda ser descuradas as obras dos artistas Pedro Valdez Cardoso e Vasco Araújo que, a par das obras de Francisco Vidal, serão abordadas com maior pormenor no capítulo seguinte. Três artistas portugueses, nascidos após o 25 de Abril de 1974, com diferentes visões e experiências de África, bem como com posicionamentos mais ou menos privilegiados na apresentação e tratamento destas temáticas. No terceiro capítulo começará por ser equacionada a questão espacial, uma matéria largamente problematizada na contemporaneidade e que, em certa medida, tem vindo a conduzir e a condicionar o olhar de cada um face à realidade e aos objetos; e, num segundo momento, serão analisadas as obras *Cross-Cultural* (2011), de Pedro Valdez Cardoso; *O Jardim* (2005) e *Botânica* (2012), de Vasco Araújo; e *Acção tradução: Black Panthers in America Vs Pantera Negra em Portugal* (2005), de Francisco Vidal.

⁵³ Ver <http://www.jorgerocha.org/site/culinaria/introducao/>, consultado pela última vez a 9-07-2012.

Capítulo 3 - Galeria, Jardim e Mapa: Espaços, Tempos e Memórias

As categorias de espaço e de tempo são fundamentais no âmbito das construções discursivas de cariz individual e coletivo, sendo indispensáveis para o modo como os indivíduos organizam o quotidiano e concebem as relações interpessoais⁵⁴. Segundo Michel Foucault (1986)⁵⁵, o século XIX ficou marcado pela obsessão pela história e o século XX foi «acima de tudo, a época do espaço».

Na década de 1960, a introdução do debate sobre o “fim da arte” conduziu uma nova geração de artistas a «resgatar uma relação mais aproximada com o real. Tal reaproximação entre a arte e a realidade deu-se não apenas numa dimensão estética, mas também política, cultural e social» (Cartaxo, 2009: 3). Marta Traquino (2006: 19) destaca a importância do movimento *Fluxus*, bem como o papel das instalações, no desenvolvimento do trabalho artístico em torno das questões do espaço. As primeiras instalações, por exemplo, surgem como meios alternativos de expressão artística fora dos seus espaços expositivos convencionais, tendo integrado o circuito dos museus e das galerias apenas nos anos de 1990 (*ibid*: 23).

Três são as maneiras mais comuns de trabalhar o binómio espaço-obra de arte⁵⁶: as obras consideradas como *site-specific*, as *site-oriented*, e as *site-functional*. Segundo Zalinda Cartaxo (2009: 5 - 8), se as primeiras pressupõem uma estreita ligação entre o espaço e a obra, configurando uma relação complementar e indissociável, as segundas preveem uma adaptação do objeto artístico ao espaço expositivo, pois a obra não está confinada a um único espaço, podendo ser deslocada ou reinventada por forma a adaptar-se a um outro local. As obras *site-functional*, por sua vez, apresentam-se como «um lugar, em si, desmaterializado, uma vez que inscrito num fluxo circulatório, contudo, ainda muito próximo do *lugar-cidade*, tendo em vista o seu carácter dinâmico e interativo». De destacar será, ainda, o facto de nem todos os artistas que trabalham o espaço, trabalham necessariamente o lugar (Traquino, 2006: 29). Neste sentido, deverá ser descortinada a distinção entre estes dois conceitos que surgem, não raras vezes, como termos

⁵⁴ Sobre este assunto ver Soja (1996), Traquino (2006) e Huyssen (1996).

⁵⁵ Informação retirada da famosa comunicação de Michel Foucault, intitulada “Des espaces autres”, proferida em 1967 no *Cercle d'Études Architecturales*. Texto disponível em http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html, consultado pela última vez a 18 - 10 - 2012.

⁵⁶ Sobre este assunto ver Alves (2012).

equivalentes. Marc Augé (1998: 89) critica a forma como a sociedade contemporânea tem recorrido à utilização da palavra espaço, o que encerra, na sua opinião, dois problemas principais:

[...] por um lado, os temas que constituem a obsessão da época contemporânea (a publicidade, a imagem, o lazer, a liberdade, a deslocação) e a abstração que os corrói e ameaça, por outro, como se os consumidores de espaço contemporâneo fossem, acima de tudo, solicitados a contentar-se com palavras. (*ibid*: 89)

E sustenta que, «o termo de espaço é, em si mesmo, mais abstracto que o de “lugar”» (*ibid*: 114). Também Marta Traquino (2006: 126) acredita na necessidade de distinção entre os dois conceitos⁵⁷, afirmando, neste sentido, que:

Se a abordagem ao Espaço elege os conceitos de *prática espacial*, *representação do espaço* e *espaços de representação*, a abordagem do Lugar contempla-os mas incide, em particular, nos *espaços de representação*. [...] O que também significaria dizer que se a atenção do Espaço tem em conta o *corpo* com ele relacionado, o interesse pelo Lugar prioriza a *pessoa*. Experiência, Memória e Identidade constituem as directrizes chave dessa abordagem na arte contemporânea.

As discussões acerca do modo como o espaço e o tempo devem ser lidos e entendidos sofreram uma enorme reviravolta quando, no início do século XX, Albert Einstein apresentou a teoria da relatividade. Esta teoria defende a compreensão do espaço e do tempo como dois conceitos interdependentes, capazes de se influenciarem mutuamente, baralhando, por completo, os princípios, segundo os quais, a categorização do mundo vinha sendo erigida. No que ao domínio artístico diz respeito, na literatura ou nas artes plásticas, por exemplo, o tempo e o espaço foram – durante muito tempo – categorias problematizadas e utilizadas na construção formal dos textos e dos objetos artísticos enquanto elementos distintos. Mas a proposta de Einstein «transpirou para as letras» (Lopes)⁵⁸ bem como para as artes. Com o final do século XX e, sobretudo, com o advento do novo milénio, num momento marcado pela globalização e pela mobilidade, a convergência das categorias temporais e espaciais tornou-se absolutamente inevitável. A arte contemporânea constitui um relevante exemplo da problematização dessa convergência onde, conforme adverte Ana Cachola (2011: 153), «as questões de temporalidade e de espacialidade equacionam-se como híbridas e resultantes do contacto

⁵⁷ Sobre este tema ver Maderuelo (2008).

⁵⁸ http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1018&Itemid=2, consultado pela última vez a 24 – 10 – 2012.

com lugares, culturas e criações diversos. A arte contemporânea está, portanto, constantemente a *performatizar o glocal*». Numa altura em que todas as fronteiras se tornaram permeáveis (Anderson, 2011; Canclini, 1999; Appadurai, 2004), e em que as oposições binárias norte – sul, ocidente – oriente se misturam, também a dicotomia global – local assumiu novos contornos no âmbito das presentes dinâmicas reflexivas, «intrometendo-se na discussão a noção de “glocal”» (Cachola, 2011: 152). Essa porosidade fronteiriça, a que é conexas a mobilidade de pessoas e bens, bem como a instantaneidade e anonimato/solidão que caracterizam o momento em que se vive é, na opinião de Marc Augé (1998: 114), devidamente expressa através do conceito de *não-lugar*. Este autor defendeu ainda a existência de três excessos capazes de caracterizarem a atual conjuntura – que designou de *sobremodernidade* – em que tudo se sucede a um ritmo vertiginoso: *excesso de tempo*, *excesso de espaço* e *excesso de individualismo*, relacionando-se, curiosamente, o *excesso de espaço* ao «estreitamento do planeta» (*ibid*: 37 – 47).

Desempenhando pertinentes funções no atual mundo *glocalizado*, a galeria, o jardim e o mapa configuram relevantes espaços e modos de representação do espaço, nos quais as noções de espaço e de tempo se cruzam e entrecruzam.

3.1. Galeria

Às dimensões da experiência, da memória e da identidade apontadas por Marta Traquino, pode ser associada a prática do colecionismo, que configura uma especial vocação do ser humano. Mesmo que não seja produzida de forma organizada e sistematizada, é natural que, pelo menos num período da vida, os indivíduos recolham e guardem objetos com características semelhantes, que vão ao encontro dos seus gostos e interesses pessoais. Na sequência desta predisposição do sujeito para colecionar e, em articulação com o período das descobertas de novos mundos, durante o qual os europeus tomaram contacto com objetos, plantas, animais e até pessoas não antes – por eles – conhecidas, surgem os primeiros gabinetes de curiosidades, onde eram divulgados objetos exóticos. Estava criado o embrião das instituições, hoje apelidadas de museus, que tanto peso têm assumido no campo da legitimação e do reconhecimento artístico. Além do museu, outra das instituições que marca o campo artístico durante os finais do século XIX

e início do século XX – assumindo-se enquanto espaço de excelência na exposição e divulgação da arte moderna – e que continua a desempenhar um importante papel nas dinâmicas da legitimação e do mercado da arte⁵⁹, é a galeria. O *white cube* – conforme ficou, comumente, conhecido o espaço branco que compõe a galeria – aparece associado às ideias de neutralidade, limpeza, sofisticação e à importância da total concentração na observação dos objetos artísticos⁶⁰, remetendo – ainda – para uma espécie de momento ritual. Nas palavras de O’Doherty (1986: 15), «a gallery is constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light». A pretensão de neutralidade que, durante o modernismo, integrava os objetivos das galerias de arte, deixou – conforme a opinião do mesmo autor (*ibid*: 79) – de se verificar com a introdução do pós-modernismo: «with postmodernism, the gallery space is no longer “neutral”. The wall becomes a membrane through which esthetic and commercial values osmotically exchange». Segundo Rita Guimarães (2009: 38), a galeria:

[...] é um espaço de exposição e, simultaneamente, de venda de obras de arte. São espaços que apresentam regularmente exposições que podem ser temporárias, individuais e / ou colectivas. São lugares que, por vezes, não se limitam ao acto de expor, mas podem agendar actividades paralelas, como visitas guiadas, cursos de formação, lançamento de publicações, performances, concertos, etc.

No início do século XX, em Portugal, espaços deste género eram raros⁶¹, passando a surgir com mais alguma expressão apenas a partir dos anos de 1960, altura em que abrem «em Lisboa três galerias de arte que possibilitaram o surgimento de um mercado da arte no contexto nacional» (*ibid*: 39). Segundo Manuel de Brito – fundador da galeria 111, a mais antiga galeria portuguesa (Melo, 1999: 29) – as primeiras galerias que apareceram em Portugal dispunham de uma vida curta, uma vez que funcionavam segundo «uma contradição de base entre a qualidade artística e o sucesso comercial» (Brito em entrevista a Alexandre Melo, 1999: 31). Assim sendo, decidiu-se pela aposta «no desenvolvimento de

⁵⁹ Sobre este assunto ver Becker (2010).

⁶⁰ Caracterizando as ideias que presidiram à conceção do espaço galerístico, diz Alexandre Melo (1999: 92): «O “cubo branco” fechado ao exterior, composto por quatro paredes brancas imaculadas, com chão e tetos neutros e luz rigorosamente controlada para que nada interfira com a visão das obras cujo impacto visual e poder de concentração da atenção do observador deve ser máximo, sendo aliás em função desse objectivo que toda a estruturação do espaço deve ser concebida.»

⁶¹ A Galeria 111 abriu em 1964 e trata-se da mais antiga galeria portuguesa, com atividade ininterrupta até aos dias de hoje (Melo, 1999: 29). Sobre o percurso das galerias portuguesas, ver França (1980), Guimarães (2009) e Melo (1999).

um trabalho comercial em torno de arte de qualidade» (*ibid*: 31), tendo como principal objetivo «trazer para Portugal as obras de artistas portugueses que estavam a trabalhar no estrangeiro» (*ibid*: 34). O binómio economia – arte constitui um fator crucial na análise do espaço da galeria e da atividade do galerista. A este propósito, Rita Guimarães (2009: 42) resume o que Howard Becker salienta em *Os Mundos da Arte*:

[...] uma galeria consiste normalmente num dealer (um negociante de arte), um grupo de artistas (que produzem as obras que serão vendidas), um grupo de compradores (os que têm um papel predominante em suportar a galeria), um conjunto de críticos, ou um crítico (através das suas publicações ajudam na reputação de uma galeria) e um grupo de visitantes (vão às inaugurações e geralmente difundem o interesse dessa galeria ao recomendarem as suas obras).

A posição internacional ocupada pelas galerias portuguesas é pouco representativa. Fator justificável – na perspetiva de Alexandre Melo (1999: 125) – sobretudo, devido à débil capacidade económica do país, à ausência de sólidas e estruturadas políticas culturais bem como em resultado do insuficiente número de pessoas com formação específica e de uma importante rede de contactos no seio da comunidade artística internacional. Segundo os resultados do estudo levado a cabo pelo mesmo autor (*ibid*: 126), as galerias de arte portuguesas expõem poucos artistas internacionais – assumindo, na sua maioria, «a escala nacional como horizonte exclusivo ou prioritário da sua actividade» – mas, por outro lado, também não internacionalizam os artistas lusos. Neste sentido, curioso será constatar o modo como algumas galerias se têm vindo a posicionar, arriscando direções para os artistas da lusofonia, não se cingindo aos portugueses e apontando um outro modelo de internacionalização, que passa, maioritariamente, por uma aproximação aos artistas das ex-colónias. A galeria Zé dos Bois – que surgiu «como um colectivo sem espaço próprio vocacionado para trabalhar com artistas mais novos e as obras mais experimentais» (*ibid*: 127), durante os anos de 1990 –, a Arte Contempo, a Perve Galeria, a Fundação PLMJ ou a galeria de arte africana contemporânea, para fazer menção apenas a alguns exemplos, têm vindo a dar visibilidade a artistas e a obras de arte “periféricas”, possibilitando a pluralidade de visões e de construções discursivas. Apesar da pontualidade que caracteriza os intercâmbios e o eco das produções artísticas, levadas a cabo por artistas africanos, por artistas contemporâneos portugueses, ou artistas na diáspora – conforme defende Pedro

Valdez Cardoso⁶² – este tipo de instituições culturais, tem vindo a motivar diálogos e permutas culturais absolutamente indispensáveis no âmbito da sociedade contemporânea.⁶³

3.2. Jardim

O jardim é também um espaço muito relevante para a análise da relação com o “Outro” e para a construção do “Eu”. Segundo o arquiteto paisagista Francisco Caldeira Cabral (1993: 132), a ideia de jardim aparece associada a um:

[...] espaço fechado, destinado a culturas especiais e mimosas, o jardim teve de defender-se primeiro dos animais bravios, como ainda hoje na charneca, e depois, quando a população foi aumentando, também do homem. O jardim, que representa a forma mais intensa de apropriação da terra, desde que o homem construiu a sua casa e se fixou, passou a construir com ela um todo único, o seu prolongamento exterior, e assim se foram desenvolvendo – no aspecto formal a ideia de recinto, de espaço delimitado – e no aspecto espiritual, a sua intimidade.

O jardim assume-se como espaço de refúgio e de convívio sendo, por alguns, considerado «ponto de encontro de toda a gente, de todas as idades» (*ibid*: 63). Trata-se de um incontornável espaço bíblico – na figura do jardim do Éden. O paradigma do jardim francês – que privilegiava a racionalidade das construções geométricas e de que o jardim do palácio de Versailles constitui exemplo máximo –, foi seguido e reproduzido por toda a Europa até à introdução, no século XVIII, do jardim inglês. Este que era, subvertendo as linhas orientadoras do primeiro, sustentado na imagem do “pitoresco”. No cômputo das representações artísticas, o papel do jardim tem sido profícuo, conforme ilustram as obras de reconhecidos artistas como Monet (Huyssen, 2011: 226). Ao jardim são associadas as ideias de belo, de natureza, saúde e bem-estar. Lipovetsky (2010: 123) – ao analisar algumas tendências da contemporânea sociedade de consumo, na qual «os hiperconsumidores querem experimentar sensações, querem sentir-se bem, querem emoções estéticas, uma melhor qualidade de vida» – verifica uma crescente tendência em

⁶² Consultar anexo A).

⁶³ Neste contexto não poderá ser esquecido o papel fundamental que a Fundação Calouste Gulbenkian tem vindo a assumir, em Portugal. Instituição que, mesmo durante o antigo regime, detinha tal prestígio e poder que funcionava como uma espécie de instituição à parte. Além disso, - com pendor contemporâneo - têm vindo a animar a cena artística portuguesa, de forma extremamente relevante, a Culturgest, Serralves, o Centro Cultural de Belém e o Museu do Chiado (Melo, 1999: 128), para fazer referência aos nomes mais sonantes.

considerar-se que, «a qualidade de vida passa pelo ambiente, pelo ar, pelos produtos, mas também pelo urbanismo, pela decoração, pelos jardins, pelo património» (*ibid*). Na opinião de Lucia Impelluso (2007: 7), os jardins configuram um «complex of signs and allegories too often overlooked» e, como Andreas Huyssen bem recorda (2011: 226), «cualquier jardín, más que un espacio simplemente natural, es un espacio creado artificialmente».

Segundo Francisco Cabral (1993: 132), os jardins portugueses são constituídos por plantas autóctones e por exemplares provenientes de todos os continentes, resultantes da presença portuguesa nos quatro cantos do planeta. À semelhança do que defende Vasco Araújo, os jardins botânicos portugueses configuram interessantes montras da construção do exótico, sendo povoados – quase a cem por cento – por árvores e plantas tropicais⁶⁴. Assim sendo, refletem e são reflexo das dinâmicas sociais e culturais que têm vindo a integrar diferentes momentos históricos. Através da ordenação e da composição de um jardim, muito é dito acerca da relação homem-natureza, mas, também, muito pode ser lido sobre os modos de relacionamento com a alteridade, sobre a maneira como se olha para o “Eu” e para “Outro” e como este olha para “Nós”. A ênfase no exótico é frequentemente encontrada nos jardins portugueses, constituindo exemplos os jardins do Príncipe Real, do Campo dos Mártires da Pátria, ou as palmeiras que se multiplicam por todas as calçadas portuguesas. Todavia, esta vincada opção por árvores e plantas provenientes de destinos tropicais em Portugal não se coaduna com as diretrizes da arquitetura paisagista, segundo a qual é indispensável «tirar partido das condições locais – como sejam o relevo, a presença de água, rochas ou plantas» (Saraiva, 2005: 405), por forma a respeitar a biodiversidade (*ibid*: 228).

Não obstante, nem só de palmeiras e jacarandás são feitos os espaços ajardinados em Portugal. O jardim da Fundação Calouste Gulbenkian ou o Jardim de Serralves, por exemplo, ficam longe destes modelos conexos ao exotismo⁶⁵ e constituem dois jardins de referência no país. Além disso, através da obra *Hortas nas Auto-Estradas (A Reforma Agrária)* (2006), da autoria de Ângela Ferreira, é sugerida a associação das pequenas hortas familiares, que fazem fronteira com as estradas da cidade de Lisboa e que pintam de verde a sua periferia, aos jardins portugueses. Estas hortas, que estão na origem da atribuição da designação de “alfacinhas” aos indivíduos naturais da capital portuguesa, têm vindo a ser cultivados, em grande medida, por grupos mais desfavorecidos; dentre eles,

⁶⁴ Consultar anexo B).

⁶⁵ *Ibid*.

uma considerável fatia de imigrantes africanos (Carlos, 2007: 10). A obra fica, assim, revestida por uma importante simbologia pós-colonial, enfatizando tensões entre a visibilidade e a invisibilidade. Um conflito a que se assiste em espaços institucionais como o Jardim Tropical e o Jardim Zoológico de Lisboa, nos quais a visão sobre o “Outro” é organizada a partir de modelos eurocêntricos.

3.3. Mapa

Um outro suporte que permite a leitura destas dinâmicas de relacionamento e que constitui um importante eco da memória, em articulação com a história e com as dinâmicas de cariz social, é o mapa. A principal função do mapa prende-se com a representação dos espaços e configura a base de trabalho da ciência cartográfica. O mapa assume-se como «uma ferramenta de expressão e comunicação utilizada desde civilizações pré-históricas» (Martins, 2011: 2), que tem vindo a ser complexificada e aperfeiçoada ao longo dos tempos. Existem vários tipos de mapas: uns dedicados à representação física dos espaços, como são os casos dos mapas climáticos, hidrográficos ou geomórficos; outros, focados na representação das movimentações humanas, dão origem a mapas políticos, rodoviários, históricos e económicos. Assumem-se, assim, como interessantes suportes multimodais, que obrigam à análise de imagens, escalas e legendas, convocando ainda elementos exteriores aos visualmente e textualmente apresentados.

Conforme advoga Maria Helena Dias (2006: 8 - 9), tempos houve em que, desprovidos do auxílio das novas e facilitadoras tecnologias, os cartógrafos percorriam longas e, por vezes, penosas distâncias para que a representação dos espaços geográficos pudessem ser da maior qualidade possível. Nas palavras de António Sousa Ribeiro (2008: 6), «o mapa tornou-se uma das metáforas centrais do mundo contemporâneo», em que a flexibilidade e a plasticidade marcam as dinâmicas espaciais. Contudo, na opinião de Alanda Martins (2011: 11), «se por um lado permanece fundamental a determinados usos como localizações exatas, a cartografia ainda carece de uma linguagem que permita a leitura do espaço dinâmico e das redistribuições de espaços fluidos».

Os mapas assumem-se como valiosos documentos de análise da evolução representativa dos espaços, bem como das estruturas de poder, sociais e culturais. Neste contexto, de referir serão estudos como os apresentados por Maria Emília Madeira Santos (2006a), que analisa as distintas representações de África, desde a *matriz africana à organização colonial do espaço*, bem como o de Paula Cristina Santos (2006), intitulado “As Missões Geográficas (1883 – 1940). Construção de um Documento Cartográfico”. Através de estudos como estes, bem como em função do material cartográfico disponível e acessível ao público em instituições como a Sociedade de Geografia, tem sido possível examinar e compreender os modos como os portugueses (e não só) foram progressivamente imaginando, analisando e representando o continente africano e, em especial, os países africanos que estiveram sob a sua alçada. Com as navegações portuguesas do século XV, o mundo passou a ser concebido a partir de um distinto modelo representativo, «a cartografia ptolomaica foi complementada por cartas e mapas mais precisos que acrescentariam à estrutura simbólica e narrativa das representações anteriores um desenho minucioso de costas e continentes» (Sanches, 2009: 164). À medida que o poder colonial se foi afirmando e consolidando, a imagem da África pré-colonial foi-se diluindo. Tal como Maria Emília Madeira Santos (2006a: 130) sustenta, «por algum tempo, a cartografia divulgada fez ainda coabitar elementos dessa imagem com a reorganização colonial. Depois as marcas do passado africano foram progressivamente encobertas pela administração militar e civil», desaparecendo por completo da cartografia impressa «quando as várias missões científicas no Ministério do Ultramar (ou das colónias, consoante as épocas) se articulam com as missões das fronteiras, usando técnicas cada vez mais avançadas e servindo objectivos específicos da política colonial» (*ibid*: 131). Conforme explica Paula Cristina Santos (2006: 36),

Moçambique foi o primeiro território a ser objecto de operações regulares com vista à cobertura geodésica, com precisão apropriada às necessidades cartográficas e de cadastro. Para a execução de tais operações foi criada em 18 de Janeiro de 1907 a Missão Geodésica da África Oriental que, sob a orientação de Gago Coutinho, ali operou até 1910.

Já em 1941, uma segunda missão geográfica foi levada a cabo – ficando operacional até 1974 – «que procedeu de uma forma sistemática e organizada à recolha dos dados que constituem a cobertura geodésica de Angola, e ao seu tratamento matemático» (*ibid*: 38). Muitas outras foram ainda empossadas, nas diferentes regiões ultramarinas, representando

– na opinião de Paula Cristina Santos (*ibid*: 39) – «um notável trabalho, não só pela extensão da sua cobertura como pela precisão alcançada, só conseguido à custa de muito esforço e sacrifício, tendo ficado uma obra de reconhecido mérito internacional».

A definição das fronteiras em África⁶⁶ é um dos temas que marca mais profundamente a ação colonial e que maiores consequências acarretou, quer para a organização do espaço africano, quer para o surgimento de problemáticas questões identitárias, sociais e culturais entre os africanos. No final do século XIX as fronteiras foram estabelecidas entre os países colonizadores europeus e decalcadas nos mapas. Depois das independências registou-se consenso entre os povos que compunham os antigos territórios coloniais em respeitar as fronteiras legadas pelos ex-colonos (Collier, 2006: 223), num exercício fundado em pretensões de união e de estabilidade. A não esquecer será, ainda, a imposição a que os alunos portugueses do ensino primário se encontraram votados, até à Revolução de Abril, em decorar todos os rios e caminhos de ferro das províncias ultramarinas. Elementos expressos em mapas que, ainda hoje, todos os que frequentaram as instituições de ensino de então reconhecem e recordam prontamente.

Os modos como os portugueses olham para África e para os africanos resultam, entre outros fatores, das formas como têm vindo a ser apresentados e construídos através de espaços institucionais como a galeria ou o jardim, e, ainda, em função da maneira como os países africanos têm vindo a surgir no âmbito da cartografia. As representações povoam o olhar dos indivíduos e, mesmo que inconscientemente, vão sendo assimiladas. Se não questionadas, podem conduzir à construção de perspetivas unívocas e desinformadas relativamente à cultura do “Outro”. Concentrando a atenção na relevância de olhar o mundo circundante, de o explorar e questionar, não o recebendo de forma acrítica, serão – nas próximas três secções – analisados os percursos e as obras de Pedro Valdez Cardoso, Vasco Araújo e Francisco Vidal.

⁶⁶ A este propósito ver Santos (1997) e Santos (2006b).

3.4. O Hangar em Exposição, por Pedro Valdez Cardoso

Pedro Valdez Cardoso é licenciado em Realização Plástica do Espetáculo pela Escola Superior de Teatro e Cinema da Amadora e frequentou um Curso Avançado em Artes Visuais na Escola de Artes Visuais Maumaus. Nesta instituição de ensino, tomou contacto mais profundo com temas de âmbito colonial, pós e neocolonial; estudou teóricos incontornáveis, como Hal Foster; e foi aluno de artistas consagrados, como Ângela Ferreira. O artista crê que refletir sobre as questões da presença colonial em África e da descolonização é uma necessidade da sua geração em relação às gerações anteriores. É provavelmente a distância que separa os que nasceram após a Revolução de Abril desses períodos históricos que justifica esse interesse maior. Não sentem, pela certa, os acontecimentos do mesmo modo que os que os viveram *in loco*, mas anseiam por respostas a questões que – sendo-lhes simultaneamente próximas e distantes – sempre estiveram patentes ao longo das suas vidas: nas suas casas, nas conversas e nos silêncios de amigos e familiares, nos espaços de convívio, entre outros.

De África, Pedro Valdez Cardoso conhece muito pouco, tendo estado apenas uma vez no Egito. Assim, as imagens e memórias que tem vindo a construir acerca do continente e das populações africanas são, maioritariamente, mediadas pelas experiências e construções discursivas de outros. É através de «leituras, documentários, produção artística e cultural, dados estatísticos, pelos média» (Pedro Valdez Cardoso em entrevista a Lúcia Marques, 2011: 184) que o continente lhe tem chegado, bem como por meio das histórias de familiares, amigos e conhecidos que viveram ou mantiveram contactos mais próximos com a realidade africana. Apesar de não ter uma estreita ligação biográfica a África, sente-a como um lugar de memória extremamente contíguo ao seu processo de crescimento:

O meu tio casou com uma africana, e todas as questões que isso depois trouxe na própria família, nas questões raciais, são questões que me são muito próximas. Se calhar, quem vê por fora não percebe isso, mas são questões que eu vivi muito perto durante a minha infância, ou seja, não foi tanto pela minha mãe e pelo meu pai, embora tenha o meu bisavô que também esteve numa colónia, em Timor. Portanto há muitas muitas questões dessas que me são muito próximas.⁶⁷

⁶⁷ Informação retirada do anexo A).

O interesse que manifesta pela abordagem da diferença tal como a enorme curiosidade face às realidades não ocidentais têm vindo a guiar o percurso da sua produção artística. Uma curiosidade que, segundo Pedro Valdez Cardoso, faz com:

[...] que tudo aquilo que seja uma outra perspetiva, um outro olhar, um desviar do olhar em relação ao que é habitual acabe por ser uma coisa muito apelativa, porque independentemente da profundidade das coisas, a pele – digamos assim – a estética, a superficialidade também são materiais de recolha muito importantes para o artista.⁶⁸

O trabalho deste artista acerca de África (mas não só) surge, com maior expressão, através da apresentação da exposição *Jogos de Caça*, em 2007, galeria Módulo, Porto; seguida, em 2009, da mostra *Mme. Pompadour Voyage en Afrique*, galeria Babelos, Vigo; e em 2011 de *Cross-Culture (works on flatness, dominion and erasing)*, Arte Contempo, Lisboa. Uma trilogia guiada, numa primeira fase, pela vontade de trabalhar o discurso de poder e de recontextualizar os materiais e os referentes com que trabalha, e, num segundo momento, pelo interesse em explorar a questão da aculturação (Marques, 2011: 182 – 183). A exposição *Jogos de Caça* começou por se basear na descoberta de um tecido – o *toile de Jouy* – que lhe despertava fascínio estético. Feitas algumas pesquisas descobriu que este material, que durante um longo período de tempo ditou o paradigma do «bom gosto» da burguesia francesa, dispõe – na verdade – de uma técnica de impressão utilizada na Índia e que, se assumiu durante anos a fio, enquanto «espaço memorativo» (Pedro Valdez Cardoso em entrevista a Lúcia Marques, 2011: 181). Recontextualizar técnicas e materiais é a base de trabalho de artistas como Yinka Shonibare, e terreno de incursão pontual nas obras de outros artistas e criadores, conforme atestam algumas das peças dos estilistas portugueses Luís Sanchez e João Branco – a dupla *Storytalloirs*. Depois de *Jogos de Caça*, seguiu-se o projeto *Mme. Pompadour Voyage en Afrique* – especificamente direcionado para a desconstrução de imagens míticas fabricadas em relação ao continente africano:

O segundo momento é quase uma caricatura, no sentido em que é um trabalho sobre o falso, é tudo falso. A frase que dava o título à exposição é falsa, os objetos apresentados não eram nem africanos nem da arte decorativa ocidental, não eram nada, era tudo falso. Embora tenha observado os objetos de decoração, o que me interessava era aquela imagem muito popularizada da arte tribal africana e portanto todo aquele misticismo, muito século XIX.⁶⁹

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

Por outro lado, *Cross-Cultural (works on flatness, dominion and erasing)* centra-se na abordagem de culturas indígenas, africanas e asiáticas, bem como nas dinâmicas do capitalismo contemporâneo. Consegue-o, através do estudo de objetos pertencentes às designadas, “artes primeiras” ou “artes primitivas”, em articulação com as engrenagens socioeconómicas do mundo contemporâneo, pelo que «é a história, e a dos povos que os produziram, é a nossa utilização deles, a colonização e a globalização que lhes está associada, o que lhe interessa» (Dias, 2011: 25), configurando um excelente exemplo de como a análise do passado se torna indispensável ao estudo da história e da memória, na atualidade, em articulação com o presente e com o futuro.

Foi no espaço Arte Contempo que a exposição teve lugar, «uma associação cultural sem fins lucrativos, de iniciativa privada, cujo intuito é a difusão da cultura contemporânea» (Soares)⁷⁰ e que apresenta como objetivos principais:

[...] por um lado, a apresentação de artistas portugueses emergentes no cenário das artes plásticas ou cuja carreira já existe mas é pouco conhecida e, por outro lado, de artistas estrangeiros cujo trabalho não transpôs a fronteira cultural portuguesa mas que podem contribuir para a renovação das práticas artísticas que caracterizam o nosso país. (*ibid*)

Além destes objetivos, mais imediatos, é ainda manifesta intenção a aposta noutras «ações culturais com características de difusão e didactismo. Dentro desta intenção educativa poderão caber conferências e outros projectos de personalidades consagradas da cultura» (*ibid*). Confirmando a perspetiva de Rita Guimarães (2009) sobre a natureza das galerias de arte, a Arte Contempo não se circunscrita à função expositiva, posicionando-se, também, enquanto espaço de intervenção, resistência e de protesto, no âmbito da cena artística contemporânea portuguesa.

Cross-Cultural foi um projeto apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, que envolveu um intenso trabalho de pesquisa, efetuada em museus etnográficos europeus, como o *Musée du Quai Branly*, em Paris⁷¹. Uma investigação fundamental para o desenvolvimento de um profundo conhecimento dos objetos e das histórias que a eles se associam – algo extremamente relevante na criação e montagem de uma exposição⁷² e que

⁷⁰ Informação disponível em <http://www.artecontempo.org/associacao.htm>, consultada pela última vez a 10 – 09 – 2012.

⁷¹ A este propósito ver, Goldstein (2008), «Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly», <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100012>, consultado pela última vez a 12 – 09 – 2012.

⁷² A propósito do tema da programação cultural e curadoria veja-se Ribeiro (2000) e Obrist (2010).

se assume como elemento incontornável na construção de diálogos interculturais. A opção pelos museus europeus encontra justificação no facto de grande parte das obras de arte africanas, estarem patentes nestas instituições culturais. O trabalho de Pedro Valdez Cardoso é, conforme o próprio o classifica, «muito mimético»⁷³, o que remete para os conceitos de *mimesis* – tratados por Aristóteles e Platão⁷⁴ – bem como para o de *mimicry* – sustentado por Homi Bhabha (1994)⁷⁵, no âmbito do contexto colonial; e enfatiza a importância do contacto direto com as peças. Através do estudo e da observação direta das peças de “arte africana” – apesar do olhar mediado que subjaz à sua exposição em contexto museológico – pôde perceber algumas das técnicas subjacentes à elaboração das mesmas. Os museus etnográficos constituem locais onde, segundo Stuart Hall (2003: 172),

The visitor is, therefore, drawn into a new and different world in which unfamiliar objects were might be made intelligible, where the design encourages the distance between the visitor and the “originating culture” (the culture from which the objects were appropriated) to be reduced.

⁷³ Ver, anexo A).

⁷⁴ Platão e Aristóteles concebem o conceito de mimeses de modos distintos. Na *República*, Platão fala sobre o conceito de mimesis, entendendo-o como uma forma de imitação que é, necessariamente, enganadora. Acredita que «a arte de imitar está bem longe da verdade» (Platão, 2001: 455) e dando o pintor como exemplo afirma, «dizemos que um pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro e os demais artífices, sem nada conhecer dos respectivos ofícios. Mas nem por isso deixará de ludibriar as crianças e os homens ignorantes, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe com a semelhança, que lhe imprimiu, de um autêntico carpinteiro» (*ibid*). Em Platão, a questão da mimesis assume um cunho iminentemente visual. Por outro lado, na *Poética*, Aristóteles, fala de mimesis a partir de uma perspectiva mais direcionada para o campo da representação, da imitação com base na interpretação, da imitação das ações. Analisando e sistematizando os vários tipos de discursos literários, Aristóteles foca o caso da mimesis na tragédia, onde a imitação levada a cabo pelos atores deveria traduzir-se num efeito catártico nos espetadores: «É a tragédia a representação de uma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exortada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções.» (Aristóteles, 1997: 24). Em Aristóteles o conceito de mimesis assenta em critérios de verosimilhança e é mais performático. Ou seja, Platão considera o mundo sensível como uma aparência e, portanto, a arte que imita esse mundo, terá de ser ilusória. Por outro lado, para Aristóteles «o mundo sensível, que a arte imita, não é [para Aristóteles] simples aparência mas é realidade que pode ser objecto de ciência; também a imitação dela através da arte perde portanto o carácter de aparência ilusória.» (Abbagnano, 1976: 297). Ver Aristóteles (1997), Platão (2001) e Ceia, http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1551&Itemid=2, consultado pela última vez a 8 – 11 – 2012.

⁷⁵ Homi Bhabha concebe o conceito de *mimicry* a partir da visão lacaniana de que «the effect of mimicry is camouflage» (Lacan *apud* Bhabha: 1994: 337), entendendo-o como uma forma de imitação não idêntica. Neste sentido, Bhabha (1994: 338) afirma que, «the discourse of mimicry is constructed around an *ambivalence*; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference». O autor detém-se na análise do contexto colonial, defendendo que a pretensão de domínio total dos colonos sobre os colonizados ficou longe de ser conseguida, em virtude da concretização deste exercício mimético não idêntico.

O binómio distância – proximidade é também experimentado no espaço galerístico. Em *Cross-Cultural*⁷⁶, Pedro Valdez Cardoso quis recriar o espaço «de hangar, ou arrecadação de museu, em que entre as caixas de transporte de peças, em madeira, e paletes surgem as diversas esculturas e objectos realizados»⁷⁷, não só porque não havia orçamento suficiente para apresentar uma exposição de formato convencional, mas também porque esse não era o seu objetivo. Pretendia, antes, exhibir algo eficaz e coerente, distanciado dos sempre repetidos modelos expositivos, revestidos de uma aura sacral e ritual que criam uma acentuada barreira entre o espetador e a obra de arte:

Nesta exposição, quis fugir ao modelo de instalação museográfica, com recurso a plintos, a luzes, à criação de uma certa aura em torno dos objetos, revesti-los de uma carga simbólica, mística. Essa foi a primeira coisa de que eu quis fugir, a essa forma mais óbvia de a mostrar. Depois, como havia toda esta lógica do capital ligada à exposição, das trocas comerciais e do trânsito, achei que era engraçado haver esse lado de hangar na exposição.⁷⁸

Artistas, *marchands* e compradores são alguns dos agentes que Howard Becker (2010: 110 - 113) identifica como fundamentais na constituição das galerias e para os quais o hangar remete de imediato. Este que se trata do espaço de arrecadação, de chegada e de partida das produções artísticas, com estreita ligação ao mercado da arte – que movimenta grandes importâncias monetárias – e à mobilidade, que configura uma das características mais marcantes do mundo contemporâneo. O hangar é um espaço de passagem, de “trânsito” e de transação, no fundo, um espaço impessoal de bastidores que poderia ser integrado na categoria de *não-lugar*, cunhada por Marc Augé (1998). Não-lugar que, segundo o mesmo autor (*ibid*: 92), encontra expressão máxima no espaço do viajante. Pedro Valdez Cardoso, no fundo, “dá a ver” um dos espaços que compõem a galeria – e que desempenha um papel fundamental no seu bom funcionamento –, mas que, regra geral, está inacessível. O jogo é a dinâmica que, em *Cross-Cultural*, melhor define o tratamento quer do espaço, quer dos objetos. Assim sendo, a vertente comercial – por exemplo – evocada através do hangar, foi-o também por meio das obras apresentadas. As peças ostentam, na sua composição, materiais de uso corrente – como gangas, plásticos, entre outros materiais sintéticos – disponíveis nas «grandes superfícies comerciais, tais como

⁷⁶ Consultar figura F, em anexo.

⁷⁷ Informação retirada do *press release* disponível em <http://www.artecapital.net/recomendacoes.php?ref=410>, e consultado pela última vez a 12 – 09 – 2012.

⁷⁸ Informação patente na entrevista do anexo A).

hipermercados e as designadas “lojas de chineses”⁷⁹, remetendo para as mesmas ideias de mercantilização e mobilidade que povoam as atuais dinâmicas sociais, políticas e culturais. O recurso a objetos de uso quotidiano – uma tendência que tem vindo a ser seguida desde a segunda metade do século XX – bem como a colocação do hangar à disposição do visitante, contribuem para a desmistificação da eventual sacralidade em que os objetos artísticos possam estar envoltos.

