

DIÁLOGOS ARTÍSTICOS, TRANSDISCIPLINARES E INTERGERACIONAIS: PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS E O IMAGINÁRIO DE RUY DUARTE DE CARVALHO

Ana Balona de Oliveira¹⁰²

A partir do contexto curatorial de *Uma Delicada Zona de Compromisso* (fig. 1),¹⁰³ este ensaio examina a forma como vários artistas contemporâneos de Angola e da diáspora dialogaram com o imaginário da obra multifacetada de Ruy Duarte de Carvalho, incluindo mesmo a imersão no arquivo que constitui o seu espólio por parte de um deles. Com efeito, foi assumido como fundamental desde o início para nós, equipa curatorial, reativar e reanimar o espólio de Carvalho não só através da sua organização e inventariação, levada a cabo por Inês Ponte, com vista à sua preparação para exibição em contexto curatorial e futura disponibilização para efeitos de investigação, mas também, no âmbito concreto de *Uma Delicada Zona de Compromisso*, através do convite endereçado a alguns artistas contemporâneos para entrarem em diálogo com a obra daquele: António Ole (Luanda, 1951); Délio Jasse (Luanda, 1980); Kiluanji Kia Henda (Luanda, 1979); e Mónica de Miranda (Porto, 1976). As suas obras surgiram na exposição entre as de outros autores, também em diálogo com a de Carvalho, como foi o caso da fotografia de Rute Magalhães, de Daniela Moreau e de Robert Kramer, da pintura de José David, da performance poética de Manuel Wiborg, do vídeo de Inês Ponte e Pedro Castanheira e dos sons de João Lucas. Focar-me-ei aqui nas contribuições oriundas da arte contemporânea, ou seja, nos diálogos entre vários meios artísticos e entre diferentes gerações que a curadoria pretendeu evidenciar através das contribuições de Ole, Jasse, Kia Henda e Miranda.

¹⁰² Universidade Nova de Lisboa (IHA/FCSH/NOVA) e Universidade de Lisboa (CEC/FLUL).

¹⁰³ A exposição *Uma Delicada Zona de Compromisso* (10 de Dezembro de 2015 – 7 de Fevereiro de 2016, Galeria Quadrum, Lisboa), que co-comissariei com Marta Lança e Inês Ponte, fez parte de *Paisagens Efémeras*, o ciclo dedicado a Ruy Duarte de Carvalho que incluiu igualmente o colóquio *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho* (10-11 Dezembro 2015, Galeria Quadrum, Lisboa), no contexto do qual uma versão menor deste ensaio foi apresentada como comunicação. Uma seleção de imagens da exposição, consideravelmente maior do que o conjunto que ilustra este ensaio, encontra-se disponível *online* (<http://www.buala.org/pt/galeria/uma-delicada-zona-de-compromisso>).



Fig. 1 – *Uma Delicada Zona de Compromisso*, Galeria Quadrum, Lisboa, 10 de dezembro 2015 – 7 de fevereiro 2016, vista da exposição.

O diálogo entre Ruy Duarte de Carvalho e António Ole foi constante desde que se conheceram na década de setenta do século passado, cultivando uma forte amizade e cumplicidade intelectual e artística, principalmente a partir do momento em que se cruzaram na Televisão Popular de Angola (TPA, atual Televisão Pública de Angola). Ambos desenvolveram as suas reflexões através de uma multiplicidade de abordagens práticas e teóricas: do cinema à fotografia, do desenho à aguarela e pintura, da imagem ao texto e vice-versa, sendo que aos caminhos de Carvalho acrescem ainda as contribuições fundamentais nos âmbitos da antropologia e da literatura, enquanto Ole se foi muito consistentemente tornando artista plástico, com crescente visibilidade desde os anos oitenta em circuitos artísticos internacionais

de enorme relevo (Ole 2016, 147-153).¹⁰⁴ Ao mesmo tempo, Ole expôs regularmente em Luanda desde o final dos anos sessenta (Ole 2016, 147-153).



Fig. 2 – Material gráfico e fotográfico do coletivo *Artistas em Pânico*, Luanda, s/ data.

Demos destaque não só àquilo que o espólio de Carvalho continha das iniciativas do coletivo *Artistas em Pânico*, de que ambos fizeram parte, em Luanda desde o final da década de setenta (fig. 2), mas também aos encontros que tomaram a forma de diálogo entre a prática artística de Ole e a reflexão ensaística e estética que tal prática suscitou a Carvalho, e que surge em vários dos catálogos de exposição que Ole foi publicando ao longo das várias fases do seu percurso (fig. 3). Tivemos, por exemplo, em exibição a brochura da exposição *António Ole. Trabalho Recente* (Banco Nacional de Angola, Luanda, 1985), onde consta o importante texto de Carvalho “Tenho para mim que o António Ole, com a sua pintura, é quem vai à frente” (1985, páginas não numeradas). Este texto volta a surgir no jornal da exposição *António Ole. Ciclo 1985-1988* (Departamento de Arquitetura da Universidade Agostinho Neto, Luanda, 1988) (1988, s.p.) e em *António Ole* (2007, 42), ambos expostos. Nove anos depois desse importante texto de 1985,