A opção do artista por este invulgar tratamento do espaço traduziu-se na criação de toda uma *mise-en-scène*, que conferiu «um carácter instalativo à exposição – ela pode ser vista como um todo mas também pode ser vista peça a peça – mas era importante para criar mais estrutura que integrasse todas aquelas peças numa só». Sempre que não expõe em galeria, o artista tem a preocupação de associar as suas criações artísticas ao espaço expositivo – em torná-las *site-specific*. São disso exemplos a exposição *Livro de Actos* (2006) – Centro Cultural Emmerico Nunes, Sines – onde construiu uma peça ligada aos descobrimentos e à Índia pelo facto de naquele castelo ter vivido Vasco da Gama (Dinis, 2010: 12); e *Theatron* (2010) – Galeria NovaOgiva, Óbidos – onde aproveitou o facto de estar numa vila medieval e a respetiva estrutura militar, para a criação das obras de arte (*ibid*). No caso de *Cross-Cultural*, a preocupação com o tratamento do espaço prendeu-se apenas com o momento da montagem da exposição. A construção da *mise-en-scène* – frequente na apresentação dos trabalhos de Pedro Valdez Cardoso, que nutre um gosto especial por naturezas mortas e artes decorativas e que não se caracteriza enquanto «artista de parede» (Pedro Valdez Cardoso em entrevista a Hugo Dinis, 2010: 15) – indica a preocupação com o estabelecimento de diálogos, de uma certa aproximação entre o visitante e o objeto artístico. A visita apresentava-se, assim, imbuída por um carácter performativo, singular, único e irrepetível. Além disso, tendo em conta as observações de Pedro Valdez Cardoso, se a exposição deve ser encarada como se de uma instalação se tratasse, de ponderar serão os conceitos de espaço e de lugar, à luz das considerações suscitadas por Marta Traquino (2006). Nesse sentido, deverá à galeria – enquanto conceito global – ser aplicada a designação de espaço e a esta exposição – em particular – o conceito de lugar. A instalação é, no dizer de Marta Traquino (*ibid*: 23), o melhor exemplar do lugar na arte contemporânea e é através do lugar que são construídas memórias bem como ligações pessoais e afetivas entre os indivíduos e o meio.

⁷⁹ Informação consultada no *press release*.

A exposição apresentada por Pedro Valdez Cardoso assumiu um cunho eminentemente visual, exibindo cores fortes – «quase carnavalescas» – bem como objetos que se, por um lado, causam estranheza, por outro, são extremamente apelativos ao olhar. As máscaras – que constituem o objeto central da mostra – em África e no seio de outras comunidades tribais e indígenas são objetos tradicionalmente associados a práticas rituais, como ritos de passagem, funerários e curativos. Conforme sublinha Geert Gabriël Bourgois (2009: 43 – 44),

À exceção de alguns géneros mais recentes, todas as máscaras africanas representam antepassados, espíritos ou fantasmas que podem ser seres benevolentes ou, pelo contrário, malévolos, e influenciam ou regulam o comportamento da humanidade. Geralmente, são usados tipos diferentes de máscaras para retratar espíritos distintos.

As máscaras selecionadas pelo artista são, na sua maioria, masculinas, apesar da sua opção não ter sido intencional⁸⁰ e de, curiosamente – nas chamadas “artes primitivas” – se poder encontrar um elevado número de máscaras referentes ao género feminino (*ibid*: 44), sendo que várias «apresentam um zoomorfismo estilizado ou realista» (*ibid*) e estão, não raras vezes, ligadas à vertente espiritual e religiosa. Produzidas a partir de materiais naturais, como pele e cornos de animais, pedras, conchas e barro, integram as tradições e imaginários de quase todas as culturas. No caso da cultura ocidental, surgiram na Grécia Antiga associadas aos rituais dionisíacos, marcaram grande presença no teatro (Amaral, 1996: 46) e atualmente estão patentes em ocasiões como o Carnaval ou o *Halloween*. Além disso, as máscaras são objetos etnográficos que, segundo Stuart Hall (2003: 166), para serem lidos e interpretados dependem de textos capazes de descortinarem os significados, sendo que por “texto” deve entender-se não só o documento escrito, mas também a oralidade bem como os textos de âmbito social e académico.⁸¹

São as esponjas de limpeza, os baldes, os alguidares, as esfregonas, os espanadores, os vasos e as fitas de segurança, que conferem o tom colorido às máscaras (bem como às restantes obras de arte), que aqui deixaram de desempenhar a sua original função para passarem a ser produto da reflexão e produto que motiva a discussão acerca do passado colonial, das dinâmicas pós-coloniais e globais. Pedro Valdez Cardoso não esconde o

⁸⁰ Ver anexo A).

⁸¹ «[...]the defining feature of ethnographic objects is that they are products of the practice of ethnography. To read and understand them, therefore, we need texts that can interpret and translate their meaning for us. “Texts” here refers not only to the written word, but fabrics of knowledge that can be used as reference, including oral texts, social texts and academic texts» (Hall, 2003: 166).

interesse pelo desenvolvimento de um tipo de arte politicamente implicada «embora não panfletária» (Pedro Valdez Cardoso em entrevista a Nuno Cunha, 2009), o que considera alcançar através da marca visual que as suas criações demarcam: «nunca chegam a ser panfletárias, porque há este lado do desejo, do jogo de sedução do espectador. Talvez também haja cinismo, porque estás a fazer uma peça que pode falar de coisas terríveis, mas ela é simultaneamente sedutora» (Pedro Valdez Cardoso em entrevista a Hugo Dinis, 2010: 11). A abrangência e imprecisão do título que designa a mostra apontam, precisamente, para esta preocupação de «não cair no campo problemático da bandeira» (*ibid*: 10). O artista crê na relevância de se estabelecer uma ligação de complementaridade entre a obra e o título, isto é, por um lado, caso a obra seja bastante afirmativa, o título deve diluí-la, por outro, se a peça é menos clara, o título deve auxiliar o espectador na sua leitura, «e isto não é “uma no cravo e outra na ferradura”, é uma questão de não cair nessa afirmação panfletária, na bandeira, “isto é assim e só pode ser assim”»⁸². E confessa ainda a «intenção de desenvolver uma arte que de algum modo seja implicada socialmente» (Pedro Valdez Cardoso em entrevista a Nuno Cunha, 2009). Aspetos que, de alguma forma, cruzam com a perspetiva de Isabel Capelo Gil sobre a interculturalidade enquanto elemento performativo que «quer agir, seja pela mediação do simbólico ou como intervenção directa no político e no social» (Gil, 2008b: 41).

O artista admite que a exposição pode ter sido, por parte de antropólogos e outros indivíduos mais conservadores, entendida como um «desrespeito»⁸³. E assume, ainda, o risco de, facilmente, se cair em observações e leituras superficiais. Ficar pela pele que «determina o visível dos objectos» (Dinis, 2010: 7) poderá ser tentador, dada a força visual das peças e a ilusória componente «lúdica» da exposição. Neste sentido, o artista confessou ter tido muito pouco *feedback* por parte do público, porque:

Aparentemente é uma exposição divertida, lúdica e as pessoas não sabem bem como encaixá-la, nem posicioná-la enquanto exposição de arte contemporânea, nem posicioná-la em relação ao trabalho de base de arte africana e de arte asiática que têm esses objetos como referente.⁸⁴

Contudo, *Cross-Cultural* representa um desvio do olhar, uma outra forma de apresentar, pensar e conceber o espaço e os objetos, não encerrando leituras e

⁸² Ver anexo A).

⁸³ Informação disponível na entrevista do anexo A).

⁸⁴ *Ibid*.

interpretações imediatas. É preciso ir mais além, descortinar significados que se apresentem para lá das mais evidentes camadas e que, por isso, apelam a leituras conotativas (Barthes, 1977) das obras de arte.

O exagero das tonalidades, o recurso a novos e improváveis materiais (selecionados para a conceção das peças), associados à necessidade de incluir os objetos num grupo – para construir discurso – e, ao mesmo tempo, de os classificar «sem categoria, sem definição»⁸⁵, levou – na opinião do artista – José António Fernandes Dias (2011), a designá-los de *queer*. Não um *queer* de índole sexual, mas antes objetos travestidos, que se situam numa zona híbrida, liminal, sem que pertençam efetivamente a um grupo e sem que apresentem uma descrição solidamente construída e consolidada. Esta forte componente visual poderia ainda direccionar o olhar para a questão da espetacularização do “Outro” – de que falava Stuart Hall (2003) – que se tornou comum na conceção de exposições e que, consciente ou inconscientemente, continua a pairar sobre o imaginário e as conceções tecidas relativamente à diferença. Tendo em conta um estudo apresentado por António Pinto Ribeiro (2011b), que inventaria quatrocentos catálogos de exposições, feitas na Europa e nos Estados Unidos, durante os finais do século XIX e inícios do século XX, percebe-se o modo como o “Outro” foi sendo exposto com base em princípios de espetacularidade e da exploração do exótico, uma vez que os catálogos podem ser organizados «a partir de exposições de contornos etnográficos, folcloristas, que tematizam o espírito, as máscaras, as cores»⁸⁶.

Quem é afinal este “Outro” para o qual as obras de arte de Pedro Valdez Cardoso remetem? Se, por um lado, pode ser lido como «o estranho Outro, na sua versão terceiro-mundista» (Kapuscinski, 2009: 65) – indicado pelos objetos que servem de modelo às obras – por outro, é o “Eu” e o “Outro” que compõem a sociedade global, resultado de globalizações (Santos, 2002). Falar destas questões, no que ao domínio da arte contemporânea diz respeito, remete para o importante texto de Hal Foster “The Artist as Ethnographer” (1996) onde, partindo do texto de Walter Benjamin “The Author as Producer”, o teórico propõe vários modelos de identificação do artista com a alteridade. Dentre eles, sugere o nascimento da «quasi-antropological art» (*ibid*: 178) na qual cabe, ao

⁸⁵ *Ibid*.

⁸⁶ Informação consultada em «Representações das artes na África desde o século passado, contributos para um estudo», <http://www.buala.org/pt/a-ler/representacao-das-artes-na-africa-desde-o-seculo-passado-contributos-para-um-estudo>, consultado pela última vez a 4 – 09- 2012.

artista, o papel de etnógrafo. Conforme declara Ana Cachola (2011: 161), «de certa forma, aquilo que Foster afirma é que se mantêm os predicados do modelo benjaminiano – a arte deve actuar sobre o tecido social e político –, mas que se altera um dos sujeitos». O sujeito de que fala Hal Foster é então o pós-colonial, o subalterno, ao invés de Benjamin que se detinha na exploração infligida à classe proletária (*ibid*). Mas o exclusivo tom no “Outro” oprimido é, à semelhança do que defende a mesma autora, um discurso datado, nem sempre adaptado às composições artísticas contemporâneas. Neste sentido, a exposição *Cross-Cultural* pode ser lida como um exercício de problematização da condição do “Outro”, mas igualmente da condição do “Eu”, de uma certa *auto-alterização* (*ibid*: 162), da existência «do meu Outro» (Kapuscinski, 2009: 57).

Cross-Cultural configura uma espécie de zona de contacto, onde se cruzam e entrecruzam elementos de diferentes culturas, por meio do hibridismo – problematizado, dentre outros, por Canclini (2000) – e de onde sobressaem questões de ordem identitária – processos em constante construção, jamais concluídos (Hall, 2006: 21). O limbo para que as máscaras remetem reflete não só a intenção do artista em afastar-se dos modelos de categorização, como também chama a atenção para as dinâmicas do mundo contemporâneo, no qual a mobilidade de pessoas e bens faz com que se permaneça – progressivamente mais tempo – em *não-lugares*, em espaços impessoais e de passagem fugaz. No que ao domínio artístico diz respeito, surgem hoje cada vez mais artistas em situações liminares, buscando caminhos, respostas e orientações identitárias. Por seu turno, a ligação das máscaras aos ritos funerários aponta para episódios de genocídios – que vitimaram populações inteiras em virtude das práticas coloniais e dos preconceitos racistas. As máscaras surgem, desse modo, associadas às dimensões espiritual e religiosa, experiências que garantem – nas palavras de José Gorjão Jorge (em entrevista a Mafalda Serrano, 2011) – a perpetuação do interesse, das interpretações e reinterpretções das obras de arte.

Na exposição aqui analisada, problematizam-se questões relativas à visibilidade e invisibilidade. Pedro Valdez Cardoso – um artista branco e do chamado “centro” – traz para o seu privilegiado e visível domínio temas simultaneamente centrais e periféricos. Dá voz ao *subalterno* (Spivak, 2003), apontando para a necessidade de os termos “centro” e “periferia” serem grafados no plural. O trabalho de Pedro Valdez Cardoso representa mais um passo na organização de discursos mais sólidos em torno da diferença, do hibridismo,

das globalizações, da mobilidade e da interculturalidade que caracterizam o panorama vigente. Cenários que indicam a existência de múltiplos centros, ou, talvez antes, a desvalorização dos centros que são convertidos em periferias (Cachola, 2011: 161), cruzando, atravessando e/ou “misturando” culturas.

E se é como um trabalho «sobre o falso»⁸⁷ que Pedro Valdez Cardoso classifica a mostra *Mme. Pompadour Voyage en Afrique*, a mesma classificação poderá ser atribuída a *Cross-Cultural*, uma vez que os objetos da “arte primitiva” que lhe serviram de modelo foram totalmente alterados quanto à estética, valor e função. Não obstante, e apesar das obras de arte poderem ser lidas como uma espécie de falácia, podem, ao mesmo tempo, ser entendidas como plataforma de diálogo e reflexo das contemporâneas alterações infligidas aos objetos rituais, com que o artista português trabalhou. Se não, atente-se à recente comunicação de Ticio Escobar, na Fundação Calouste Gulbenkian⁸⁸, na qual foram apresentadas várias imagens exemplificativas das distintas apropriações a que são sujeitos os objetos e práticas ancestrais na América Latina. O professor, curador e ex-ministro da cultura do Paraguai, acredita que estas formas de arte popular podem ser apresentadas como objetos de arte contemporânea, baralhando os cânones das artes ocidentais. As culturas são estruturas em permanente mutação, que vão variando ao longo do tempo e que vão contaminando e sendo contaminadas por outras culturas.

O mundo contemporâneo vive (ainda) sob o desígnio da sociedade do espetáculo (Guy Debord, 2012), da efemeridade e da eminência da visualidade – apesar desta não sobreviver desgarrada dos restantes sentidos. Solicitam-se, sucessivamente, requisitos assentes na “boa imagem” ou “boa aparência” e, apesar do aumento da esperança média de vida, é imperativo ser-se eternamente jovem (assiste-se, assim, à ditadura da imagem). As cores fortes e apelativas – utilizadas por Pedro Valdez Cardoso –, configuram tonalidades que podem ser associadas às expressões culturais africanas, asiáticas e indígenas, mas, são, também, cores reconhecidamente e frequentemente usadas em publicidades, *logos* e imagens de marca de empresas e produtos. *Chinatown I e II*⁸⁹ são duas obras que ostentam o famoso e facilmente identificável “M” – da cadeia de *fast-food* americana, *McDonalds*, patente nos quatro cantos do mundo – e, por isso, capazes de ilustrarem convenientemente

⁸⁷ Ver anexo A).

⁸⁸ Mais sobre esta comunicação em http://www.gulbenkian.pt/index.php?object=160&article_id=3769 e em http://www.livestream.com/fcglive/video?clipId=pla_7150b710-106d-4b6c-be01-5f81115b9423&utm_source=library&utm_medium=ui-thumb, consultado a 12 – 09 – 2012.

⁸⁹ Consultar figura G, em anexo.

as lógicas da economia capitalista⁹⁰. Os objetos de uso cotidiano, como os *jeans* – relacionados com a cultura americana – as perucas, as fitas adesivas de embalagens e de segurança ou as peles artificiais, surgem nas composições como referências à sociedade consumista, capitalista e global. Mas, se são frequentes nos países ditos desenvolvidos, são também distribuídos e encontrados noutros cantos do planeta. As “lojas dos chineses”, por exemplo, proliferam atualmente em terras africanas:

Das bugigangas à loja dos 100 passando por produtos bem mais sofisticados, o mercado africano, tal como aconteceu num movimento iniciado há mais tempo na Europa, vê-se hoje inundado de produtos chineses. Mais baratos, disponíveis mais rápido e onde quer que seja, a concorrência que a indústria chinesa move aos parceiros tradicionais de África, com a Europa à cabeça, tem sido uma dolorosa experiência em muitos casos (Ferreira, 2011)⁹¹.

O recurso a artigos de limpeza remete para os padrões de higiene vigentes nos designados países de primeiro mundo. Neste sentido, curioso será atender às campanhas publicitárias – exploradas por Isabel Castro Henriques (2009: 210) – apresentadas em Portugal durante boa parte do século XX. Nelas, os negros eram usados como meio de atribuição de eficiência e qualidade aos produtos de limpeza e higiene, como os sabonetes que permitiriam «dissolver uma boa parte da negrura do africano» (*ibid*). No caso das obras de Pedro Valdez Cardoso, os materiais de limpeza podem remeter para estes preconceitos que foram prevalecendo, bem como para o apagamento a que, por exemplo, o período pré-colonial foi votado. Não obstante, é preciso ter em conta que subsistem sempre manifestações dessas culturas ancestrais, que não foram anuladas completamente, configurando verdadeiros exemplos de resistência e de extraordinária capacidade adaptativa. Neste sentido, Ticio Escobar (2010: 12) propõe a utilização do conceito “transcultural”, em detrimento do termo “aculturação”, uma vez que «a transculturação não acarreta necessariamente uma perda aculturativa, pois pode permitir um enriquecimento e proporcionar novas possibilidades de dinamismo, crescimento e renovação».

Outra das intenções de Pedro Valdez Cardoso, nesta exposição, era explorar a questão da produção artística feita e, atualmente, encontrada no continente africano, porque:

⁹⁰ Mais sobre este assunto em Ritzer (2011).

⁹¹ «A Indústria Chinesa em África», <http://expresso.sapo.pt/a-industria-chinesa-em-africa=f627169>, consultado pela última vez a 10 – 9 – 2012.

[...] normalmente em África, tudo o que se encontra de arte africana são coisas adulteradas, feitas para comércio, para turismo. Isso também era uma das questões que eu queria abordar neste projeto, a forma como todos estes objetos que nos chegam hoje e que as pessoas compram nas suas viagens são coisas produzidas massivamente para fomentar o turismo e o rendimento que muitas vezes é importante para a economia local.⁹²

No ocidente, a arte africana – fora dos grandes museus – tem adquirido um estatuto predominantemente decorativista (Pedro Valdez Cardoso em entrevista a Lúcia Marques, 2011: 183). Uma questão que trabalhou insistentemente em *Mme. Pompadour Voyage en Afrique*. Em *Cross-Cultural*, quis também alertar para o modo como as exigências e o gosto ditado pelos ocidentais têm imprimido modificações nas artes africanas. Se, por exemplo, as obras concebidas por artistas africanos não eram, habitualmente, assinadas – associando-se ao conceito de comunidade que marcava e que ainda continua a assumir maior expressão nas culturas africanas – hoje em dia, segundo Bourgois (2009: 121), «as esculturas shetani respondem às expectativas ocidentais de individualidade e de autoria, porque são todas diferentes e muitas delas são assinadas». Frequentes são os objetos produzidos para venda turística, assentando em lógicas capitalistas: produção célere e consumo rápido – estilo *fast food*. Daqui emergem questões como a do individualismo, trabalhada por autores como Lubart (2009: 340 – 341) e Lipovetsky (2010).

Para concluir, em *Cross-Cultural (works on flatness, dominion and erasing)*, Pedro Valdez Cardoso socorre-se de imagens, objetos e estereótipos imediatamente associados, no ocidente, às artes e culturas não ocidentais – a uma simbologia “pré-global”, patente em objetos como as máscaras – para construir peças revestidas por materiais contemporâneos de uso quotidiano – que lhe são absolutamente familiares, apesar de não serem exclusivos da realidade que melhor conhece – conferindo-lhes um carácter sincrético/híbrido. Estas diferentes culturas são filtradas por uma terceira – a cultura “do mundo da arte ocidental” – com regras, tradições, negócios e instituições, que lhe são intrínsecos (Becker, 2010). A galeria assume-se enquanto espaço de legitimação artística, mas também – neste caso, em especial, através do hangar – como local de passagem fugaz, revestida de um forte cunho comercial. Atento às dinâmicas do mundo contemporâneo, Pedro Valdez Cardoso confessou – em entrevista a Lúcia Marques (2011: 186) – que outro dos motes que poderia ter serviço de título à exposição seria «nowadays everything looks pretty much the same». Mas, apesar da estandardização a que se tem vindo a assistir através da disseminação de

⁹² Consultar entrevista, anexo A).

marcas e de produtos semelhantes um pouco por todo o mundo, continuam a existir diferenças que interessam ser mantidas e que ficaram vincadas através das obras do artista. Pedro Valdez Cardoso propõe caminhos de desconstrução das imagens míticas traçadas em Portugal acerca de África, sugerindo um próspero e enriquecedor diálogo onde cabem diferenças e semelhanças.

3.5. Entre o Selvagem e a Construção Aprisionada: *O Jardim* e a *Botânica* por Vasco Araújo

Vasco Araújo está também bastante atento às dinâmicas do mundo contemporâneo, jamais descurando as marcas do passado que subjazem ao momento presente. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, frequentou a Escola de Artes Visuais Maumaus, bem como a Escola de Artes Plásticas e Fotografia. Participa em exposições coletivas desde 1999 e expõe individualmente desde 2001. O seu percurso artístico começou pela ópera e os primeiros trabalhos, enquanto artista plástico, remetem precisamente para esse universo. A ópera é, para si, a representação daquilo a que Wagner designou de “obra de arte total”, porque «tem as palavras e a música»⁹³ e «não podemos inventar mais nada para acrescentar àquilo para que o ser humano acredite na sua plenitude, e se emocione, e que chore, e que ria»⁹⁴. A voz é uma das dimensões a que o artista atribui especial relevo por ser ela que, na sua perspetiva, confere identidade aos indivíduos:

Nós não construímos a nossa identidade porque vemos ou porque ouvimos, é porque falamos e temos uma voz que nos caracteriza e que é a única coisa que não conseguimos mudar apesar de a conseguirmos mudar. O que é que isto quer dizer? Eu posso fazer uma voz mais aguda, mais grave, mais baixa, mais alta, posso gritar, posso cantar, posso mudar sempre a minha voz e é sempre a minha voz. Também é interessante que quando alguém morre é a primeira coisa de que nós nos esquecemos. É da voz, é do som. É muito estranho. Mas se fizermos o exercício de alguém que nos tenha sido muito próximo e que já morreu, não nos lembramos bem da voz, mas, por

⁹³ Informação patente na entrevista a Vasco Araújo, anexo B).

⁹⁴ *Ibid.*

outro lado, ouvimos um disco e reconhecemos imediatamente um cantor ou um grupo musical por uma voz.⁹⁵

No fundo, é sobre a alteridade e a identidade, «da identidade como algo intrinsecamente problemático» (Dias, 2006: 331), de que falam as criações artísticas de Vasco Araújo. Além disso, apesar de considerar que o seu trabalho «não passa diretamente por questões sobre o colonialismo ou sobre o pós-colonialismo», sobretudo a questão pós-colonial encontra-se, não raras vezes, subjacente – em algumas obras de modo mais evidente, como *The Girl of the Golden West* (2004) e *O Jardim* (2005), e, noutras, de forma menos explícita, como ilustra o caso de *O Morto* (2010).

O interesse acerca do “Eu” e do “Outro” ou dos “vários Outros” – indicando uma conceção pessoal da alteridade, no domínio das artes plásticas – constitui a temática central das obras deste artista, e África e os africanos, dois dos principais “palcos” dessa abordagem. Apesar de não se dedicar exclusivamente ao contexto africano, sente por África um interesse especial, que admite poder advir da longa e marcante permanência portuguesa nesse continente, de onde resultaram interessantes dinâmicas de relacionamento social, político, cultural e económico. Vasco Araújo interessa-se, especialmente, pela vertente económica, dado os contornos de que se foram revestindo as transações comerciais – constituindo, possivelmente, o exemplo da escravatura, um dos mais curiosos – e porque foram fatores desta ordem que motivaram o empreendimento dos portugueses, nas viagens das descobertas. Tal como sustenta Isabel Castro Henriques (2009: 27),

[...] as operações comerciais tornaram-se centrais no projecto português, impondo a eliminação das acções de pilhagem e de rapina, substituídas por relações pacíficas dependentes da troca, em particular, dos escravos negros por cavalos e outras mercadorias, oferecidas pelos portugueses.

As construções que Vasco Araújo foi gerando relativamente a África são, maioritariamente, mediadas pelas conceções e experiências de outros. Outros familiares, amigos e conhecidos que, com os relatos das suas vivências e impressões, lhe foram povoando o imaginário:

Tive um tio bisavô que lá viveu um tempo muito curto, mas ele até era antiquário e, portanto, acho que foi numa perspectiva de procurar coisas, não foi numa perspectiva de viver e depois tive um avô que trabalhava numa empresa multinacional, a Mobil – uma empresa de petróleo – em Portugal, que foi muitas vezes a Angola. Estava

⁹⁵ *Ibid.*

temporadas – ficava dois meses, três, quatro meses – com a minha avó. Essa é mesmo a única relação. Lembro-me, quando era pequeno, de eles falarem de coisas de África, da minha avó contar que eles nunca ficavam numa casa, ficavam sempre em hotéis, e que num hotel a entrada era repleta de osgas e que isso era o cúmulo do luxo, porque era uma forma de não haver mosquitos naquele hotel – o que para nós é uma coisa impensável.⁹⁶

Quando era criança estive em Marrocos e, já adulto, visitou Luanda e Maputo. Descreve Marrocos como uma terra muito similar ao sul de Portugal, sobretudo à região algarvia: «o Algarve então eu acho que é a mesma terra, porque as pessoas são parecidas, o tipo de casas. E depois, há uma mistura que eu acho verdadeiramente interessante»⁹⁷. Já a experiência da África negra foi um choque, um verdadeiro «nó na cabeça» – conforme a caracteriza – por consistir na realidade precisamente inversa à que sempre conheceu. Este *nó na cabeça* espelha a dificuldade ou até a impossibilidade de os indivíduos se libertarem dos estereótipos que, ao longo do processo de crescimento, lhes vão sendo incutidos. Mesmo que essa pretensão exista, subsistem sempre alguns, confirmando as palavras de Gladwell (2006: 7), que sublinham a capacidade desenvolvida pelo ser humano em proceder a rápidas análises, face às informações com que vão sendo confrontados: «the only way that human beings could ever have survived as a species for as long as we have is that we've developed another kind of decision-making apparatus that's capable of making very quick judgments based on very little information».

Deste modo, os preconceitos e estereótipos que durante séculos foram sendo edificados e consolidados relativamente ao “Outro” africano – e não só – encontram uma expressão verdadeiramente interessante nas plantas e jardins que se multiplicam pelo território português. Foi partindo desta observação, da comparação e da constatação de significativas diferenças em relação ao que existe noutras cidades europeias, norte americanas e australianas⁹⁸, que Vasco Araújo decidiu explorar – em algumas das suas obras de arte – a dimensão da alteridade. Fascinado por espaços como os jardins botânicos de Lisboa, Porto e Coimbra, bem como pelo Jardim Tropical de Belém, elegeu-os como importantes cenários e/ou matérias de trabalho. Uma das prontas associações que se estabelece, em Portugal, relativamente a África passa pela dimensão do exótico, pela imagem do *resort* de que as agências de viagem e os guias turísticos se têm socorrido. E é, precisamente, a flora exótica dos países do sul que tem preenchido Portugal, sem que –

⁹⁶ Consultar entrevista, anexo B).

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Mais sobre este assunto na resposta à pergunta nº9, da entrevista, anexo B).

muito possivelmente – os indivíduos consigam já distinguir o que é autóctone do que é originário de paragens mais longínquas.⁹⁹ As palmeiras – que, nas palavras de Max Survyllé (1940: 105), prosperam «nos sítios mais miseráveis» – os jacarandás ou os fetos, para citar apenas três exemplos, encontram-se a cada canto.

A dar as boas vindas aos visitantes do Jardim Tropical de Lisboa, ergue-se um imponente caminho ladeado de palmeiras, evidenciando a pequenez do passeante. Desde aqui se configura o discurso de legitimação da presença portuguesa nos domínios coloniais e de poder, que subjaz à sua construção no início do século XX. Foi com a obra *O Jardim* (2005)¹⁰⁰ que Vasco Araújo explorou, pela primeira vez, a questão dos negros, do “Outro” africano. Uma realidade com que se deparou neste jardim, que até ao 25 de Abril de 1974, era conhecido sob a designação de Jardim Colonial Português e que albergou, aquando da Exposição do Mundo Português¹⁰¹, uma secção relativa às então colónias de África. Nele, o artista encontrou plantas das mais diversas proveniências e edifícios de estilo modernista que, à entrada, ostentam pequenos bustos de africanos de diferentes etnias. Esses edifícios formavam os pavilhões «que se construíram para as reconstituições de “aldeamentos indígenas”» (Dias, 2006: 332) no espaço onde «ficou instalada a “Secção de Etnografia Colonial” da responsabilidade do capitão Henrique Galvão» (*ibid*)¹⁰². O “Outro” foi apresentado quase como se de um artigo de inventário se tratasse, como representação do exótico e da apresentação da diferença¹⁰³. A motivação de Vasco Araújo para perceber

⁹⁹ Claro que este tema conduziria a questões várias, porque o que é isso de ser ou não autóctone? As batatas, os tomates ou as bananas, foram introduzidos em Portugal há vários séculos, e hoje fazem parte da dieta alimentar dos portugueses como se de produtos autóctones se tratassem. Interessante será ainda assinalar o modo como as dinâmicas comerciais, a que os bens essenciais sempre estiveram votados, espelham os ritmos de vida das diferentes sociedades. Se, na época das Navegações foram trazidas as especiarias da Índia – introduzindo novas texturas, aromas e sabores à cozinha lusa – e o ritmo a que as novidades se iam sucedendo corria a “conta gotas”, hoje em dia, come-se sushi ou muamba em Lisboa, no Martim Moniz encontram-se produtos provenientes de todos os cantos do mundo e o acesso a todo o tipo de informação e produtos fica à simples distância de um *click*.

¹⁰⁰ Consultar figuras H e I, em anexo.

¹⁰¹ Uma exposição que Vasco Borges descreveu - numa das edições do *Boletim Geral das Colónias* (1940: 29) - como sendo uma «síntese histórica maravilhosa da obra de penetração e civilização realizada pelos portugueses em todos os continentes», bem como «uma bela manifestação do renascimento das nossas artes plásticas».

¹⁰² Este tipo de organização espacial encontra também eco – ressaltando as devidas diferenças – em locais como o Jardim Zoológico de Lisboa e o Portugal dos Pequenitos, em Coimbra. Sobre este assunto ver Acciaiuoli (1998).

¹⁰³ Isabel Castro Henriques (2009: 29) constata o modo como a importação de bens e pessoas de África para Portugal marca de forma indelével, até aos dias de hoje, o «imaginário “tropical” português». Neste sentido, curiosa será a referência ao «primeiro grande carregamento e partilha de cativos – que se haviam de transformar em escravos», que teve lugar «em Lagos, a 8 de Agosto de 1444 cerimónia que contou com a presença de muita população e que foi presidida pela figura tutelar de D. Henrique» (*ibid*).

como o exótico tem vindo a ser construído, gizado e espelhado, bem como o interesse pela leitura das traduções de Frederico Lourenço, das basilares obras da Antiguidade Clássica – *Ilíada* e *Odisseia* – conduziram-no à realização do vídeo, *O Jardim*. Do mesmo modo que a ópera representa, para o artista, a “obra de arte total”, também a opção pela utilização do vídeo se assume, aqui, segundo uma perspetiva similar: «talvez seja dos meus trabalhos todos aqueles que eu acho que são sempre os mais “completos”. Não quer dizer que os outros não sejam completos mas, pelo menos, que me permitem usar o maior número de meios»¹⁰⁴.

Tal como o Jardim Tropical resulta das viagens, da permanência dos portugueses nas ex-colónias e da contenda face ao “Outro”, a história de Ulisses desenrola-se em torno de uma viagem igualmente centrada na questão do «confronto com o “Outro”», porque «ele está sempre a confrontar-se com o “Outro” e ao confrontar-se com o “Outro” está-se a conhecer a si próprio». O texto proferido ao longo dos cerca de dez minutos que marcam a duração do suporte audiovisual foi arquitetado com base nos dois textos fundadores da literatura ocidental,

[...] exatamente nessa perspetiva de que é através do confronto com os outros que nos vemos, que nós nos construímos, e construímos uma identidade. E os portugueses construíram uma identidade através desses mais de quinhentos anos de confronto com outras culturas e com outras realidades.¹⁰⁵

As imagens, que preenchem o ecrã, vão sendo alternadas entre os bustos dos negros (alguns já povoados de teias de aranha) – que constituem as faces do diálogo – as raízes, os troncos e as folhagens das árvores, formando um interessante jogo entre som e imagem. Na história participam cinco personagens: um homem estrangeiro, dois homens e duas mulheres nacionais. O estrangeiro – guerreiro e viajante – é a personagem principal. Confronta-se com “Outros” e os “Outros” confrontam-no a ele. Reage com violência às questões e provocações suscitadas pelos dois homens nacionais, assistindo-se a um violento medir de forças que termina com um banho de sangue. A encerrar a ação, uma das mulheres profere a pergunta chave: «porque vieste a esta terra?», ao que o estrangeiro retorque: «tal como te disse, nada é pior ao homem que não ter onde dormir e o que comer. Tenho o estômago vazio, pois tens aqui um mendigo imundo e nojento que somente te pede de que comer». No fundo, a sua única pretensão passa por satisfazer as necessidades

¹⁰⁴ Consultar anexo B).

¹⁰⁵ *Ibid.*

básicas: comer, dormir e sentir-se limpo. Níveis primários que, não sendo assegurados, jamais se coadunam com as lógicas de pensamento livre.

Na *Odisseia*, a referência ao *estrangeiro* é constante¹⁰⁶. Contudo, no caso deste vídeo, não fosse o decorrer do diálogo, e o espetador, provavelmente, não conseguiria identificar este estrangeiro – dada a semelhante aparência física com os restantes personagens. Neste *Jardim* todos podem ser o “Outro” e, em cada personagem, “habitam” vários “Outros”, diferentes “Eus”. Também na vida quotidiana existe sempre a possibilidade de cada indivíduo ser outro e de se ser entendido como o “Outro”. Por outras palavras, ninguém é – por exemplo – sempre bom nem sempre mau e, para além disso, embora um português possa, aparentemente, ser parecido com um espanhol, em Espanha será – inevitavelmente – o estrangeiro¹⁰⁷. O texto é dito por cinco vozes – gravadas em *off* – que pertencem a «portugueses, nascidos em Portugal de pais africanos, e em algumas delas entendem-se sotaques cabo-verdianos ou angolanos»¹⁰⁸ (Dias, 2006: 332). Elemento que enfatiza a importância da voz no processo de definição identitária – tal como o artista sustenta – e aponta para a alargada noção do conceito de diáspora, defendida por R. B. Kitaj, segundo o qual «o diaspórico é para ele qualquer poliglota, “judeu, negro, árabe, homossexual, cigano, asiático, emigrado do despotismo ou de má sorte, etc.”» (*ibid*: 331). No caso dos portugueses, descendentes de africanos, a sua condição acaba por ser – muitas vezes – a dos “Outros”, a de estrangeiros no seu país de origem. Acabando por vivenciar uma situação *liminal*, por se situarem entre culturas, em virtude do contexto global em que o mundo de hoje se inscreve, da mobilidade que possibilita a construção de *etnopaisagens* – um conceito cunhado por Appadurai (2004).

Os jardins assumem-se como privilegiados espaços de lazer, documentação, investigação, proteção da biodiversidade, de promoção da sustentabilidade, bem como da construção do “Outro”. Apresentar o “Outro” africano num espaço como o do jardim – que, apesar de consistir numa total construção humana, remete imediatamente para a ideia de natureza – não será inocente. Conota – logo à partida – este “Outro” com o que é selvagem, com o que está intimamente ligado ao que é “natural”, consistindo – em parte – na imagem mitológica do bom selvagem, sustentada por Jean-Jacques Rousseau, no século

¹⁰⁶ A este propósito ver Homero (2006).

¹⁰⁷ Kapuscinsky (2009: 58 – 61) aponta três fatores principais que concorrem para a definição do «[meu] seu Outro»: a cor de pele, o nacionalismo e a religião.

¹⁰⁸ Vozes de Teodolinda Varela, João Lisboa Silva, Lucbano Afonço, Maria Luísa da Silva Gabriel, Valdemar Dória.

XVIII, e remetendo para os estudos referidos por Jorge Vala (2009: 104), no texto “Diferença e Semelhança: o Peso da Identidade”. Estes estudos apontam o modo como os ocidentais olham os africanos, sob uma perspetiva redutora, atribuindo-lhes «mais traços naturais do que culturais». No Jardim Tropical, se, por um lado, lhes é conferida a imagem do selvagem, dos seres primitivos que, em última análise, não seriam mais do que meros elementos pertencentes à fauna dos países africanos de origem; por outro, a construção geometrizada que caracteriza o espaço remete para o domínio dos negros pelo homem branco, que os mostra e domina a seu bel-prazer. Foi esta a base das lógicas expositivas de todas as grandes mostras universais, levadas a cabo durante os finais do século XIX e inícios do século XX, nas quais, conforme Timothy Mitchell (2007: 496) recorda, foi atribuído «a central place to the representation of the non-Western world» e onde se pretendia proporcionar o encontro do visitante «with natives and their artifacts arranged to provide the direct experience of a colonized object-world» (*ibid*: 499). Todavia, esta construção europeia do “Outro”, correspondia à visão estereotipada e politizada que os europeus pretendiam difundir, pelo que os «non-European visitors found themselves continually being placed on exhibit or made the careful object of European curiosity» (*ibid*: 497). O regime ditatorial salazarista não foi diferente, querendo, mais do que construir o “Outro”, construir-se a si próprio e, por isso, serviu-se de ocasiões como a Exposição do Mundo Português para transformar «o Império em espetáculo» (Cachola, 2011: 156). Espetacularização essa que se traduziu não apenas num conjunto de imagens soltas e desgarradas mas, antes, num «mecanismo de unificação» (*ibid*).

Na frase que principia o vídeo, pode ler-se «O Jardim Colonial de Lisboa foi criado em 1906. Durante o regime do Estado Novo fez parte da Exposição do Mundo Português. Após a revolução de 25 de Abril de 1974 este jardim passou a chamar-se Jardim Tropical». Só a partir do conhecimento deste facto se pode compreender as razões que motivaram a edificação daquele espaço, confinado a um modelo de pensamento datado e europeizado. Nas palavras de Vasco Araújo, «aquele jardim no presente não faz sentido»¹⁰⁹, porque apenas por intermédio do conhecimento da sua história poderá ser compreendido atualmente e fornecerá dados promotores de um presente e de um futuro de convívios interpessoais mais conscientes¹¹⁰. Neste sentido, o artista defende que «é na análise do passado que nos revemos; o futuro é uma projeção, e o presente, uma encenação»

¹⁰⁹ Informação patente na entrevista a Vasco Araújo, anexo B).

¹¹⁰ *Ibid*.

(Vale)¹¹¹. Através da obra *O Jardim* assiste-se a uma espécie de revisitação do passado – do período colonial, da Exposição do Mundo Português e de dois textos basilares da literatura ocidental, a *Ilíada* e a *Odisseia* – conferindo-lhe uma perspetiva diacrónica, segundo a qual o passado é analisado e interpretado no presente. À semelhança da afirmação de José Gil (2007: 41), «o passado formou-se com múltiplos lençóis de tempo que, ao imobilizarem-se, continuaram deixando correr as suas lembranças. O nosso presente é e não é esses passados que se cruzam». Vasco Araújo cria, através de um inteligente jogo temporal, «o enobrecimento das figuras indígenas e do estrangeiro [...] numa história erodida de tempo» (*ibid*). As plantas e os bustos dos negros constituem dois claros exemplos de *objetos testemunhais* – conforme a designação de Hirsch e Spitzer (2006: 138) – que conduzem o espetador a «consider crucial questions about the past, about how the past comes down to us in the present».