¹⁰⁴ A primeira exposição individual internacional de Ole teve lugar no Museum of African American Art em Los Angeles em 1984. No seu percurso, destacam-se as 2.^a e 6.^a Bienais de Havana em 1986 e 1997; a 19.^a Bienal de S. Paulo em 1987; as 1.^a e 2.^a Bienais de Joanesburgo em 1995 e 1997; os 3.^o e 4.^o Encontros de Fotografia Africana em Bamako no Mali em 1998 e 2000; a 3.^a Bienal de Dakar em 1998; a exposição colectiva *The Short Century*, comissariada por Okwui Enwezor entre 2001 e 2002; as 50.^a, 55.^a, 56.^a e 57.^a Bienais de Veneza em 2003, 2013, 2015 e 2017; a exposição antológica *António Ole, Marcas de Um Percurso (1970/2004)*, na Culturgest em Lisboa em 2004; a exposição colectiva *Africa Remix – Contemporary Art of a Continent*, comissariada por Simon Njami entre 2004 e 2007; a exposição individual *Encompassing the Globe* (2007) e as exposições coletivas *Body of Evidence* (2007) e *Artists in Dialogue* (2009) no National Museum of African Art da Smithsonian Institution em Washington DC, etc. A exposição antológica *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa* esteve patente no Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna em Lisboa entre Setembro de 2016 e Janeiro de 2017.

outro ensaio fundamental de Carvalho sobre a obra de Ole, “Margem da Zona Limite”, surge no catálogo da exposição *Margem da Zona Limite* (Espaço Cultural Elinga, Luanda, 1994). Tal como o anterior, este também é reimpresso; neste caso, no catálogo da exposição antológica *António Ole. Marcas de Um Percurso. 1970-2004* (Culturgest, Lisboa, 2004) (2004, 95-98) e em *António Ole* (2007, 134-136). Por sua vez, Carvalho publica ambos os ensaios em *A Câmara, A Escrita e a Coisa Dita* (2008, 370-371; 2008, 291-294).



Fig. 3 – Catálogos de António Ole e José David com ensaios de Ruy Duarte de Carvalho.

A propósito de *Margem da Zona Limite*, mas igualmente, e sempre, inspirado por “lá por onde [tinha] andado ultimamente, entre os paralelos 14 e 17, do Carunjamba ao Cunene” (2007 [1994], 134), Carvalho estabelece um paralelismo entre uma modalidade de expressão estética que ele denomina de integrada, “que [se] reconhece lá” – isto é, componentes estéticas inscritas em práticas do quotidiano e numa existência global integrada, que utilizam como suporte “paus, madeira, pedras, pigmentos, pó, ramos, ossos e escórias” para construir e investir espécies de altares (2007 [1994], 135) – e uma modalidade de expressão estética que ele qualifica de artística, aquela “que se expõe aqui” e que, urbana, cosmopolita, moderna, sem ter necessariamente “pensado muito no que esses outros fazem”, comunga “por caminhos tão diversos mas também tão convergentes” de uma mesma prática e duma mesma busca (2007 [1994], 135-136). Tal prática e busca seria aquela que,

da podridão jacente, envolvente, omnipresente, tenta extrair ainda o osso despojado, porção do todo orgânico que mesmo assim a podridão poupou, e há-de-ser pedra, há-de ser pó, e do pó haverá côr de que se enfeite o

viço de uma carne nova, e chão de onde germine uma semente sã, e rama para enfeitar, e para investir, o altar que acolha pronto o sacrifício que regenera a idade. (2007 [1994], 136)

No que concerne essa modalidade de expressão estética artística que se expõe aqui, Carvalho especifica: é do objeto artístico moderno que se trata, no qual o meio ou suporte contém em si o seu programa (2007 [1994], 135). Embora esta análise pudesse, e devesse até, ter-se demorado mais na relevância de certos contextos históricos e sociais, ao serviço dos quais – muito aberta e implicitamente, é certo – Ole recorre a certos materiais e formas, meios e suportes em *Margem da Zona Limite*, a verdade é que ela transporta uma intuição correta acerca das implicações ético-políticas, não dissemelhantes das do próprio Carvalho, de algumas decisões materiais e formais de Ole.

Com efeito, continua Carvalho:

... quantos e que diversos são os caminhos que buscam e praticam, entre nós, alguns poucos forçados de um labor obscuro que se explica mal na trama urgente das razões que imperam, nesta lógica de garimpo económico e social que dinamiza o curso do tempo no espaço que é nosso ... delirantes, constroem altares, inventariam, obstinados, entre salvados e escórias, a redentora imagem de algum osso limpo, subvertem o ofício, agridem o quadro, habitam a Margem da Zona Limite e insistem em expor, para quem puder ver, que Angola é menos vil do que esta guerra quer... (2007 [1994], 136)

Mas também Carvalho desenhou, pintou e fotografou, convém não esquecer – e a exposição não deixou esquecê-lo –, e também Ole respondeu sob a forma de reflexões em texto às práticas de Carvalho que se inserem nessa modalidade de expressão estética artística (figs. 4-7). Já depois da morte de Carvalho, no âmbito da exposição de algumas das suas aguarelas na Associação Cultural e Recreativa Chá de Caxinde em Luanda em Fevereiro de 2011, Ole condensou várias fases da sua produção visual, literária e científica num texto que reproduzimos na exposição:

Conheci o Ruy Duarte de Carvalho no Lobito, nos anos setenta. Tinha lido o seu livro de estreia – *Chão de Oferta* – que trazia já inscrita uma trajectória fulgurante, que haveria de marcar de forma inovadora a literatura produzida em Angola. Sabia também da sua participação na década de setenta em algumas das exposições de referência em Luanda e isso era revelador da sua inquietação criadora, digna de um artista completo, fino e perfeccionista. Ao longo dos anos e no fortalecimento de uma amizade, tive o privilégio de ler/ver muita da sua produção. Recordo-me agora dos seus “boizinhos” pintados com grande delicadeza, dos magníficos desenhos para o livro *Sinais misteriosos... já se vê...*, da sua paixão incomensurável pelo deserto e seu povo nómada. Foi com surpresa agora que me dei conta da existência de um projecto seu – *Rendição do Celibatário II* – fruto de passagens esporádicas por Luanda, tendo o Hotel Globo (e não só) como “posto de observação”. O seu olhar é testemunho de uma cidade em transição, com pequenos apontamentos do quotidiano e uma suavidade cromática notável, o que nos faz aguardar futuramente uma mostra mais abrangente do seu trabalho pictórico, com a sabedoria que imprimia em tudo o que fazia. (Ole 2011)¹⁰⁵

¹⁰⁵ Esta citação faz parte de um conjunto de textos escritos por vários autores para a exposição de aguarelas de Carvalho, realizada no âmbito da celebração do 22.º aniversário da Associação Cultural e Recreativa Chá de

Estas palavras tornam-se relevantes não só pela cumplicidade que revelam, ou só pela forma como sintetizam o entrecruzamento das práticas de Carvalho – que não se podem entender isoladamente, porque se alimentam e contaminam –, mas também porque nos chamam a atenção para o facto de que a produção visual, aparentemente menor no conjunto da obra daquele, mereceria “uma mostra mais abrangente” (Ole 2011). O desenho esteve sempre associado, tal como a fotografia, o cinema e a escrita, a uma prática observacional – atenta, rigorosa, metódica, mas também sempre profundamente afetiva, pessoal e poética. Do ponto de vista dos processos utilizados para a realização de algumas das séries de aguarelas, nomeadamente *Rendição do Celibatário II (Hotel Globo)* (2009) (figs. 4-6) e *Paisagens Propícias* (c. 2000) (fig. 7), das quais se puderam ver alguns exemplos em *Uma Delicada Zona de Compromisso*, é importante referir a relevância da fotografia, com a qual Carvalho partia muitas vezes para os seus vários postos de observação. No caso de *Rendição do Celibatário II (Hotel Globo)*, Carvalho observou a cidade em transformação a partir do interior da arquitetura modernista do Hotel Globo, tornada casa temporária nas suas deslocações a Luanda a partir da sua mudança para a Namíbia em 2008 (fig. 13).¹⁰⁶ Em *Paisagens Propícias* – série de aguarelas homónima do segundo livro da sua trilogia *Os Filhos de Próspero*, composta por *Os Papéis do Inglês* (2000), *As Paisagens Propícias* (2005b) e *A Terceira Metade* (2009) –, Carvalho registou com delicadeza as paisagens do sul de Angola, um dos mais relevantes eixos da sua geografia afetiva.

Ana Paula Tavares escreveu igualmente sobre a obra pictórica de Carvalho por ocasião da exposição de aguarelas em Luanda em 2011. Em *Uma Delicada Zona de Compromisso*, as suas palavras acompanharam as de Ole:

Tem muita coisa de espelho, esta arte da água e sementes que aqui se pratica para fazer parar o tempo e encher a cidade de histórias, na observação directa de quanto o mundo muda e com ele muda a rua, a casa velha, a luz, o sentido vertiginoso da buganvília. Espaços incorporados surgem aqui tratados da maneira certa, seguindo o traçado das suas antiquíssimas formas subjugadas a novas perspectivas que obrigam o olhar a elevar-se do chão para seguir a dupla organização das espécies (muros, prédios, varandas, esquinas) enquanto espaço habitado e representado em sequência, pois a sua mais primitiva materialidade muda. Era uma vez uma cidade, seus centros em movimento contínuo, suas três dimensões invertidas, seus habitantes e suas falas. O celibatário, aquele que desde sempre permanece “atento às falas do lugar”, reconhece que o centro da cidade se reduz comprimido pelas margens maiores. Desloca, então, o seu lugar de ver e contar a partir do seu olhar. Escolhe a perspectiva, porque há um espaço que invade o outro, o contamina e cria uma íntima distância entre “local achado e local perdido”, da qual se pode dar notícia de uma memória havida, guardada entre paredes,

Caxinde em Luanda em Fevereiro de 2011 (conferir <http://www.buala.org/pt/galeria/rendicao-do-celibatario-ii-hotel-globo>).

¹⁰⁶ Estas duas séries fazem parte de um conjunto extenso de várias séries de aguarelas, desenhos e acrílicos. Na série de aguarelas *Rendição do Celibatário I (António Barroso)* (c. 2000), o posto de observação de Carvalho era a sua casa na Rua António Barroso, na Maianga em Luanda.

submetida ao pincel... estórias de vizinhança, quadrículas, convívios, interditos. Aquarelas... já se vê. (Tavares 2011)



Fig. 4 – Ruy Duarte de Carvalho, *Série Rendição do Celibatário II (Hotel Globo)*, 2009, aquarelas.