Os jardins são espaços de memória, onde a passagem do tempo vai sendo assinalada pelo ciclo de vida das plantas: elas nascem, crescem e morrem, quer sejam cuidadas ou não. A observação destas duas importantes características conduziu o artista a intitular a obra de *O Jardim*, atribuindo um sentido mais profundo à designação que, aparentemente, poderia ser tida como óbvia:

E depois o título, *O Jardim*. O jardim é o sítio onde tudo se transforma. As flores nascem e morrem e nada se mexe, nada sai dali, mas está sempre a mudar quer seja tratado ou não, seja por geração espontânea ou porque alguém lá vai pôr umas sementes. Ele está sempre a ser transformado. Mas as plantas não andam, não voam, estão ali e fazem parte daquele lugar, portanto, elas são memória. Até podem morrer, mas as raízes estão lá. Onde morre uma planta pode nascer outra, mas ela nasce ao lado, não nasce por cima.¹¹²

Neste *Jardim* cruzam-se e misturam-se tempos, ideias e perspetivas capazes de encontrar sentido no mundo contemporâneo, onde «somos o passado colonial sobre o qual se rebateram os heróis de Homero, e somos, irónica e cruelmente a *Ilíada*, somos uns e outros» (Gil, 2007: 42). Neste zigzaguear entre “Eu”, “Este”, “Aquele” e o “Outro” – ou talvez apenas de «personagens sem nome que podem falar tanto em nome de muitos, como em nome de ninguém» (Cachola, 2011: 163) – e entre passados mais ou menos remotos, *O Jardim* configura-se no presente sob uma interessante maneira de observar e problematizar o “Outro”, de dar visibilidade ao que durante muito tempo tantos teimaram em não falar e

¹¹¹Texto patente em http://www.vascoaraujo.org/texto_6.html, consultado a 7 – 07 – 2012.

¹¹² Consultar entrevista, anexo B).

que, ainda hoje – porque o período colonial se trata de um passado muito recente – muitos preferem silenciar, na esperança vã de que *evitar a lembrança* seja sinónimo de apagamento ou de esquecimento (Vieira, 2010: 47).

Neste jogo das vozes e dos silêncios, Vasco Araújo tem vindo a dedicar-se à elaboração de uma série que designou de *Botânica* (2012)¹¹³. Apesar dos sete anos que separam *O Jardim* deste mais recente conjunto de obras, saltam à vista alguns pontos de ligação: muitas das fotografias utilizadas em *Botânica* são do Jardim Tropical de Lisboa; ambas são fruto do fascínio que o artista nutre por espaços ajardinados e, apesar de assumirem contornos distintos, os dois trabalhos estão atentos à questão da representação, observação e confronto com o “Outro”. Não obstante, *Botânica* será, conforme classificação do artista, mais politizada – encerrando uma aberta crítica e contestação ao facto das «relações institucionais e as relações sexuais»¹¹⁴ estarem «intrinsecamente interligadas no poder exercido pelas nações ocidentais nos seus colonatos»¹¹⁵ – do que *O Jardim*, que descreve como sendo bastante «mais poético»¹¹⁶.

Em *Botânica* cada obra é composta por uma mesa, várias fotografias e molduras bem como por uma legenda que auxilia o observador na leitura das peças. As mesas, que servem de base às fotografias, constituem elementos marcantes na construção visual e conceptual de cada uma das composições. Vasco Araújo justifica a sua utilização, por um lado, pelo facto de ser a «mesa de trabalho do cientista ou do botânico que organiza a natureza; é a mesa onde se come; é a mesa onde se escreve»¹¹⁷, e, por outro, «é a mesa, precisamente, das molduras em casa das avós, ou das mães, ou das tias – tanto faz – que têm as molduras todas e portanto é a memória. As mesas são memória, são objetos de memória»¹¹⁸. Objetos de memória, que aqui albergam imagens representativas das construções dos portugueses – e outros povos ocidentais – relativamente a África e aos africanos (bem como face a outros povos dos designados países Terceiro Mundo). Das doze mesas que deverão compor a série, três estão já concluídas. A que aqui será analisada, de forma mais profunda, é a que remete para a guerra colonial portuguesa na Guiné-Bissau. Vasco Araújo recorre a um tema que, de modo mais ou menos direto, toca a memória e as

¹¹³ Consultar figura J, em anexo.

¹¹⁴ Informação retirada do texto de apresentação.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Vasco Araújo em entrevista, anexo B).

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

construções de todos os portugueses relativamente a África e que, simultaneamente, configura ainda – para muitos – um assunto tabu. Durante treze anos um largo número de portugueses abandonaram os seus lares, ou viram partir e, por vezes, não mais regressar os seus familiares. Instalou-se um sentimento de angústia e revolta, de perda e de medo que muitos teimam em não querer recordar. Os soldados portugueses partiam e aterravam, ou desembarcavam, em países totalmente diferentes dos seus e participavam num cenário bélico para o qual, a grande maioria, não estava preparada. Depararam-se com realidades radicalmente diferentes: desde o clima, às gentes, às culturas.

A mesa da guerra colonial portuguesa, na Guiné-Bissau, ostenta fotografias de plantas exóticas, recolhidas maioritariamente nos jardins botânicos de Lisboa e Coimbra bem como no Jardim Tropical – que, apresentadas em molduras de madeira, são enterradas na mesa – e duas outras, muito curiosas, de um soldado português apalpando os seios a jovens guineenses. Estas últimas são emolduradas em prata e, ao invés das primeiras, não atravessam o suporte que lhes serve de base. Diz Vasco Araújo que esta opção se deveu «para já, para evidenciar e depois é como se fosse uma coisa da mais alta cultura, a coisa mais preciosa que se está ali a expor»¹¹⁹. Assim sendo, se as plantas exóticas – provenientes de outros continentes – foram sendo introduzidas e incorporadas de maneira tal que passaram a ser elementos comuns nas paisagens portuguesas e a configurar «uma cultura que nos foi obrigada, a que nos obrigámos e a que nos continuamos a obrigar, a nós e aos outros»¹²⁰ – e, por isso, se enterram na mesa – a guerra colonial e o período que se lhe seguiu, bem como os comportamentos reprováveis de alguns soldados, ainda não foram aceites, ainda «não engolimos»¹²¹ – e daí a não perfuração da mesa pelas fotografias das raparigas e do soldado. As plantas que penetram a mesa apontam para o momento do ato sexual, evidenciando a ação dos colonos sobre os colonizados. Não obstante, são os elementos que remetem para a cultura do “Outro” que se introduzem nas mesas ocidentais, pelo que podem ser ainda interpretados à luz de um inversão dos «poderes de outrora». Conforme escreve Vasco Araújo no texto de apresentação da série *Botânica* (2012):

[...] o que identifica grande parte cultura dita ocidental foi resgatado de outras culturas consideradas inferiores num passado recente. Esta desmedida, mas omitida e até negada, transformação ou nacionalização da figura do *outro*, reflecte sobre o cinismo e falsidade que ainda paira na nossa identidade.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

As fotografias constituem relevantes suportes memorativos, configurando os tais *testimonial objects* que Marianne Hirsch e Leo Spitzer (2006: 137 - 138) concebem como *pontos de memória* e que acabam por representar «points of intersection between past and present, memory and postmemory, personal and cultural recollection». As imagens e fotografias a que Vasco Araújo recorre nesta série foram sendo recolhidas entre amigos, familiares, Internet e catálogos de exposições. As duas fotografias que utiliza, na mesa referente à guerra ultramarina, em particular, pertenciam a um ex-combatente, já falecido. Assumem-se, assim, enquanto rostos de uma memória que havia sido remetida à invisibilidade, que se encontrava “perdida” entre o espólio de um combatente, e, simultaneamente, representam a inegável certeza de que aquele indivíduo participou na campanha beligerante: «ninguém no mundo [me] pode desmentir» (Barthes, 1984: 169). O discurso contemporâneo construído no seio da sociedade portuguesa reflete, segundo Margarida Calafate Ribeiro (2007: 15), um divórcio «entre a memória colectiva e a memória privada da Guerra Colonial», que é reflexo do período bélico durante o qual havia uma clara divisão entre o «discurso público sobre uma guerra silenciada e que oficialmente não existia e o conhecimento privado que dela tinham os portugueses mobilizados e as suas famílias». Estas coleções de objetos concorrem para a «construção da memória familiar do acontecimento» (*ibid*: 13) e, na opinião de Arjun Appadurai em entrevista a Teresa Ferreira (2009: 136), desempenham um papel fundamental para pessoas em contextos problemáticos, por representarem «uma parte do processo que as faz mover». Durante estas recolhas, Vasco Araújo foi-se apercebendo, mais claramente, do problema que a guerra colonial configura no seio de várias famílias portuguesas. O fantasma da traição está revestido de um melindre por muitos ainda não – e possivelmente nunca – ultrapassado. Não são só os soldados que participaram e que experimentaram *in loco* todo o pesado ambiente de sombra e de morte que continuam a sofrer com os traumas legados pelo contexto bélico, mas também os que ficaram e que o viveram a um oceano de distância. Margarida Calafate Ribeiro, em *África no Feminino. As Mulheres Portuguesas e a Guerra Colonial* (2007), explora a importância das mulheres portuguesas na guerra ultramarina, bem como as memórias invisíveis que têm sido remetidas ao silêncio traumático dos lares portugueses. Se houve mulheres que, a par dos soldados, experienciaram o contexto bélico diretamente nas províncias coloniais, outras houve que ficaram «na praia de embarque» (Ribeiro, 2007: 32), para quem África era «o local de onde ninguém queria falar, o lugar de

onde chegavam cartas que falavam sobre mundos estranhos e para onde silenciosamente embarcavam homens que voltavam diferentes» (*ibid*) e estes homens, que não mais seriam os mesmos, convertiam-nas também em outras mulheres (*ibid*). Por isso, advoga que a história «tem de ser feita no masculino e no feminino, ambos sujeitos históricos desta história comum de memórias diferentes» (*ibid*).

A questão sexual, referente à guerra colonial portuguesa, tem sido uma das menos abordadas e aprofundadas no domínio artístico. Existe todo um imaginário coletivo que traça uma associação, quase imediata, entre a guerra colonial e: as mensagens de Natal transmitidas pela RTP, a correspondência trocada entre os soldados e os seus familiares ou madrinhas de guerra, bem como os casamentos por correspondência. Mas alerta Vasco Araújo «eu também sempre ouvi “oh, eu sei lá se não tenho irmãos em África”»¹²² e, de facto, muitos têm. Esta realidade para que o artista adverte e acerca da qual trabalha, é sensível e incómoda, porque é reveladora do modo abusivo como os europeus olharam e interagiram com o “Outro”. Em África, a relação com corpo e com a sexualidade nada tem que ver com a conceção europeia, informada por uma cultura cristã secular, radicada em princípios de castidade, de monogamia e de eterna fidelidade. No continente africano, as raparigas são mães muito jovens, porque os seus corpos desenvolvem-se mais precocemente. Em virtude do clima e desse diferente olhar relativamente ao corpo, apresentam-no – não raras vezes – meio desnudo e, em muitos locais, vigora o princípio da poligamia. Esse diferente modo de encarar o corpo e a sexualidade, associado às longas abstinências a que a guerra compelia e à ausência de um sentimento de respeito dos soldados portugueses face às mulheres africanas, deu azo ao estabelecimento de relações fugazes e ao nascimento de muitas crianças que desconhecem o seu progenitor.

Observar o conjunto criado por Vasco Araújo, nesta mesa, pode despertar, no espetador, sentimentos vários, conforme o nível de conhecimento e o grau de sensibilidade de cada um face a estas temáticas. Muitos dos soldados portugueses encaravam as mulheres locais como se de objetos e troféus sexuais se tratassem, pelo que, constatar no que esteve imbuída a atitude destes portugueses perante o “Outro” poderá traduzir-se na instalação de um sentimento de vergonha e desconforto. Mas, também, num aguçar da curiosidade perante este passado que deve ser estudado, analisado e interpretado, no presente, para que se possa construir um futuro mais sólido e consciente relativamente a

¹²² Consultar anexo B).

questões identitárias, a que é intrínseco o domínio da alteridade. A abordagem de Vasco Araújo é direta, desprovida de rodeios, mas, simultaneamente, bastante irónica. Na legenda pode ler-se «Soldado português. Mulher guineense. Guerra colonial portuguesa 1972». Descrição frontal e concisa, que desferiu um pesado golpe de «secura» ao conjunto e que o torna ainda mais pesado de *engolir*.

Alberto de Oliveira Pinto, no texto “O Colonialismo e a ‘Coisificação’ da Mulher no Cancioneiro de Luanda, na Tradição Oral Angolana e na Literatura Colonial Portuguesa” (2007), alerta para «a impostura do *lusotropicalismo*». O *lusotropicalismo* encerrava um conjunto de teorias desenvolvidas pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, que serviram – a partir da década de 1950 – de base justificativa à «dominação portuguesa sobre os povos das colónias africanas» (*ibid*: 35) e detinham, no seu âmago, «sempre uma atitude de objectivação ou “coisificação” da mulher, colocando ostensivamente a sexualidade ao serviço dos desígnios do colonizador». Verificou-se, contudo – no caso angolano, que é o estudado pelo autor – uma evidente vontade por parte dos homens portugueses em constituir família com mulheres brancas, pelo que «os que conseguem não hesitam, nestes casos, em abandonar companheiras negras de longa data, assim como filhos mulatos» (*ibid*: 38). Aos olhos do colonizador, a mulher – quer fosse branca ou negra – era sempre relegada a uma condição de inferioridade, mas, apesar de tudo, o caso da mulher negra afigurava-se mais gritante, sempre tida como «objecto sexual efémero e fortuito» (*ibid*: 49). Referindo-se a uma mesa de *Botânica*, aqui analisada, à guerra colonial na Guiné-Bissau, pertinente será a referência ao texto de Manuela Borges (2007: 77) – “Educação e Género: Assimetrias e Discriminação na Escolarização Feminina em Bissau” – que dá conta da castração a que a política colonial relegou as típicas funções da mulher guineense:

Com a finalidade de conformar as culturas locais aos ditames da sociedade ocidental/portuguesa, que o colonialismo concebia como superior, instaurou-se um ensino específico para as raparigas nativas, onde se procurava inculcar a ideologia da mulher passiva, esposa e mãe, dependente economicamente do marido. [...] No entanto, esta conceção da divisão sexual do trabalho e dos papéis da mulher, esposa e mãe, veiculada pelos agentes coloniais, desconheceu a preexistência de um modelo de relações de género em que as mulheres desenvolviam importantes papéis produtivos e reprodutivos, simultaneamente nas esferas pública e privada.

Interessante será, contudo, verificar que esta *coisificação* feminina, para a qual as fotografias da mesa *Botânica* apontam, era já motivo de reivindicação e contestação acesas

nos anos de 1960 e, sobretudo, na década de 1970 (apesar dos seus primórdios remontarem ao século XIX) através dos movimentos feministas.

O tipo de legenda aplicada na mesa – que servia para «etiquetar coisas de arquivo»¹²³ –, as fotografias dos troncos, dos ramos e das raízes das árvores – onde predominam os tons de castanho – remetem para o trabalho de catalogação e inventariação exercido pelo botânico ou pelo biólogo. As fotografias, a preto e branco, do soldado com as raparigas guineenses – bem como outras que compõem a série – poderiam muito bem ter sido fruto do trabalho de um qualquer antropólogo¹²⁴. Ou seja, este todo – a que o título não é alheio – aponta para uma espécie de inventariação do exótico e do “Outro”, indicando – ironicamente – o processo que serviu de base à criação das célebres exposições internacionais, de que a obra *O Jardim* é também “herdeira”. Um exótico que tem vindo a ser entendido, no ocidente, a partir de uma perspetiva pejorativa – à semelhança do postulado por Lévi-Strauss (1988) – e a ser apresentado com base em determinadas características tipo: habitado por indivíduos de “culturas inferiores”, eminentemente “primários” e constituído por ambientes “virgens” e selvagens.

Sumariamente, quer em *O Jardim*, quer em *Botânica*, Vasco Araújo trabalhou – de formas diferentes – a construção do “Outro” e do exótico, em Portugal. Ambas as obras de arte configuram lugares de memória: quer numa dimensão mais restrita, relativa à memória individual do artista, informada pelos seus gostos pessoais e ligações afetivas; quer segundo uma perspetiva alargada, correspondente à memória coletiva do povo português. Além disso, refletem sobre a construção do poder, no espaço específico do jardim – *O Jardim* de modo mais evidente e *Botânica* por meio das imagens recolhidas em vários espaços ajardinados, que entram em diálogo com as fotografias da guerra colonial – e seguem uma análise temporal diacrónica. Sobretudo através de *Botânica*, Vasco Araújo acaba, em certa medida, por adotar a postura do etnógrafo advogada por Hal Foster (1996), dado o trabalho de recolha de fotografias e o contacto que acabou por estabelecer com histórias de pessoas que sentem África de modos distintos. *O Jardim* e *Botânica* consistem em inteligentes, importantes e sólidas reflexões contemporâneas, que deixam transparecer a preocupação dos artistas em desconstruir a ideia de que «diaspora was something that happened to “them” not “us”», denunciada por Mirzoeff (2007: 205), não se circunstanciando, no entanto, à construção de um discurso exclusivo sobre o “Outro”

¹²³ Consultar entrevista, anexo B).

¹²⁴ *Ibid.*

oprimido. É também acerca do “Eu”, de “Nós”, no fundo, de “Todos” de que fala Vasco Araújo, partilhando certamente a convicção de Manuela Ribeiro Sanches (2009: 170) de que «o que queremos ser também é definido pelo modo como, no presente, lemos o que fomos».

3.4. A Cartografia Pós-Colonial de Francisco Vidal

Francisco Vidal pertence, à semelhança de Vasco Araújo e de Pedro Valdez Cardoso, à geração do pós 25 de Abril de 1974, que ficou conhecida pela depreciativa denominação de “rasca” e que foi a primeira, conforme caracterização de Paulo Faro (2006: 55):

[...] a nascer num clima de total liberdade política, suposta igualdade de oportunidades, capazes de votar, que marcam uma nova época, altamente influenciados pela televisão e pelas possibilidades da imagem, que convivem entre outros de várias cores, credos e nacionalidades, crescem a ver murais e intervenções *engagé* e assistem à sua progressiva destruição e amorfização. Como contra-reacção e ao som do *hip-hop*, lançam fanzines, fazem os primeiros graffitis e actuam na cidade com *stencils* e *stickers* disruptivos, críticos, irónicos.

Francisco Vidal nasceu na famosa zona de Alcântara, na cidade de Lisboa. As suas obras centram-se, essencialmente, em torno de temas como identidade, cor, diferença, diáspora, fronteira, em resumo, sobre o pós-colonialismo. É licenciado em Artes Plásticas, pela ESTGAD (Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Arte & Design), Caldas da Rainha; foi aluno da Escola de Artes Visuais Maumaus, bem como da Columbia University. Escolas onde foi crescendo e consolidando a sua atividade enquanto artista. Viveu em Nova Iorque e em Berlim e, recentemente, mudou-se para Luanda – destino de muitos emigrantes portugueses.

A ligação que sente a África é bastante forte. Filho de pais africanos, está cada vez mais empenhado em trabalhar neste continente e em adquirir as nacionalidades angolana e cabo-verdiana, a par da portuguesa – por serem as dos seus progenitores. Confessou que, após a participação na exposição comissariada por Isabel Carlos, *Troca de Olhares*, percebeu ser «tão cabo-verdiano como angolano e português»¹²⁵. As memórias que sempre

¹²⁵ Informação na entrevista a Francisco Vidal, anexo C).

lhe foram chegando de África – e de que se foi apropriando como suas – são mediadas e re-mediadas, essencialmente, através das histórias e experiências de familiares e amigos. Durante muito tempo, associou África à imagem da «“terrinha” mas mais longe»¹²⁶. Além disso, os contactos com os familiares a residir no continente africano, eram frequentes e facilitados pelas redes sociais. Até 2011, tinha estado em Cabo Verde três vezes e em Angola uma. Mas, desde 2012, que vive na capital angolana. Uma experiência que, inevitavelmente, lhe possibilitou formular novas perspetivas e imagens acerca de uma realidade que, até há bem pouco tempo, conhecia quase só por intermédio de outros. Uma nova etapa de que está a tirar proveito, numa cidade que descreve como «super estimulante»¹²⁷. Em junho de 2012 – aquando da última entrevista concedida – afirmou: «neste momento já posso ser chamado de artista angolano nascido em Lisboa». Uma postura capaz de refletir o “chamamento” que sempre foi sentindo face ao continente africano, bem como uma identidade construída *entre culturas*, que se manifesta através de posicionamentos *híbridos*, numa *zona de contacto* – conforme a concebe Manuela Ribeiro Sanches (2009: 158) – entre África e Portugal. A este propósito, pertinente será a referência ao texto de Stuart Hall – “Identidade Cultural e Diáspora” (2006: 34) – onde, analisando a sua condição de caribenho, alerta para o facto de não ser possível um regresso «às “origens perdidas”», como resposta ao desejo suscitado pelas representações de um Novo Mundo «constituído por nós como espaço, como uma narrativa de deslocação, que dá tão profundamente lugar a uma certa plenitude imaginária». Apesar da vontade de um “regresso a casa”, não poderá ser esquecido que existe hoje uma “nova” África, renarrada em termos políticos, sociais, económicos e culturais.

Francisco Vidal é mulato, uma condição que ironicamente classifica como «um derivado!», por se tratar de uma «palavra que vem de mula. Nem cavalo nem burro»¹²⁸. Tal como refere Gabriel Mithá Ribeiro (2012: 4), a mula resulta

[...] do cruzamento entre o nobre cavalo e o desprezível burro. Esse pressuposto conferiu, desde sempre, carga pejorativa ao objecto social visado porque aponta para a animalização de um determinado segmento social que remete, logo à partida, para a depreciação simbólica do negro em relação ao branco.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Consultar entrevista, anexo D).

¹²⁸ *Ibid.*

Apesar de Francisco Vidal considerar que em Portugal, a partir dos anos de 1980, se têm vindo a notar progressos significativos na forma como os negros e os mestiços são encarados, reconhece que, apesar de tudo, na Europa, os mulatos são demasiado pretos para serem considerados brancos e, em África, muito brancos para serem pretos¹²⁹. Neste sentido, de referir será o estudo de Gabriel Mithá Ribeiro (2012: 5), realizado em Moçambique, no qual é identificada a estruturação social da dimensão racial naquele país, alicerçado em três momentos cruciais: a época colonial, dominada pelos brancos; «a época de Samora Machel (1974/1975-1986)», caracterizada por uma «neutralidade racial»; e, por fim, a «actualidade pós-Machel, marcada pela crescente ambição de domínio racial por parte dos negros». Volta-se, uma vez mais, à questão dos estereótipos, dos modos de lidar com o “Outro” e de pensar e agir perante a diferença. Se é certo que não é possível viver sem o “Outro”, menos lineares são as maneiras de lidar com ele, de o reconhecer, compreender e respeitar.

O trabalho de Francisco Vidal destaca as questões das fronteiras, que podem ser mais ou menos demarcadas, mais ou menos fluidas. A conceção que tem vindo a formular relativamente à sua identidade, ao local que ocupa no mundo, diz muito da situação *liminal* em que se encontra inscrito. O artista vive uma condição diaspórica (indireta) (Gil, 2008b: 41) que, se por um lado, o poderia remeter para uma posição periférica, revestida por uma certa invisibilidade; por outro, confere-lhe ferramentas e perspetivas de encarar o mundo de que, por exemplo, um branco, no ocidente, não precisa desenvolver. Acredita que circunscrever o seu trabalho a um local, a um único país, será castrador e inibidor da vontade que expressa em comunicar, ambicionando «ter um espírito universal no trabalho»¹³⁰. Claro está que o contexto social, cultural, económico e político em que foi educado, bem como as experiências de vida, profissionais e académicas que tem vindo a desenvolver em diferentes países do mundo refletem-se nos trabalhos que apresenta, assim como na fundamentação e reflexões em que alicerça as suas criações artísticas. Por ocasião da exposição *Subbus*, que teve lugar na Galeria 111, Fátima Vieira redigiu um artigo para a revista *Artes e Leilões*, intitulado “A globalização segundo Francisco Vidal”. A questão da globalização – a que a fronteira é conexas – traduz-se na obra deste artista através da manifesta ambição de construção «de um mundo aberto e sem fronteiras» (Vieira, 2009:

¹²⁹ «No outro dia estava a falar com o meu primo e ele dizia, que aqui na Europa somos demasiado pretos para sermos brancos e em África demasiado brancos para sermos pretos». Ver anexo C).

¹³⁰ Informação patente na entrevista a Francisco Vidal, anexo D).

27). Um mundo povoado por indivíduos, que se devem afirmar «como um universo próprio no seio do próprio Universo» (*ibid*), por forma a contribuir para a edificação de «uma globalização com mais liberdade e mais humanidade» (*ibid*). Uma formulação que remete para a solução apontada por Edward Said (2003), em alternativa ao *Orientalism*, ou seja, o *Humanism*. Apesar de utópica, configura uma interessante alternativa que possibilitaria o efetivo conhecimento e respeito face ao “Outro” que é diferente.

Das obras de Francisco Vidal emanam cores, texturas e padrões fervilhantes, elementos e traços que remetem para a literatura aos quadrinhos, onde a imagem, a par das palavras, é fundamental para arquitetar e contar histórias. A intensidade da imagem e as incursões pela escrita são dois dos elementos que melhor caracterizam os trabalhos deste artista. *Check-In* (2001), *Segredos em Língua Materna* (2003), *Action Painting* (2005) ou *Again, Again and Again! 500 outras coisas* (2008) são exemplos de obras que marcam a evolução da sua carreira, com influências próximas da história da arte contemporânea. Conforme advoga Pedro Faro (2006: 58),

Quando olhamos para os seus desenhos, pinturas ou acções, estabelecemos automaticamente comparações com nomes e movimentos da História da Arte recente, como Jackson Pollock e o Expressionismo Abstracto ou a *Action Painting*. Mas, também, com a Nova Iorque de Basquiat e Schnabel, impulsos neoexpressionistas e o pastiche como técnica num pós-modernismo neoconservador, como define Hal Foster no livro “Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism”.

Jimi Hendrix (2005), *Amílcar Cabral* (2005) e *Salazar* (2005) – para citar apenas três exemplos – remetem para as técnicas do americano Andy Warhol e as conversas que diz ter vindo a estabelecer com artistas como Délio Jasse, Yonamine, Fernando Alvim, António Ole ou Rita GT, têm tido repercussões nas suas criações artísticas. Também Diego Velázquez, pintor espanhol do século XVII, é outra das suas grandes referências. De ascendência portuguesa, Velázquez é resultado de uma “mistura” que, na opinião de Francisco Vidal, proporcionou o contexto para a criação de exímios exemplares de meta-pintura: «imagens que vão para além do horizonte»¹³¹.

Se, à primeira vista, o espectador pode ser tentado a classificar os seus trabalhos como superficiais, revestidos de uma forte componente recreativa, observados com maior atenção e pormenor, são descortinadas histórias e reflexões profundas sobre a contemporaneidade. Histórias que não descuram tempos idos, onde se alicerçam muitas

¹³¹ Informação retirada da entrevista de Francisco Vidal, anexo D).

das presentes construções discursivas. Durante um longo período de tempo, os diários gráficos representaram, para Francisco Vidal, «uma espécie de laboratório, onde desenvolve, em desenhos ou textos, as ideias e emoções nascidas das imagens que retira do quotidiano, num *sampling* que liga também à cultura do hip-hop no meio onde cresceu» (Vieira, 2009: 26). Todavia, atento às novas tecnologias e às plataformas de comunicação, atualmente, converteu os diários em papel em diários digitais, que publica no *Facebook*.

Entre as múltiplas obras que foram nascendo nesses cadernos de formato tradicional, surge, em 2005, *Acção tradução: Black Panthers in America Vs Pantera Negra em Portugal*¹³². Um título que articula duas línguas diferentes: o português e o inglês, num exercício capaz de quebrar barreiras linguísticas. Os dois idiomas coexistem na obra, figurando – a par do título – nas descrições que o artista inscreveu no mapa. Efetivas *ações de tradução*, que podem ser confirmadas a partir de exemplos como: Estados Unidos da América/ United States of America; Futebol, Soccer ≠ Football. A língua portuguesa é a quinta com mais falantes ao nível mundial¹³³ e o inglês funciona como uma espécie de esperanto. Constituiu uma língua de aprendizagem obrigatória e o idioma de trabalho em várias instituições internacionais, bem como no seio do setor empresarial.

Em *Acção tradução: Black Panthers in America Vs Pantera Negra em Portugal* descortina-se o esboço de um *mapa mundi*. Salta à vista a imagem do mítico jogador do Benfica, dos anos de 1960, Eusébio da Silva Ferreira. Conhecido por “Pantera Negra”, em Portugal, é traçada, por um lado, uma analogia entre esta denominação e o movimento de libertação dos negros, *Black Panthers*, formado nos Estados Unidos da América na mesma década¹³⁴ e, por outro, contrastados dois contextos sociais e políticos distintos. De referir será ainda que, em 1975, Eusébio parte à descoberta de outros destinos para a sua carreira, assinando contratos nos Estados Unidos da América – numa época em que os *Black Panthers* exerciam ainda a sua ação. Huey Newton e Bobby Seale foram os líderes do movimento norte-americano que atingiu o seu apogeu no final dos anos de 1960 –

¹³² Consultar figura L, em anexo.

¹³³ Curiosa será a referência aos resultados de um estudo, encomendado pelo Instituto Camões (em 2007) ao ISCTE (e apresentado em 2008), que concluiu que «a língua portuguesa tem um valor potencial de 17% do PIB nacional». Informação consultada em <http://observatorio-lp.sapo.pt/pt/geopolitica/o-valor-economico-da-lingua-portuguesa/valor-econ-port>, a 3 – 10 – 2012.

¹³⁴ Um texto de 1967, da autoria de James Baldwin, dá conta do conturbado contexto social que à época marcava o quotidiano dos americanos: «São já tradicionais os motins que ocorrem, no Verão, nos bairros negros das grandes cidades norte-americanas. Mas cada ano que passa o incêndio assume proporções mais vastas, o número de mortos e feridos aumenta, a angústia enraíza-se mais profundamente. Para compreender o problema basta que, pelo menos uma vez na vida, se tenha percorrido um *ghetto* negro» (Baldwin, 1967: 9).

contando com representações nas principais cidades do país. Adotaram um estilo de luta violenta sobretudo direcionada à polícia que atuava, desprovida de respeito e piedade, sobre a população negra. Mas desenvolveram também um importante trabalho de ação social junto destas comunidades, convictos de que era aos negros, e apenas a eles, que caberia o poder de decisão sobre as suas vidas (Austin, 2006: 136).¹³⁵ Uma das imagens que ficou célebre e que se associa a este movimento de libertação é a de Tommie Smith e John Carlos, nos Jogos Olímpicos da Cidade do México de 1968. Os dois atletas negros americanos medalhados que, no pódio, fizeram a saudação *black power*¹³⁶. Uma saudação adotada também por outros desportistas como Reinaldo¹³⁷ e Sócrates¹³⁸ na comemoração de muitos dos seus golos e, em 2004, recordada pelo atleta de taekwondo, Diogo Silva¹³⁹, por ocasião dos Jogos Olímpicos de Atenas, em jeito de contestação face à falta de apoio à modalidade.

Na obra *Acção tradução: Black Panthers in America Vs Pantera Negra em Portugal*, Francisco Vidal destaca o continente africano, preenchendo-o com imagens de homens e mulheres, de animais e de plantas exóticas, fazendo lembrar alguns mapas ilustrados, tais como: a) *África: Extrahido do Atlas M.S. feito por Diogo Homem em 1558 existente no Museo Britannico publicado pelo Conde do Lavradio em 1860*; b) *Continente Africano, Etc: Extrahido de um MappaMundi existente no Museo Britannico, por ordem do Conde do Lavradio em 1860*; c) *Planta de toda a costa da Europa, Mar Meditérraneo the Jerus além costa de África*, feito por Jozé Monteiro Sallazar em 1777. A caravela desenhada por Francisco Vidal relembra muitas destas representações cartográficas, onde esta – que foi o meio de transporte dos navegadores europeus nas viagens das descobertas – normalmente figurava. A representação do continente africano remete ainda para a «estética Malangatana que povoa África»¹⁴⁰ e que o artista foi obrigado a reproduzir quando, aos dez anos, frequentou aulas de pintura. Uma experiência que diz ter detestado, mas que foi, apesar de tudo, marcante: «detestei tanto estar a copiar a estética de outro, mas aquilo

¹³⁵ Ligado ao tema do racismo e à questão de como foram os negros sendo olhados no ocidente, uma referência interessante será o livro de John Howard Griffin, *Black Like Me*, publicado em 1960.

¹³⁶ Veja-se, a este título, o artigo de Joseph Sheehan «Olympics Ouster», http://www.nytimes.com/packages/html/sports/year_in_sports/10.16a.html, consultado pela última vez a 5 – 10 – 2012.

¹³⁷ Consultar figura N, em anexo.

¹³⁸ Consultar figura M, em anexo.

¹³⁹ Consultar figura O, em anexo.

¹⁴⁰ Consultar entrevista a Francisco Vidal, anexo D).

ficou. De facto, faz parte de mim, da maneira como falo português»¹⁴¹. Além disso, o mapa através do qual o mundo tem vindo a ser representado – a partir de versões que traduzem perspetivas e contextos socioculturais específicos – aponta para a dimensão da viagem. Uma condição a que Francisco Vidal se encontra votado, dada a permanente busca identitária que tem vindo a traçar e o posicionamento em que assume inscrever-se: o de cidadão do mundo – tomando de empréstimo a célebre premissa do filósofo da Antiguidade Clássica, Sócrates.

Dos mais de cinquenta países que compõem o continente africano, Francisco Vidal assinala apenas quatro: Cabo Verde, Angola, Moçambique e África do Sul. Um arquipélago e três países situados na costa de África, onde os europeus chegaram com maior facilidade e – no caso dos últimos três – a partir de onde iniciaram as suas explorações ao interior do continente. Com Cabo Verde, Angola e Moçambique, Portugal estabeleceu uma ligação de mais de cinco séculos, traduzida em todos os domínios: cultural, político, económico e social; e, pelos dois primeiros, Francisco Vidal nutre uma intensa ligação afetiva, constituindo – para si – importantes lugares de memória. Os portugueses tentavam impor a sua cultura aos povos colonizados. Porém, chegavam a Portugal, vindos de África, inúmeros escravos, matérias-primas, plantas e animais não antes conhecidos. A “contaminação” cultural não foi, por isso, unilateral: a cultura portuguesa foi também “contaminada” pela cultura do “Outro”. A rota marítima que Francisco Vidal assinala entre Moçambique e Portugal sugere, precisamente, essa dinâmica de trocas, remetendo para domínios bastantes particulares: o futebol e o racismo. Essa rota indica o trajeto que muitos jogadores de futebol moçambicanos percorreram durante os anos de 1950/1960. Wilson, Matateu, Naldo ou Coluna encerram exemplos de figuras de relevo no âmbito da história do futebol português, mas, Eusébio da Silva Ferreira será, indiscutivelmente, o maior de entre todos estes nomes¹⁴². Segundo Nuno Domingos (2006: 119), maioritariamente antes da década de 1950, «a divisão racial, fomentada pelo poder colonial português, entre os chamados clubes da baixa, representantes da AFLM, e os clubes do subúrbio negro» era notória, apesar de não ser «completamente estanque».

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Eusébio nasceu em Moçambique, na cidade de Lourenço Marques, no pobre bairro da Mafalala. Iniciou a sua carreira no Sporting de Lourenço Marques e vem para Portugal com a finalidade de jogar no Sporting Clube de Portugal. Contudo, acaba por se tornar jogador do Sport Lisboa e Benfica, a partir de um processo envolto em polémica. Foi «o primeiro negro a receber o prémio Bola de Ouro na Europa» (<http://pt.fifa.com/classicfootball/players/player=39547/index.html>) e é «ainda hoje incluído entre os dez melhores do mundo» (Serrado, 2009: 137).

Alguns jogadores locais eram chamados a integrar equipas como o Sporting Lourenço Marques ou Desportivo de Lourenço Marques – filiais do Sporting Clube de Portugal e do Sport Lisboa e Benfica, respetivamente – uma mudança que, apesar de ocorrer em número reduzido, «proporcionava uma evidente melhoria de vida» (*ibid*: 119).

Quando, nas décadas de 1950/1960, a competitividade desportiva começou a aumentar em Portugal, os clubes da metrópole passaram a disputar avidamente os contratos dos jogadores africanos. Estes acabaram por se afirmar nas grandes equipas portuguesas, forçando «algumas das fronteiras raciais» (*ibid*,119) e «o futebol português tornou-se conhecido no subúrbio de Lourenço Marques – atual cidade de Maputo – num típico processo de passagem da informação dos centros para a periferia» (*ibid*: 120). Assim, os jogadores negros ou mestiços passaram a ser admirados quer pelos colonizados, como pelos colonos, encontrando no universo desportivo um modo de “ascensão” social e de aumento da qualidade de vida, contrariando a tendência de apagamento a que sempre haviam sido relegados. O futebol é parte integrante da tríade – Fátima, futebol e fado – que, não raras vezes, encabeça as descrições sobre o período salazarista. Um destaque que conduziu e continua a gerar especulações várias. Se é certo que Eusébio foi convertido em símbolo de um país colonizador – Portugal – menos consenso existe em torno do modo como esse processo foi conduzido. Muitos são os que têm sugerido o zelo extremo de Salazar face a Eusébio, alegando que o ditador o elevava ao estatuto de património nacional. Todavia, segundo Ricardo Serrado – historiador e diretor do Centro de História do Futebol e do Desporto – esta análise assenta em interpretações precipitadas e pouco fundamentadas. Nas palavras deste autor (2009: 154), «Eusébio foi declarado património do Estado, sim, mas porque, do ponto de vista do Regime, qualquer indivíduo que estivesse a fazer (ou fosse fazer) serviço militar era considerado “património nacional”». Mais acrescenta que «se o futebol foi um dos “efes” da sociedade portuguesa no Estado Novo, foi-o por mérito próprio, por ser um desporto democrático que todos podem praticar, independentemente das suas posses ou classe social» (*ibid*: 169).

A importância que o futebol assume no quadro do Portugal contemporâneo é bastante significativa¹⁴³ e a relação que ainda hoje vigora entre os africanos, naturais de países como Angola ou Moçambique, com o futebol português é estreita. Vários são os que

¹⁴³ A este propósito ver Coelho e Tiesler, 2006.

se identificam como adeptos do Benfica, do Sporting ou do Porto¹⁴⁴. Mas se há quem trace uma pronta associação entre o legado colonial e o interesse que os moçambicanos continuam a nutrir pelas equipas portuguesas, Nuno Domingos (2006: 125) alerta para a possibilidade da falácia em que o argumento incorre, alegando que a questão futebolística integra «uma “memória social” solidificada, cujo significado é grandemente autónomo do passado colonial» (*ibid*: 126).

A visibilidade concedida à África do Sul também não será inocente. Entra em diálogo com as questões raciais suscitadas pela menção ao movimento *Black Panthers* e à figura de Eusébio. O regime do *apartheid* da África do Sul constituiu um dos flagelos mais marcantes da história contemporânea, cessado apenas na década de 1990. A reflexão sobre as fronteiras raciais que encerram um dos principais temas da composição – e que, à semelhança do que acontece com as produções de Diego Velázquez, nomeadamente com o quadro *Las Meninas*, contém significados que têm de ser lidos nas entrelinhas, que ficam para além do que é decalcado no papel – constituem sentimentos e movimentos transfronteiriços, que têm vindo a marcar a história da humanidade a partir de manifestações mais ou menos violentas.