Figs. 5-6 – Ruy Duarte de Carvalho, *Série Rendição do Celibatário II (Hotel Globo)*, 2009, aquarelas.



Fig. 7 – Ruy Duarte de Carvalho, *Série Paisagens Propícias*, c. 2000, desenhos e aguarelas. Ruy Duarte de Carvalho, *Tem boi na linha e brilha na bruma*, c. 2000, aguarela (frente). António Ole, s/ título, s/ data, pintura em técnica mista, coleção de Rute Magalhães.

Mas a fotografia também vale por si e deixa, não raras vezes, de ser instrumento ao serviço do desenho e da aguarela. Pudemos constatá-lo na série fotográfica de pendor documental que Carvalho realizou no período pós-independência e que, na exposição, dialogou com a série realizada em Benguela em 1976 pelo mesmo Robert Kramer que, durante o PREC (Processo Revolucionário Em Curso) em Portugal, filmou *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977-1979) com Philip J. Spinelli (figs. 8-10).¹⁰⁷ O diálogo entre fotografia e imagem em movimento e entre a visão de Carvalho e a de outros autores também foi evidenciado curatorialmente pela inclusão do trabalho fotográfico que Rute Magalhães levou a cabo no sul de Angola, no contexto da realização, por parte de Carvalho, da série de dez documentários *Presente Angolano, Tempo Mumuíla* (1979).

¹⁰⁷ Kramer havia acompanhado Carvalho na sua deslocação a Benguela para filmar um comício.



Fig. 8 – Ruy Duarte de Carvalho, *O Estado de Angola*, 1976, série fotográfica.



Fig. 9 – Robert Kramer, *Benguela*, 1976, série fotográfica.



Fig. 10 – Robert Kramer, *Benguela*, 1976, fotografia.

Mas para além de Ole, Kramer e Magalhães, interessou-nos igualmente uma possibilidade de abertura para diálogos outros, não só artísticos e transdisciplinares, mas também, e ainda, intergeracionais. Que pensam e nos dão a pensar jovens artistas angolanos – alguns deles a viver na diáspora e também eles, como Carvalho, mais ou menos, ou de múltiplas formas, em transumância – sobre Angola e a sua presente colocação no mundo, através das suas práticas visuais? Curatorialmente, a proposta de diálogo no espaço da galeria seguiu uma linearidade vagamente cronológica, mais rigorosamente caracterizável de acordo com uma lógica de percurso pontuado por três momentos.



Fig. 11 – Délio Jasse, *Visto Bom*, 2015, série fotográfica. Ruy Duarte de Carvalho, fotografias, auto-retratos em desenho e objetos vários.

A contribuição de Délio Jasse, com a série *Visto Bom* (2015) (fig. 11), inseriu-se, num momento inicial, numa espécie de antecâmara onde se mapearam as trajetórias de vida e pensamento de Carvalho através de fotografias, autorretratos e objetos de trabalho. Na obra de Jasse, o recurso a vários tipos de arquivo torna-se uma estratégia para pensar diacrónica e sincronicamente movimentos e deslocações através de vários tipos de fronteiras históricas, geográficas e culturais, as questões inerentes à natureza construída e mediada da história e da memória – quer coletivas, quer individuais; quer públicas, quer privadas – e reflexões críticas em torno da fotografia e da noção de documento enquanto registo histórico e índice atestador de identidades na permissão ou proibição de passagem entre fronteiras geopolíticas. Desde cedo fez sentido para nós que Jasse pudesse trabalhar a partir do próprio arquivo que o espólio de Carvalho constitui, na linha das suas próprias indagações. Foi assim que nos propôs uma série de quatro fotografias realizada a partir de autorretratos de Carvalho, de imagens das suas

paisagens afetivas e de trabalho de campo no sul de Angola e de um conjunto de signos visuais, textuais e numéricos apropriados de vários documentos de identificação do autor, a partir dos quais toda uma outra leitura do seu percurso de vida, estudo, trabalho e transumâncias poderia ser narrada. A série de Jasse constituiu uma espécie de versão artística da trajetória de vida de Carvalho, em diálogo com as demais trajetórias que se encontravam nessa antecâmara de abertura, através da qual propunha também, dentro da lógica do seu próprio trabalho, a possibilidade de uma subversão da lógica definidora do documento de identificação. Os seus “documentos” foram realizados a partir das versões originais e oficiais, mas como uma sua alternativa ou desconstrução – uma espécie de documento ficcional e poético, com fotografia e carimbo, em quatro versões, e por isso inescapavelmente múltiplo, aberto, nunca inteiramente definível e identificável. Recorrendo, como é próprio do seu trabalho, a uma estética, a uma ética e a uma política do espectro, o que emerge e se fixa na superfície da imagem fotográfica parece sempre, ao mesmo tempo, estar ainda ou já a escapar-nos, sem que nos escape de todo (Derrida 1994). Além disso, com a série *Visto Bom*, Jasse fez uma referência indireta ao momento, após a independência de Angola, em que Carvalho optou pela nacionalidade angolana, abdicando da portuguesa – uma opção que se tornou visível nos documentos de identificação e nos vistos de entrada em Portugal reproduzidos na obra. Dessa forma, Jasse estabeleceu uma espécie de paralelo, no sentido inverso, com a sua própria experiência diaspórica no final dos anos noventa, momento a partir do qual tentou com dificuldade ver reconhecida a sua ascendência portuguesa sob a forma da dupla nacionalidade.



Fig. 12 – Kiluanji Kia Henda, *Kixima Remix*, 2008, fotografia. Ruy Duarte de Carvalho, *Lavra, Poesia Reunida 1970-2000*, 2005, e desenhos e esboços de poemas.

A obra fotográfica de Kiluanji Kia Henda – *Kixima Remix* (2008) (fig. 12) – faz parte, nas palavras do próprio artista, “de uma investigação sobre o impacto da paz e do crescimento da economia nas zonas rurais onde vivem povos que continuam a preservar um modo de vida e culturas ancestrais” (Henda 2015).¹⁰⁸ Trata-se de um retrato realizado num mercado na Xibia, na Huíla, no sul de Angola, repleto de produtos chineses e frequentado por mulheres de origem mumuíla. Sabendo da forma como viagens ao sul de Angola desde meados dos anos 2000 se tornaram fundamentais em várias fases do percurso de Henda, da forma como partilha com Carvalho um fascínio pelo deserto e, em particular, por esse mesmo deserto do Namibe e, acima de tudo, conhecendo as reflexões visuais através das quais tem examinado o impacto não só do colonialismo, das utopias do período pós-independência, da Guerra Fria e da guerra civil, mas também de certas concepções desenvolvimentistas de progresso – quer ocidentais, quer ocidentalizadas (para usar a terminologia de Carvalho) ou globalizadas num sentido alargado que não ignora as versões orientais de tais concepções –, tornou-se clara para nós, desde muito cedo, a pertinência da sua contribuição para este nosso labirinto intergeracional de confluências. Tal como Carvalho insistente e coerentemente fez, Henda interpela-nos acerca do que poderão significar hoje, em Angola e no mundo, noções como tradição e modernidade. Que nação? Que democracia? Que modelos de sociabilidade e de relação com a natureza e o mundo se poderão oferecer como modernos, no sentido de adequados e desejáveis em vista de uma possibilidade outra de futuro? Que teremos a aprender com tais modos de vida e culturas ancestrais que Henda retrata, em vez de impor supostos modelos de desenvolvimento e preservações turísticas do exótico? Que reais possibilidades de sobrevivência restarão a esses modos de vida e culturas? Estas constituem preocupações comuns a ambos. Nas palavras de Carvalho, importaria fazer:

uma releitura ... que ensaiasse agora outra perspectiva, uma perspectiva, precisamente, que tivesse em conta outras maneiras de o homem ver a sua relação com o resto da criação, que conferisse, assim, uma importância e uma pertinência diferentes a paradigmas outros que não o paradigma humanista ocidental que se impôs, dominou, e impera a partir daí em exclusividade..... sem deixar também, logo à partida, de ter igualmente em conta todas as ofensivas anti-humanistas que o próprio paradigma humanista terá gerado ao longo da sua própria história e o que estará, está de facto, entretanto neste momento a ser feito em relação ao mesmo objectivo ainda que formulado de outra maneira..... (2011a, 69-70)

Ou seja, embora paradigmática, a mudança proposta não impossibilitaria convergências, um pouco à maneira de outros paralelismos já estabelecidos aqui entre várias modalidades de

¹⁰⁸ Esta citação provém de um *e-mail* enviado pelo artista às curadoras da exposição em Outubro de 2015.

expressão estética – uma integrada, a outra artística – que, sem saberem uma da outra, através de caminhos tão diversos, convergem num mesmo tipo de busca e de prática.

Do ponto de vista do posicionamento de *Kixima Remix* no espaço da galeria e no percurso da nossa proposta curatorial, o retrato da mulher mumuila que contém e a centralidade das preocupações ético-políticas que partilha com o universo da obra de Carvalho ditaram uma colocação relativamente central, implicada ali entre “as visitas a pastores” do próprio Carvalho (1999) e a sua produção visual, os seus próprios retratos de mulheres mumuila – no seu caso, sob a forma de desenho –, que surgem primeiramente em *Sinais misteriosos... já se vê...* (1977-1979) e depois em *Lavra*, onde reuniu a sua obra poética (2005a, 131-151).

O terceiro momento, a terceira parte ou metade deste encontro entre gerações artísticas angolanas incluiu finalmente uma outra forma de transumância e de cruzamento de fronteiras:¹⁰⁹ a da diáspora, da hibridez identitária fruto da história partilhada de Portugal e Angola, e de uma cartografia afetiva intersticial – questões não afastadas da própria experiência pessoal e do universo da obra de Carvalho. Tais questões surgiram na exposição através da obra videográfica e sonora de uma artista – Mónica de Miranda – que, tal como Carvalho, olhou para as transformações que o espaço urbano e social de Luanda tem sofrido, tomando o Hotel Globo como ponto de observação.



Fig. 13 – Ruy Duarte de Carvalho, *Hotel Globo*, Luanda, 2009, fotografia.

¹⁰⁹ Com a expressão ‘terceira metade’ estou, obviamente, a fazer uma referência a Carvalho (2009).