Próxima da representação que diz respeito à América Latina surge, em evidência, a palavra *Subbus*. Era este o nome da exposição, no âmbito da qual o mapa, *Acção tradução: Black Panthers in America Vs Pantera Negra em Portugal*, foi apresentado. Uma designação que remete para o subúrbio, para as dicotomias entre centro e periferia, visível e invisível, norte e sul, Primeiro e Terceiro mundos, no fundo, para o subalterno – um conceito abordado por autores como Gayatri Spivak. No texto de apresentação da exposição (2006) podia ler-se:

[...] as obras de Vidal convocam-nos a embarcar numa viagem ao Subúrbio de uma condição cultural, que tem a tarefa complexa de pensar e articular noções como colonialismo e pós-colonialismo, centro e periferia, identidade e alteridade, africanidade e portugalidade, razão e emoção, caos e ordem.

Abaixo da palavra *Subbus*, surgem palavras como «bufalo, soldier, bread, look rasta taken from Africa». Devedoras dos movimentos culturais negros, contam-se culturas como a do *hip-hop*, *rasta*, *raggae* ou *rap*, que encontram expressivo eco na contemporaneidade.

¹⁴⁴ Segundo dados de uma sondagem – apresentada por Nuno Domingos (2006: 120) – levada a cabo em Maputo, vinte anos após a independência do país «apenas 15% da população local preferia as equipas moçambicanas às portuguesas.»

Modos de vida e/ou manifestações artísticas enraizadas na cultura ocidental que se configuram enquanto movimentos de intervenção e de resistência. Não são apenas os negros, ou os mestiços que as integram e fazem progredir, são também muitos brancos, que nelas encontram filosofias de vida, formas de expressão e de contestação. É, em parte, nestas culturas e nas suas manifestações urbanas que Francisco Vidal descobre inspiração. Uma linguagem que não se circunscreve a um só lugar, mas que faz parte das dinâmicas sociais e culturais à escala planetária.

No mapa Francisco Vidal realça os designados países do Terceiro Mundo, uma realidade que lhe continua a suscitar interesse, confessando estar atento à «relação entre “third world” e “the third way” e claro norte e sul... e países emergentes. [As] Às novas culturas competitivas»¹⁴⁵. É também por isso que optou por trabalhar no hemisfério sul, próximo do borbulhar de oportunidades e de desafios que povoam os países de economias emergentes. Uma abordagem que pode também ser encontrada nas obras de artistas como Pedro Valdez Cardoso, que, em *s/ Título (El Mundo) I*, apresenta o planisfério convertido em colete salva vidas, surgindo como uma metáfora do momento económico e cultural contemporâneo. Por outras palavras, alguns artistas contemporâneos como é o caso de Francisco Vidal sugerem modos alternativos de representação do mundo, enfatizando – não raras vezes – a importância de África e da América Latina no momento atual. Trazem novas propostas de olhar e encarar os países que compõem estes espaços, representativos de economias em franco desenvolvimento e que configuram importantes janelas de oportunidades a uma anciã Europa, carente de estímulos e de impulsos renovados. Obras como *Acção tradução: Black Panthers in America Vs Pantera Negra em Portugal*, encerram representações cartográficas capazes de comprovar a efemeridade de que a representação cartográfica se encontra revestida. Tal como recorda Manuela Ribeiro Sanches (2009: 163): «visto à distância, o globo revela antes o carácter efémero e construído de fronteiras e limites, a sua historicidade, a sua dependência de ideias de espaço e poder, [que] deixam de ser entendidas como definitivas e muito menos universais». Vários têm sido os artistas plásticos contemporâneos a reconhecer a importância da reflexão no que ao domínio cartográfico diz respeito. A este respeito escreveu Guillaume Monsaingeon, comissário da exposição *MappaMundi* (2011):

¹⁴⁵ Ver, anexo D).

Parce que la cartographie est devenue un enjeu majeur, parce que sa grammaire est largement partagée, les artistes l'ont reprise d'assaut, bousculant géographes et informaticiens. Remettant en cause l'idée même de neutralité cartographique, les plasticiens font et défont les cartes, jouent avec le monde, moquent ou divaguent en affichant leurs parti-pris.¹⁴⁶

Entre representações mais ou menos irónicas, certo é que as representações cartográficas são cruciais no modo como cada um se identifica e situa no mundo, mas são, simultaneamente, revestidas de um carácter transitório que se coaduna com os momentos históricos, políticos, económicos, bem como com o grau de desenvolvimento tecnológico. O destaque que o célebre mapa cor-de-rosa, por exemplo, conferia a Angola e Moçambique¹⁴⁷, e que assume um importante papel no que se relaciona com as representações cartográficas sobre o continente africano recebidas em Portugal, é sobejamente diferente do destaque que Francisco Vidal lhe confere. Os limites fronteiriços não são os mesmos, a situação política, social, económica e cultural alterou-se, e, se o mundo é o mesmo, o mesmo não pode ser dito acerca das suas representações.

Em conclusão, o mapa remete para o modo como os indivíduos organizam, percecionam e visualizam os espaços em que estão inscritos. *Acção tradução: Black Panthers in America Vs Pantera Negra em Portugal* encerra uma possibilidade – de entre tantas – de representação do planeta, obrigando a uma atenta análise e leitura semiótica. Francisco Vidal alerta para a transversalidade das problemáticas raciais e reflete sobre as novas possibilidades oferecidas pelas economias emergentes, dos países de Terceiro Mundo, no âmbito das dinâmicas do mundo contemporâneo onde os discursos sobre mobilidade, globalização e as possibilidades da interculturalidade marcam a ordem do dia. Uma obra que vai ao encontro das palavras de Manuela Ribeiro Sanches (2006: 8), que acredita que

[..] a condição pós-colonial vive exatamente de um novo modo de se entender o passado e o presente, olhando-os de um modo alternativo, numa revisitação, porventura, incómoda – e, por isso mesmo, tanto mais necessária – de um imaginário assente em circunstâncias materiais concretas, mas que os regimes discursivos também ajudam a construir.

¹⁴⁶http://www.librairiedumoniteur.com/boutique/fiche_produit.cfm?ref=9789898239266&type=38&code_lg_fr&num=2, consultado pela última vez a 27 – 10 – 2012.

¹⁴⁷ Sobre o célebre documento que configura o mapa cor-de-rosa, recorde-se que foi traçada, pelos portugueses, uma mancha que unia os territórios angolano e moçambicano pelo interior de África, com o objetivo de que nenhum dos restantes povos colonizadores detivesse possessões coloniais entre estes dois países.

É entre olhares alternativos e por vezes incómodos que se inscrevem as obras de Francisco Vidal, Pedro Valdez Cardoso e Vasco Araújo. Revestidas de caminhos e possibilidades diferentes, refletem experiências, memórias e gostos pessoais diversos. Não obstante, apresentam também algumas características comuns que foram vindo a ser descortinadas no decurso da presente dissertação. É sobre estas semelhanças e divergências, inscritas na contemporaneidade, que assenta a última parte desta exposição, que, mais do que uma conclusão, pretende funcionar como espaço comparativo das obras e dos percursos destes três artistas plásticos contemporâneos portugueses.

Conclusão: África Enquanto Lugar de Memória em Portugal: o Espaço e o Tempo nas Obras de Pedro Valdez Cardoso, Francisco Vidal e Vasco Araújo

Pedro Valdez Cardoso, Vasco Araújo e Francisco Vidal pertencem à mesma geração: a da pós Revolução de Abril. Ditado o fim de um longo ciclo ditatorial em Portugal, os portugueses viraram-se para a Europa e para o projeto europeu, remetendo ao silêncio o discurso sobre a presença nas possessões ultramarinas (Ribeiro, 2009a: 61). Nos anos de 1980, esse discurso reemergiu (*ibid*), marcando a realidade destes três artistas que construíram memórias mediadas e “pós-memórias” sobre espaços, tempos, episódios nunca vividos por eles, um pouco como se verifica – feitas as devidas ressalvas – com o descrito por Marianne Hirsch (2008) a propósito das pós-memórias do Holocausto ou por Margarida Ribeiro, Roberto Vecchi e António Sousa Ribeiro em “The Children of the Colonial War: Post-Memory and Representation”. O interesse pelo passado que marca as relações Portugal – África – sobretudo em função (mas não em exclusivo) dos discursos e das experiências que todos revelaram ter tomado contacto através de familiares e amigos, bem como dos diferentes media – assim como pelas atuais interações culturais que marcam o Portugal e, no fundo, o mundo contemporâneos, constituem uma parte relevante do âmago das suas produções artísticas. Estas que são guiadas pela curiosidade e pela busca de diferentes perspetivas, de várias possibilidades de resposta, isto é, de dissemelhantes versões da história.

Pedro Valdez Cardoso e Vasco Araújo, não querendo cair no domínio do fascínio pelo exótico, debatem-se com a enorme dificuldade de fuga ao “cliché”, de afastamento relativamente às representações que sistematicamente lhes foram sendo incutidas num contexto ocidental, onde sempre ocuparam uma posição privilegiada face ao “Outro” africano. Por ser mulato e por ter uma estreita relação biológica a África, as experiências de vida e de educação de Francisco Vidal acabam por ficar pautadas por características bem distintas das dos anteriores. No caso de Vidal, o desejo de conhecer mais e melhor a terra dos seus progenitores foi, de algum modo, sendo projetada nas suas obras de arte. São frequentes as referências a ícones negros – conforme atestam serigrafias como *Jimi*

*Hendrix, Amílcar Cabral e Eusébio*¹⁴⁸ – bem como alusões a África e à longa relação colonial, como *Again, Again and Again! 500 outras coisas* e *Reserva de Ouro Português* ilustram.

Independentemente desta relação mais próxima com África, ou desta procura maior por um continente a que o artista se sente invariavelmente associado, os percursos de vida, bem como as formações dos três artistas plásticos portugueses contemporâneos marcam o modo como olham e interpretam a relação Portugal – África e as imagens produzidas em Portugal face a esta última. As suas produções artísticas destacam a memória como elemento performativo que, de caráter volúvel, vai sendo construída e reconstruída num processo permanente de transformação, revelando uma relação diacrónica com a temporalidade. Atentos ao mundo contemporâneo e aos movimentos sociais, culturais e políticos que compõem a realidade atual, os artistas abordam – em função das suas vivências e perspetivas – um tema a que os portugueses – quer no plano individual, quer no plano coletivo – não são indiferentes. Se o sonho imperial português fracassou e a forma apressada com que as independências foram concedidas aos países africanos após o 25 de Abril de 1974 podem ser lidos como ruína de todo um imaginário que foi sendo alimentado em Portugal, aos portugueses, durante vários séculos, também obras como *O Jardim* podem ser encaradas como uma espécie de metáfora dessa ruína colonial¹⁴⁹, fazendo lembrar o mote do texto de Huyssen, “El Jardín como ruina”. Noutro sentido, a obra *Botânica* remete para um cenário de ruína humana, dada a evidente forma depreciativa com que os soldados portugueses se relacionavam afetivamente com as mulheres africanas, num contexto bélico que marca grande parte das memórias e dos silêncios dos portugueses relativos a África. Mas nem só de ruína tratam as obras aqui focadas. Em *O Jardim*, por exemplo, Vasco Araújo evoca a figura dos heróis patentes nos textos de Homero, e Francisco Vidal assume que a referência aos ícones negros que, não raras vezes, podem ser encontrados nas suas obras – e que, em *Ação tradução: Black Panthers in America Vs Pantera Negra em Portugal*, se traduzem na figura de Eusébio – mais do que «pretos, são

¹⁴⁸ Não se entenda com isto que Francisco Vidal faz apenas menção a negros que marcaram a história política e cultural. Serigrafias como *Salazar* e *Kurt Cobain* constituem exemplos de ícones brancos que o artista também não descarta.

¹⁴⁹ O Jardim Tropical, que serve de palco e de ponto de partida à reflexão de Vasco Araújo no quadro da obra *O Jardim*, e que constituiu a montra e o palanque de exaltação do poder colonial português, apresenta, atualmente, sinais de deterioração: os edifícios modernistas precisam de ser restaurados e o espaço ajardinado deve ter já conhecido melhores condições de conservação.

heróis»¹⁵⁰. Por outras palavras, Pedro Valdez Cardoso, Vasco Araújo e Francisco Vidal, motivados por laços biológicos ou não, refletem sobre a relação que tem vindo a ser edificada entre Portugal e o continente africano, alicerçada em estereótipos relacionados com a representação do africano e do português; sobre o passado colonial e a sua repercussão no presente; sobre a perda do império e as representações da ruína colonial.

As obras dos três artistas aqui estudados confirmam o que Homi Bhabha (2007: 29) dizia a propósito de não ser possível «“escolher” o nosso passado cultural ou biográfico», e vão ao encontro do estudo de Thomas B. Ward (1995: 162 – 165), onde se conclui que a capacidade criativa é limitada pelo *background* recebido, bem como da perspectiva de Maurice Halbwachs (1950) através da qual é defendido que a construção da memória individual passa pelo contexto grupal em que os indivíduos se encontram inscritos.

Tanto os espaços – a galeria e o jardim – quanto um dos modos privilegiados de representação do espaço – o mapa – selecionados como palcos e, em certa medida, como motes das quatro composições artísticas estudadas ao longo da presente dissertação de mestrado, são, por um lado, reveladores da convicção de Michel Foucault acerca da importância do espaço – citado por Edward Soja (1993: 28): «o espaço é fundamental em qualquer forma de vida comunitária; o espaço é fundamental em qualquer exercício do poder» – e, por outro, lugares de resistência e de exercício de contramemórias. Alguns dos espaços assumiram um peso preponderante na conceção das obras, conforme espelha o vídeo de Vasco Araújo, *O Jardim*. Já no caso de *Cross-Cultural (works on flatness, dominion and erasing)*, de Pedro Valdez Cardoso, o mesmo não se verificou, em virtude da neutralidade a que o *white cube* se encontra associado. Em todo o caso, a política expositiva da galeria *Arte Contempo* conflui para os temas “periféricos” explorados por este artista, e o modo como este trabalhou o espaço – como se de um hangar se tratasse – conferiu um carácter instalativo à exposição – situando-a no plano do lugar. Valdez Cardoso recorda que também o museu (e um aparato de exibição normalizado e cristalizado) está em ruínas, como antedito por Douglas Crimp em *On the Museum's Ruins*. Já a obra de Francisco Vidal faz lembrar o modo como o continente africano tem vindo a ser representado no quadro da cartografia em função das conjunturas políticas e económicas. Mas a geografia dos sítios e dos lugares nem sempre se traduz em elementos físicos. Todas as composições artísticas estudadas acabam por corroborar a visão de Pierre Nora de que

¹⁵⁰ Informação disponível no anexo D).

os *lugares de memória* não se têm de referir necessariamente a sítios específicos (Gibbons, 2007: 7), bem como a afirmação de Rui Mascarenhas (2008: 32) de que «somos sempre a partir de um lugar. Lugares que levamos connosco na bagagem como turistas ou migrantes e os lugares que sempre encontramos ao acordar. Lugares a partir de onde somos o que somos, nos sítios que cruzamos».

Pedro Valdez Cardoso, Vasco Araújo e Francisco Vidal, desconstruem as imagens estereotipadas que povoam o imaginário e as memórias dos portugueses relativamente a África, dando a ver outras maneiras de encarar o “Outro”, de interpretar as imagens que têm sido vinculadas e que os indivíduos acabam por assimilar acriticamente. A *coisificação* dos africanos fomentada durante séculos e que, não raras vezes, organiza ainda o modo como os portugueses – e, no fundo, todos os ocidentais – perspetivam e interpretam as imagens de África, é explorada/ironizada nas produções de Pedro Valdez Cardoso e de Vasco Araújo e, apesar de patente na obra de Francisco Vidal, é a luta pela conversão deste olhar – através do movimento de libertação dos negros nos Estados Unidos da América na década de 1960 e, curiosamente, algo conseguida em Portugal pelos pés de Eusébio da Silva Ferreira, na mesma altura – que assalta imediatamente o campo de visão do espetador. Em *Botânica e O Jardim*, reflete-se acerca da imediata associação dos povos africanos à imagem de natureza e do selvagem e, no último caso, é ainda denunciada o modo indigno como os africanos foram expostos no Jardim Tropical aquando da exposição do Mundo Português. Por fim, *Cross-Cultural (works on flatness, dominion and erasing)* abre caminhos à discussão sobre a produção artística em África e ao modo como ela é interpretada no ocidente. Associada, consecutivas vezes, às designações de “artes primeiras” ou de “artes primitivas” – acaba por ficar revestida por conotações menores – como se os africanos fossem desprovidos de capacidade criativa e o continente onde vivem constituísse impedimento à fruição artística.

Os dois pares de obras analisadas focam grande parte da atenção no jogo entre a forma como os ocidentais construíram o “Outro” – indo ao encontro da linha argumentativa de Said –, no modo como essas construções foram sendo perpetuadas ao longo do tempo e, em certa medida, problematizam também o “Eu”, podendo ser lidas ainda à luz do conceito de *auto-alterização*. Ou seja, Pedro Valdez Cardoso a partir do desenvolvimento de um trabalho meta-mimético inspirado nas obras de arte primitivas, propõe uma reflexão alargada sobre o modelo de economia capitalista, pensando as lógicas

do mercado livre contemporâneo. Desconstruindo a conjuntura em que vive, através do recurso a objetos que povoam o seu quotidiano, reflete acerca das formas estereotipadas de olhar e entender o “Outro”, o que, simultaneamente, se traduz num confronto com os seus próprios modelos de pensamento e numa reflexão acerca do modo como concebe a sua identidade, os seus referentes e as suas convicções. Vasco Araújo centra-se na análise da representação do “Outro” a partir do jardim e de imagens como bustos ou fotografias, que compelem – à semelhança do anterior – à reflexão sobre o “Eu”. É com base nas dinâmicas de comparação e de oposição entre o “Eu” e o “Outro”, ou dos “Eus” e dos “Outros”, que a alteridade vai sendo construída, a par da identidade. Neste sentido, Francisco Vidal parte da análise de dois exemplos de sucesso da “cultura negra” no ocidente – os *Black Panthers* e Eusébio da Silva Ferreira – para pensar a sua própria identidade/alteridade, caracterizada pela liminalidade e pelo movimento da periferia para o centro. Neste sentido, se *Cross-Cultural (works on flatness, dominion and erasing)*, *O Jardim* e *Botânica* são reveladoras do modo como o discurso pode ser construído a partir do centro sobre a periferia, misturando elementos das duas realidades e promovendo reflexões sobre a contemporaneidade que exigem ser discutidas no seio da atual sociedade; *Acção tradução: Black Panthers in America Vs Pantera Negra em Portugal*, apesar de ser igualmente produto do trabalho de um artista português contemporâneo, demonstra – por um lado – como o discurso artístico pode ser traçado a partir da periferia para o centro (Gil, 2008b: 42) – resultando em formulações *excêntricas* – e, por outro, leva a considerar a existência de múltiplos centros (Moreira Marques, 2011), ou antes, a sua conversão em periferias (Cachola, 2011: 161), minando a visão hegemónica eurocêntrica que tem constituído o cânone nas artes.

No que à questão temporal diz respeito, os artistas assumem posições diferentes, mas, no entanto, convergentes. Francisco Vidal confessou atribuir mais importância ao presente do que ao passado, apesar de considerar importante refletir acerca da forma como o discurso historiográfico – por exemplo – foi sendo edificado – este que tem contado predominantemente a história dos vencedores, em função dos interesses de quem governa e dirige. Por outro lado, partindo de uma perspetiva distinta, Vasco Araújo considera fulcral a análise do passado, preferencialmente de um passado longínquo para que possa haver distanciamento suficiente em relação aos acontecimentos. Pedro Valdez Cardoso valoriza também o passado na compreensão do presente, para que possam ser traçados discursos

capazes de recontextualizar aquilo que, por intermédio dos discursos de poder, foi sendo assimilado de forma enviesada. Dito de outro modo, as obras destes artistas – baseadas nas reflexões sobre as maneiras como África e os africanos têm vindo a ser representados no seu país de origem –, organizam e redimensionam formas de pensar o Portugal do passado e o do presente, antevendo, em certa medida, o que poderão ser as relações entre Portugal e África no futuro, tendo em conta o preponderante papel da visualidade.

As suas obras seduzem pela composição estética que, se, no caso de Vasco Araújo, encerram um registo mais clássico, no de Francisco Vidal são revestidas por um enquadramento mais *street*/Pop e, em Pedro Valdez Cardoso – conforme o próprio gostaria de ser “classificado” – poderão ser definidas “sem definição”, apesar das nítidas incursões pelas artes decorativas e pelas naturezas mortas. A paleta de cores vibrantes é comum aos trabalhos dos dois últimos e, nas composições de Vasco Araújo, sobressai a sensibilidade e delicadeza, claramente devedoras das referências à cultura clássica que tanto fascínio desperta no artista. Tal como propõe Manuela Ribeiro Sanches (2009: 161), deve encarar-se as imagens a partir «da hipótese benjaminiana de se pensar através das imagens, em sentido literal», desconstruindo-as e identificando diferentes níveis de significação. Todas as produções artísticas aqui analisadas são marcadas por intervisualidades e intertextualidades várias – de que fala Mirzoeff (2007: 209) – que obrigam a leituras que devem ir muito além das aparentes e superficiais camadas iniciais. Pedro Valdez Cardoso, por exemplo, assumiu o risco de eventuais interpretações menos atentas por parte do público ao apresentar *Cross-Cultural (works on flatness, dominion and erasing)*, porque não será fácil e claro – para muitos – ler para lá da aparente componente «lúdica» dos objetos. Neste sentido, urge treinar o olhar para que as obras de arte sejam pensadas de modo informado e crítico, ou seja, é indispensável o estímulo ao desenvolvimento da literacia visual, advogada por Isabel Gil (2011).

Apesar da estética e do imaginário primitivos a que África e os africanos têm sido votados, as obras dos três artistas plásticos contemporâneos portugueses – integradas no quadro do colonialismo e do pós-colonialismo – alertam para a importância da estruturação de visões plurais. Assim sendo, os seus discursos e composições inscrevem-se nas discussões sobre a interculturalidade, a globalização, as fronteiras, a identidade e a alteridade. O modo como os indivíduos se relacionam e entendem o “Outro” constitui uma questão de sempre – tal como acontece com temas como o amor ou o poder – podendo

assumir múltiplos contornos. É, de facto, preciso reconhecer a existência de diferenças – que inevitavelmente são geradoras de diálogos e de conflitos – tal como é necessário empreender esforços no sentido de conhecer e entender a cultura do “Outro”, de modo a que este passe a ser encarado como «parceiro, co-responsável pelo destino da terra onde vivemos» (Kapuscinsky, 2009: 65). São os diferentes modos de estar e de encarar o mundo que enriquecem e tornam interessante este planeta tão extenso e, ao mesmo tempo, tão curto, cada vez mais fácil de percorrer em virtude do desenvolvimento dos meios de comunicação. Neste sentido, de destacar será ainda o esforço que tem vindo a ser feito por parte de instituições e programas culturais – conforme atestam, por exemplo, a já mencionada Fundação Calouste Gulbenkian ou o *O Barulhamento do Mundo* – e por parte de algumas universidades – como o ISTECS e a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que dão formação na área de Estudos Africanos – que têm contribuído para a decomposição de olhares desinformados e preconceituosos sobre a diferença, em Portugal.

Em conclusão, a extensa ligação entre Portugal e o continente africano constitui um tema acerca do qual há ainda muito trabalho a desenvolver, mas que urge ser considerado no que à construção identitária portuguesa diz respeito (Chabal: 67 – 68), e que jamais pode ser descurado num momento em que Portugal se assume como porta de entrada da Europa, para muitos não europeus, e em que a emigração portuguesa para África é crescentemente valorizada e encarada como fator de oportunidade. Apesar de, no quadro das manifestações artísticas, em Portugal, esta relação ter vindo a ser preferencialmente abordada pelo discurso literário e cinematográfico, as obras analisadas ao longo da presente dissertação de mestrado – focadas no domínio das artes plásticas – ilustram a possibilidade de novas leituras através de outros modos de representação. Neste sentido, as produções artísticas de Pedro Valdez Cardos, Vasco Araújo e Francisco Vidal representam significativos contributos no que à reflexão sobre a duradoura relação Portugal – África diz respeito. Além disso, problematizam muitas das memórias individuais dos artistas, a par das memórias coletivas que os portugueses têm vindo a construir acerca deste continente do Sul – em função das suas idades, vivências e níveis económicos e culturais. As reflexões dos três artistas plásticos chamam a atenção para o grau de manipulação ideológica de que as representações sobre África e os africanos têm sido alvo em Portugal ao longo da história, e apontam direções reflexivas acerca do grau de visibilidade e de invisibilidade no tratamento de questões de poder económico e político ou de questões de

género. O equacionar destes modelos representativos é projetado nos espaços – a galeria e o jardim – e num dos modos de representação do espaço – o mapa – que os artistas privilegiam, a partir de diferentes abordagens estéticas e é estabelecido um diálogo profícuo entre as diferentes características que assinalaram e marcam a ligação Portugal – África com o que poderá vir a caracterizar o futuro destas relações.

Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola (1976), *História da Filosofia*, Vol 1, Lisboa: Editorial Presença.
- ACCIAIUOLI, Margarida (1998), *Exposições do Estado Novo. 1934 – 1940*, Lisboa: Livros Horizonte.
- ALEXANDRE, Valentim (2006), «Traumas do Império. História, Memória e Identidade Nacional», *Cadernos de Estudos Africanos*, nº 9/10, Lisboa: CEA/ISCTE, pp. 23-41.
- ALMEIDA, Inês Thomas (2011), «A Tropa do Indivíduo: Nástio Mosquito e os Ghostbusters», (<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-tropa-do-individuo-nastio-mosquito-e-os-ghostbusters>), consultada pela última vez a 6 – 10 – 2012.
- ALVES, Margarida Brito (2012), *O Espaço na Criação Artística do Século XX: Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade*, Lisboa: Edições Colibri.
- AMARAL, Ana Maria (1996 [1991]): *Teatro de Formas Animadas*, São Paulo: Edusp.
- ANDERSON, Benedict (2011 [1983]), “Imagined Communities”, Imre Szeman e Timothy Kaposy, *Cultural Theory: An Anthology*, UK: Blackwell Publishing, pp. 53 – 59.
- APPADURAI, Arjun (2004), *Dimensões Culturais da Globalização: A Modernidade sem Peias*, Telma Costa (trad.), Lisboa: Teorema.
- APPADURAI, Arjun et al. (coaut.) (2009), *Podemos Viver Sem o Outro?: As Possibilidades e os Limites da Interculturalidade*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Tinta da China.
- ARAÚJO, Vasco (2012), «Vasco Araújo, *Botânica* (2012)», [texto de apresentação da série], Lisboa: Galeria Filomena Soares.

ARISTÓTELES (1997), “Arte Poética”, Aristóteles, Horácio, Longino, *A Poética Clássica*, São Paulo: Cultrix, pp. 19 – 54.

ASSMAN, Jan (2008), “Communicative and Cultural Memory”, Astrid Erll e Ansgar Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, New York/Berlin: Walter de Gruyter, pp. 109 – 118.

AUGÉ, Marc (1998 [1992]), *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Lúcia Mucznik (trad.), Lisboa: Bertrand.

AUGÉ, Marc, (1999 [1994]), *An Antropology for Contemporaneous Worlds*, Amy Jabobs (trad.), Stanford: Stanford University Press.

AUSTIN, Curtis J. (2006), *Up Against the Wall: Violence in the Making and Unmaking of the Black Panther Party*, United States of America: University of Arkansas Press.

AZEVEDO, Orlanda (2004), *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade: Em o Físico Prodigioso, de Jorge de Sena e Orlando, de Virginia Woolf*, Lisboa: Edições Colibri.

BALDWIN, James (1967), “James Baldwin fala da explosão negra no verão de 1967”, James Baldwin, Andrew Kopkind e Tom Hayden, *A Revolta dos Negros Americanos*, Lisboa: Dom Quixote, pp. 9 – 17.

BARTHES, Roland (1977 [1964]), “The Rhetoric of the Image”, Roland Barthes, *Image – Music – Text*, Stephen Heath (trad.), London: Fontana, pp. 15 – 27.

BARTHES, Roland (1984 [1980]), *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*, Júlio Castañon Guimarães (trad.), Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BAUDRILLARD, Jean (1993 [1987]), “The Evil Demon of Images and the Precession of Simulacra”, Thomas Docherty (ed.), *Postmodernism. A Reader*, New York/Columbia: University Press, pp. 194 – 199.

BECKER, Howard S. (2010 [1982]), *Mundos da Arte*, Luís San Payo (trad.), Lisboa: Livros Horizonte.

BELTING, Hans (1987 [1983]), *The End of the History of Art?*, Christopher S. Wood (trad.), Chicago/London: The University of Chicago Press.

BENJAMIN, Walter (1985 [1936]), “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, Walter Benjamin, *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*, Sérgio Paulo Rouanet (trad.), Vol. 1, São Paulo: Brasiliense, pp. 165 – 196.

BETHENCOURT, Francisco (2003), “Desconstrução da memória imperial: literatura, arte e historiografia”, Ana Paula Ferreira e Margarida Calafate Ribeiro (org.), *Fantasma e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Lisboa: Campo das Letras, pp. 69 – 81.

BHABHA, Homi (2007), “Ética e Estética do Globalismo: Uma Perspectiva Pós-Colonial”, Homi Bhabha et al., *A Urgência da Teoria*, Lisboa: Tinta da China, pp. 5-27.

BHABHA, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, New York: Routledge.

BOER, Pim Den (2008), “Loci memoriae – Lieux de mémoire”, Astrid Erll e Ansgar Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, New York/Berlin: Walter de Gruyter, pp. 19 – 25.

BORGES, Manuela (2007), “Educação e Género: Assimetrias e Discriminação na Escolarização Feminina em Bissau”, Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (org.), *A Mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 73 – 88.

BORGES, Vasco (1940), «A Exposição do Mundo Português», *Boletim Geral das Colónias*, nº 184, Lisboa: Agência Geral das Colónias, pp. 28 – 30.

BOURGOIS, Geert Gabriël (2009), *Alma Africana – The Berardo Collection*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Tinta da China.

BUTLER, Judith (2004), *Undoing Gender*, New York: Routledge.

CABRAL, Francisco Caldeira (1993), *Fundamentos da Arquitectura Paisagista*, Lisboa: Instituto da Conservação e Natureza.

CACHOLA, Ana Cristina (2009), *Da Criação à Mediação: Ateliers de Arte Contemporânea em Portugal*, Lisboa: Faculdade de Ciências Humanas / UCP.

CACHOLA, Ana Cristina (2011), «Escrever imagens em nome da guerra em *Nostalgia de Maria Lusitano*: quando a colónia mostra a metrópole», *Comunicação & Cultura*, nº. 12, Lisboa: Quimera Editores, pp. 151 – 169.

CALDAS, Alexandre Castro (2008), «A Biologia da Multiculturalidade», (http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col_Percursos_Intercultura/1_PI_Cap1.pdf), consultado pela última vez 8-06-2012.

CANCLINI, Néstor García (1999), *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Paidós Iberica.

CANCLINI, Néstor Garcia (2000), «La globalización: ¿productora de culturas híbridas?», (<http://www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf>), consultado pela última vez a 31-09-2012.

CARLOS, Isabel (2007), “Troca de Olhares”, Instituto Camões (org.), *Troca de Olhares/Exchanging Visions*, Lisboa: Instituto Camões, pp. 7 – 12.

CARNEIRO, Roberto (2006), «Hibridação e aventura humana», *Comunicação & Cultura*, n.º 1, Lisboa: Quimera Editores, pp. 37-55.

CARTAXO, Zalinda (2009), «Arte nos Espaços Públicos: a cidade como realidade», *O Percevejo* *Online*, (<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/431/380>), consultado pela última vez a 18 – 08 – 2012.

CASTELO, Cláudia (2006), «Memórias coloniais: práticas políticas e culturais entre a Europa e a África», *Cadernos de Estudos Africanos*, n.º 9/10, Lisboa: CEA/ISCTE, pp. 9 – 21.

CEIA, Carlos, «Mímese ou Mimese», *E-Dicionário de Termos Literários*, (http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1551&Itemid=2), consultado pela última vez a 8 – 11 – 2012.

CHABAL, Patrick (1999), «Nós e a África: A Questão do Olhar», Margarida Ribeiro (trad.), *Africana Studia*, n.º1, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 67 – 84.

COELHO, João Nuno e Nina Clara Tiesler (2006), «O paradoxo do jogo português: a omnipresença do futebol e a ausência de espectadores dos estádios», *Análise Social*, n.º 179, vol. XLI, pp. 519 – 551.

COLLIER, Peter (2006), «Boundary Demarcation between British and Portuguese colonial territories in East Africa», *Africa Studia*, n.º 9, Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto.

CORTESÃO, Jaime (2000), *A Carta de Pêro Vaz de Caminha – Vol. VII*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

CRESPO, Nuno (2011), «Eduardo Batarda: um pintor oblíquo», (<http://ipsilon.publico.pt/artes/entrevista.aspx?id=297241>), consultado pela última vez a 10 – 10 – 2012.

CRIMP, Douglas (1993), *On the Museum's Ruins*, Cambridge: MIT Press.

CUNHA, Nuno (2009), «O vulgar na construção de intenções. Entrevista», (<http://www.e-vai.net/content/view/1980/44/>), consultado pela última vez a 18 – 10 – 2012.

DAL LAGO, Alessandro e Serena Giordano (2006), *Mercanti d'aura: logiche dell'arte contemporanea*, Bologna: Il Mulino.

DANTO, Arthur (1997), *After the End of Art*, Princeton e New Jersey: Princeton University Press.

DANTO, Arthur et al. (1989), *ART-artifact: african art in anthropology collections*, New York: The Center for African Art.

DEBORD, Guy (2012 [1967]), *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Antígona.

DERRIDA, Jaques (2001 [1967]), *Writing and Difference*, London: Routledge.

DESIMONE, Robert (1996), «Neural mechanisms for visual memory and their role in attention», (<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC33636/>), consultado pela última vez a 8-06-2012.

DIAS, Inês Costa, «Francisco Vidal», (<http://www.artafrica.info/html/expovirtual/expovirtual.php?ide=2>), consultado pela última vez a 18 – 10 – 2012.

DIAS, José António Fernandes (2006), “Pós-Colonialismo nas Artes Visuais, ou Talvez Não”, Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade*, Lisboa: Cotovia, pp. 317 – 337.

DIAS, José António Fernandes (2011), “Objectos *Queer*”, Pedro Valdez Cardoso, António Fernandes Dias e Lúcia Marques, *Cross-Cultural*, Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 13 – 26.

DIAS, José António Fernandes e Farell Laurie Ann (2005), *Looking both ways = Das esquinas do olhar*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

DIAS, Maria Helena (2006), «E se os utilizadores da informação geográfica se revoltassem?: Algumas reflexões de desafio à cartografia portuguesa.», *Revista Científica e Técnica do IGP*, nº1, Lisboa: Instituto Geográfico Português, pp. 6 – 15.

DINIS, Hugo (2010), *Pedro Valdez Cardoso: Theatron*, Lisboa: Assírio e Alvim.

DOMINGOS, Nuno (2006), «O Futebol Português em Moçambique como memória social», (http://repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/3123/1/2006_10_6.pdf), consultado pela última vez a 28 – 09 – 2012.

DU BOIS, W. E. B. (2008 [1903]), *The Souls of Black Folk*, United States of America/UK: Arc Manor.

DUARTE, Pedro (2007), «Angola regista a maior taxa de crescimento do mundo», (<http://economico.sapo.pt/edicion/diarioeconomico/internacional/economia/pt/desarrollo/1004850.html>), consultado pela última vez a 31-07-2012.

EAGLETON, Terry (2000), *The Idea of Culture*, UK: Blackwell Publishing.

ELIOT, T. S. (1949), *Notes Towards the Definition of Culture*, London: Faber and Faber.

ERLL, Astrid (2008), “Cultural Memory Studies: an Introduction”, Astrid Erll e Ansgar Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, New York/Berlin: Walter de Gruyter, pp. 1 – 18.

ESCOBAR, Ticio (2010), «De La Extraña Contemporaneidad Del Arte Popular», *Próximo Futuro*, Nº 4, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 12 – 13.

ESTRELA, Joaquim et al. (2012), *Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilo – 2011*, Oeiras: SEF.

FARIA, Nuno (2012), *José de Guimarães, Gruta e Crânio, Desenho_1963-2011*, Lisboa: Fundação Carmona e Costa.

FARO, Pedro (2006), «United Colors», *L+Arte*, nº 30, Lisboa: Entusiasmo Media, pp. 55 – 58.

FERNANDES, João (2009), “Artistas Portugueses na Coleção da Fundação de Serralves”, Maria João Aguiar e Cláudia Gonçalves (coord.), *Artistas Portugueses na Coleção da Fundação de Serralves*, Porto: Fundação de Serralves, pp. 9 -19.

FERREIRA, Manuel Ennes (2011), «A Indústria Chinesa em África», *Expresso*, (<http://expresso.sapo.pt/a-industria-chinesa-em-africa=f627169>), consultado a 10 – 9 – 2012.

FERREIRA, Teresa (2009), «Entrevista a Arjun Appadurai», *Comunicação & Cultura*, nº 7, Lisboa: Quimera Editores, pp. 133 – 140.

FOSTER, Hal (1996), “The Artist as Ethographer”, Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, Mass., London: The MIT Press, pp. 171 – 204.

FOUCAULT, Michel (1986 [1967]), «De Outros Espaços», Pedro Moura (trad.), (http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html), consultado pela última vez a 18 – 10 – 2012.

FOUCAULT, Michel (1991 [1977]), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, London: Penguin Books.

FRANÇA, José Augusto (1980), *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Séc. XX (1910 a 1980)*, Lisboa: Livros Horizonte.

GALERIA 111 (2006), «Subbus», [press release], Lisboa: Galeria 111.

GIBBONS, Joan (2007), *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London/New York: I.B. Tauris.

GIL, Isabel Capelo (2004), “Introduction: Landscapes of memory”, Isabel Capelo Gil et al. (orgs.), *Landscapes of Memory. Envisaging the Past/Remembering the Future*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 15 – 22.

GIL, Isabel Capelo (2008a), «O que significa Estudos de Cultura?, Um diagnóstico cosmopolita sobre o caso da cultura alemã», *Comunicação & Cultura*, nº 6, Lisboa: Quimera Editores, pp. 137 – 166.

GIL, Isabel Capelo (2008b), «As Interculturalidades da Multiculturalidade», (http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col_Percursos_Intercultura/4_PI_Cap2.pdf), consultado pela última vez a 10-04-2012.

GIL, Isabel Capelo (2011), *Literacia Visual: Estudos sobre a Inquietude das Imagens*, Lisboa: Edições 70.

GIL, José (2007 [2006]), “Vasco Araújo”, Instituto Camões (org.), *Troca de Olhares/Exchanging Visions*, Lisboa: Instituto Camões, pp. 40 – 45.

GILROY, Paul (1995), *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*, London: Verso.

GLADWELL, Malcolm (2006), *Blink. The power of thinking without thinking*, London: Penguin.

GOLDSTEIN, Ilana (2008), «Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly», (http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100012), consultado pela última vez a 12 – 09 – 2012.

GRAY, Ros (2009), «Um arquivo de Aspirações», (http://www.atelier-real.org/res/ForadeCampo/suplemento_fdc_jornal03.pdf), consultado pela última vez a 5-07-2012.

GRIFFIN, John Howard (2006 [1960]), *Black Like Me*, Texas: Wings Press.

GUIMARÃES, Rita Lobo (2009), *Práticas de Recepção Cultural: Os Públicos das Galerias de Arte*, Lisboa: Universidade de Lisboa/Faculdade de Belas-Artes.

HALBWACHS, Maurice (1925), *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Félix Alcan.

HALBWACHS, Maurice (1950), *La mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires de France.

HALL, Stuart (1993), “Encoding, Decoding”, Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*, London/New York: Routledge, pp. 90-103.

HALL, Stuart (2003[1993]), *Cultural Representations and Signifying Practices*, London: SAGE Publications Ltd.

HALL, Stuart (2006), «Identidade Cultural e Diáspora», *Comunicação & Cultura*, n.º 1, Lisboa: Quimera Editores, pp. 21-35.

HENRIQUES, Isabel Castro (2009), *A Herança Africana em Portugal*, Lisboa: CTT Correios de Portugal.

HIRSCH, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard: Harvard University Press.

HIRSCH, Marianne (2008), «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*, n.º 1, USA: DUKE University Press, pp. 103-128.

HIRSCH, Marianne e Leo Spitzer (2006), “Testimonial Objects: Memory, Gender and Transmission”, Marie-Aude Baronian, Stephan Besser e Yolande Jansen (ed.), *Diaspora and Memory: Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics*, Amsterdam - New York: Rodopi, pp. 137 - 164.

HOMERO (2006), *Odisséia*, Jaime Bruna (trad.), São Paulo. Cultrix.

HUYSSSEN, Andreas (1996), «Monumental Seduction», (<https://www.amherst.edu/media/view/64678/original/huyssen.pdf>), consultado pela última vez a 18 – 10 – 2012.

HUYSSSEN, Andreas (2006), “Diaspora and Nation”, Marie-Aude Baronian, Stephan Besser e Yolande Jansen (ed.), *Diaspora and Memory: Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics*, Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 79 – 96.

HUYSSSEN, Andreas (2011), “El Jardín Como Ruina”, Andreas Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona: Gedisa Editorial, pp. 225 – 231.

IMPELLUSO, Lucia (2007 [2005]), “Introduction”, Stephen Sartarelli (trad.), *Gardens in Art*, United States of America: J. Pail Getty Museum.

JÜGENS, Sandra Vieira (2003), «Entrevista a Vasco Araújo», (<http://sandravieirajurgens.wordpress.com/category/entrevistas/arqa/>), consultado pela última vez a 4 – 11 – 2012.

KAPUSCINSKI, Ryszard (2009), *O Outro*, Isabel Ponce de Leão (trad.), Porto: Campo das Letras.

KEESE, Alexander (2003), «“Proteger os Pretos”: Havia uma mentalidade reformista na administração portuguesa na África Tropical (1926 – 1961)?», *Africa Studia*, nº 6, Porto: Faculdade de Letras do Porto, pp. 97 – 125.

KEIGHTLEY, Emily (2010), “Engaging with Memory”, Michael Pickering (ed.), *Research Methods for Cultural Studies*, Edinburgh: University Press, pp. 175 – 192.

LANGFORD, Martha (2007), *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*, Montreal&Kingstone/London/Ithaca: McGill-Queen’s University Press.

LE GOFF, Jacques (1990), *História e Memória*, Bernardo Leitão (trad.), Campinas: Editora da Unicamp.

LEUTHOLD, Steven M. (2011), *Cross-Cultural Issues in Art. Frames for Understanding*, New York: Routledge.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1988 [1955]), *Tristes Trópicos*, Noelia Bastard (trad.), Paidós: Libera dos Libros.

LIPOVETSKY, Gilles (2010), “Sociedade de hiperconsumo e felicidade”, Viriato Soromenho-Marques (coord.), *O Ambiente na Encruzilhada. Por um futuro sustentável*, Lisboa: Esfera do Caos, pp. 115-132.

LISBOA, Maria Manuel (2003), “Em tempo de guerra não se limpam armas: o instinto de nacionalidade em Paula Rego”, Ana Paula Ferreira e Margarida Calafate Ribeiro (org.), *Fantasmata e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Lisboa: Campo das Letras, pp. 91 – 107.

LOPES, António, «Espaço», *E-Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia*, (http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1018&Itemid=2), consultado pela última vez a 24 – 10 – 2012.

LUBART, Todd I. (2009), “Creativity Across Cultures”, Robert J. Sternberg (ed.), *Handbook of Creativity*, Cambridge: Univ. Press, pp. 339 – 350.

MADERUELO, Javier (2008), *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos: 1960-1989*, Madrid: Akal.

MARQUES, Lúcia (2011), “Entrevista a Pedro Valdez Cardoso”, Pedro Valdez Cardoso, António Fernandes Dias e Lúcia Marques, *Cross-Cultural*, Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 179 – 186.

MARQUES, Lúcia e Paula Roush (ed.) (2008), *Mundos locais: espaços, visibilidades e fluxos transculturais = Local worlds: spaces, visibilities and transcultural flows*, Lagos: Centro Cultural de Lagos.

MARQUES, Susana Moreira (2011), «África é o último território da arte contemporânea, entrevista a Miguel Amado» (<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/africa-e-o-ultimo-territorio-da-arte-contemporanea-entrevista-a-miguel-amado>), consultado pela última vez a 10 – 10 – 2012.

MARTINS, Adriana (2010), “Portugal, Postcolonial Reconfigurations and the Colour Divide”, Inês Espada Vieira et al. (coord.), *Partíamos como se não fôssemos. Homenagem a Horácio Peixoto de Araújo*, BOND, pp. 41-52.

MARTINS, Alanda Lopes Baptista (2011), «Geografia Cartográfica: Questões Teórico- Metodológicas sobre a Representação do Espaço», *Revista Geográfica de América Central*, Número Especial EGAL, Costa Rica: Euna, pp. 1-16.

MASCARENHAS, Rui (2008), “Cartografia dos Afectos”, Mónica de Miranda (ed. e coord.), *Mónica de Miranda: Novas Geografias*, Lisboa: Galeria Plataforma Revólver, pp. 32 – 33.

MAURÍCIO, Ana Fabíola (2009), «Entrevista a Andreas Huyssen», *Comunicação & Cultura*, nº 7, Lisboa: Quimera Editores, pp. 141 – 151.

MCEVILLEY, Thomas (1986), “Introduction”, Brian O’Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica/San Francisco: The Lapis Press, pp. 7 – 12.

MELO, Alexandre (1999). *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e uma Carreira de Artista*, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

MIRZOEFF, Nicholas (2007), “The Multiple Viewpoint: Diaspora and visual culture”, Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, London/New York: Routledge, pp. 204 – 214.

MIRZOEFF, Nicholas (2009a [1999]), “Panoptic Modernity”, Nicolas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London/New York: Routledge, pp. 95 - 112.

MIRZOEFF, Nicholas (2009b [1999]), “Modernity”, Nicolas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London/New York: Routledge, pp. 113 – 118.

MITCHELL, Timothy (2007), “Orientalism and the Exhibitionary Order”, Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, London/New York: Routledge, pp. 495 - 505.

MITCHELL, W.J.T (2008), *Pictorial Turn: saggi di cultura visual*, Palermo: duepunti edizioni.

MONSAINGEON, Guillaume, «MappaMundi – (Guillaume Monsaingeon)», (http://www.librairiedumoniteur.com/boutique/fiche_produit.cfm?ref=9789898239266&type=38&code_lg=lg_fr&num=2), consultado pela última vez a 27 – 10 – 2012.

MONTEIRO, Nuno G. e António Costa Pinto (2000), “Mitos culturais e identidade nacional portuguesa”, António Costa Pinto (coord.), *Portugal Contemporâneo*, Madrid: Sequitur, pp. 232-245.

MORRIS, Richard e Marianne Fillenz (2007 [2003]), *Neurociências: Ciência do Cérebro – uma introdução para jovens estudantes*, João O. Malva e Arsénio Pato de Carvalho (trad.), Liverpool: Associação Britânica de Neurociências.

MUDIMBE, V. Y. (1994), *The idea of Africa*, Bloomington: Indiana University Press.

NUNES, Carlos Cabral (2009), *Lusophonies/Lusofonias*, Lisboa: Colectivo Multimédia Perve.

O'DOHERTY, Brian (1986), *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica/San Francisco: The Lapis Press.

OBRIST, Hans Ulrich, (2010 [2008]), *Uma Breve História da Curadoria*, Ana Resede (trad.), São Paulo: Bei Editora.

OLIVA, Anderson Ribeiro (2007), «Visões da África, Representações e ideias acerca do continente africano nas capas da Revista Visão (1993-2006)», (http://repositorio-iul.iscte.pt/bitstream/10071/2406/1/CIEA7_26_OLIVA_Vis%C3%B5es%20da%20%C3%81frica.pdf), consultado pela última vez a 10 – 07 – 2012.

OLIVEIRA, Filipa (2003), “La Festa del Giovedì Grasso”, Margarida Veiga (coord.), *Guardi, A Arte da Memória*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, pp.7 – 28.

PICKERING, Michael (2010), “Engaging with History”, Michael Pickering (ed.), *Research Methods for Cultural Studies*, Edinburgh: University Press, pp. 193 – 213.

PINK, Sarah (2010), “Analysing Visual Experience”, Michael Pickering (ed.), *Research Methods for Cultural Studies*, Edinburgh: University Press, pp. 125 – 149.

PINTO, Alberto Oliveira (2007), “O Colonialismo e a ‘Coisificação’ da Mulher no Cancioneiro de Luanda, na Tradição Oral Angolana e na Literatura Colonial Portuguesa”, Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (org.), *A Mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 35 – 49.

PINTO, António Veiga e Marc Pottier (2007), “Apresentação”, ADIAC Portugal (ed.), *Vasco Araújo*, Lisboa: Corda Seca, Edições de Arte SA, p. 5.

PLATÃO (2001), *A República*, Maria Helena da Rocha Pereira (trad.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

POLLACK, Michael (1989), «Memória, Esquecimento, Silêncio», *Estudos Históricos*, vol. 2, nº. 3, Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, pp. 3 – 15.

PROENÇA, Fátima (2010), «Construindo um arquipélago», (http://issuu.com/acep_ongd/docs/fatimaproenca), consultado pela última vez a 10 – 10 – 2012.

RIBEIRO, Anabela Mota (2010), «Ana Vidigal é pintora e nunca lhe passou pela cabeça ter filhos», (http://www.publico.pt/Cultura/ana-vidigal-e-pintora-e-nunca-lhe-passou-pela-cabeca-ter-filhos_1446411), consultado pela última vez a 6 – 10 – 2012.

RIBEIRO, António Pinto (2000), *Ser Feliz é Imoral?*, Lisboa: Cotovia.

RIBEIRO, António Pinto (2009a), *À Procura da Escala*, Lisboa: Cotovia.

RIBEIRO, António Pinto (2009b), «Próximo Futuro», *Próximo Futuro*, nº1, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

RIBEIRO, António Pinto (2010), *É Março e é Natal em Ouagadougou*, Lisboa: Cotovia.

RIBEIRO, António Pinto (2011a), *Questões Permanentes: ensaios escolhidos sobre cultura contemporânea*, Lisboa: Cotovia.

RIBEIRO, António Pinto (2011b), «Representação das artes na África desde o século passado, contributos para um estudo», (<http://www.buala.org/pt/a-ler/representacao-das-artes-na-africa-desde-o-seculo-passado-contributos-para-um-estudo>), consultado pela última vez a 4 – 09 – 2012.

RIBEIRO, António Sousa (2008), «Cartografias do não-espço: Viagens ao fim do mundo na literatura do Holocausto», *Revista Critica de Ciências Sociais*, n.º 83, Coimbra: Centro de Estudos Sociais, pp. 5 – 18.

RIBEIRO, Gabriel Mithà (2012), «“É Pena Seres Mulato!”: Ensaio sobre relações raciais», *Caderno de Estudos Africanos*, (<http://cea.revues.org/583>), consultado pela última vez a 18 – 10 – 2012.

RIBEIRO, Margarida Calafate (2004), *Uma História de Regressos – Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*, Lisboa: Afrontamento.

RIBEIRO, Margarida Calafate (2007), *África no feminino: as mulheres portuguesas e a guerra colonial*, Porto: Afrontamento.

RIBEIRO, Margarida Calafate et. al. (2012). “The Children of the Colonial War: Post-Memory and Representations”, Isabel Capeloa Gil e Adriana Martins (eds.), *Plots of War. Modern Narratives of Conflict*, Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 11-23.

RICOEUR, Paul (2004), *Memory, History and Forgetting*, Kathleen Blamey e David Pellauer (trad.), Chicago: University of Chicago Press.

RIOUT, Denys (2002 [2000]), *L'arte del ventesimo secolo: protagonisti, temi, correnti*, Sergio Arecco (trad.), Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

RITZER, George (2011), *The MacDonaldisation of Society*, United States of America: Sage Publications.

ROSE, Gillian (2007 [2002]), *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London/California/New Delhi: Sage Publications.

SAID, Edward (2003 [1978]), *Orientalism*, London: Peguin.

SALTZMAN, Lisa (2006), *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, Chicago: University of Chicago Press.

SANCHES, Manuela Ribeiro (2006), “Introdução”, Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Portugal não é um País Pequeno. Contar o Império na Pós-colonialidade*, Lisboa: Cotovia, pp. 7 -21.

SANCHES, Manuela Ribeiro (2009), “Vulnerabilidade, Espaços e Construções de Fronteiras”, Arjun Appadurai et al., *Podemos viver sem o outro? As possibilidades e os limites da Interculturalidade*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 157 – 173.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1993), “O estado, as relações salazaristas e o bem-estar social da semiperiferia: o caso português”, Boaventura de Sousa Santos (org.), *Portugal: Um retrato singular*, Porto: Afrontamento, 17 – 56.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2002), «Os Processos da Globalização», (<http://www.eurozine.com/articles/2002-08-22-santos-pt.html>), consultado pela última vez a 01-10-2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2003), «Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-identity», (http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/72_Between%20Prospero%20and%20Caliban_LusoBrazilianReview2002.pdf), consultado pela última vez a 17 – 10 – 2012.

SANTOS, Maria Emília Madeira (1997), “A Comissão de Cartografia e a Delimitação das Fronteiras Africanas”, Joaquim Romero, João Carlos Garcia e Jorge Manuel Flores (coord.), *As Fronteiras de África*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Cordoaria Nacional, pp. 23 – 44.

SANTOS, Maria Emília Madeira (2006a), «A Cartografia dos Poderes. Da Matriz Africana à Organização Colonial do Espaço», *Africana Studia*, nº 9, Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, pp. 129 – 143.

SANTOS, Maria Emília Madeira (2006b), “Introdução”, Maria Emília Madeira Santos e Manuel Lobato (coord.), *O Domínio da Distância: Comunicação e Cartografia*, Lisboa: Instituto de Ciência Tropical, pp. 1 – 10.

SANTOS, Paula Cristina (2006), «As Missões Geográficas (1883 – 1940). Construção de um Documento Cartográfico», *Africana Studia*, nº 9, Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, pp. 17 – 40.

SARAIVA, António Paula (2005), *Princípios de Arquitectura Paisagista e de Ordenamento do Território*, Mirandela: João Azevedo.

SCHNEIDER, Arnd (2006), “Appropriations”, Arnd Schneider e Christopher Wright (ed.), *Contemporary Art and Anthropology*, New York: Berg, pp. 29 – 52.

SERRADO, Ricardo (2009), *O Jogo de Salazar*, Lisboa: Casa das Letras.

SERRANO, Mafalda (2011), «Entrevista ao Arquitecto José Gorjão Jorge», (http://tv1.rtp.pt/play/?radiocanal=4#/?prog%253D2610%2526idpod%253D202067%2526fbtitle%253DRTP%20Play%20-%20Atelier%2526fbimg%253Dhttp%253A%252F%252Fimg0.rtp.pt%252FEFG%252Fimg%252FphpThumb.php%253Fsrc%253D%252FEFG%252Fradio%252Fimagens%252F2610_rua_do_mundo.gif%2526w%253D160%2526h%253D120%2526fburl%253Dhttp%253A%252F%252Fwww.rtp.pt%252Fplay%252F%253Fprog%253D2610%2526idpod%253D202067), suporte em *podcast*, consultado pela última vez a 31-08-2011.

SHEEHAN, JOSEPH M. (1968), «Olympics Ouster», *The New York Times*, (http://www.nytimes.com/packages/html/sports/year_in_sports/10.16a.html), consultado pela última vez a 5 – 10 – 2012.

SHOHAT, Ella e Robert Stam (2007 [1994]), “From Eurocentrism to Polycentrism”, Ella Shohat e Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London/New York: Routledge, pp. 13 – 54.

SICARD, Monique (2006), *A Fábrica do Olhar: Imagens de Ciência e Aparelhos de Visão (Século XV – XX)*, Lisboa: Edições 70.

SILVA, João Céu (2010), «Custa-me pintar em Portugal», (http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1615697&seccao=Artes%20Pl%20E1sticas), consultado pela última vez a 7-07-2012.

SILVA, Vítor Aguiar e (2010), *As Humanidades, os Estudos Culturais e o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*, Coimbra: Edições Almedina.

SOARES, António Oliveira, «A Iniciativa», (<http://www.artecontempo.org/associacao.htm>), consultado pela última vez a 10 – 09 – 2012.

SOJA, Edward W. (1993 [1989]), *Geografias Pós-Modernas: A Reafirmação do Espaço na Teoria Social Crítica*, Vera Ribeiro (trad.), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

SOJA, Edward W. (1996), *Thirdspace: Journeys of Los Angeles and Other Real-and-Imagined places*, Oxford e Cambridge: Blackwell Publishing.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2003 [1988]), “Can the Subaltern Speak?”, Bill Ashcroft et al. (ed.), *The Post-Colonial Studies Reader*, London/New York: Routledge, pp. 24 – 28.

SURVYLLE, Max (1940), «A palmeira, árvore tutelar de África», *Boletim Geral das Colónias*, nº 184, Lisboa: Agência Geral das Colónias, pp. 105 – 106.

TODD, J. Jay e René Marois (2004), «Capacity limit of visual short-term memory in human posterior parietal cortex», ([http://www.ioi.knaw.nl/viscog/temp/Todd%20\(2004\)%20Nature.pdf](http://www.ioi.knaw.nl/viscog/temp/Todd%20(2004)%20Nature.pdf)), consultado pela última vez a 8-06-2012.

TRAQUINO, Marta Isabel Barreto (2006), *A construção do lugar pela arte contemporânea*, Lisboa: Instituto Superior do Trabalho e da Empresa.

TURNER, Victor (1995 [1969]), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, U.S.A: Transaction Publishers, AldineTransaction.

VALA, Jorge (2009), “Diferença e Semelhança: o Peso da Identidade”, Arjun Appadurai et al. (coaut.), *Podemos viver sem o Outro? As Possibilidades e os Limites da Interculturalidade*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Tinta da China, pp. 99 – 111.

VALE, Paulo Pires do, «Breve sumário da História do Futuro», (http://www.vascoaraujo.org/texto_6.html), consultado pela última vez a 7 – 07 – 2012.

VIEIRA, Fátima (2009), «A globalização segundo Francisco Vidal», *Artes e Leilões*, n.º 17, Lisboa: Artes e Leilões, Sociedade Editorial, pp. 25 – 27.

VIEIRA, Inês Espada (2010), *Memória do Tempo e dos Textos, Os Artigos de Gonzalo Torrente Ballester na Imprensa (1927 – 1940)*, Lisboa: Universidade Católica.

VOLKMER, Ingrid (ed.) (2006), *News in Public Memory: An International Study of Media Memories Across Generations*, New York: Peter Lang.

WARD, Thomas B. (1995), “What’s Old about New Ideas?”, Steven M. Smith et al. (ed.), *The creative cognition approach*, Cambridge, Mass.: MIT, pp. 157-178.

WILLIAMS, Raymond (2011 [1958]), “Culture is Ordinary”, Imre Szeman e Timothy Kaposy, *Cultural Theory: An Anthology*, UK: Blackwell Publishing, pp. 53 – 59.

ZELIZER, Barbie (1998), *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera’s Eye*, Chicago: University of Chicago Press.

Filmografia

O Jardim (2005), realizado por Vasco Araújo, 9’44’’.

Sítios Web Consultados

«‘É Pena Seres Mulato!’: Ensaio sobre relações raciais», <http://cea.revues.org/583>, consultado pela última vez a 18 – 10 – 2012.

«A Biologia da Multiculturalidade», http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col_Percursos_Intercultura/1_PI_Cap1.pdf, consultado pela última vez 8-06-2012.

«A Indústria Chinesa em África», <http://expresso.sapo.pt/a-industria-chinesa-em-africa=f627169>, consultado a 10 – 9 – 2012.

«A Iniciativa», <http://www.artecontempo.org/associacao.htm>, consultado pela última vez a 10 – 09 – 2012.

«A Tropa do Indivíduo: Nástio Mosquito e os Ghostbusters», <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-tropa-do-individuo-nastio-mosquito-e-os-ghostbusters>, consultada pela última vez a 6 – 10 – 2012.

«África é o último território da arte contemporânea, entrevista a Miguel Amado» <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/africa-e-o-ultimo-territorio-da-arte-contemporanea-entrevista-a-miguel-amado>, consultado pela última vez a 10 – 10 – 2012.

«Ana Vidigal é pintora e nunca lhe passou pela cabeça ter filhos», http://www.publico.pt/Cultura/ana-vidigal-e-pintora-e-nunca-lhe-passou-pela-cabeca-ter-filhos_1446411, consultado pela última vez a 6 – 10 – 2012.

«Angola regista a maior taxa de crescimento do mundo», <http://economico.sapo.pt/edicion/diarioeconomico/internacional/economia/pt/desarrollo/1004850.html>, consultado pela última vez a 31-07-2012.

«Arte nos Espaços Públicos: a cidade como realidade», <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/431/380>, consultado pela última vez a 18 – 08 – 2012.

«As Interculturalidades da Multiculturalidade», http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col_Percursos_Intercultura/4_PI_Cap2.pdf, consultado pela última vez a 10-04-2012.

«Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-identity», http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/72_Between%20Prospero%20and%20Caliban_LusoBrazilianReview2002.pdf, consultado pela última vez a 17 – 10 – 2012.

«Breve sumário da História do Futuro», http://www.vascoaraujo.org/texto_6.html, consultado pela última vez a 7 – 07 – 2012.

«Capacity limit of visual short-term memory in human posterior parietal cortex», [http://www.ioi.knaw.nl/viscog/temp/Todd%20\(2004\)%20Nature.pdf](http://www.ioi.knaw.nl/viscog/temp/Todd%20(2004)%20Nature.pdf), consultado pela última vez a 8-06-2012.

«Cartografias da Memória e do Quotidiano», <http://www.guimaraes2012.pt/cartografias/>, consultado pela última vez a 10 – 10 – 2012.

«Chapéus de sol de Inês Lobo (Portugal)», <http://www.gulbenkian.pt/section30artId2527langId1.html>, consultado pela última vez a 13 – 07 – 2012.

«Construindo um arquipélago», http://issuu.com/acep_ongd/docs/fatimaproenca, consultado pela última vez a 10 – 10 – 2012.

«Custa-me pintar em Portugal», http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1615697&seccao=Artes%20PI%E1sticas, consultado pela última vez a 7-07-2012.

«De Outros Espaços», http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html, consultado pela última vez a 18 – 10 – 2012.

«Eduardo Batarda: um pintor oblíquo», <http://ipsilon.publico.pt/artes/entrevista.aspx?id=297241>, consultado pela última vez a 10 – 10 – 2012.

«Entrevista a Vasco Araújo», <http://sandravieirajurgens.wordpress.com/category/entrevistas/arqa/>, consultado pela última vez a 4 – 11 – 2012.

«Entrevista ao Arquitecto José Gorjão Jorge», http://tv1.rtp.pt/play/?radiocanal=4#/?prog%253D2610%2526idpod%253D202067%2526fbtitle%253DRTP%20Play%20-%20Atelier%2526fbimg%253Dhttp%253A%252F%252Fimg0.rtp.pt%252FEFG%252Fimgth%252FphpThumb.php%253Fsrc%253D%252FEFG%252Fradio%252Fimagens%252F2610_rua_do_mundo.gif%2526w%253D160%2526h%253D120%2526furl%253Dhttp%253A%252F%252Fwww.rtp.pt%252Fplay%252F%253Fprog%253D2610%2526idpod%253D202067, suporte em *podcast*, consultado pela última vez a 31-08-2011.

«Espaço», http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1018&Itemid=2, consultado pela última vez a 24 – 10 – 2012.

«Eusébio: O “Pantera Negra” faz história em Portugal», <http://pt.fifa.com/classicfootball/players/player=39547/index.html>, consultado pela última vez a 18 – 10 – 2012.

«Fora de Campo - sobre o arquivo de cinema de Moçambique», <http://www.atelier-real.org/CatarinaSimoFORADECAMPO.htm>, consultado pela última vez a 10 – 10 – 2012.

«Francisco Vidal», <http://www.artafrica.info/html/expovirtual/expovirtual.php?ide=2>, consultado pela última vez a 18 – 10 – 2012.

«Grandes Lições», http://www.gulbenkian.pt/index.php?object=160&article_id=3769, consultado pela última vez a 1 – 11 – 2012.

«Kuxa Kanema: O Nascimento do Cinema – um documentário de Margarida Cardoso», <http://www.cnb.pt/gca/?id=917>, consultado pela última vez a 10 – 10 – 2012.

«La globalización: ¿productora de culturas híbridas?», <http://www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf>, consultado pela última vez a 31-09-2012.

«Mímese ou Mimese», http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1551&Itemid=2, consultado pela última vez a 8 – 11 – 2012.

«Monumental Seduction», <https://www.amherst.edu/media/view/64678/original/huysen.pdf>, consultado pela última vez a 18 – 10 – 2012.

«Neural mechanisms for visual memory and their role in attention», <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC33636/>, consultado pela última vez a 8-06-2012.

«O Futebol Português em Moçambique como memória social», http://repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/3123/1/2006_10_6.pdf, consultado pela última vez a 28 – 09 – 2012.

«O Valor Económico da Língua Portuguesa», <http://observatorio-lp.sapo.pt/pt/geopolitica/o-valor-economico-da-lingua-portuguesa/valor-econ-port>, consultado pela última vez a 3 – 10 – 2012.

«O vulgar na construção de intenções. Entrevista», <http://www.e-vai.net/content/view/1980/44/>, consultado pela última vez a 18 – 10 – 2012.

«Olympics Ouster», http://www.nytimes.com/packages/html/sports/year_in_sports/10.16a.html, consultado pela última vez a 5 – 10 – 2012.

«Os Processos da Globalização», <http://www.eurozine.com/articles/2002-08-22-santos-pt.html>, consultado pela última vez a 01-10-2012.

«Pedro Barateiro “Teoria da Fala”», <http://www.serralves.pt/actividades/detalhes.php?id=1645>, consultado 6-07-2012.

«Pedro Valdez Cardoso. Cross-Cultural (works on flatness, domination and erasing)» [*press release*], <http://www.artecapital.net/recomendacoes.php?ref=410>, consultado pela última vez a 12 – 09 – 2012.

«Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly», http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100012, consultado pela última vez a 12 – 09 – 2012.

«Representação das artes na África desde o século passado, contributos para um estudo», <http://www.buala.org/pt/a-ler/representacao-das-artes-na-africa-desde-o-seculo-passado-contributos-para-um-estudo>, consultado pela última vez a 4 – 09 – 2012.

«Rui Moreira», http://www.miguelnabinho.com/artistas_ficha.php?lang=pt&art=13, consultado a 13 – 07 – 2012.

«TED: Chimamanda Adichie – The Danger of a Single Story», <http://www.viewchange.org/videos/ted-chimamanda-adichie-the-danger-of-a-single-story>, consultado pela última vez a 24 – 10 – 2012.

«Um arquivo de Aspirações», http://www.atelier-real.org/res/ForadeCampo/suplemento_fdc_jornal03.pdf, consultado pela última vez a 5-07-2012.

«Visões da África, Representações e ideias acerca do continente africano nas capas da Revista Visão (1993-2006)», http://repositorio-iul.iscte.pt/bitstream/10071/2406/1/CIEA7_26_OLIVA_Vis%C3%B5es%20da%20%C3%81frica.pdf, consultado pela última vez a 10 – 07 – 2012.

<http://www.culturgest.pt/arquivo/2010/12-femmeuses.html>, consultado pela última vez a 24 – 10 – 2012.

<http://www.jorgerocha.org/site/culinaria/introducao/>, consultado pela última vez a 9-07-2012.

http://www.librairiedumoniteur.com/boutique/fiche_produit.cfm?ref=9789898239266&type=38&code_lg=lg_fr&num=2, consultado pela última vez a 27 – 10 – 2012.

http://www.livestream.com/fcglive/video?clipId=pla_7150b710-106d-4b6c-be01-5f81115b9423&utm_source=lslibrary&utm_medium=ui-thumb, consultado pela última vez a 10 – 09 – 2012.

<http://www.manuelbotelho.com/pt/index.php?/-statements/>, consultado pela última vez a 14 – 07 – 2012.

Imagens – Sítios Web

<http://esportes.terra.com.br/rumo-a-2012/pan-americano-guadalajara-2011/noticias/0,,OI5347831-EI17395,00-Garantido+em+Londres+Pantera+Negra+foca+em+repetir+facanha+no+Pan.html>, consultado pela última vez a 1 – 11 – 2012.

<http://gategalleries.com/News.aspx?tabid=2427&code=pt&ItemID=2036>, consultado pela última vez a 1 – 11 – 2012.

<http://noticias.r7.com/blogs/eduardo-marini/2011/12/04/comemoracao-preferida-de-socrates-com-o-punho-fechado-e-erguido-a-pantera-negra-sera-a-marca-das-homenagens-dos-artilheiros-e-nos-minutos-de-silencio-na-ultima-rodada-do-brasileirao/>, consultado pela última vez a 1 – 11 – 2012.

<http://pedrovaldezcardoso.com/2011crosscultural.html>, consultado pela última vez a 1 – 11 – 2012.

http://www.artafrica.info/html/expovirtual/expovirtual_i.php?ide=2, consultado pela última vez a 1 – 11 – 2012.

<http://www.futebolecialtda.com.br/2011/10/mais-alguns-momentos-em-que-bola-se.html>, consultado pela última vez a 1 – 11 – 2012.

<http://www.m3lab.info/portal/?q=book/export/html/2926>, consultado pela última vez a 1 – 11 – 2012.

<http://www.m3lab.info/portal/?q=book/export/html/2926>, consultado pela última vez a 1 – 11 – 2012.

Anexos

A)

Entrevista a Pedro Valdez Cardoso

Realizada em maio 2012

Pedro Valdez Cardoso foi vencedor do *V Prémio de Escultura City Desk*; 2005, terceiro classificado na *X Mostra Internacional Unión Fenosa*; 2008, *Prémio de Aquisição Lugares de la Memoria* no ArtSalamanca '08 e nomeado para o *Prémio Burgol* – artistas emergentes, ARCOmadrid '09. Expõe desde 2001 e tem sido África um dos principais temas das suas obras de arte. De destacar serão, por isso, exposições como *Jogos de Caça* (2007), Galeria Módulo, Porto, *Mme. Pompadour Voyage en Afrique* (2009), Galeria Baceiros, Vigo e *Cross-Cultural (works on flatness, dominion and erasing)* (2011), Galeria Arte Contempo, Lisboa.

1 – Em entrevista à Lúcia Marques confessou que o seu conhecimento de África é traçado à distância, «construído por leituras, documentários, produção artística e cultural, dados estatísticos, pelos média, pelas histórias e vivências de amigos e familiares» e ainda que uma das imagens que mais recorda do Egito é o lixo ... Em que medida é que estas imagens do continente africano têm contribuído para a sua produção artística?

R. Não são só imagens do continente africano. Todo o mundo não ocidental e grande parte dos países que se generalizam de terceiro mundo foram sempre motivo de busca de outra coisa. É normal essa procura de uma imagem que não é a referência que nós temos, ao longo da nossa formação e da nossa educação. Em relação a África, não é tanto essa imagem mediada que me chega e que eu referi, dos documentários ou das fotografias, é também toda a África que me foi sempre chegando numa vertente mais popular, claro, à qual, desde miúdo, me sinto muito próximo. Muito próximo, não estando nada próximo (ou até estando), mas a estética envolvida sempre foi motivo de fascínio. Em relação à imagem do lixo, é uma imagem recorrente no meu trabalho, até para falar numa certa ruína civilizacional. Mesmo em outros trabalhos que nada têm como referente a África ou países não ocidentais, o mesmo acontece com a Ásia ou com a América Latina. Mesmo as construções – a construção precária – tudo o que tem muito a mão do homem, porque

também são coisas que jogam muito com a minha forma de fazer arte, que tem muito de manual e é muito artesanal, e, se calhar por aí existe logo à partida uma empatia maior.

2 – E esse fascínio deve-se a alguma razão em especial?

R. Eu acho que, não querendo cair muito na questão do exótico, ela não deixa nunca de existir. É impossível contornarmos a questão do exótico. Eu acho que há uma coisa que tem a ver com o facto de ser artista, que é a curiosidade que acho que é inerente – ou pelo menos deveria ser inerente – à profissão. E essa curiosidade é normal que faça com que tudo aquilo que seja uma outra perspetiva, um outro olhar, um desviar do olhar em relação ao que é habitual acabe por ser uma coisa muito apelativa, porque independentemente da profundidade das coisas, a pele – digamos assim – a estética, a superficialidade também são materiais de recolha muito importantes para o artista. Acho que é também nesse sentido que houve sempre esse desafio e aí poderíamos categorizar a coisa no plano do exótico. Mas não gosto do sentido pejorativo com que o termo acaba por estar conotado.

3 – Tenho reparado que muitos dos artistas que trabalham o tema africano têm passado pela escola de artes visuais Maumaus. Este momento da sua formação foi, de alguma maneira, importante? Que ferramentas lhe forneceu para a reflexão e abordagem destes temas?

R: Sim, é sem dúvida um tema abordado – pelo menos quando eu lá estive – no plano de estudos da Maumaus. Hal Foster era um crítico abordado, o artista como etnógrafo, alguns artistas que trabalham nesse campo, o documentário e o artista que usa, que se apropria da técnica do documentário – e há realmente grandes artistas internacionais que trabalham estas questões a partir do uso do documentário – também era bastante abordado. Tínhamos também aulas tutoriais com a Ângela Ferreira, que é uma artista que aborda muito esta questão, muito ligada ao modernismo e à questão da arquitetura, que tem sido o tema central do seu trabalho. Eu acho que é um pouco por aí. Era uma questão também muito premente na altura, porque frequentei a Maumaus logo no início dos anos 2000 e, portanto, era a altura em que estas questões estavam realmente a surgir e sim, penso que o facto de ter frequentado a Maumaus tenha sido – de alguma forma – um dos motivos para que eu aborde estas questões. Mas não só. Também porque a Maumaus tem um plano de estudos politicamente implicado – digamos assim – e havia muitas conversas

de grupo, muitas conversas paralelas sobre o facto de não se falar em Portugal do tempo da guerra colonial e do 25 de Abril ter sido uma coisa um pouco estranha, ou seja, essas questões eram muito faladas e debatidas independentemente até do campo da arte. Portanto essa questão da política, do passado português e do passado colonial foi uma coisa que marcou a minha temporada na Maumaus, não só pelo plano de estudos mas houve um enquadramento do pensamento nessa linha. Isso foi importante, foi sem dúvida importante, e marcou, claro.

Agora há outras questões, eu próprio nasci em 1974, e portanto pertencço à geração que nasceu no pós 25 de Abril. Penso que essa questão, se calhar, é mais importante para a minha geração – ou pensá-la é mais importante para a minha geração – do que para as gerações anteriores. Nós balizamos mesmo ali o período em que as coisas aconteceram, desta mudança e o que é que é esta mudança e o que é que não é. E penso que todos nós temos pessoas muito próximas, pais, pais de amigos, familiares que viveram ainda essa situação, que estiveram em África, que – não tem que ser exatamente que estiveram na guerra colonial – mas muitas pessoas que estiveram a dar aulas em África, que estiveram por lá, ou outros que são retornados, as ligações familiares que são clássicas. O meu tio casou com uma africana, e todas as questões que isso depois trouxe na própria família, nas questões raciais, são questões que me são muito próximas. Se calhar, quem vê por fora não percebe isso, mas são questões que eu vivi muito perto durante a minha infância, ou seja, não foi tanto pela minha mãe e pelo meu pai, embora tenha o meu bisavô que também esteve numa colónia, em Timor. Portanto há muitas muitas questões dessas que me são muito próximas. Isto para explicar a proximidade que posso ter de vivência pessoal e biográfica com África.

4 – Por isso, apesar de não haver uma ligação biográfica registam-se todas estas questões paralelas... No dia da conversa sobre o lançamento do livro *Cross-Cultural*, disse que existem alguns artistas que não aceitam muito bem o trabalho dos artistas portugueses sem ligação biográfica a África, que trabalham estas temáticas. Gostaria de saber em que sentido e em que medida sentiu isso, e/ou se continua a senti-lo.

R: Eu acho que isso é um pouco a questão do orgulho das causas, esta causa é minha e quem és tu para estares a falar destas questões? E as coisas não são bem assim, porque vivemos em sociedade e de uma forma ou de outra as causas acabam por pertencer a toda a

gente. É o mesmo que alguém falar sobre uma questão de racismo ou alguém falar sobre uma questão de homossexualidade, não o sendo. Depois é a questão da bandeira – eu acho que passa por aí. É uma forma condicionante de pensar o mundo e a sociedade, a meu ver, mas, talvez se esteja a dissipar – espero que sim (risos).

5 – Foi pela vontade em trabalhar os tecidos *toile de Jouy* que começou a executar as peças que vieram a integrar a exposição *Jogos de Caça*, a que se seguiu *Mme. Pompadour Voyage en Afrique*, onde o foco foi especificamente colocado em África e onde quis desconstruir uma ideia baseada numa mentira e, finalmente, *Cross-Cultural* encerra a trilogia...Pode dizer-se que é o discurso de poder e a vontade de recontextualizar, numa primeira fase do projeto, e depois de trabalhar a questão da aculturação que melhor definem o âmago destas exposições (Marques, 2011: 182 – 183)?

R: Sim, suponho que sim. O primeiro projeto é, sem dúvida, um trabalho sobre uma casualidade, ou seja, é a vontade de trabalhar um material, de descobrir a origem ou as implicações que podem estar na origem desse material e depois desconstruir a forma como isso foi vinculado, até porque esse é um processo habitual noutras peças minhas e não é uma coisa tão focada, não parte de um estudo como partiu o projeto final. Não me desloquei de Lisboa, não fiz nenhuma pesquisa sobre imagens, sobre artefactos, sobre objetos, como fiz para o último projeto. O segundo momento é quase uma caricatura, no sentido em que é um trabalho sobre o falso, é tudo falso. A frase que dava o título à exposição é falsa, os objetos apresentados não eram nem africanos nem da arte decorativa ocidental, não eram nada, era tudo falso. Embora tenha observado os objetos de decoração, o que me interessava era aquela imagem muito popularizada da arte tribal africana e portanto todo aquele misticismo, muito século XIX. O último momento é a vontade de trabalhar, de forma mais profunda, sobre os objetos. Eu não tive a preocupação de fazer esta máscara porque pertence a esta cultura ou a esta tribo, foi usada nestes rituais, nestas cerimónias, está-lhe associada esta e aquela questão – claro que soube, mas isso não foi importante para a minha escolha nem para o trabalho que foi feito de apropriação e de construção, depois, dos objetos. Por acaso, é engraçado porque o Fernando Dias percebeu que eu escolhi muitas máscaras masculinas, mas essa minha escolha foi aleatória. Não era isso que estava em questão, o que estava em questão eram ideias mais gerais, de

aculturação, de globalização, de homogeneização, digamos assim, do mundo e da sociedade.

6 – Foi através de uma bolsa de investigação concedida pela F. C. Gulbenkian que teve oportunidade de efetuar o trabalho de pesquisa que conduziu à criação da Exposição *Cross-Cultural*. Teve aqui oportunidade de se colocar numa posição próxima da do etnógrafo?

R: Talvez de uma forma diferente, porque não foi um trabalho de campo. Foi um trabalho de investigação dos objetos e de recolha de imagens, mas que foi feito em museu e portanto com objetos que são dados a ver de uma determinada forma, mediados, há ali milhentas alterações, mas não houve a questão da experiência.

7 – De qualquer modo, aprende-se mais sobre arte africana na Europa do que no próprio continente africano.