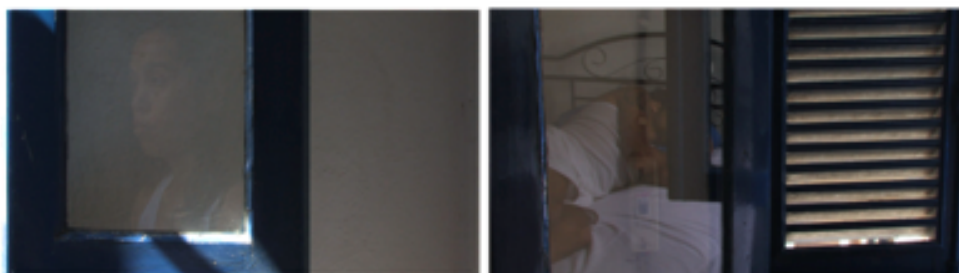


Fig. 14 – Mónica de Miranda, *Hotel Globo*, 2015, vídeo, instalação áudio. Still de vídeo, cortesia da artista.

Para além das deslocações espaciais e arquitetónicas, temporais e históricas, identitárias e diaspóricas que examina, *Hotel Globo* (2014-2015) (figs. 14-16) de Miranda é também, ou até principalmente, sobre um outro tipo de deslocação, intimamente relacionada com aquelas: a passagem performativa dos corpos pelos espaços afetivos e mnemónicos, pessoais e políticos, da arquitetura e da paisagem. Na sua deslocação meditativa e transitória, sem posse nem propriedade, estes corpos operam, contudo, uma reapropriação apenas aparentemente passiva dos espaços, uma reinvenção ativa, mesmo quando lânguida, do habitar, à imagem das constantes reinvenções que a passagem de várias gerações de hóspedes pelo Hotel Globo inscreveu na pele das suas paredes, no esqueleto da sua tessitura de andares e escadarias, corredores e elevadores, varandas e janelas e no conteúdo de alguns dos seus quartos, abandonado por alguns dos seus hóspedes. De melhor hotel da Luanda colonial dos anos cinquenta, maioritariamente ponto de encontro de homens de negócios vindos da província, a local de alojamento, gerido pela empresa estatal Anghotel, de pilotos soviéticos no período pós-independência – marcado pelo início da guerra civil num contexto alargado de Guerra Fria, bem quente e real em Angola –, a local secreto de abrigo para refugiados da UNITA no início dos anos noventa, o Globo nunca foi propriamente albergue turístico. Para além dos seus hóspedes estrangeiros, acolheu sempre, na sua maioria, angolanos que se deslocavam a Luanda vindos do interior do país ou da diáspora – como o próprio Carvalho a partir de 2008, quando se mudou para a Namíbia. Quase sempre vazio, o Globo tornou-se ponto de encontro para artistas numa

baixa de Luanda sob forte pressão imobiliária e onde o património arquitetónico de vários períodos históricos sobrevive cada vez menos à tendência crescente, inspirada em modelos como os de Singapura e Dubai, de busca de lucro através de construção desenfreada em altura (Schubert 2015, 835-853; Soares de Oliveira 2015). Estes arranha-céus permanecem, também eles, muitas vezes vazios, mas, ao contrário do Globo, pelo facto de serem excessivamente caros, ou ainda por não chegarem sequer a ser concluídos devido à falta de fundos. Estas transformações têm sido examinadas por vários artistas angolanos além de Miranda, tais como os próprios Henda e Jasse, mas também Edson Chagas e Angel Ihosvanny Cisneros.

Destas reinvenções ao longo das suas muitas décadas, durante as quais o Globo se converteu em testemunha e sobrevivente cada vez mais isolado de grandes mudanças políticas, sociais, económicas, culturais e urbanísticas no país e na cidade de Luanda, dá conta a entrevista realizada por Miranda a Mário de Almeida, descendente do primeiro proprietário do hotel, o seu avô Francisco Martins de Almeida, e dos atuais, o seu pai e os seus tios. Médico português da Beira Alta, Francisco fixou-se na Gabela, no Zwanza sul, e aí se casou com Mahinda, filha de um soba a quem o casamento fez tomar o nome Francisca Pereira. A entrevista a Almeida resultou na componente sonora que acompanha o elemento videográfico de *Hotel Globo*. Trata-se de um relato onde só a voz daquele é audível e se narram histórias do período colonial, da pós-independência, da longa guerra civil, durante e após a Guerra Fria, e do pós-guerra, a partir de episódios vividos pelo próprio Almeida, por familiares, hóspedes – tais como Carvalho – e trabalhadores.



Fig. 15 – Mónica de Miranda, *Hotel Globo*, 2015, vídeo, instalação áudio. *Still* de vídeo, cortesia da artista.

O casal que protagoniza o vídeo de *Hotel Globo* – a própria artista e um colaborador e amigo – evoca vagamente o casal que está na origem da construção do edifício. Os seus corpos não se

cruzam no interior da arquitetura modernista dos anos cinquenta – nem em cada uma das projeções que compõem o díptico videográfico, nem no encontro visual que a projeção dupla poderia provocar na parede do museu ou da galeria –, à exceção de um momento inicial do filme em que o rosto feminino de um lado e o corpo masculino do outro emergem ambos, não menos isolados, fantasmaticamente refletidos em vidros de janelas (fig. 14) – tal como o próprio Globo, corpos ainda à espera ou já desencontrados. Testemunhas dos contrastes de Luanda, desenquadrados e parados no tempo (para usar expressões com as quais Almeida qualifica o próprio Globo no seu relato), estes hóspedes da história e da memória tornam-se personagens soltos de uma narrativa ficcional, visitantes resistentemente horizontais, mesmo quando se deslocam na vertical, que tentam mapear em vão as contradições da cidade quase irreconhecível a partir das lentes modernistas das varandas e janelas do Globo. Cartografam a paisagem urbana de Luanda com o olhar, mas sempre a partir do mapear com o próprio corpo da arquitetura interior do hotel, percorrida e habitada pausadamente, do amanhecer ao anoitecer, da intimidade do quarto até à vista panorâmica no topo do edifício (figs. 15-16). O mapa ou a cartografia resultante configura, assim, uma coleção ritmada de fragmentos visuais e sonoros, mostrada sob a forma de um díptico, também ele fragmentado e fragmentário, marcado por passagens constantes entre visibilidade e invisibilidade, por zonas de contacto e de desencontro visual – à semelhança da narrativa à qual assistimos e para cuja ética e política a estética intersticial e liminal da projeção contribui.

No ritmo performativo do seu deter, caminhar e olhar, os corpos de *Hotel Globo* produzem uma geografia que é tanto pessoal quanto social, tanto psíquica quanto política, como nos ensinaram, de formas diferentes, Henri Lefebvre (2003), Guy Debord (1994), Michel de Certeau (1988) e Judith Butler (1997; 1999). Invertem a *flânerie* teorizada por Walter Benjamin (1999), pois a modernidade capitalista da cidade é vista do interior do edifício em vez da rua e da arcada, através de janelas em vez de vitrines. O enfoque no espaço a partir da interioridade subjetiva da memória e do desejo lembra-nos igualmente a poética do espaço de Gaston Bachelard (1994), e o olhar esse espaço, sempre simultaneamente interior e exterior, a partir do próprio corpo físico e psíquico, um olhar sempre encorpado e situado, evoca, mais do que as lições fenomenológicas de Merleau-Ponty (2012), os conhecimentos situados (“situated knowledges”) de Donna Haraway (1988), lição feminista fundamental. Haraway escreve:

One cannot relocate in any possible vantage point without being accountable for that movement. Vision is *always* a question of the power to see – and perhaps of the violence implicit in our visualizing practices [...] I am arguing for the view from a body, always a complex, contradictory, structured and structuring body, versus the view from above, from nowhere, from simplification. (1988, 585, 589)

Estes são corpos que percorrem o espaço com o olhar, mas implicando-se precariamente, transitoriamente, sem pretensões de ocupação ou conquista territorial ou de totalização epistemológica, à maneira de certos racionalismos e empirismos iluministas. O mapa ou a cartografia resultante não pode, então, constituir-se senão como um desmapear, um descartografar, um baralhar das coordenadas atuais a partir dos três andares do Globo, das várias camadas de história e memória – coletiva e individual; colonial, anticolonial, pós-colonial, pós-marxista, pós-guerra civil – que estes albergam e que o relato sonoro de Almeida, contíguo à instalação vídeo, convoca em permanência. Os hóspedes isolados do Globo, pela sua forma de o habitar – corpórea, psíquica, horizontal, quer quando se deitam, quer quando caminham ao longo dos corredores –, tornam-se metáfora do próprio edifício, também ele isolado em pleno centro da cidade: ilha ou barco (como os navios abandonados com que o vídeo principia) rodeado por um mar de gruas e betão; oásis decadente, mas comunitário e vivo, suspenso no tempo, mas pulsante; reflexão fantasmática a emergir nos vidros das superfícies espelhadas dos arranha-céus circundantes que passaram a caracterizar a baixa e a baía de Luanda.

Hotel Globo é uma obra marcada pela temática do projeto curatorial no contexto do qual adquiriu forma autónoma (algumas das suas imagens surgem já na obra anterior *Once Upon a Time* [2012]). Juntamente com vídeos de outros artistas de Moçambique, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Portugal, fez parte da exposição *Ilha de São Jorge*, com que Beyond Entropy participou na 14.^a Bienal de Arquitetura de Veneza em 2014, dedicada ao tema *Absorbing Modernity, 1914-2014*, proposto pelo curador Rem Koolhaas. Todos os filmes apresentados, de formas muito diversas, olham para a forma como a modernidade arquitetónica foi “concebida, desenvolvida, construída, vivida, absorvida, rejeitada” nestes cinco países africanos de língua oficial portuguesa (Vaz Milheiro, Serventi, Nascimento 2014, 7). Em *Hotel Globo*, as temáticas alargadas da obra de Miranda em torno das ideias de origem como rota (Clifford 1997), de casa enquanto viagem, de identidade enquanto hibridez diaspórica (Hall 1990; Bhabha 1994) concretiza-se também como uma reflexão em torno da arquitetura, da história e da memória do modernismo arquitetónico, da forma como também ele cruzou oceanos para se impor colonialmente em território africano, e de como foi reapropriado, reinventado, subvertido pela especificidade destes contextos, tanto em tempos coloniais, como já no período da pós-independência.