R: Isso sem dúvida. Até porque normalmente em África, tudo o que se encontra de arte africana são coisas adulteradas, feitas para comércio, para turismo. Isso também era uma das questões que eu queria abordar neste projeto, a forma como todos estes objetos que nos chegam hoje e que as pessoas compram nas suas viagens são coisas produzidas massivamente para fomentar o turismo e o rendimento que muitas vezes é importante para a economia local. Noutra dia estava a ver um programa interessantíssimo, em como uma tribo que já estava praticamente desaparecida, no Japão, voltou a recriar as cerimónias e determinados cultos, exatamente porque houve um movimento turístico naquela zona e aquilo era o que atraía os turistas. Uma coisa que já estava desaparecida na cultura diária daquelas pessoas foi reintroduzida com vista, unicamente, a essa função turística e isso era uma das questões que eu queria também focar no projeto.

8 – O Pedro é escultor e o “saber fazer” é, para si, muito importante. Contudo, não teve oportunidade de contactar com este tal “saber fazer”...Disse-me, no dia do lançamento do livro, que os artistas africanos acabavam por ter alguma espécie de vantagem porque tinham oportunidade de contactar diretamente com o *know how*... De que forma é que isto foi, ou não, superado?

R: O meu trabalho é muito artesanal, e descobri coisas maravilhosas na feitura das coisas. Descobri não, deduzi porque não vi como é que elas foram feitas, mas há coisas que é fácil perceber como é que foram feitas e algumas são realmente engenhosas e até de grande virtude. Essa manualidade para o meu trabalho é muito importante e é por isso que eu digo que todo o trabalho que seja manual logo à partida, quer eu goste, quer não goste, quer eu ache que tenha interesse para além do objeto em si, cria sempre grande fascínio, tenho sempre grande curiosidade e muitas vezes posso até recorrer a essa técnica, ou a esse modo de fazer, para utilizar no meu trabalho. Aqui tentei fazer réplicas, que tinham alterações que eram impossíveis de manter, porque eu sabia que não ia fazer a forma da cabeça, ou seja, sabia que ia usar um balde ou um vaso, enfim, que ia usar formas similares. Foi, no fundo, um trabalho muito mimético, o que eu fiz foi mimetizar todos aqueles objetos que eu escolhi. Pegar noutra material, com outros objetos. Agora, fiz à minha maneira, à maneira como costumo fazer os meus trabalhos. Por acaso até tive grandes dificuldades na feitura de algumas peças, que foram extremamente trabalhosas, porque queria usar materiais como panos de limpeza e esponjas e eram tipos de materiais que não tinha usado ainda. O couro e o couro artificial, que são muito usados nos objetos originais, são tipos de materiais que já usava há muito tempo e é-me mais fácil.

9 – Então foi mais difícil trabalhar estes “novos” materiais...

R: Foram mais difíceis estes materiais que escolhi em substituição dos originais, mas que me interessavam porque eram uma parte conceptual muito importante para além do próprio objeto, porque são objetos de apagamento, de limpeza e interessava-me muito essa ideia de apagamento e de limpeza do objeto em si. E foi muito difícil porque, muitos deles não têm as dimensões necessárias, não têm a largura de um tecido, têm de ser feitos em *parchwork*, têm de ser feitos aos bocados. Houve muitas peças que foram um verdadeiro quebra-cabeças, mas isso também é um desafio e acabou por ser muito gratificante.

10 – Na entrevista a Lúcia Marques passou a ideia de que seria ingénuo pensarmos que poderíamos ser absolutamente *outsiders* em relação ao «cliché» ... Pode, contudo, dizer-se que o jogo que estabelece entre as imagens, as memórias que os portugueses (e não só) fazem de África e, provavelmente, o modo como confronta as suas próprias

construções acerca do continente, constituem tentativas de desconstrução das ideias « cliché », dos estereótipos?

R: Eu tenho muita dificuldade em perceber qual é a imagem generalizada dos portugueses face a África, porque acho que depende muito da experiência de quem lá esteve, do nível cultural e, principalmente, do nível económico. Qualquer português que pertença a uma classe média alta, ou alta, que tenha uma história de passado de uma África colonial, tem uma visão muito colonizadora, de uma África muito feudal, e isso é generalizado por mais que as pessoas digam que não. Eu conheço imensa gente que é essa a visão que tem de África, que dizem que adoram África, que África era fantástica, exatamente porque têm essa imagem, porque têm aquela imagem do *resort* que hoje muitas pessoas têm sobre uma série de locais no mundo. Depois há todas as pessoas que combateram na guerra, que acho que têm uma imagem muito diferente, porque tiveram uma experiência também muito diferente, tiveram uma experiência de guerra que seria terrível em qualquer lado. Mas, por exemplo, há toda uma classe de pessoas, os chamados retornados, que foram durante muito tempo mal vistos, que são um caso engraçado. Muitos portugueses receberam mal os retornados porque eles representavam aquilo que se queria apagar, mas é engraçado perceber como é que essas pessoas tinham realmente um sentimento de pertença àquele local e se calhar muitas com um convívio real do sítio onde estavam. Estas coisas são realmente muito complicadas e quando estamos assim a tratar delas, a tentar desconstruí-las ... As pessoas eram coniventes com um sistema, com o qual não deveriam ser coniventes, mas essas coisas são sempre muito subjetivas e depois ainda temos de perceber o que é que as pessoas realmente faziam, a que é que realmente tinham acesso. Mas acabei por não responder à tua pergunta...

11 – A questão era, se de alguma forma, o *Cross-cultural* representa uma tentativa de desconstruir alguns estereótipos, algumas imagens míticas que foram sendo construídas relativamente a África.

R: Sem dúvida. Aliás na *Mme. Pompadeur* isso era muito evidente, eu até falo sobre isso na entrevista com a Lúcia. Não há nenhum filme de aventuras de Hollywood que não tenha ainda uma imagem novecentista do continente africano. E não é só isso, os “bonecos” continuam a existir. A África negra continua a ser um lugar ainda envolto em grande misticismo, ou sedução, é como se fosse ainda uma terra de ninguém, o que não se

percebe porquê, não faz muito sentido, mas eu acho que há ainda muito essa visão e acho que o *Mme. Pompadour* é muito certo, nesse sentido. O *Cross-cultural*, propriamente dito, acaba por ser mais abrangente, porque tinha influências não só africanas, mas também asiáticas e jogava com muitas outras coisas, até com a forma como o ocidente se apropria de religiões, por exemplo, asiáticas como o budismo, e como tudo isto entra nesta máquina do capitalismo e é desenraizado da sua origem, das suas práticas iniciais, e entra neste jogo capitalizado. E acho que era muito essa máquina capitalizada que estava na base do próprio projeto, se formos ao âmago da questão.

12 – Numa entrevista dada a Hugo Dinis, presente no livro *Theatron*, confessa que o que lhe interessa é «não cair no campo problemático da bandeira, ou seja, da arte panfletária». O abrangente título *Cross-Cultural* representa a confirmação desta intenção?

R: Sim, sim. Essa é uma coisa importante, porque sempre que se produz um objeto artístico e esse objeto artístico está, de alguma forma, social ou politicamente implicado – e está quase sempre – mas quando está de uma forma mais veemente, mais visível, é preciso ter muito cuidado para não cair na bandeira porque também é o não criar verdades absolutas, porque as verdades absolutas não existem e são sempre uma demonstração de falta de inteligência. Portanto, perceber que o levantar questões, o interrogar, o tentar posicionar, ver as coisas ao contrário, acho que essa é a única forma de pegar nestes temas e às vezes também é bom que o título – se a obra não é tão explícita – que encaminhe um pouco mais, ou dê outra pista, ou vice-versa. Ou, se a obra é mais afirmativa, que o título a possa diluir um pouco, ou criar alguma confusão. Acho que é importante. E isto não é “uma no cravo e outra na ferradura”, é uma questão de não cair nessa afirmação panfletária, na bandeira, “isto é assim e só pode ser assim”.

13 – Já falámos sobre a questão do exótico e da espetacularização do “Outro” – referida por Stuart Hall – de que a Exposição do Mundo Português e tantas outras organizadas durante os séculos XIX e XX, por exemplo, foram reflexo. A sistemática replicação de estereótipos, a forma repetida como o “Outro” foi sendo apresentado nos museus e noutros tipo de mostras influencia ainda o modo como olhamos e concebemos aquilo que nos é apresentado?

R: Acho que sim, sem dúvida. Somos um ser cultural e social, não podemos fugir. Por mais inteligente que uma pessoa seja e se questione constantemente sobre essas coisas e se interrogue e tente fazer de outra forma, há coisas que são muito profundas e que levam muito tempo a serem desconstruídas, apagadas, transformadas e era isso que eu queria dizer quando referia que é impossível fugir ao cliché. Mesmo que tenhamos essa consciência do cliché e que tentemos evitá-lo ao máximo, é difícil, é mesmo difícil. Isto sente-se nesta questão do “Outro”, na questão da imagem que a Europa, ou que Portugal tem de África e sente-se em tudo. Sente-se nas questões sociais, da sexualidade, sente-se imenso com as comunidades imigrantes, porque o problema é o problema do conhecimento. O conhecimento só existe a partir da categorização e, portanto, essa necessidade de categorizar é que faz, muitas vezes, com que se criem estas molduras. Se calhar temos de fazer isto para depois desconstruir, se calhar o processo tem de ser assim, eu não sei.

14 – É um bocadinho um jogo, que se calhar não acaba ... Mas esta questão da maneira como olhamos também influenciou o modo como apresentou o espaço em *Cross-Cultural...*

R: Nesta exposição, quis fugir ao modelo de instalação museográfica, com recurso a plintos, a luzes, à criação de uma certa aura em torno dos objetos, revesti-los de uma carga simbólica, mística. Essa foi a primeira coisa de que eu quis fugir, a essa forma mais óbvia de a mostrar. Depois, como havia toda esta lógica do capital ligada à exposição, das trocas comerciais e do trânsito, achei que era engraçado haver esse lado de hangar na exposição. Por um lado, o hangar que pode ser a arrecadação do museu onde as peças ainda estão encaixotadas, por outro, pode ser o armazém de onde elas vão sair para serem comercializadas. E depois também tem o lado do mercado que é a imagem dos contentores quando chegaram de África, exatamente do outro lado, e, portanto, havia também esse jogo.

15 – Se calhar, também as questões do lixo e da confusão que tantas vezes são associadas a África ... Era também por aí?

R: Não isso não foi tanto, não foi tanto por aí. Eu acho que isso, se calhar, é mais visível na própria maneira como foi feito, porque existe uma apropriação muito grande

desses produtos que são deitados no lixo, brinquedos que as crianças fazem – que são muito populares – com as latas, por exemplo, e se calhar aí até se encontra alguma ligação com os materiais que eu usei. Mas também não foi propositado. Mas não, não sinto que essa questão do lixo estivesse presente neste projeto.

16 – Na exposição *Livro de Actos* (2006) no Centro Cultural Emmerico Nunes em Sines, construiu uma peça ligada aos descobrimentos e à Índia pelo facto de estar a expor num castelo onde havia vivido Vasco da Gama. No caso da exposição *Theatron* (2010), na Galeria NovaOgiva em Óbidos, aproveitou o facto de estar numa vila medieval e a respetiva estrutura militar, para a criação das peças. Estes são apenas dois exemplos que refletem a preocupação que manifesta, não raras vezes, em associar as criações artísticas ao espaço expositivo. No caso de *Cross-Cultural* e da Galeria Espaço Comtempo, é também possível assinalar essa preocupação?

R: Não. É como se houvesse dois processos de trabalho. No caso de Sines, foi uma encomenda para um espaço muito específico, que não era um *white cube*, portanto, não era uma galeria, de facto tinha umas determinadas características que só fazia sentido fazer uma peça e trabalhar o espaço através do próprio local, das especificidades do local e do seu contacto. E foi isso que eu fiz e em Óbidos a mesma coisa. Sempre que tenho essa possibilidade de trabalho é para um sítio que não é um sítio habitual de exposição, que não tem as paredes brancas, que não é uma galeria e, portanto, isso acontece. Ali não, porque é uma galeria comum, e portanto não houve essa preocupação do espaço, só houve a preocupação do espaço na gestão da montagem, mas não houve essa preocupação à partida na conceção da exposição.

17 – O jogo de cores bem como a forma como o espaço foi trabalhado, de modo nada convencional, apontam para a construção de uma *mise-en-scène* que é, aliás, recorrente no âmbito da sua produção artística ...

R: Havia várias coisas em jogo, muito práticas. Era uma exposição em que as peças eram todas com materiais diferentes, com uma gama de cores enorme e era preciso unificar a exposição, ou seja, também não havia orçamento para fazer esse tipo de exposição mais convencional, para mandar construir plintos e vitrinas, etc, e eu também não queria esse tipo de exposição. Era preciso criar alguma coisa com eficácia, porque senão iria ficar uma

coisa dispersa, sem força, sem coerência, sem ligação entre si e, portanto, essa *mise-en-scène* de que falas é importante, porque dá um caráter instalativo à exposição – ela pode ser vista como um todo, mas também pode ser vista peça a peça, mas era importante para criar mais estrutura que integrasse todas aquelas peças numa só estrutura.

18 – E a questão da desconstrução da espetacularização do “Outro” – de que temos já vindo a falar – foi conseguida?

R: Não sei. Acho que qualquer objeto original tem uma carga, uma força muito maior do que aquelas peças todas juntas, porque havia uma carga em termos de estilos muito grande, a começar pelas próprias cores. Aquelas cores que há realmente na Papua Nova Guiné, na América Latina, temos algumas coisas com cores fortíssimas, quando se recorre por exemplo a penas de pássaros, mas não é comum aquela paleta de cores tão vibrante – quase carnavalescas – nesse tipo de objetos. Mas aí eu também estava sujeito aos materiais que queria usar, que são materiais com aspeto muito tóxico e, portanto, eu acho que há uma redução de qualquer coisa ali, mas não sei, acho que se criou outra coisa qualquer. Exatamente os *queer objects* de que o Fernando Dias falava, porque acho que passa muito por aí.

19 – O que é que são exatamente então estes objetos *queer*?

R: O José António Fernandes Dias caracterizou-os como *queer*, teve a necessidade de categorizar as peças – o que dentro do contexto também é engraçado, porque teve de colocá-los dentro de uma moldura para as conseguir descrever, apesar de dentro da categorização este ser o modelo mais próximo de uma não categorização, e isso agrada-me porque é a ausência da *frame* de que falava há pouco. Muitas pessoas, quando viram o termo *queer*, associaram-no à questão da sexualidade – que normalmente é o mais comum – mas o termo *queer* é aplicado, a este trabalho, como objetos sem categoria, sem definição. Ou seja, eles são miméticos aos seus originais, mas afastam-se totalmente deles, não têm a carga simbólica nem ritual, eles até nem são usáveis – porque as máscaras têm uma funcionalidade, estes nem sequer são funcionais, porque se alguém metesse um balde na cabeça morria asfixiado, portanto, também há esse lado: são falsos na sua funcionalidade.

20 – Qual é que foi o *feedback* que recebeu em relação à exposição?

R: Há pouco quando falaste na espetacularidade, há um outro tipo de espetacularidade que aqui se pode associar ao lúdico. Aparentemente é uma exposição divertida, lúdica e as pessoas não sabem bem como encaixá-la, nem posicioná-la enquanto exposição de arte contemporânea, nem posicioná-la em relação ao trabalho de base de arte africana e de arte asiática que têm esses objetos como referente. Isso, acho que muita gente estranhou e não soube muito bem como falar deste projeto e, depois, porque acho que é um momento de paternalismo em relação a todos os trabalhos que tocam estas questões. Muitos antropólogos, possivelmente, considerariam que seria uma heresia aquela exposição, um desrespeito – isso é uma coisa que perturba imenso, um desrespeito sobre o quê? Ou seja, este lugar de sacralização das coisas que acaba sempre por ser feito, não existe e se calhar se a exposição tivesse esse lado, se calhar, teria sido vista de outra maneira, não sei muito bem, porque eu tive pouco *feedback* das pessoas. Tive *feedback* das pessoas mais próximas, das pessoas do meio, estão agora algumas peças em Guimarães – na capital Europeia da Cultura. Mas eu acho que é preciso ter um outro olhar que o Fernando Dias tem, porque está muito ligado à arte contemporânea, que um antropólogo só como antropólogo não terá perante a exposição e acho que muitas das pessoas dentro do meio da arte contemporânea – se calhar – não terão, não sei.

21 – Que tipo de relação é que acha que as pessoas acabaram por estabelecer com os objetos?

R: Pois, não sei também. Houve alguns colecionadores que me disseram que os objetos eram muito difíceis de manter em casa por causa do pó, por isso é que não compraram. Mas, não sei mesmo. Eu acho que, se calhar, as pessoas não percebem o lado da crítica tão facilmente, se não tiverem uma folha de sala, se não pensarem um pouco mais sobre o objeto, se não perceberem que o material com que ele está feito tem uma dimensão crítica, não é muito direto. São objetos muito visuais, com uma carga visual muito forte e que, se as pessoas ficarem apenas por aí – e acho que para muita gente é fácil ficar só por aí, por serem tão marcados visualmente – o resto não passa.

22 – O José António Fernandes Dias fazia exatamente referência a isso, dizendo que era muito fácil que as pessoas não percebessem o grande trabalho de pesquisa que estava por trás de toda aquela exposição. É fácil ficar pela superfície ...

R: Sim, é muito fácil ficar pela superfície neste projeto. Mas é o risco.

23 – E esta trilogia não encerra definitivamente um ciclo ...

R: Fiz uma série de colagens em que falo exatamente um pouco sobre o mesmo, como o ocidente tem construído o “Outro”. São pinturas retratos, do século XVII até ao século XIX europeias, de recortes que eu fui fazendo de revistas entre outros suportes, e depois há máscaras africanas, asiáticas que eu coloco no rosto destes retratos. São colagens pequenas e, no fundo, é falar na forma como o “Outro” tem sido representado, de uma forma muito simples, que me parece muito mais eficaz e tem sido muito bem recebida.

24 – Mais eficaz no sentido em que é mais consensual?

R: É mais direto o propósito e talvez por isso a reação seja mais fácil de obter. Nas máscaras, as pessoas não sabem muito bem o que é isto, e ali é muito fácil de perceber o que é que está em questão, o que é que está implícito.

25 – E que projetos se seguem a esta obra de colagens?

R: Depois estas coisas não acabam, por dois motivos: primeiro porque gosto muito delas e, depois, porque não se consegue mudar assim um trabalho da noite para o dia, é um processo mais lento. Mas, para já, para já, não estou a fazer trabalhos sobre estas questões.

26 – As instituições como o museu e as galerias de arte têm assumido uma posição charneira na legitimação e reconhecimento das obras de arte bem como do artista. Em particular, a galeria estabelece uma ligação comercial com o artista (uma espécie de agente) ... Decorre dessa relação pressão criativa?

R: Acho que decorre sempre. Se um artista tem um determinado trabalho que começa a ser muito bem aceite, a ser comercialmente muito rentável se calhar é um pouco difícil – até para o próprio artista – dizer “eu agora vou fazer algo radicalmente diferente”, porque esse radicalmente diferente poderá não ser bem aceite, poderá não se vender tão bem, portanto, essa pressão acaba por existir sempre. Gosto de pensar que não há muito essa

pressão em relação a mim, porque assim tenho muito mais liberdade. Mas eu também acho que só cabe ao artista assumir essa liberdade, assumindo as consequências dessa mudança. A mudança pode não ser tão bem aceite, logo à partida, mas, depois, com o tempo, se o trabalho for bom, acho que acaba por acontecer. Eu não acho que sinta muito essa pressão, gosto de pensar, pelo menos, que tenho liberdade total de fazer o que me apetece (se bem que isso não existe).

27 – Voltando ainda à questão espacial ... o Pedro tem um interessante trabalho no que respeita à configuração de cartografias ...

R: Foi uma exposição que foi pensada para ser apresentada em Marrocos, para a Feira de Marrocos, mas que entretanto foi cancelada. Mas a exposição parte do Magreb, seja lá o que o Magreb for ou aquilo em que cada pessoa quiser pegar. Portanto, o que eu peguei foi em todo o norte de África, que tem uma influência francesa muito grande – aliás, a própria economia marroquina é quase 80% francesa – e fiz um espelho clássico francês, barroco, com mapas do Magreb, de Marrocos, da Tunísia, da Líbia.

28 – Tem também um conjunto de mascarilhas e uns coletes salva vidas... Poderíamos falar na produção de novas propostas cartográficas/em propostas de novas cartografias?

R: Não sei. O dos coletes acho que é mais metafórico, digamos assim, as mascarilhas até tem um título engraçado que é *The whole world is a mask*, que é uma frase que, a dada altura, uma das personagens do *Moby Dick* diz. Esse acho que é mais significativo e que se enquadra mais aqui nestas questões, da construção do “Eu”. Também já tinha feito uns espelhos de mão com mapas de vários países dos continentes americano, asiático, europeu e africano e que já falavam dessa questão da construção do eu e da indefinição, dessa indefinição. Eu acho que passámos muito tempo obcecados com essa questão da definição do “Eu”, a necessidade da construção do “Eu” e, se calhar, essa indefinição é que é a condição, ou a resposta.

29 – No caso dos coletes salva vidas, que colocam em destaque os países do Sul – os países africanos e da América Latina ... São estes, na sua opinião, os nossos coletes salva-vidas?

R: Bom, a América Latina de Espanha é consideravelmente. Sim, sem dúvida que são esses países que vão ser importantes. Ainda por cima, são países muito ricos, sempre foram. Em relação a África não sei, a América Latina sem dúvida que é uma grande potência. África é um continente muito complicado.

30 – Mas a metáfora era por aí ou não exatamente?

R: Também, porque estão à frente, sem dúvida. Mas também tinha a ver com o estado do mundo, se quisermos, a metáfora era também por aí.

31 – Concorda que há ainda muito trabalho, muita reflexão a ser feita no campo das artes plásticas portuguesas relativamente a África?

R: Acho que sim. Isto é muito estranho, as poucas pessoas que conheço, neste momento, que têm ligação ou que vão pontualmente, que abriram negócios em Angola – como sociedades de advogados – e que vão, dizem “ai entra-se no hotel e não se sai do hotel, não arrisco, é perigoso ...”. Acho que o problema é que se criam oportunismos económicos e, se calhar, não há uma reconstrução como deveria ser. Em Portugal, artistas de origem africana, só nos últimos anos é que começaram a surgir alguns – como é que é possível? – e, de repente, são os melhores. Porque depois é muito complicado separar as coisas: estamos a ser paternalistas, estamos a ser politicamente corretos – bom politicamente corretos, sabes que é uma coisa terrível – mas, assim, de repente, lembro-me de três artistas bons, conhecidos que estão no circuito da arte contemporânea portuguesa e que não se percebe como é que só tão tarde é que surgem estas figuras – e não só estes, mas outros – no panorama português das artes. Já me apercebi que há galerias de arte contemporânea, exposições que eu recebo destes artistas – por email – principalmente em Angola, e não há muito esse *feedback* cá, ou mesmo as iniciativas que houve de arte portuguesa, ou de artistas contemporâneos portugueses, ou artistas da diáspora cá. A Fundação PLMJ tem agora um programa nesse sentido, mas é tudo muito, muito pontual. Acho que há muito por fazer nesse sentido.

32 – De repente parece que há aqui uma nova oportunidade, ou seja, Portugal não tem capacidade para competir com a organização de grandes exposições do século XIX ou

do século XX, por exemplo. Mas, se calhar, apostar noutros temas, noutras “geografias”, poderá ser uma mais valia em termos de competitividade.

R: Pode ser o que é que nós temos que poderá ser uma vantagem em relação a outros países da Europa. Sem dúvida que sim.

33 – Mas claro que há ainda muito para fazer...

R: Sim acho que há mesmo muito a fazer. Mas também não sei que trabalho é que tem que ser feito, porque também acho complicado este tipo de exposições como “artistas da diáspora, agora temos um programa especial para artistas da diáspora”, mas artistas da diáspora são artistas. Esta coisa da condição geográfica é uma coisa que me faz muita confusão, mas a mim faz-me muita confusão tudo o que é estas necessidades de categorização, de encaixotamento das coisas, apesar de serem necessárias se não o discurso não existia, mas não sei se não é uma coisa ainda um bocadinho novecentista.

34 – Como é que se ultrapassa?

R: Também não sei.

B)

Entrevista a Vasco Araújo

Realizada em junho de 2012

Vasco Araújo venceu o prémio Novos Artistas da Fundação EDP, em 2002, no ano seguinte foi artista residente no *Museum of Fine Arts* de Houston, EUA, em 2005, na Residência Internacional em Paris – *Récollets* – França, em 2007, em *BALTIC Centre for Contemporary Art*, Newcastle, Reino Unido, e ainda na *University of Arts*, Filadélfia, EUA. Vasco Araújo explora fortemente questões ligadas à música, ao corpo, ao movimento, à identidade, ao género e à alteridade. Participa em exposições coletivas desde 1999 e expõe individualmente desde 2001.

1 – O percurso artístico do Vasco começou pela ópera e os primeiros trabalhos, expostos em 1999, remetem precisamente para este universo. Que importância tem, para si, o tratamento da cultura erudita na contemporaneidade?

R: Tem toda a importância. Para mim, o fundamental é que o presente é sempre uma coisa muito relativa, e, portanto, o passado próximo também é uma coisa relativa. Apesar de a meia hora antes já ser história, nós não temos consciência dela, não temos distância suficiente. O estudo da arte contemporânea hoje vai até aos anos de 1980/90. Porquê? Porque é difícil chegar a um momento que é exatamente o momento do antes, logo, nesse sentido me parece que é sempre mais interessante qualquer coisa que venha de, pelo menos, há um século atrás, ou, pelo menos, meio século. Depois, porque a história está-se sempre a repetir. Os acontecimentos estão-se sempre a repetir e os assuntos são sempre os mesmos, de formas diferentes, mas, de facto, o que atormenta o ser humano continua a ser o mesmo que atormentava há trezentos, há quatrocentos anos atrás, ou mais. Se nós formos ler todas as tragédias gregas ou toda a literatura romana, por exemplo, é exatamente a mesma coisa, e é de uma forma completamente diferente porque, entretanto, o mundo evoluiu, vivemos noutra época e, portanto, os assuntos superficiais são diferentes, mas os centrais mantêm-se. Ou seja, amamos da mesma maneira, morremos da mesma maneira, e por aí fora. Mas há uma diferença entre ler um livro da Maria Velho da Costa, que é fantástica, de ler uma tragédia grega. Já nem falando das análises literárias. Os assuntos podem ser mais ou menos os mesmos, só que há uma grande diferença: enquanto lemos a Maria Velho da Costa – ou quem diz ela, diz outro escritor, como a Agustina – reportamos imediatamente para qualquer coisa que nos diz diretamente algo na nossa vida presente, ou então, ainda fazemos um outro exercício que é “ah isto é a história desta escritora”, ou “é a experiência dela”. Logo, o que é que isto nos cria? Ela não nos entra completamente. Entra, mas não completamente. Enquanto, que, na tragédia grega, ou na ópera, exatamente por haver uma distância muito grande e, apesar de não percebermos muito bem aquela história, de não a entendemos completamente – porque é um passado longínquo – mas, ao mesmo tempo, a essência está lá.

2 – Então é por isso que no texto “Breve Sumário da História do Futuro” – publicado no seu Website – surge uma frase sua que diz: «Penso que é na análise do passado que nos revemos; o futuro é uma projeção, e o presente, uma encenação».

R: É só através do passado que nós nos revemos, porque é quando passamos a ter consciência de coisas que já passaram e, portanto, que as sentimos verdadeiramente e que nos colocam questões. Questões que nos servem para uma projeção no futuro, porque, no presente, nós temos que estar sempre numa espécie de encenação, ou numa encenação, porque não há realidade. A minha realidade é diferente da tua, ou da do outro. A partir desse momento, o homem arranjou uma série de regras de convívio, ou de civismo para que nós nos entendêssemos: marcámos uma hora, estamos aqui à hora, temos que nos respeitar um ao outro, não nos vamos atropelar a falar, tudo tem uma série de regras. Na realidade, tu não precisavas de uma entrevista minha, escrevias e acabou-se, isto é uma regra e, portanto, tudo é uma encenação. Nós estamos aqui os dois a encenar uma coisa e andamos sempre nisto, conforme as pessoas que estão, o lugar, o clima. Não ocorre a um homem ir de sandálias para uma receção numa embaixada, por exemplo. Isto são regras. Faz parte de uma encenação. E, isto é ao nível mais básico, se falarmos a um nível mais alto a questão ainda é pior, porque, de facto, dentro da nossa cabeça não existe só uma realidade. A questão dos heterónimos do Fernando Pessoa tem a ver com isso. Eu sou este e sou aquele, sou este e sou o “Outro”, porque nos podemos desdobrar em vários outros. Porque é que o teatro é uma coisa tão eficaz e a ópera ainda mais eficaz é? Porque o que o teatro faz é imitar a vida de uma outra maneira, mas, como nós sabemos que é mentira, acreditamos. A ópera ainda acrescenta mais, porque tem a música e a música transporta-nos para um plano emocional, tal como o teatro transporta através das palavras. Mas a ópera tem as palavras e a música. É, de facto, a encenação total, é a “obra de arte total” como o Wagner diz, porque nós não podemos inventar mais nada para acrescentar àquilo para que o ser humano acredite na sua plenitude, e se emocione, e que chore, e que ria, porque tem todas as possibilidades para o fazer.

3 – O interesse pelo “Outro” africano e por África, quando e como surge?

R: É uma tomada de consciência de que nós não somos só este. Eu vivi oito meses em Houston. A grande parte dos americanos que vivem em Houston, de classe média baixa, nunca saiu do Texas, nem tão pouco da cidade onde vivem. Não têm passaporte, porque não têm dinheiro, mas as cidades são tão grandes e o trabalho é tanto. É outro estilo de vida completamente diferente do nosso, europeu, sendo que também há muita gente que vive em Portugal, ou em Espanha, ou em França que nunca saiu da sua vila, cidade ou

aldeia. Mas, em percentagem, tenho a certeza que os europeus viajam muito mais de um país para outro do que os americanos, também pelo fator geográfico e pelo tamanho do país. Mas conheci muitas pessoas em Houston que nunca foram a Nova Iorque, que é uma coisa que nos transcende completamente. Isto tudo para dizer que nós podemos viver uma vida inteira num sítio e só ter consciência desse sítio. Contudo, a partir de uma certa altura – exatamente a partir do momento em que indivíduos dos vários países europeus foram por esse mundo fora à procura de novas riquezas – porque basicamente o problema era uma questão económica e não religiosa como nos vendem nas escolas – tudo mudou. Foi até feita uma exposição em 2007, em Washington, que se chamava *Encompassing the globe. Portugal and the World in the 16th and 17th centuries*, que depois foi para o Museu de Arte Antiga, em que era mostrado, precisamente, a mistura dos portugueses com os vários continentes. É muito interessante, porque é o primeiro momento daquilo a que se chama globalização e, de facto, tudo mudou aí. Deixou de se comer, por exemplo, castanhas com couves e passou a comer-se tomate, batatas, a temperar os alimentos com outro tipo de temperos: pimenta, caril, cominhos, muitas coisas que hoje pensamos como nacionais, mas o que é facto é que nenhuma dessas coisas é daqui. E também esta coisa que, hoje, para nós, é perfeitamente normal, de ver alguém negro ou mestiço, à época as pessoas não tinham essa realidade, ou tinham, mas era uma coisa muito longínqua (apesar de que os romanos, por exemplo, já tinham essa mistura, uma vez que Roma era uma cidade perfeitamente cosmopolita como é hoje Nova Iorque). Mas, a partir desse momento, essa relação mudou-nos tudo, a nossa vida toda, aquilo que nós vivemos hoje. Contudo, há um problema. Só, talvez, a partir dos anos de 1980 para cá, é que, de facto, se começou a discutir de verdade, a respeitar e a sociedade a ter vergonha de tratar outros seres humanos de forma diferente. Na *Enciclopédia Britânica*, por exemplo, os aborígenes eram considerados fauna e flora da Austrália até ao fim dos anos de 1960. Portanto, esse “Outro” é o nosso espelho, e é nessa perspetiva que eu trato o tema.

O meu trabalho não passa diretamente por questões sobre o colonialismo ou sobre o pós-colonialismo – quer dizer, eu acho que tem mais a ver com o pós-colonialismo do que com o colonialismo – mas assenta, sobretudo, naquela máxima que é “nas costas dos outros lemos as nossas”, ou seja, todos nós olhamos para os outros como um espelho. Voltando à questão da encenação, eu posso fazer uma encenação sozinho, mas eu só a completo com o “Outro”. O “Outro”, entenda-se a outra pessoa ou os outros eus. É nessa

perspetiva precisamente que me interessa a questão africana e os africanos – tal como também me interessam os índios ou os chineses. Mas África, talvez, porque foi o continente por onde os portugueses passaram mais – e depois todos os outros países que vieram a reboque dessa tentativa de procura de riqueza, que ocuparam África, a dividiram e fizeram todas aquelas atrocidades – mas também porque é um povo que, exatamente pela organização do interior de África, tinha domínio sobre outras etnias e fazia transações comerciais com os portugueses. Logo, isso permitiu um abuso extraordinário de alguns africanos e, daí, depois se ter criado a questão da escravatura e toda uma questão que nós, hoje, poderemos dizer “que horror”, mas não é horror, é uma questão de necessidade. Horror são outras coisas que nós fazemos hoje em dia, tendo outro tipo de consciência: continua a haver escravatura, continua a haver exploração, continua a haver todas essas coisas. Ela é, é camuflada, porque não dá jeito nenhum. Ainda é um horror fazer aquilo. À época, as pessoas nem sabiam o que era o outro lado do mundo, ou não sabiam sequer chegar lá. Por exemplo, os espanhóis chegarem ao México e fazerem aquela chacina dos Maias e dos Incas é normal, eles estavam a ocupar um território, não há consciência. Também é normal que os padres quisessem converter aquela gente toda e por aí fora. Em todo o caso, isto é aquilo que disse há pouco, o espelho, e, portanto, é através de todos estes espelhos que nós percebemos toda a condição humana e aqui não é só dos portugueses, é de todos.

4 – E apesar de não ser apenas África que lhe interessa ...

R: Mas é sobretudo.

5 – Que relação é que o Vasco tem com África, que memórias tem vindo a construir acerca deste continente?

R: Não tenho quase nenhuma. Não pertenco a nenhuma família que viveu em África. Tive um tio bisavô que lá viveu um tempo muito curto, mas ele até era antiquário e, portanto, acho que foi numa perspetiva de procurar coisas, não foi numa perspetiva de viver e depois tive um avô que trabalhava numa empresa multinacional, a Mobil – uma empresa de petróleo – em Portugal, que foi muitas vezes a Angola. Estava temporadas – ficava dois meses, três, quatro meses – com a minha avó. Essa é mesmo a única relação. Lembro-me, quando era pequeno, de eles falarem de coisas de África, da minha avó contar

que eles nunca ficavam numa casa, ficavam sempre em hotéis, e que num hotel a entrada era repleta de osgas e que isso era o cúmulo do luxo, porque era uma forma de não haver mosquitos naquele hotel – o que para nós é uma coisa impensável. Não tenho mais relação nenhuma e a primeira vez que fui a África, tirando ir a Marrocos quando era miúdo – mas essa não é a África de que estamos a falar, é a outra África, também muito interessante, mas completamente diferente, muito mais parecidos connosco, daquilo que é o Algarve, o Alentejo. O Algarve então eu acho que é a mesma terra, porque as pessoas são parecidas, o tipo de casas e depois há uma mistura que eu acho verdadeiramente interessante – foi numa exposição organizada pelo Instituto Camões, comissariada pela Isabel Carlos, que se chamava *Troca de Olhares*, em que éramos quatro artistas e a exposição foi pelos vários Institutos Camões dos ex-PALOPS. Começou em Cabo Verde, depois foi para Moçambique, Angola e era para ter ido a São Tomé e não foi. O Instituto Camões não podia pagar nada a ninguém, a única coisa que concedia era uma viagem a cada um dos artistas, a cada uma das cidades por onde a exposição passava. O Francisco Vidal foi a Cabo Verde, porque era de Cabo Verde, a Maria Lusitano foi a Maputo porque o trabalho dela tinha haver com Maputo, a Isabel achou que fazia todo o sentido e ela gostava de ir, eu, apesar do meu trabalho não ter haver com nenhum dos países, candidatei-me a ir a Angola porque achei que era o sítio mais difícil onde eu alguma vez poderia ir (por todas as dificuldades, por ser muito caro e por aí fora) e a Ângela Ferreira acabou por não ir. E, foi absolutamente fantástico, porque quando vivemos num sítio só imaginamos, são só projeções, quando lá chegamos é outra coisa. Nós cá temos a sensação de que os negros falam todos da mesma maneira, ou seja, falam crioulo, enfim, é uma outra perspectiva. Quando lá cheguei, para já nunca tinha estado em nenhum país da África negra, e é um embate brutal porque é exatamente o contrário daquilo que aquelas pessoas devem ver cá, que é: só há brancos e não há pretos. Lá é o contrário, não há nenhum branco e só há pretos. Parece uma coisa racista, mas não é, é um nó na cabeça. Nó maior, porque a cidade de Luanda é um sítio exatamente igual ao sítio em que nós estamos neste momento, que é Alvalade. Os edifícios são os mesmos, há uns que nós até “ah já vi isto”, edifícios do Estado Novo do género dos correios ali ao pé de Santos, coisas desse género. Além de ser estonteante de bonito, de fantástico, toda a energia que ali está é, de facto, uma coisa absolutamente fantástica. Eu não sei com que frequência é que devemos cortar as unhas, mas eu corto, mais ou menos, uma vez por semana ou de dez em dez dias – o tempo que

leva a crescer – mas eu estive oito dias e cortei duas vezes. Há uma coisa de super poder que tanto nos dá como nos suga. É natural chegar a meio do dia, não ter feito nada, e estar completamente cansado e nem sequer estar um calor abrasador – estavam para aí 26°, o que não é nada de especial – mas ter de ir dormir uma hora. A energia é uma coisa poderosíssima ali naquele sítio. Mas o nó maior de todos foi uma vez que fui com a Isabel à rádio nacional, dar uma entrevista. Duas cabeças maravilhosas, dois homens novos, uma entrevista do melhor, muito bem conseguida, fantástica, e aquelas pessoas falavam português exatamente como nós falávamos, ou seja, sem qualquer tipo de sotaque. Nem sequer há aquela distância como há para o Brasil que, por vezes, quase parece uma língua diferente. E a informação sobre a questão do pós-colonialismo e a consciência que aquelas pessoas tinham. Eu e a comissária Isabel Carlos comentámos “não acredito”. Foi verdadeiramente um nó, porque é ter espelhado toda uma cultura portuguesa noutras pessoas, mas que, depois, misturam com a sua repressão durante séculos, e, ao mesmo tempo, um fascínio. É quase uma relação edipiana que tem de se matar a mãe. Acho que há ali um lado de: por um lado, ama a mãe, mas quer-se matá-la. Sendo que a mãe não somos nós, ainda por cima, isso é quase imperialista usar esta frase. Mas o facto deste governo vigente em Angola ter usado o português para unificar toda aquela terra, depois da grande desgraça que foi estabelecer fronteiras sem sequer se ter em conta quais eram as etnias que estavam ali divididas, a única possibilidade para que aquilo não continuasse em guerra era adotar aquilo que lhes havia sido imposto e isto é complicadíssimo.

Depois desta visita fui, passado um ano ou dois a Moçambique, porque tenho uma amiga que é hospedeira e que ia lá três dias e convidou-me para ir com ela. Eu fui. Foi uma viagem enorme, só para estar três dias, e aí só estive em Maputo. Isso então é fantástico, porque pode-se andar na rua – em Angola não se pode andar na rua – os moçambicanos são adoráveis, porque há, de facto, uma diferença gigantesca entre o ocidente e o oriente africano ou o este e o oeste, porque os moçambicanos têm uma forte influência hindu, vinda da Índia – até mesmo a questão dos picantes vem, de certeza, muito dessa influência toda – e portanto são de uma doçura... É incrível. Têm, na mesma, essa energia que tem Angola, mas eu acho que essa energia é a energia de África, e sobretudo dessa África negra, que é misturada com os animais selvagens que vemos nos jardins zoológicos. Há ali um lado de força inacreditável.

6 – O António Pinto Ribeiro diz que um dos principais problemas do modo como os ocidentais olham para a África passa pela perspectiva homogénea com que concebem o continente. Como é que lhe parece que atualmente os portugueses olham para África?

R: Da mesma maneira, exatamente da mesma maneira. Pior. Uns com uma mágoa gigantesca, porque tiveram que se vir embora e, portanto, têm de matar e dizer mal dos pretos que tomaram as coisas deles – não se lembrando que alguém tinha já tomado as coisas destes, mas, enfim – e os outros, como não têm consciência e nunca foram, continuam a pensar da mesma maneira, exatamente da mesma maneira. Basta ver como é que os portugueses tratam – a grande parte claro, estou a generalizar, mas não é bem assim – os negros que vivem cá, que são portugueses. Basta irmos no metro ou no autocarro, alguém se levanta para um negro se sentar, para uma senhora idosa negra se sentar? Ninguém, ou muito poucas pessoas e tem de ser uma pessoa, ou realmente muito generosa, ou então muito evoluída em termos de consciência. Não estou a dizer que os negros têm de ser tratados de forma diferente, têm de ser é da mesma maneira. Isso é uma questão que nos Estados Unidos, por exemplo, não se põe, no Brasil, muito menos. No Brasil há outros problemas e há racismo, tal como há nos Estados Unidos, mas isso é outra história. Agora, no dia a dia, em cidades grandes, isso não se coloca. Acontece de outra forma, porque os negros, por exemplo nos Estados Unidos – que foi onde tive maior experiência – como foram muito ostracizados, tornados escravos, formaram guetos, formaram uma sociedade interna própria, onde eles próprios ostracizam os outros e, logo, são ostracizados. É como se tivesse duas culturas diferentes dentro de um mesmo país, mas que se misturam. Isto é, claro, sempre a minha visão. Não há nenhum estudo aqui.

7 – É um estudo a partir do olhar...

R: Sim, meramente sensitivo, mais nada.

8 – Há pouco estávamos a falar das memórias e da relação que tem com África. A passagem pela Escola de Artes Visuais Maumaus foi também importante para espoletar o interesse por estes temas?

R: Apesar de que a Escola tem esse enquadramento, não foi. Talvez tenha sido mais o olhar para a questão do Estado Novo, do que propriamente as questões do “Outro”. Na altura em que eu andava também não era tanto esse o tema em que o diretor Jürgen Bock

estava focado, ainda. Depois mais tarde, talvez dois anos depois, tenha sido. Apesar de que houve sempre um lado de consciência dele nisso, apoiou a Ângela Ferreira e tem livros ... Não tive aulas com outras pessoas que espoletassem isso, portanto nesse sentido não. Realmente o primeiro trabalho que eu fiz nesse sentido do “Outro” e dos negros, foi *O Jardim*, quase cinco anos depois de ter começado a trabalhar.

9 – Então o que é que esteve na origem da concepção desta obra, porquê *O Jardim*?

R: Primeiro porque adoro jardins e há sempre qualquer coisa que me fascina – e Lisboa então é um exemplo fantástico para isso – que é esta coisa do exótico, o que é que caracteriza o exótico? E algumas das coisas que, para mim, caracterizam são, precisamente, as árvores e as plantas. Se nós passarmos, por exemplo, pelo Jardim Tropical ou pelo Jardim Botânico, em Lisboa, são duas coisas estranhíssimas. Eu que passo a vida a ir visitar jardins botânicos pelo mundo fora, vejo que, por exemplo, o Jardim Botânico da Austrália tem árvores e plantas da Austrália, o Jardim Botânico de Nova Iorque tem plantas dos Estados Unidos, o nosso não. O Jardim Botânico da Escola Politécnica não tem um cedro, não tem castanheiros, não tem oliveiras, tem toneladas de palmeiras, tem toneladas de outras coisas, ou seja, é criar qualquer coisa que se importa de um outro sítio, e que, de repente, se normalizou como fazendo parte da nossa cultura. Lembro-me que, há uns anos atrás, uma curadora colombiana que veio viver para cá uns meses – ela vivia em Paris, mas era de Bogotá – e ela dizia “Lisboa não tem nada a ver com nenhuma capital da Europa. Parece que estou numa capital da América do Sul.” Quase todos os jardins públicos têm árvores tropicais. Por exemplo, o jardim do Campo dos Mártires da Pátria, mais de metade são árvores tropicais, o jardim do Príncipe Real é tudo árvores tropicais, tirando uma ou outra, então agora desde que limparam as árvores velhas são quase todas árvores tropicais, o que é absolutamente estonteante. Eu vivo, por acaso, perto do Príncipe Real, portanto, naquele eixo jardim de Santos, Príncipe Real há não sei quantos periquitos da Guiné a viverem ali. Às vezes, é uma chilreada dos periquitos, aos gritos, que dizemos que poderíamos estar numa cidade tropical.

Depois, esta obra surge de uma outra coisa. Por acaso, nessa altura, saíram as traduções, feitas pelo Frederico Lourenço, da *Ilíada* e da *Odisseia* e eu resolvi ler. Precisamente, nessa altura, estava a fazer visitas constantes ao Jardim Tropical e há uma coisa que é muito perturbadora naquele jardim – uma coisa da dimensão do exótico – que é

uma organização europeia, de um jardim europeu, com árvores exóticas, nomeadamente as palmeiras, que é logo o que nós reconhecemos, nem que seja dos filmes dos piratas de Hollywood. Mas o jardim tem outras coisas que são uns edifícios modernistas – uns mais interessantes, outros menos – que caracterizam uma época, mas, na entrada de cada edifício, tem duas colunas com dois bustos e os bustos são esculturas de africanos – das várias etnias africanas, de vários países. E, depois, com as minhas investigações, lá percebi que o jardim tinha feito parte da Exposição do Mundo Português e exatamente aquela era a parte das colónias. O problema daquilo tudo é que primeiro tinha o nome de Jardim Colonial Português – e até aí estava tudo certo – mas após o 25 de Abril passou-se a chamar Jardim Tropical. Já com o Lévi-Strauss, nos *Tristes Trópicos*, percebemos que a palavra tropical é, para nós europeus, pejorativa. É importantíssimo quando nós dizemos, por exemplo, “ah fui para um país tropical”, por um lado, há um certo *glamour* por causa do paraíso e por causa do exótico, mas, por outro lado, nós sabemos que o tropical é associado ao Terceiro Mundo, e, portanto, era exatamente isso que me interessava. E, como, ao mesmo tempo, estava a ler a *Ilíada* e a *Odisseia*, e na *Odisseia*, a questão do Ulisses viajar até à sua terra é precisamente o confronto com o “Outro”, ele está sempre a confrontar-se com o “Outro” e, ao confrontar-se com o “Outro”, está-se a conhecer a si próprio e, portanto, estavam aqui todos os elementos. Depois escrevi o texto a partir da *Ilíada* e da *Odisseia*, exatamente nessa perspetiva de que é através do confronto com os outros que nos vemos, que nós nos construímos, e construímos uma identidade. E os portugueses construíram uma identidade através desses mais de quinhentos anos de confronto com outras culturas e com outras realidades.

10 – Há aqui uma espécie de revisitação do passado: ao período colonial com a Exposição do Mundo Português de 1940, aos textos clássicos da *Ilíada* e da *Odisseia*. No fundo, é um espelho da frase de que falávamos, há pouco, de que «é na análise do passado que nos revemos; o futuro é uma projeção, e o presente, uma encenação».

R: Sim, porque aquele jardim no presente não faz sentido. Aquele jardim só faz sentido quando nós vemos que, aliás é a primeira frase do vídeo: «O Jardim Colonial de Lisboa foi criado em 1906. Durante o regime do Estado Novo fez parte da Exposição do Mundo Português. Após a revolução de 25 de Abril de 1974 este jardim passou a chamar-se Jardim Tropical». Só sabendo isso é que aquele jardim faz sentido e, aquele jardim

continua a fazer sentido, porque nos poderá projetar e dá-nos maior consciência daquilo que poderemos fazer e daquilo que também temos de cuidar para o futuro conosco e com os outros – os outros todos – porque se amanhã dermos a independência aos Açores e à Madeira como eles querem em relação a Portugal continental, como é que vamos passar a tratar os madeirenses? Falam a mesma língua que nós. É complicadíssimo. Portanto, são todas essas questões.

E depois o título, *O Jardim*. O jardim é o sítio onde tudo se transforma. As flores nascem e morrem e nada se mexe, nada sai dali, mas está sempre a mudar quer seja tratado ou não, seja por geração espontânea ou porque alguém lá vai pôr umas sementes. Ele está sempre a ser transformado. Mas as plantas não andam, não voam, estão ali e fazem parte daquele lugar, portanto, elas são memória. Até podem morrer, mas as raízes estão lá. Onde morre uma planta pode nascer outra, mas ela nasce ao lado, não nasce por cima. Não é como nós quando construímos as cidades, que vão ficando umas por cima das outras e depois somos obrigados a fazer arqueologia.

11 – O jardim surge assim como um espaço privilegiado de representação do “Outro” e neste, em particular, vemos as imagens estereotipadas dos negros criados no ocidente ...

R: Eram representações. Aí não investiguei, confesso, não sei se aquilo era igual à realidade, francamente não me interessava propriamente. É, logo, uma aberração, porque, se aquilo fosse, por exemplo, estátuas dos reis e das rainhas de uma etnia qualquer em Angola, ou de uma etnia dominante em Angola, era outra coisa. Nós não temos nenhuma estátua, em Lisboa ou em Paris, sobre a genealogia das raças europeias, não existe, pura e simplesmente.

12 – O que queria perguntar-lhe era, no fundo, que estrangeiro é aquele? Porque, não fosse o texto e, ao espectador, todos pareciam iguais.

R: É o “Outro”. Porque na *Ilíada*, ou na *Odisseia*, eles estão sempre a falar no estrangeiro. Por exemplo, nós éramos os estrangeiros quando fomos para África, apesar de que imediatamente conseguimos inverter o papel, porque nós “dominávamos”. Nunca dominámos coisa nenhuma e, por isso, é que tudo acabou como acabou, porque houve países europeus que dominaram – e que tiveram problemas gravíssimos como é o caso dos holandeses e dos ingleses. Os zulus eram uma etnia muito mais forte, muito mais

organizada e, portanto, quando eles começaram a entrar por ali a dentro, os zulus matavam-nos. Estive uma vez num seminário sobre racismo, e uma historiadora de Estudos Africanos, professora da Clássica, dizia uma coisa fantástica que era: “a história do canibalismo não existe, é uma invenção das tribos do interior. Quando os portugueses começaram a entrar por ali adentro, os transportadores eram ameaçados pelas tribos, dizendo que os comiam. Era tudo mentira e eles como eram completamente básicos, fugiam e a expedição acabava”, o que é fantástico. É uma estratégia inacreditável. Nunca houve conflitos, ou houve poucos, por causa desta estratégia.

Essa noção do estrangeiro vem daí. O que é interessante é que quando eu vou para Paris também sou estrangeiro, continua a ter a mesma relação, e, quando os africanos vieram para Portugal, ou seja, ou os angolanos, ou os cabo-verdianos, vieram para cá pós colonização, ou mesmo antes, eram exatamente estrangeiros. E é uma maneira, digamos, ligeira, para falar das formas horrorosas com que as pessoas se tratam umas às outras e aqui independentemente da pele ser mais escura ou mais clara. Eu e tu, em Paris, somos tratados exatamente da mesma maneira, ou de outra forma, mas somos ostracizados da mesma maneira só porque somos portugueses.

13 – Era exatamente esse o ponto a que queria chegar. Aquele estrangeiro tem uma aparência igual aos “Outros”, exatamente da mesma maneira que eu sou estrangeira em Espanha, apesar da minha aparência não ser muito diferente.

R: Exatamente. E isso é a época em que estamos a viver hoje, até hoje, que eu chamo de pós-colonialismo. Ou seja, usámos esta experiência na época colonialista quando começa a exploração de África – não dos Descobrimentos, estamos a falar do fim do século XIX para cá – e, após a última independência de um país africano, que é mais ou menos a nossa, começa a época pós-colonial – outros países começaram antes – que é o que é que é isto de ser estrangeiro noutra sítio.

14 – Além disso este *Jardim* é também baseado nas questões do poder...

R: A questão do poder é uma questão transversal.

15 – E que importância assume aqui a voz? Esta que, na entrevista concedida à Sandra Vieira Jügens, confessou ser «a coisa mais importante que nós temos, é mais importante que ver, que ouvir».

R: Porque a voz é a nossa identidade. Nós não construímos a nossa identidade porque vemos ou porque ouvimos, é porque falamos e temos uma voz que nos caracteriza e que é a única coisa que não conseguimos mudar apesar de a conseguirmos mudar. O que é que isto quer dizer? Eu posso fazer uma voz mais aguda, mais grave, mais baixa, mais alta, posso gritar, posso cantar, posso mudar sempre a minha voz e é sempre a minha voz. Também é interessante que quando alguém morre é a primeira coisa de que nós nos esquecemos. É da voz, é do som. É muito estranho. Mas se fizemos o exercício de alguém que nos tenha sido muito próximo e que já morreu, não nos lembramos bem da voz, mas, por outro lado, ouvimos um disco e reconhecemos imediatamente um cantor ou um grupo musical por uma voz. Por exemplo, posso ter uma música dos Rolling Stones tocada por trinta grupos que nós não sabemos se são os Rolling Stones que estão a tocar ou se é outro qualquer, enquanto que, se ouvirmos o Mick Jagger a cantar, reconhecemos imediatamente que é o Mick Jagger, do Freddie Mercury a cantar uma música dos Rolling Stones. O Elvis Presley é o melhor exemplo disso. Quantas pessoas já imitaram o Elvis Presley? Milhares. Ou o Frank Sinatra ... No entanto, são vozes que são absolutamente inconfundíveis e que nós imediatamente sabemos, este é o Elvis, este é o Frank Sinatra e depois há os outros todos, que sabem até cantar muito bem, não é retirar-lhes valor, mas é uma característica. Claro que depois podes dizer assim: então e uma pessoa muda não tem identidade? Claro que tem. Mas também a sua identidade é feita porque não fala, porque fala com gestos. É uma outra identidade e é por isso é que nós não nos conseguimos relacionar tão bem com essas pessoas, nem elas conosco.

16 – Como é que esta obra foi recebida em Luanda? Qual foi o *feedback* do público?

R: Não sei. Estive na inauguração, falei – por acaso – com dois artistas que estavam lá no dia, mas falámos assim umas coisas muito superficiais. Mas não sei, não faço ideia e não é por falta de curiosidade. É uma coisa muito difícil, porque não estamos a falar de chegar a Paris ou a Londres ou a Nova Iorque. A maior parte daquelas pessoas não estão, pura e simplesmente, habituadas a ver exposições. Para já não vão, começa por aí, a inauguração tinha vinte pessoas, sendo que metade eram portugueses que vivem lá, que

habitualmente não iam, só foram porque era o Instituto Camões e eram portugueses e é aquela coisa dos emigrantes. Quando eu estive na exposição, no Canadá, que se chamava *Avec les voix de l'autre* que tinha precisamente a ver com o jardim, sobre o “Outro”. A exposição foi super bem recebida, umas notícias ótimas, as pessoas do meio foram fantásticas. E, depois, a grande parte eram portugueses, porque a embaixada resolveu mandar para lá não sei quantas pessoas, e eu respondi às perguntas mais inacreditáveis, nem queria acreditar. Depois fui entrevistado por uma jornalista da RTP Internacional que me perguntava os maiores disparates, que passava por não saber ler um *press release*. Lá está a tal falta de consciência. Mas, quer dizer, isto não é preciso ser só isso dos emigrantes, porque, nesse simpósio sobre racismo, que me convidaram – que não percebi muito bem porque é que eu lá estava, mas, enfim, é por causa destas coisas que eu ando a trabalhar, apesar de que não sou nenhum crítico, por isso, comecei logo por dizer “eu vou dizer imensos disparates, não sei quais são as terminologias, não sei nada dessas coisas” – e o propósito desses seminários era o de apresentar novas diretrizes para os novos livros de escolaridade obrigatória. Eu não fazia ideia dos disparates inacreditáveis que estão escritos nos livros da primeira classe até ao nono ano. Desde, por exemplo, “a escravatura era prestação de pessoas de um lado para o outro”, que são coisas que ainda vêm dos anos de 1930, que não foram mudadas. Isso, sim, é que é absolutamente inacreditável!

17 – Falávamos, há pouco, a propósito da ópera que o fascina por ser um espetáculo completo. Pode dizer-se, que é pela mesma razão que recorre com tanta frequência ao vídeo nas obras que apresenta (uma espécie de ânsia pelo alcance da “obra de arte total”)?

R: Sim, talvez seja dos meus trabalhos todos aqueles que eu acho que são sempre os mais “completos”. Não quer dizer que os outros não sejam completos, mas pelo menos, que me permitem usar o maior número de meios.

18 – E o vídeo acaba por resultar noutras obras ...

R: Depende. Por exemplo, no caso do *Jardim*, depois fiz umas fotografias, mas nem sempre. Depende muito. Neste havia possibilidade, porque as imagens eram tão fortes, tão fortes que falavam por elas. Havia imagens que valiam por si.

19 – Quais são, de entre os jardins que conhece, os que melhor exploram estas representações do “Outro”?

R: Sem dúvida, é o jardim Tropical – por tudo o que está ali dentro –, o jardim Botânico é outro – é absolutamente extraordinário não haver um cedro, pelo menos, não me lembro de ter visto, e castanheiros, então, não há, ou oliveiras, também não (bem, as oliveiras também não são exatamente daqui). Mas também discutir o que é autóctone e o que não é também é uma coisa um bocadinho estranha, porque as batatas também são já um produto tão enraizado que já o assumimos como nosso e até quase que as bananas também já são (as bananas da Madeiras que não são nada da Madeira, agora são, mas não eram). Isso é outra coisa muito interessante. Mas os jardins, há também os jardins públicos, que não se pagam, como o Jardim do Príncipe Real, do Campo dos Mártires da Pátria. Nós vamos ver o Jardim da Gulbenkian ou o Jardim de Serralves, que são dois jardins absolutamente maravilhosos, não há ali uma coisa que seja tropical. O de Serralves ainda podemos imaginar porquê, porque as coisas não se dessem ali, mas é mentira, porque, depois, temos, em Coimbra, o jardim Botânico que também é do género do Jardim Botânico de Lisboa, não é tanto, mas também é. Mas eu diria que são o Jardim Tropical, o Jardim Botânico de Lisboa, os dois jardins públicos e ainda um outro que é um triângulo muito pequenino, em frente à estação de comboios e que tem os jacarandás mais extraordinários, gigantescos, da cidade de Lisboa. E, de facto, uma pessoa passa por ali e somos “Nós” e é o “Outro”.

20 – É então esse fascínio que leva à série *Botânica* ...

R: Sim.

21 – Apesar dos sete anos que separam estes dois trabalhos – *O Jardim e Botânica* – podemos dizer que temos aqui uma continuidade?

R: É e não é. É claro porque a maior parte das fotografias da *Botânica* são do jardim Tropical, a problemática é mais ou menos a mesma, mas, com coisas diferentes. Ou seja, enquanto que *O Jardim* assenta realmente na questão do “Outro” e como é que nós nos construímos enquanto seres humanos, a série *Botânica* é muito mais política ou politizada de uma forma muito mais pragmática do que *O Jardim*. *O Jardim* é muito mais poético, abrange mais coisas, é mais sobre uma época pós-colonial. A *Botânica* talvez seja mais

sobre uma época colonial, sobre como é que nós observamos o “Outro” e *O Jardim* sobre o confronto com o “Outro”. Daí eu ter ido buscar, primeiro como é que nós vemos o “Outro”, ou seja, é também no jardim porque nós vimos o “Outro”, mas construímo-lo à nossa maneira, tal como fazemos com as pessoas todas. E isto não é preciso ser preto nem branco, construímos o “Outro” à nossa imagem e semelhança: nós somos mentirosos achamos que os outros também são mentirosos, somos aldrabões e achamos que os outros também são aldrabões, as pessoas desconfiadas são pessoas aldrabonas – não quer dizer que sejam sempre mas alguma coisa lá dentro delas existe – e por aí fora. Isto é sempre em espelho. Nós atraímos pessoas do mesmo género que nós seja sentimentalmente, seja por amizade, seja pelo que for, e estamos sempre nesta coisa. Os jardins aparecem associados a isto de como é que nós vemos o exótico, como é que vemos o tropical, como é que vemos aquilo que é estranho. Qual é a forma melhor? Organizamos como sabemos e como costumamos sempre fazer, daí estes dois exemplos fantásticos que temos em Lisboa, mas que há pelo mundo fora milhares. Inclusivamente, como é que se construíram jardins em países ditos tropicais com base na ideia europeia? Por exemplo, no Brasil, em frente à cinemateca de São Paulo, há um jardim lindíssimo, só com coisas tropicais – até aí faz todo o sentido porque estamos no Brasil – mas com esta ideia europeia porque tem um coreto, foi feito como os jardins portugueses. O Jardim Botânico do Rio de Janeiro é uma coisa absolutamente extraordinária, porque é como se fosse um jardim europeu. Também não sei como é que se constrói um jardim artificial sem ser desta maneira, não sei explicar.

22 – Porque o jardim é sempre uma construção ...

R: É sempre uma construção, mas tenho a certeza que, se fosse hoje, se se construísse um jardim tropical de raiz, tentar-se-ia construí-lo como se fosse uma selva como nós vemos nos museus de História Natural que tentam reproduzir imagens reais. Por exemplo, os museus de História Natural, como o de Nova Iorque, faziam aquelas coisas panorâmicas que tinham as fotografias e os animais empalhados, numa tentativa de dar uma ideia de como aquilo seria no seu ambiente real. Não tem nada a ver, mas no jardim não fizeram isso e as coisas são construídas quase todas na mesma época. Portanto, vem daí. Depois [em *Botânica*] uso uma série de fotografias, umas da guerra colonial portuguesa – como é que nós olhávamos para o “Outro” – e, pelas imagens, vemos que o respeito era zero e, portanto, víamos com abuso. Claro que as plantas não falam, são seres

vivos. Com os seres humanos é completamente diferente. É como um outro trabalho que eu fiz que se chamava *Nature Vivante*, em que eu punha insetos a atacarem-se uns aos outros e depois havia um texto que era de um autor francês, de um livro que se chama *L'anti-justine*, de Restif de la Bretonne, e basicamente aquilo era pornografia literária. Tinha orgias, os homens e as mulheres, tudo à mistura, a “comerem-se” uns aos outros. E chamei àquilo *Nature Vivante*. Enfim, é um título irónico e, de facto, a nossa distância em relação a animais irracionais é muito pouca. Isto é exatamente a mesma coisa. Temos aquela coisa da natureza, que é perfeitamente controlada, encaixada, barreirada, e, por outro lado, as outras imagens da guerra colonial portuguesa – em que se vê soldados a agarrarem nas mamas das pretas – o que também é controlado, mas num outro sentido. É completamente abusivo, tal como outras imagens que eu também usei que vêm das exposições universais, nomeadamente uma que é a mais emblemática que se chamava *Zoo Man*, feita em Paris, em que expuseram as pessoas tal como na Exposição do Mundo Português. Também havia um negro – isto até aos anos de 1980 – no Jardim Zoológico de Brooklyn que estava todos os dias com o chimpanzé e, o museu de História Natural de Londres, também tinha dois negros empalhados. É o que não falta. E todos os países fizeram exposições universais. Aliás, houve uma exposição fantástica no Quai Branly, em Paris, este ano – que acabou agora em junho – sobre os zoológicos humanos...

Numa situação de guerra, em que a sexualidade em África é uma coisa muito mais liberta e não castradora, é outra forma de pensar a sexualidade. Num livro que é *Cadernos de memórias coloniais*, há uma passagem fantástica em que a autora dizia que as senhoras diziam sempre que as pretas eram umas putas. Não eram, pura e simplesmente não tinham a educação que nós tínhamos de uma outra cultura, portanto, a forma de se dar à sexualidade era completamente diferente. A história das bigamias em África, e não só em África, também noutros países árabes, são perspetivas totalmente diferentes e depois os soldados que iam para lá também não eram propriamente as pessoas mais civilizadas e eruditas que saíram de Portugal. Havia uns que sim e outros que não, mas a grande parte não eram. Vinham do campo, muitos deles nem sabiam ler nem escrever, chegaram ali a tentarem não serem mortos e encontravam ali três pretas com as mamas de fora, claro que, sendo homens das cavernas, quase, claro que se agarravam a elas e elas riam-se. Se calhar, a maior parte delas não achava graça nenhuma, aliás, havia a questão das *catorzinhas*, em África, que eram homens que andavam com miúdas de catorze anos. Aos catorze anos, em

Portugal, são miúdas, não têm o corpo desenvolvido nem nada. Aos nove anos, em África, grande parte das miúdas, na África negra, têm um corpo todo desenvolvido. Aliás, isso é outra coisa que me fez imensa impressão na minha visita a Angola. Atravessei várias vezes os musseques, que são os bairros de lata, para sair de Luanda e vi as coisas mais horrorosas. Lembro-me de ir com o *chauffeur* da embaixada e eu disse “ah fantástico, a irmã a tomar conta dos irmãos”. Não era nada, era uma miúda, que não tinha mais que doze anos, com duas crianças: uma ao colo e a outra ao lado e eram os filhos. Mas isto não tem só a ver com a questão de ser um país pobre e de Terceiro Mundo, mas tem a ver com a própria vivência da sexualidade, que são coisas totalmente distintas de um país europeu e, nomeadamente, Portugal.

23 – Por isso é que estas fotografias mostram – penso – um lado até agora menos explorado sobre a guerra colonial. Todos recordamos as mensagens de Natal, as fotografias e as cartas trocadas entre os soldados e as madrinhas de guerra, por exemplo, mas esta dimensão do poder sexual exposto desta forma não direi que é uma novidade, mas tem vindo, talvez, a ser menos explorado ...

R: Sim, as pessoas têm esse lado. Mas eu também sempre ouvi “oh, eu sei lá se não tenho irmãos em África”. Tenho inclusivamente um amigo que o pai esteve na guerra, muitos anos, e resolvi pedir-lhe fotografias do pai. Ele disse-me “ah tenho, tenho, mas têm de ser tratadas com cuidado porque a minha mãe não quer, nem sequer, ouvir falar”... Eles já eram casados quando o pai foi para África e a mãe sempre achou que ele tinha amantes e teve, de certeza, isso era praticamente inevitável e ela não quer ouvir falar. Por acaso, nenhuma daquelas fotografias me interessava porque eram fotografias de grupo, soldados, não eram muito interessante para mim. E porque é que a mãe não gostava? Porque havia para aí umas cinco fotografias de negras. Isso é outra coisa interessantíssima que é ver os espólios dos soldados, ou quando já não eram soldados e já eram oficiais ou sargentos, umas patentes não muito altas, mas também não muito baixas, já tinham máquina fotográfica... Então recolhi uma série de fotografias inacreditáveis às tribos, às danças das tribos, coisas quase de explorador, porque era, de facto, a exploração do exótico. Aliás, há uma fotografia que eu uso que é de um pai de um amigo meu, exatamente de uma mulher que ele fotografou num lago em Angola e que podia ser perfeitamente uma fotografia de um estudo antropológico, por exemplo, ou de um museu de etnologia.

24 – Então as imagens foram recolhidas entre amigos, família...

R: Sim. E como ainda não fiz o resto, agora grande parte vão ser essas do *zoo humano* que já tinha recolhido algumas imagens na Internet. Entretanto, fui ver a exposição a Paris e comprei o catálogo, portanto, agora do catálogo posso digitalizar e usar também essas imagens.

25 – E porquê as mesas, que nos fazem lembrar as mesas que todos conhecemos de casa das avós...

R: É exatamente por causa disso. É um misto entre as duas coisas, entre a mesa de trabalho do cientista ou do botânico que organiza a natureza; é a mesa onde se come; é a mesa onde se escreve e é a mesa, precisamente, das molduras em casa das avós, ou das mães, ou das tias – tanto faz – que têm as molduras todas e portanto é a memória. As mesas são memória, são objetos de memória.

26 – E depois estas mesas têm a particularidade das molduras que se enterram.

R: Isso depois é uma coisa quase formalista de explicar que isto é por fado, aquilo que fazemos é por fado. É uma cultura que nos foi obrigada, a que nos obrigámos e a que nos continuamos a obrigar, a nós e aos outros.

27 – No texto de apresentação da série *Botânica* sugere a ligação das molduras à dimensão sexual, mas também a uma espécie de “inversão” de poderes, porque, se durante o período colonial, houve um exercício de poder dos colonos sobre os colonizados, no caso das mesas, verifica-se o contrário ...

R: Era o que estava a dizer. É uma coisa que nos impuseram, que os outros impuseram aos outros, e depois como uma coisa exótica, do campo do fantástico, qualquer coisa que nunca se viu, mas que, de repente, passou a fazer parte. Tenho a certeza que se perguntarmos à metade dos portugueses se uma palmeira é uma coisa portuguesa as pessoas dizem que sim. Quem diz isso diz um feto.

28 – E as molduras. Umhas são em madeira, as outras são em prata. Qual foi a razão que presidiu a esta escolha?

R: As de madeira fazem parte da mesa e as outras é, para já, para evidenciar e, depois, é como se fosse uma coisa da mais alta cultura, a coisa mais preciosa que se está ali a expor, como expusemos pessoas, como adorámos pessoas. É uma coisa preciosa. Mas já não se enterra, não fura, porque não engolimos.

29 – E as legendas?

R: Para as legendas, usei um material que era para etiquetar coisas num arquivo, que hoje em dia já não se usa daquela maneira e cujas máquinas estão também a desaparecer. As legendas são as descrições das fotografias, pura e simplesmente: “Soldado português. Mulher guineense. Guerra colonial portuguesa 1972”. Ou seja, essa secção é o que dá o golpe à coisa. Por exemplo – no caso da guerra colonial é mais fácil – agora as outras: um homem belga com dois pigmeus, depois diz “Congo Belga”; mas aquilo poderia ser ali como noutra sítio qualquer, sabemos lá... No fundo, é a legenda que faz a ligação entre aquele conjunto.

30 – No mesmo texto de apresentação da série, diz que pode haver quem fique surpreendido ou incomodado com as peças evocando o fator distração. Temos andado muito distraídos?

R: Distraído, ninguém andou. Não é fácil. Por exemplo, quase não se fala sobre os retornados. É o segundo livro que sai, agora estão a filmar uma série, passaram quase três anos. Há feridas e há problemas que não se podem falar logo. Ninguém fala da morte do Kennedy ainda. Foi feito um filme. Não diz nada. Haverá alguém que sabe como é que ele foi morto, mas há uma série de coisas de que não se pode falar, não dá jeito falar e esta (de África) não dá jeito nenhum. Se se falasse à séria, teríamos de chegar ao ponto em que o Louvre teria de devolver coisas ao Egito e o Egito tinha de devolver coisas à Grécia. Estamos neste nível. Claro que Portugal não tem de devolver coisa nenhuma porque também não trouxemos de lá nada, mas teria que haver um pedido de desculpas do Estado, teria de se obrigar as pessoas a pensar todas de uma forma diferente. São quinhentos e tal anos a pensar de uma maneira, e, portanto, não é em quase quarenta anos que as coisas vão mudar. Para já, as pessoas não têm todas o mesmo nível de consciência, não têm todas o mesmo nível de conhecimento e, portanto, é muito difícil. No simpósio sobre o racismo, houve um rapaz, que era fantástico, negro, que contou uma história sobre pequenas coisas

sobre racismo. Estava a dar um relato de futebol e era a França contra os Camarões e o comentador, português, sabia o nome de todos os jogadores franceses, então dizia: “Zidane passa a bola para ...” e depois, quando chegava aos outros jogadores, dizia: “e o jogador africano passa a bola para o outro jogador africano”. Não é extraordinário? E nós ficámos todos assim... Nem nos passa pela cabeça. Mas eu próprio que tento ter imenso cuidado com essas coisas, tenho, por vezes, coisas de racismo, porque são coisas que vêm de há gerações e gerações. São pequeninas coisas, mas que estão lá. Estar a fazer a mais também é ridículo e também é racismo, pela positiva, mas também é. Agora, que não se escreveu muito, que não se falou muito, não, e Portugal nem é dos piores países. Os anglo-saxónicos, os ingleses talvez sejam os que estão melhor nesse sentido, também porque a questão da Commonwealth deu para apaziguar muita coisa e depois lá fizeram a história dos *apartheids*, passaram do império para a Commonwealth e aquilo passou despercebido. Agora muito pior são os franceses e os holandeses que nunca, mas nunca, tocam no assunto.

31 – Mas há ainda muito trabalho a fazer no âmbito das artes plásticas portuguesas sobre esta matéria?

R: Os artistas não têm obrigação nenhuma. Têm tanta obrigação como trabalhar para outra coisa qualquer. O que há para fazer é aquilo que os artistas querem fazer.

32 – Mas há ainda muita matéria a explorar ...

R: Há, claro que há, porque eu faço isto de uma maneira, a Ângela Ferreira faz de outra maneira totalmente diferente, muito mais politizada, porque é o trabalho dela. O Rodrigo Oliveira fez uma peça fantástica sobre a relação entre o poder, na bienal de São Tomé. A Maria Lusitano faz de outra maneira, o próprio Francisco Vidal faz de outra perspectiva totalmente diferente, o Yonamine faz ainda de outra maneira. Portanto, há muitas maneiras e acho que sim, que se pode falar de muita coisa. Se os artistas têm uma posição privilegiada para falar sobre isto? Têm e, portanto, deveriam. Agora, isto não é por cotas. Acho que têm menos obrigação, por um lado, do que um antropólogo ou um professor de Estudos Africanos, mas têm uma situação privilegiada.

33– O Pedro Valdez Cardoso dizia-me que um dos problemas que os artistas sem ligação biográfica a África enfrentam, quando trabalham estas temáticas, é o de nem sempre serem bem aceites por parte de alguns artistas que, tendo ligação biográfica a África, desenvolvem um trabalho mais de bandeira acerca destas temáticas. Sentiu, e/ou tem vindo a sentir, também este problema?

R: Nunca senti isso. Talvez porque como eu nunca trabalho só um prisma sobre racismo ou sobre as diferenças entre brancos e negros, talvez seja isso.

C)

Entrevista a Francisco Vidal

Realizada por e-mail a 3 – 10 – 2011

Francisco Vidal venceu, em 2002, o concurso *Jovens Criadores* e esteve selecionado para a 2.^a edição do *Anteciparte*. Foi selecionado para o *Prémio EDP – Jovens Artistas*, no ano de 2005; expõe individualmente desde 2003 e em 2011 abraçou o projeto *Estúdio Candonga* em parceria com a mulher, Rita GT. A sua obra está presente em diferentes coleções públicas e privadas, como, por exemplo, a Coleção Fundação EDP e António Cachola, respetivamente.

1 – Conhece Angola. Já teve oportunidade de visitar Cabo-Verde? Com que regularidade volta a África?

R: Estive em Cabo Verde três vezes, com 5, 25 e 29 anos. Fui a Angola apenas uma vez com 30 anos. Gostava de fugir ao inverno na Europa e estar abaixo do Equador sempre que possível... Viver sempre no verão

2 – Que histórias lhe contavam acerca de Cabo-Verde e de Angola?

R: Cenas de família, é como uma “terrinha”, mas mais longe... Tenho bastantes familiares cabo-verdianos e angolanos e os contactos são mais frequentes por causa das redes sociais e também porque fiz uma exposição na cidade da Praia, que passou também por Luanda e Maputo, com curadoria da Isabel Carlos, que se chamava *Troca de Olhares*.

Depois desta exposição percebi que sou tão cabo-verdiano como angolano e português. O professor José António Fernandes Dias diz, no documentário que passou na RTP2 (da série geração pós-25 sobre o meu trabalho e percurso), que eu me enquadro num novo termo recém-cunhado: o “pan-africano”. Ainda não falei com ele sobre este termo para percebê-lo. Ele diz que pan-africanos são indivíduos que migram para uma metrópole e passam a pertencer a essa cidade ou local. Eu vivi em Berlim e Nova Iorque e gostei de me sentir *berliner* e *new yorker*, mas reconheço que as estadias de cerca de dois anos nos dois locais são pouco para me sentir realmente dessas cidades. No futuro quero mostrar as minhas ideias sobre pintura nessas cidades e só aí penso que, através de uma relação com as culturas locais mais a fundo, poderei sentir o tal pan-africanismo. Dois anos em Berlim foi um turismo maravilhoso e dois anos em Nova Iorque foram dois anos de estudante no sistema académico anglo-saxónico, que muito difere do nosso sistema latino. As viagens servem-me para estudar as culturas e saber como me movimentar fora da redoma da cultura materna... Nos dois países africanos aos quais estou ligado por laços de sangue... A família ajuda muito a saciar esta necessidade de trocar ideias iguais por ideias diferentes.

3 – No blog da *Buala*, num texto que tece uma breve apresentação acerca do Francisco e que introduz alguns dos seus trabalhos, pode ler-se «sente-se africano apesar de não ter nascido nesse continente e ser já fruto da diáspora africana em Portugal». Tendo nacionalidade portuguesa, o que é que o leva a identificar-se como africano?

R: Sou mulato! Palavra que vem de mula. Nem cavalo nem burro... Um derivado!

No outro dia estava a falar com o meu primo, e ele dizia que, aqui na Europa, somos demasiado pretos para sermos brancos e em África demasiado brancos para sermos pretos. Aqui estes pontos de vista acontecem e podem causar entraves, a um discurso progressista e a ideias livres de pré-conceitos que nos possibilitem uma mais rápida evolução na noção da figura do ser humano. Um texto sem preconceitos deve ser consciente das convenções e dos conceitos e das fronteiras...pelo menos do século XX.

4 – Alguma vez sentiu que em Portugal era olhado como estrangeiro e não como cidadão português?

R: Nos anos 80 sim, agora somos uma sociedade muito mais variada e informada (em Portugal) ...

Gosto muito de Velásquez que, sendo espanhol, era também português de origem (por isso, o nome *Las Meninas*), e, como todos os portugueses, era bem misturado, um mulato descendente de muçulmanos ibéricos e de judeus. Esta condição levou-o a questionar espaços sociais e condições da vida na sua pintura... Na altura, pintar era uma atividade para entreter como era ser anão ou bobo da corte. Esta era a classe dos artistas na altura. *Las Meninas* mostra os espaços sociais da altura de uma forma bastante crítica e feito com uma linguagem universal, linguagem esta que me interessa bastante.

O Padre António Vieira era mulato também, gostava de lhe fazer a questão número 4.

5 – Como é que os portugueses lidam com o “Outro” e em que medida o seu trabalho reflete esta perspetiva?

R: Tento sempre que cada trabalho tenha um universo maior que Portugal, interessa-me o “Outro” como um dos polos de uma discussão. Como um emissor de mensagem ou o recetor. Gosto de ler as mensagens sem ruídos!

6 – Que vantagens e desvantagens lhe oferece esta condição de afrodescendente nascido e criado em Portugal?

R: 1. Poder ler a *Mensagem* de Fernando Pessoa na língua original e ser recetor dessa mensagem;

2. Ter passaporte europeu, que dá muito jeito para viajar por todo o planeta;

3. Não é uma desvantagem até pode ser uma vantagem, o território nacional é curto mas os horizontes são largos...

7 – Que imaginário foi construindo acerca de África, dos países e das culturas africanas e que fatores foram decisivos na construção desse imaginário?

R: É bom poder viajar em África, estou a preparar o meu passaporte africano para poder passear por ali mais vezes, não gosto dessa história do imaginário tipo BBC é muito superficial. Gostava de poder ir aos países que não falam português também...

8 – É possível falar na existência de um ‘corpo africano’?

R: Sim claro.

9 – Considera esse “corpo africano” diferente?

R: Diferente e igual, sei lá! Vou escrever outra vez aqui “trocar ideias iguais por ideias diferentes”... Penso que a questão que nos permitirá evoluir dirige-se mais ao intelecto e à riqueza imaterial das diferentes culturas.

10 – O Francisco faz parte da geração pós 25 de Abril e esse é um dos temas que faz questão de tratar em muitas das suas obras. Onde se inspira para o tratamento deste tema?

R: No dia a dia, mas não me revejo na manifestação da geração à rasca. Participei nos anos noventa nas manifestações contra a PGA, e, por isso, fomos intitulados de geração rasca. Consigo ler e perceber o porquê daqueles fenómenos daquela altura, foi também poucos anos depois da queda do muro de Berlim... Agora os fenómenos dos problemas da minha geração que se passam ainda hoje, estou a estudá-los e, por isso, pinto sobre isso. Mas, como referi antes, não me misturo nesta *manif*, prefiro ver de longe, ter perspectiva, para ler a fundo e não ser apanhado mais uma vez numa molhada – usando a linguagem das manifestações populares. Os famosos “grupos”.

11 – Teve alguém próximo que tenha participado na Guerra Colonial? Se sim quem e de que modo lhe foram passadas, ou não, as memórias acerca deste período?

R: O meu pai esteve na tropa em Angola onde nasceu e nessa altura era português e a tropa era obrigatória. Uma semana antes da data prevista para ir para combate deu-se o 25 de Abril. É o que me conta... Eu por mim fico feliz por ter escapado ao serviço militar.

12 – A Guerra Colonial é um tema que lhe desperta interesse?

R: Sim, claro. Como a todos os portugueses penso. Tal como o 25 de Abril, o Maio de 68, a queda do muro de Berlim, a queda das Torres Gémeas... São datas e eventos que traçam fronteiras que unem e desunem a cultura global, o estudo das mesmas permitem um discurso mais perceptível, claro e pertinente. Agora lembro-me da excelente frase do Kurt Cobain “Here we are now entertain us”, e a relação formal e política que tem com a pintura *Las Meninas*, a música *The Wall* dos Pink Floyd, e a atitude *bad boy* de Tupac Sakur. Este com o Cobain foram os últimos rebeldes *POP*, agora a MIA está perto (mas duvido que vá morrer de forma trágica). Em Nova Iorque fui convidado à *première* do filme *Miral* do

pintor Julian Schnabel, ele próprio convidou-me quando o encontrei na rua e me apresentei como pintor e, que admiro o seu trabalho... Tal como ele descreve de uma maneira super romantizada o encontro entre Basquiat e Warhol no seu filme *A radiant child*. A *première* do filme *Miral* foi um ato político forte (embora o filme tenha um ponto de vista extremamente sonhador e romântico como é característico do trabalho do Schnabel) porque foi na sede das Nações Unidas, e porque o realizador é judeu e a argumentista Rula Umbreal é israelita, natural da Palestina. Parece que foi a primeira vez que esta discussão e esta mensagem passaram pela ONU. Isto foi em Março passado.

Por estes motivos acho, de facto, realmente interessante o estudo da guerra colonial portuguesa.

13 – Na apresentação da instalação *Again, Again and Again! 500 outras coisas* – 2008 – lançou a questão “Quanto da história imperial não é senão uma repetição de clichés?”. Que clichés são estes? E como é que a sua arte reflete esta repetição, ou melhor, como é que a sua produção artística procura desconstruir/desmontar esta repetição de clichés?

R: Essa peça de Lagos fala sobre e “estuda” o discurso pós-colonial, que em Portugal pode ser elaborado pós 75, mas existem outros espaços de pensamento colonial, que eu acho mais interessantes... Por isso, um título misto em português e inglês, e a repetição que serve para aprender, ficarmos mais experientes e que pressupõe aquilo que todos queremos quando praticamos... Que haja evolução.

Para que a vida tenha surpresas, que não se seja previsível e logo cheia de tédio...

14 – Porquê a opção pela exibição da performance em suporte vídeo e não presencial?

R: Opção da curadora, que bateu pé e o meu bater de pé não foi tão forte...

15 – Tem alguns trabalhos performativos. Não o preocupa a efemeridade do género e a dificuldade em manter viva a memória da obra?

R: Todo o pensamento é performativo, o ato de pintura é performance, o exemplo do Schnabel na ONU foi um gesto muito poderoso, a linguagem artística ou a expressão de toda e qualquer criatividade. É de facto o que faz evoluir a humanidade, pois põe em

confronto ideias antigas com ideias novas, penso que não devíamos pensar que é um luxo ter ideias. Mas, de facto, hoje em dia, dizer que pensamos de uma maneira ligeiramente diferente é problemático e, às vezes, impossível, tal como aquela utopia que podia ser realidade.

16 – Em relação ao negativo fotográfico *Pietà Negra*, sei que deu apenas uma pequena colaboração, neste que era um projeto da Teodolinda Semedo. Em todo o caso, que contributo foi esse?

R: A Teodolinda faz um trabalho de estátua humana, e é bem experiente no assunto. Ela fez um trabalho bastante pertinente com o artista Pedro Barateiro, numa exposição comemorativa dos 100 anos da República, essa exposição foi comissariada pelo curador Hugo Dinis, e nela participavam artistas como Gabriel Abrantes, João Pedro Vale, Yonamine, etc. Penso que foi uma boa colaboração e acho que todos estes intervenientes têm boas perspetivas sobre o espaço pós 25. Eu e a Teodolinda fizemos esta performance em que a imagem era uma Pietá invertida, na altura em que ambos andávamos na escola Maumaus, e onde estes temas e pensamento crítico têm grande destaque. A noção de geração atrai-me como possibilidade de discussão, uma espécie de tertúlia.

17 – Quais são os seus principais objetivos quando cria uma obra de arte?

R: Estudo da comunicação entre seres humanos através do médium da pintura.

18 – Defina-me o seu trabalho (quais as principais características quanto ao conteúdo e à forma)?

R: Faço pintura. Sou pintor com educação na escola europeia latina, e, recentemente, somei a esta linha a escola anglo-saxónica americana (por reconhecer a influência da pintura de Warhol-Basquiat-Schnabel). No futuro, quero estudar a escola africana, como fez o Picasso. Fiz também uns pequenos estudos sobre a expressão alemã quando vivi em Berlim.

D)

Entrevista a Francisco Vidal

Realizada por email a 27 – 06 – 2012

1 – Desde a nossa última conversa, já há algum tempo, voltou a Angola – onde se encontra de momento. Como tem sido essa experiência?

R: Muito boa, é a primeira vez que estou a viver em África. Luanda é uma cidade super estimulante onde se aprende muito.

2 – Que importância teve, para si, as formações na ESAD – Caldas da Rainha – e na Escola de Artes Maumaus?

R: A ESAD foi uma escola onde desenvolvi *skills* práticos, na Maumaus *critical skills* e na Columbia U. *lobby skills*. Todas as escolas são importantes, não é?

3 – Quem são as suas principais referências no mundo das artes?

R: Michael Jordan, Miles Davies e John Coltrane, Jimi Hendrix..., ah, estes são os ídolos de infância... Ok. Agora estou a ter conversas interessantes com o Délio Jasse, Yonamine, Fernando Alvim, António Ole e Rita GT. O ano passado estava a conversar com os artistas de NY, Rirkrit Travanija, Liam Guilick, Sara Morris, Gada Hamer, Dana Schutz, Kara Walker, Kiki Smith... etc.

4 – Falou-me já da instalação *Again, Again and Again! 500 outras coisas*. Disse-me que esta peça «fala sobre e “estuda” o discurso pós-colonial que, em Portugal pode ser elaborado pós 75, mas existem outros espaços de pensamento colonial, que eu acho mais interessantes...». Que espaços são esses que maior interesse lhe despertam?

R: O presente é um espaço mais importante que o passado, claro. A peça fala disso, de viver agarrado ao passado. Aqui em Luanda os teóricos dizem estudos pós independência. Neste momento, penso ser um ponto de vista mais interessante.

5 – Os mapas são espaços multimodais, onde as representações gráficas, textuais, os contextos políticos e socioculturais, bem como a questão do poder, desempenham

importantes funções. É de cartografia que nos falam algumas das suas obras. De onde surge este interesse?

R: Neste momento já posso ser chamado de artista angolano nascido em Lisboa, e, no futuro, pretendo adquirir a nacionalidade cabo-verdiana, pois a minha mãe é das ilhas... De facto, interessam-me as fronteiras e a necessidade de as quebrar e de as ultrapassar...

6 – Se *Again, Again and Again! 500 outras coisas* falava de repetição também o conjunto de mapas apresentados na exposição patente, em 2009, na Galeria 111 youtube_paintings@barbearia_africana.com, vai neste sentido. São mapas que podiam ser encontrados em todas as escolas primárias e que, conseqüentemente, integram a memória de várias gerações de portugueses e, provavelmente, de muitos africanos dos PALOP. De onde retirou este mapa e o que é que esteve na base da sua seleção?

R: Este mapa veio de uma papelaria que fechou nas Caldas da Rainha. Estava a vender tudo a preço de fardo. Penso que este trabalho absorve também o fenómeno da falência do projeto económico Europa.

7 – Ao falar na questão da repetição da instalação patente em Lagos, em 2008, dizia que esta fazia parte do sistema de aprendizagem, de aquisição de experiência bem como do processo evolutivo ... É também de aprendizagem, experiência e evolução que fala esta instalação da exposição youtube_paintings@barbearia_africana.com? Se sim, em que medida?

R: As instalações surgem como os desenhos de uma forma muito intuitiva, assim revelam as questões que me assaltam na altura. Na barbearia Africana, eu e a Rita já estávamos a viver em Berlim, Lisboa já não nos interessava como aprendizagem, começámos a desenvolver questões sobre economia e arte, sociedade, cultura e mercado, e o espaço de Portugal é muito pequeno neste aspeto. Por este motivo passámos por países como o Brasil, Suécia, Alemanha e USA. Agora estamos em Luanda onde o mercado é voraz e a capacidade de desenvolver uma empresa é tão forte como a proliferação da malária.

8 – Já me disse que é grande admirador de Diego Velázquez, referiu inclusivamente o quadro *Las Meninas*, um importante exemplar de meta-pintura ... É, a partir deste jogo

do que é dito/mostrado/representado e daquilo que não o é diretamente, que somos convidados a olhar e a interpretar esta instalação? De que modo?

R: A instalação dos mapas propõe leveza a Portugal.

9 – São mapas que facilmente esvoaçavam, devido ao vento produzido por uma ventoinha. Pode este esvoaçar ser lido em articulação com as questões coloniais, isto é, como forma de ligação ao passado colonial, em articulação com as atuais relações entre as ex-metrópoles e as ex-colónias (refiro-me, por exemplo, às lógicas de circulação de artistas e obras de arte, aos movimentos migratórios, entre outras) e ainda em articulação com a efemeridade a que o tempo, nesta sociedade global, fica votado?

R: Pois, se calhar. É um fenómeno interessante, cada colecionador quer colecionar arte do seu país, da sua cultura. O que eu admiro na pintura de Velázquez é que ele conseguiu fazer uma imagem que sendo da corte e do palácio, era ao mesmo tempo muito maior que essa casa. A capacidade de ele fazer isso, se calhar, estava na sua capacidade de viagem ou de origem, já que, sendo a sua família originária da cidade do Porto, ele tinha (como todos nós na península) origem árabe e judias, o que faz uma boa sopa da pedra e obriga o senhor, a meu ver, a fazer sempre imagens que vão para além do horizonte.

10 – A exposição youtube_paintings@barbearia_africana.com aponta para a questão da convivência entre o mundo físico e o universo digital, para as questões do local e do global. Neste sentido, a designação que serve de título ao artigo de Fátima Vieira, no número 17, da revista *Arte e Leilões* remete precisamente para a problematização das dinâmicas globais no âmbito da sua produção artística. Como é que é então esta “globalização segundo Francisco Vidal”?

R: Ainda não sei, mas estou a descobrir. Por exemplo, acho que a internet devia ser livre, mas vivo numa cidade onde cerca de 80 por cento das pessoas não têm água canalizada em casa. Também não têm luz elétrica...

11 – «O cerne da obra de Francisco Vidal é o desenho, livre, que acontece nos vários cadernos ou diários que o acompanham nas viagens, nos momentos em que olha para a cidade». É assim que Pedro Faro, na revista *L + Arte*, começa por descrever a importância que os desenhos assumem na sua obra. Poder-se-ia dizer que os diários gráficos

funcionam, para si, como uma espécie de projeção de mapas mentais? Fale-me um pouco sobre a importância deste suporte no âmbito do seu processo criativo.

R: Agora descobri que servem para fazer auto exercícios de desenho e composição. Neste momento já não tenho acesso aos diários que tinha em Lisboa, por isso, faço os meus exercícios diários na minha página do Facebook. Onde agora estou a fazer os retratos NZO.

12 – De entre estes diários, gostaria de salientar um dos desenhos que neles pode ser encontrado: *Acção tradução: Black Panthers in America Vs Pantera Negra em Portugal*. As representações cartográficas foram sofrendo alterações em função dos conhecimentos existentes, bem como em consequência dos poderes e interesses políticos, sociais e culturais. O Francisco apresenta, neste mapa, um continente africano em evidência – como se de uma banda desenhada se tratasse – composto por imagens comumente associadas à questão do exótico, e onde são destacados apenas quatro países – de entre os mais de cinquenta que compõem o continente. Quais as intenções que estiveram na base destas formas de representação?

R: É um desenho que serviu para eu focar a minha existência e os meus interesses. Esse desenho tem uma situação interessante que só consigo ler agora, que é a estética Malangatana que povoa África. O mestre morreu o ano passado, e eu lembro-me nos anos 80 quando eu tinha 10 anos e tive aulas de pintura, a senhora pintora pôs-me a desenhar Malangatanas, acho que foi o primeiro pintor que eu estudei, detestei tanto estar a copiar a estética de outro, mas aquilo ficou. De facto, faz parte de mim, da maneira como falo português.

13 – Este mapa tratase ainda de uma obra que contrasta a luta pela libertação dos movimentos dos negros nos EUA – através do movimento *Black Panthers* – com a imagem de Eusébio, também conhecido como “Pantera Negra”, em Portugal ... O recurso a ícones africanos é evidente em muitas das suas obras ... É esta uma das maneiras que encontrou para problematizar a questão identitária, estabelecendo, no fundo, pontos de ligação entre os territórios com que se sente familiarizado?

R: Pois, estou exatamente a viver essa situação agora. Finalmente vivo no continente africano, perto do meu pai, e vejo que sempre no meu crescimento precisei de ter

referências da paternidade. Mas os ícones, mais do que serem pretos, são heróis. Mais tarde adicionei o Kurt Cobain à lista de heróis, e, se formos a ver, *Here we are now entertain us* tem tudo a ver com *Las meninas*.

14 – A carga – embora com dimensões e contextos distintos – que tanto os *Black Panthers* tiveram nos E.U.A., como o Eusébio – que, proveniente de Lourenço Marques, que, na época, representava uma espécie de “fábrica” de jogadores de futebol, à semelhança do que acontecia com outras colónias africanas – em Portugal, foram basilares para que os negros, votados à invisibilidade, adquirissem maior visibilidade. É também destas dinâmicas de in/visibilidade de que nos fala este mapa? Em que sentido?

R: Acho que o mapa fala dos *labels* com os quais podemos ser catalogados quando se faz uma leitura superficial. Fala também da importância dos estudos para a evolução das culturas que sustentam as sociedades.

15 – A relação que estabelece entre o movimento de libertação norte-americano e o jogador de futebol – Eusébio – tem alguma ligação direta em termos políticos e ideológicos, por exemplo?

R: Em relação ao Eusébio, não sei nada sobre as suas direcções políticas; até penso que ele era uma ferramenta de propaganda de Salazar... O engraçado é isso mesmo, no outro lado do continente, temos um movimento revolucionário e, deste lado, temos o brando costume. O que me interessava era o contraste estético.

Hoje em dia acontece o mesmo, temos todo o mundo contra o Ronaldo por ser o futebolista da linha da frente há tanto tempo e o rapaz, coitado, apenas tem o apoio da nação. Mas esta é uma nação que não tem expressão nenhuma ao nível global a não ser o fado da tristeza que carrega às costas. E ainda pior que isso! No mau estado em que se encontra o pensamento contemporâneo português ainda temos estes problemas da bola a ser uma das nossas preocupações principais. É ridículo. Mas outra situação que me interessa, na estética da celebração do Eusébio, é o ato infantil que é jogar à bola e de ter espasmos de alegria!!! Esta celebração sim dá-me um gosto suave na boca, de esperança pelos dias melhores de um futuro que será nosso...

16 – O futebol, por si tão destacado, é, sem dúvida, um assinalável fenómeno em Portugal (diria até que se assume como uma espécie de catarse) ... Qual é a sua posição perante esta matéria?

R: Acho que o trabalho da Madona nos 13 minutos de intervalo do *superbowl*, falam bem desse assunto. Também gosto de ver o João César Monteiro, a mostrar o seu benfiquismo ou não, naquele filme que começa com um plano voador sobre o Tejo, e em que ele vive numa pensão à beira mar que tem *bed bugs*. O futebol faz parte do retrato não?

17 – Verifica-se aqui uma “visita”, um evocar do passado, para pensar o presente e, eventualmente, projetar o futuro. Como é que concebe a questão da temporalidade na sua obra?

R: Embora fale português, tento ter um espírito universal no trabalho.

18 – No texto de apresentação da exposição, em que *Acção tradução: Black Panthers in America Vs Pantera Negra em Portugal* foi apresentado – “SUBBUS” – podia ler-se: «as obras de Vidal convocam-nos a embarcar numa viagem ao subúrbio de uma condição cultural, que tem a tarefa complexa de pensar e articular noções como colonialismo e pós-colonialismo, centro e periferia, identidade e alteridade, africanidade e portugalidade, razão e emoção, caos e ordem». No mapa, o Francisco escreve o título da exposição ao pé da América Latina. Continua, na sua opinião, a fazer sentido esta atribuição do termo subúrbio aos países do Sul (uma designação de autores como Boaventura de Sousa Santos)? Em que medida?

R: Interessa-me, neste momento, a relação entre “third world” e “the third way” e, claro, norte e sul... e países emergentes. As novas culturas competitivas.

19 – O destaque, a centralidade, conferida à América Latina e ao continente africano podem ser lidos/interpretados como o surgimento de novas cartografias? Se sim, em que sentido?

R: Não sei responder à pergunta dessa maneira, apenas posso dizer que faz sentido para mim trabalhar no sul. Neste instante.

20 – Há ainda muito trabalho a trilhar no que ao tratamento do tema africano, em Portugal, no âmbito das artes plásticas, diz respeito. Concorda? Se sim, que trabalho é este e que caminho, ou caminhos, deverão na sua opinião ser seguidos?

R: Há muito trabalho em todos os temas a fazer em Portugal. O trabalho do artista é livre e independente. Este espírito deve contaminar outras áreas. Esse é o papel do artista.

E)

Entrevista a Teodolinda Semedo

Realizada em outubro de 2011

Teodolinda Semedo é formada em Design de Cena pelo Conservatório de Lisboa e trabalhou artes plásticas na Escola de Artes Visuais Maumaus. O seu trabalho incide, sobretudo, no domínio da performance onde utiliza o corpo como meio, fim e metáfora na problematização do mundo contemporâneo.

1 – O que queria começar por perceber é: que tipo de relação tens com Cabo Verde?

R: Tenho as ligações familiares normais, só lá fui uma vez – tenho 33 anos, só lá fui uma vez. A minha ligação é mais daquilo que me foi transmitido pela minha família, que é também uma família de imigrantes, que está em Portugal desde os anos de 1960; portanto, também já tem muitas influências portuguesas: desde o crioulo que falamos até à forma de estar na vida. Então, é, assim uma ligação um bocado utópica, assim um ideal que eu conheço pouco.

2 – Que histórias é que te foram contando?

R: Histórias, há muitas. Eles vieram para cá porque a vida era mais fácil, o meu avô trabalhava em navios de pesca e então era mais fácil para a minha família estar cá. A minha avó veio sozinha, com seis filhos. Ou seja, tiveram de começar tudo de novo, mas eles têm uma boa experiência desta transição e desta mudança. Já sou mesmo a segunda geração. Eles viveram, passaram o 25 de Abril cá, depois voltaram a Cabo Verde e depois regressaram em 1977, que foi quando eu nasci. Mas as histórias são milhares de histórias

...

3 – A questão é se foi através dessas histórias que foste construindo a tua relação com Cabo Verde?

R: Sim, sim. Mas não é só história, eu acho que é também uma questão de educação e princípios, de valores, uma maneira de educar que é muito cabo-verdiana, que é a maneira como fui educada. Mas, pronto, já nasci cá, acho que posso considerar-me uma mistura disso tudo, uma coisa meio híbrida. É difícil de pôr a fronteira onde é que uma coisa começa e a outra acaba. Que eu me lembre, desde que nasci que falo português e crioulo e a coisa para mim é muito natural. Não me vejo como africana, vejo-me como portuguesa, mas estou consciente das minhas origens e isso constrói-me. Acho que é uma coisa que está implícita e já não faço um esforço para evidenciar isso, porque acho que não é necessário. Estamos sempre a “martelar” nesta coisa das raízes, eu tenho-as, mas acho que podemos avançar a partir daí para outra leitura das coisas.

4 – Portanto, essa questão identitária está para ti já muito bem definida ...

R: Sim, sim. Ela define-se por ela própria. Acho que foi pela vivência que eu tive, por tudo o que tem vindo a acontecer, é algo que tem vindo a acontecer naturalmente, porque é aqui que sempre vivi – passei 33 anos aqui, a crescer, a relacionar-me, a estudar, a trabalhar, a ter experiências. Aquilo que senti quando fui a Cabo Verde, há dez anos, é que era muito difícil eu ser considerada cabo-verdiana lá.

5 – E em Portugal alguma vez sentiste que eras olhada como estrangeira, apesar de teres nascido cá e de sempre aqui teres vivido?

R: Sim, mas acho que isso faz parte. As pessoas olham para mim, veem uma mulher preta e associam toda uma série de estereótipos que estão habituadas a ver. Não dou muita importância a isso, nunca dei, porque desde criança que me estão sempre a reclamar a África que eu não conheço. O que conheço é a minha família, tudo o que eles me transmitiram, mas isso tenho consciência que não é África, são pessoas que vieram para cá e que se adaptaram, que trazem uma herança – claro – e essa foi-me transmitida, mas de uma maneira que não é idealizada, mas já é diferente de eu ter estado lá e ter vivido com eles lá. É a memória que eles trazem de um país. Recebo isso e faço as minhas memórias das memórias deles. É quase uma colagem! E a experiência real não a tenho. Por isso,

coloco tudo num plano muito relativo. Se um dia tivesse oportunidade e disse-se “Ok, vou para Cabo Verde. Fico lá e vou-me adaptar”, aí acho que poderia falar sobre isso, mas, como não tenho essa experiência, não falo muito sobre ela.

6 – E como é que achas que os portugueses aceitam o “Outro”?

R: Acho que, no início, há sempre muita resistência, mas depois começa a haver experiências em conjunto e as portas vão-se abrindo, abrindo, até ser uma coisa mais natural. Mas é preciso haver proximidade entre as pessoas. É como aquelas pessoas que dizem “ah aquele preto não sei quê, mas tu não, porque tu és meu amigo”. Acho que é um bocado por aí. Há esse lado de ter que haver mais experiências em conjunto, mais vivências. Acho que o povo português, todos nós, somos muito recetivos, não nos sinto com uma postura muito fechada. Preconceituosa sim, em imensos aspetos, mas fechada, fechada, não vejo isso.

7 – Onde é que tens vindo a sentir – provavelmente em todo o lado – a tal reclamação de uma África que não conheces?

R: Em todas as pessoas. Portugal tem um passado com Cabo Verde, com Angola, com Moçambique, com os PALOPS, e todas as pessoas que tiveram essa experiência, quando me veem – naturalmente – sentem uma nostalgia, sentem saudades ou ficam irritadas ... Passa por tudo, é uma panóplia e, quando és criança, não tens noção destas coisas, sabes que houve uma colonização, que houve guerra e as pessoas vinham ter comigo e perguntavam de África e de onde é que tu és ... e eu respondia: “Eu sou de Cascais, foi lá que nasci, no hospital” (risos). Mas as pessoas insistiam “não, não, mas a tua família vem de onde?”, “Ah! Eles vêm de Cabo Verde” ... “Ah! Cabo Verde ... eu estive lá...”. E, pronto, eu não tenho essa referência. Só conheço daquilo que li nos livros e daquilo que a minha família me vai contando. No dia a dia existe sempre isso, eu é que não faço disso um grande drama.

8 – E ao nível académico?

R: No circuito artístico, acho que não sentes tanto. Entras pessoas que fazem questão de estar sempre a afirmar as raízes como o ponto de identidade, como uma bandeira, por exemplo: “sou angolano ou sou moçambicano, esta é a minha origem!”. A

mim interessa-me trabalhar outras coisas ao nível artístico. Interessa-me trabalhar o quotidiano, o dia a dia das pessoas, perceber se estamos ou não felizes com aquilo que temos e que somos. Não são só as minhas raízes que me preenchem é tudo o que construí. Antes de ter raízes, sou uma pessoa. E a pessoa, para além das raízes, dessa questão toda de tu seres do Ribatejo, ou de outra pessoa ser do Porto... Acho que se pode ir um pouco mais além do que isso, porque esse discurso está um pouco saturado, vai sempre buscar uma vitimização e uma cobrança – porque no passado aconteceu isto, então, agora, mereço isto e aquilo. Não concordo com isso, acho que a coisa pode ser bem mais levezinha!

9 – Tiveste algum familiar, ou alguém próximo que tenha participado na Guerra Colonial e cujas histórias influenciem, de algum modo, a tua produção artística?

R: Não, não diretamente. Desde 1974 a 1977 os meus familiares ficaram em Cabo Verde, porque a minha avó estava com receio da revolução, porque muitas casas foram ocupadas e ela estava sozinha com os filhos – uma vez que o meu avô trabalhava fora – então, ela voltou para Cabo Verde. A minha mãe esteve ligada, antes e depois (menos) da revolução ao PAIGC e o meu pai também. O que há são histórias do Portugal nos anos de 1960. De 1966 a 1974 a minha família esteve a viver em Lisboa, viveram nos Olivais e na margem sul e há histórias dessa altura. Por exemplo, quando eles chegaram a um bairro na Baixa da Banheira, onde nunca ninguém tinha visto um preto, veio toda a gente à rua para os ver. Além disso, eles já usavam sapatos e havia muita gente que ainda não usava sapatos... São mais histórias de pasmo e de admiração e depois de interação, de amigos, confusões, mas coisas normais de pessoas que se conhecem. Não é propriamente uma história que eu considere uma história triste. Fiz um vídeo sobre isso, quando andava na Maumaus, porque, quando o meu avô ainda era vivo, contava a viagem que eles fizeram de barco para cá, os meus tios e as minhas tias também deram alguns testemunhos. E acho interessante esta maneira leve com que se viviam as coisas, porque, apesar de tudo, havia um lado muito ingénuo, naquela altura, nas pessoas e era possível viver as coisas com uma grande leveza. Acho que nesse aspeto a minha família tem uma experiência muito levezinha e, talvez por isso, não me identifique tanto com o discurso de vitimização. Sofreu-se tanto, é verdade, mas toda a gente sofreu, imagina o que deve ser difícil para uma mulher estar sozinha num país diferente com seis filhos, ter que orientar a casa toda, o marido só vem a casa de x em x tempo – está sempre no mar, e os barcos que afundam e

etc etc - o difícil para mim são muitas coisas. Já a vida não é fácil, exige trabalho, exige empenho e não me interessa acrescentar mais dificuldade. Portanto, esse lado de leveza influencia o meu trabalho, e também perceber a viagem que os meus familiares fizeram e pensar em mim como uma extensão dessa viagem. Ou seja, eles vieram para cá, integraram-se, eu nasci cá, já nasci integrada e, por isso, tenho de procurar outras coisas. Há toda uma sequência, há todo um crescendo.

10 – A tua produção artística centra-se muito em torno da questão do corpo. Porquê esta escolha?

R: O corpo porque é o nosso ponto de referência e sinto que é onde armazenamos as nossas experiências. É a partir do corpo que experimentamos o mundo. O corpo é uma porta, é a partir dele que crescemos e nos desenvolvemos, é aquilo que permite relacionarmo-nos com o todo. Mas, mesmo assim, o corpo é uma capa, o que interessa realmente é o que está lá dentro e é interessante pegar nisso e quebrar essa capa. Mesmo trabalhando com o corpo, interessa-me trabalhar mais além, isto é, mesmo trabalhando com a superfície, interessa-me trabalhar coisas mais profundas. O meu corpo é a minha ferramenta: é com ele que escrevo, que leio, é com ele que faço tudo. Portanto, é o meu ponto de partida e é o meu ponto de chegada, é com este corpo que cheguei e é com este corpo que vou morrer.

11 – Na performance *Hand, Made, Life*, trabalhas precisamente essa questão de que estavas a falar, de que o corpo é a porta. É também a chave ...

R: É tudo. E ao mesmo tempo, às vezes, há um engano muito grande de julgar o corpo pela aparência, como as pessoas que olham para mim e acham que sou super africana e depois, na realidade, não sou. Nasci lá em baixo no hospital, só estive uma vez em Cabo Verde, e é toda uma série de coisas. Às vezes gostava, no meu processo, de desconstruir um pouco isso e chegar a uma coisa que acho que é um pouco irrealista, que é chegar à essência do ser e sinto que é através do corpo, que passa por aí, porque há toda uma série de leituras que este corpo tem – de preconceitos e de estereótipos – mas que, sendo bem explorado, se calhar, não é bem assim, as coisas são um pouco diferentes. Acho piada jogar com este engano de parecer uma coisa e ser outra.

12 – Esse jogo remete-me para a performance *Hand*, onde vais inscrevendo desenhos na pele, na superfície do teu corpo...

R: Nessa performance começo por desenhar uns sapatos, depois umas calças e depois umas pulseiras, depois continuo a desenhar uma camisa, ou seja, eu visto-me. É como aquela ideia do “*Self made man*”, neste caso, “*Self made woman*”, de te construíres a ti próprio e, no fundo, inscreves o que sentes na superfície que tens, o que queres, ou seja, nós estamos sempre a construir-nos. Chegamos todos nus e depois vamos sempre acrescentando: aceitamos isto, rejeitamos aquilo – estamos sempre neste processo. Até que chegamos ao fim e somos uma coisa gigante, cheia de ideias, de experiências e de emoções.

13 – E porque é que escolhes a performance?

R: Porque é o que me dá mais gozo!

14 – E não te preocupa a efemeridade do género, a problemática memorativa que a ela se associa?

R: Não. Não me considero uma artista do *mainstream*, então, não estou à espera que o meu trabalho vá vender e me vá dar dinheiro para viver. Também tenho uma visão romântica da arte. Faço as coisas porque acredito nelas e o registo delas, para mim, é suficiente. Não me interessa que as coisas sejam fixadas no tempo e que vão para uma galeria, ficar lá a ganhar pó, não é por aí. Tenho uma perspetiva muito romântica, como já disse, bastante intimista e isso a mim preenche-me bastante. Ao nível comercial não funciona, por isso é que, profissionalmente, faço também outras coisas. Aquela questão da escalada do artista, de ganhar super visibilidade, não é isso que me move. Aliás, não me sinto com estrutura para ser uma máquina de produção artística, que todos os anos tenho de produzir x peças, acho que ia matar um pouco a minha forma de ser. Então, sigo-me, um pouco, por outros caminhos.

15 – Então aquela questão da pressão criativa é algo que tentas contornar ao máximo.

R: Sim. Para mim, cada coisa que faço é tão preciosa que não preciso fazê-la em quantidade, basta-me que seja feita em qualidade. E a minha vida não é só isto, faço mais coisas e gostava que o meu trabalho tivesse um registo de equilíbrio, porque sou um pouco

contra esta questão do consumo dos artistas e do consumo das peças. É tudo uma questão de alguns anos até seres completamente usado. Pronto, é normal, é uma máquina que precisa sempre de artistas novos, frescos, a fazerem coisas para serem mostrados, para estarem uns anos na alta e para depois virem outros e eu não me identifico muito com isso, então, faço as coisas de forma diferente. Claro que acabo por existir num círculo um pouco à margem, mas também não é isso que me importa. Acho que tenho a vida toda para criar coisas.

16 – Outro dos teus trabalhos é a *Pietà Negra*, que fizeste, em 2005, com o Francisco Vidal. Existe um registo de um negativo fotográfico, mas – ao certo – como é que toda aquela performance se passava?

R: Há um slide que serve de registo da performance e basicamente, a pergunta que foi feita – na altura – era “E se Jesus Cristo fosse uma mulher e Maria fosse um homem, como é que seria isto na história do cristianismo? Ainda andaríamos a adorar todos estes ideais?”. E depois acho que é aquela questão que fazíamos todos desde criança. Lembrome que sempre que aparecia um preto na televisão – porque cresci numa casa com muitas pessoas, eram os meus tios todos e os meus avós e cada vez que aparecia um preto na televisão – “olha, olha um preto”. Mas nunca havia anjos pretos, e porque é que isso não acontecia? Então e se todos estes ideais que existem – porque ninguém sabe como era Jesus, realmente, ninguém sabe como é que era Maria, mas idealizou-se assim – não fossem assim? E se eles não fossem assim e fossem pretos? E se fosse assim? Como é que era? Foi esse o ponto da performance e foi divertido!

17 – Falaste na cobrança de África e, não querendo estar a cobrar, há – apesar de tudo – o estabelecimento de um diálogo/de uma ligação no teu trabalho entre África e Portugal?

R: Acho que essa ligação que se fala é uma coisa que está mesmo intrínseco, não sei se falo nela – pode ser lido isso no meu trabalho – mas isso faz parte, acho que não preciso de referenciar uma coisa que já lá está, é mais nesse sentido que eu sinto as coisas. Acho que a partir daquilo que existe, que é esta coisa interessante que é ter origens cabo-verdianas, de ter sido criada em Portugal, de ter parentes indianos, de ter toda uma panóplia, isto constrói e faz com que a pessoa seja uma amálgama de coisas e a mim

interessa-me mais essa amálgama do que uma parte dela. É isso que me faz continuar a produzir. Acho interessante o que acontece depois desta amálgama toda, porque não somos partes e esse diálogo é isso para mim, é eu fazer parte desta amálgama.

18 – Que futuro consideras existir para a produção afrodescendente em Portugal?

R: O futuro é imenso, é muito rico, não só para os afrodescendentes, mas também para os indiano-descendentes, para tudo o que é segunda geração de imigrantes que acho que vêm contribuir com algo mais para a construção de uma visão do que é estar na vida. Acho que há toda uma riqueza ... mas isso, para mim, é algo que abrange todas as comunidades que vêm para cá dar o seu contributo ao nível de trabalho e de presença.



Figura F: *Cross-Cultural (works on flatness, dominion and erasing)*, vista da exposição, 2011, Pedro Valdez Cardoso;
«<http://gategalleries.com/News.aspx?tabid=2427&code=pt&ItemID=2036>».



Figura G: *Chinatown II*, 2011, Pedro Valdez Cardoso;
«<http://pedrovaldezcardoso.com/2011crosscultural.html>».



Figura H: *O Jardim*, vídeo, 2005, Vasco Araújo;
«<http://www.m3lab.info/portal/?q=book/export/html/2926>».



Figura I: *O Jardim*, vídeo, 2005, Vasco Araújo;
«<http://www.m3lab.info/portal/?q=book/export/html/2926>».



Figura J: *Botânica*, Mesa Guerra Colonial – Guiné-Bissau, 2012, Vasco Araújo; Galeria Filomena Soares.

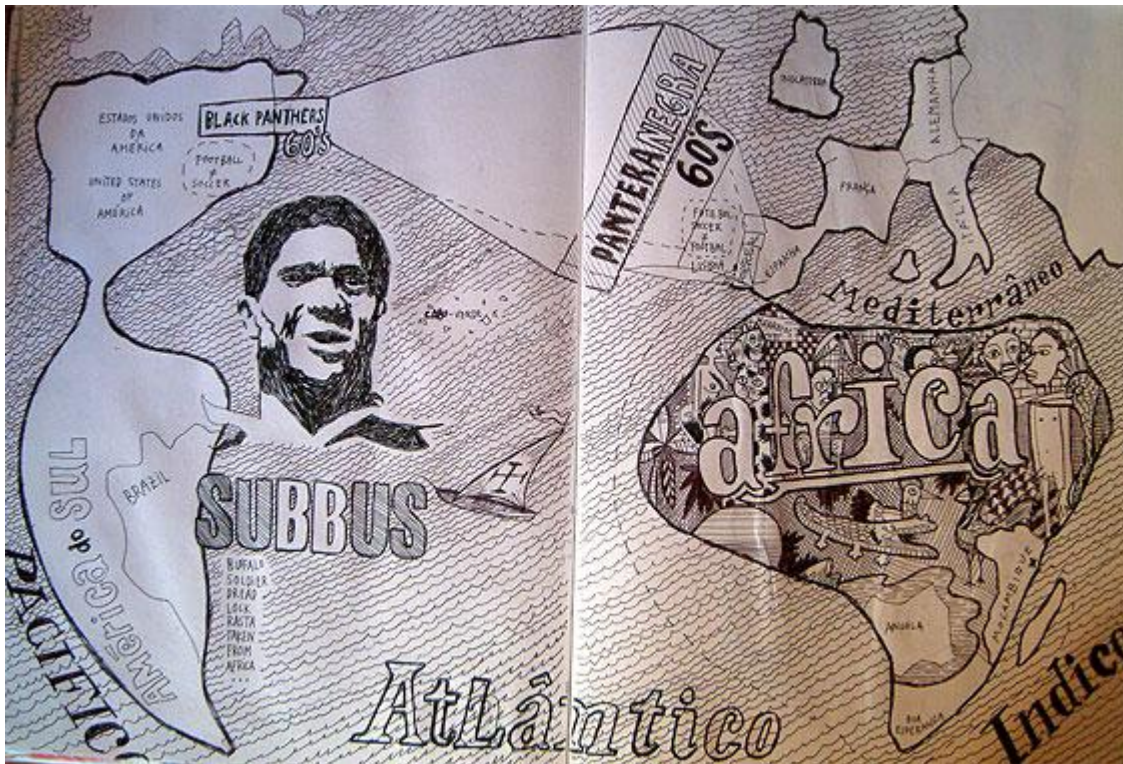


Figura L: *Acção tradução: Black Panthers in America Vs Pantera Negra em Portugal*, 2005, Francisco Vidal; «http://www.artafrica.info/html/expovirtual/expovirtual_i.php?ide=2».



Figura M: Sócrates; <<http://noticias.r7.com/blogs/eduardo-marini/2011/12/04/comemoracao-preferida-de-socrates-com-o-punho-fechado-e-erguido-a-pantera-negra-sera-a-marca-das-homenagens-dos-artilheiros-e-nos-minutos-de-silencio-na-ultima-rodada-do-brasileirao/>>.



Figura N: José Reinaldo de Lima; <<http://www.futebolcialtda.com.br/2011/10/mais-alguns-momentos-em-que-bola-se.html>>.



Figura O: Diogo Silva; <<http://esportes.terra.com.br/rumo-a-2012/pan-americano-guadalajara-2011/noticias/0,,OI5347831-EI17395,00-Garantido+em+Londres+Pantera+Negra+foca+em+repetir+facanha+no+Pan.html>>.