Fig. 16 – Mónica de Miranda, *Hotel Globo*, 2015, vídeo, instalação áudio. *Still* de vídeo, cortesia da artista.

Na espectralidade corpórea, performativamente deambulante, dos hóspedes horizontais do Globo, assim como na horizontalidade dos navios esquecidos na baía com que o vídeo abre (e que víramos já em comunhão com a horizontalidade do corpo na paisagem em *Erosion* [2013] e *Falling* [2013]), encontramos, então, um labor ético-político de memória (Derrida 1994). Sem escamotear as violências da história, sem perder de vista a forma como as ruínas imperiais – económicas e sociais, na linha das teorizações de Ann Stoler (2013) – persistem na paisagem da pós-colónia aberta ao capitalismo global, esse labor interpela-nos a questionar o presente e a imaginar futuridades alternativas (Mbembe 2001; Mbembe 2010); um labor de que o próprio Carvalho nunca abdicou.

Termino estas reflexões em torno da forma como práticas artísticas contemporâneas de Angola e da diáspora dialogaram com a vida e a obra de Carvalho em *Uma Delicada Zona de Compromisso*, relatando um episódio que este partilhou como introdução à sua palestra “A Arte como Forma de Intervenção Social Contemporânea”, proferida a 9 de Março de 2010 na Associação Cultural e Recreativa Chá de Caxinde em Luanda (2011b, 105-115). Trata-se da história de um artista, de um poeta e de um músico – trio possível, pois que ficou registado numa fotografia patente na exposição (fig. 2). Esta fotografia retrata os jovens Carvalho, Ole e Rui Patrício, numa espécie de performance para a câmara em que cada um segura um cartaz com as palavras “poeta”, “artista” e “músico”, respetivamente. Contou Carvalho:

Quando eu era regente agrícola, no tempo colonial, tive um chefe agrónomo que quando se falava de alguém que tinha ideias menos ortodoxas ele dizia “esse homem é um poeta”, e olhava para mim e dizia “desculpe, desculpe”, e depois dizia “esse homem é um artista”, e depois olhava outra vez para mim e dizia “oh desculpe outra vez, pela indelicadeza”, e depois dizia “esse é um músico”. Portanto, entre poeta, artista e músico, quem é

que leva a sério aquilo que eles dizem? Nem é necessário, basta que levem a sério a obra que... realizam... (2011b, 108)

Que seja então levada a sério – com o mesmo espírito crítico e exigente com que foi realizada – a obra multifacetada de Ruy Duarte de Carvalho, assim como a das gerações artísticas que lhe sucederam, em Angola e na diáspora, e que, sem terem necessariamente pensado muito no que ele fazia, comungam, “por caminhos tão diversos mas também tão convergentes”, duma mesma prática e duma mesma busca (Carvalho 2007 [1994], 136).

Bibliografia

- Bachelard, Gaston. 1994. *The Poetics of Space*. Trad. Maria Jolas. Boston, MA.: Beacon Press.
- Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project*. Trad. Howard Eiland e Kevin McLaughlin. Cambridge, Mass. e Londres: Belknap Press.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Butler, Judith. 1997. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.
- . 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Carvalho, Ruy Duarte de. 1979. *Sinais Misteriosos... Já Se Vê...: 7 Textos e 10 Desenhos de Referência Mumuíla*. Lisboa: Edições 70.
- . 1985. “Tenho para mim que o António Ole, com a sua pintura, é quem vai à frente”. In Ole, António. *António Ole. Trabalho Recente*. Luanda: Banco Nacional de Angola.
- . 1988. “Tenho para mim que o António Ole, com a sua pintura, é quem vai à frente”. In Ole, António. *António Ole. Ciclo 1985-1988*. Luanda: Departamento de Arquitetura da Universidade Agostinho Neto.
- . 1999. *Vou Lá Visitar Pastores: Exploração Epistolar de um Percurso Angolano em Território Kuvale (1992-1997)*. Lisboa: Cotovia.
- . 2000. *Os Papéis do Inglês ou o Ganguela do Coice*. Lisboa: Cotovia.
- . 2003a. *Actas da Maianga [dizer da(s) guerra(s)(,) Em Angola?]*. Lisboa: Cotovia.
- . 2003b. *Como se o mundo não tivesse Leste*. Lisboa: Cotovia.
- . 2004. “Margem da Zona Limite / On the Margins of the Borderlands”. In Ole, António. *António Ole. Marcas de Um Percurso (1970/2004)*. Lisboa: Culturgest.
- . 2005a. *Lavra: Poesia Reunida 1970-2000*. Lisboa: Cotovia.
- . 2005b. *As Paisagens Propícias*. Lisboa: Cotovia.
- . 2007. “Margem da Zona Limite / On the Margins of the Borderlands”. In Ole, António. *António Ole*. Luanda: Banco Espírito Santo Angola.
- . 2008. *A Câmara, a Escrita e a Coisa Dita... Fitas, Textos e Palestras*. Lisboa: Cotovia.
- . 2009. *A Terceira Metade*. Lisboa: Cotovia.
- . 2011a. “Tempo de ouvir o ‘Outro’ enquanto o «Outro» existe, antes que haja só o *Outro*, ou pré-manifesto neo-animista”. In *O Que Não Ficou Por Dizer...: Uma Autobiografia, Uma Entrevista, Três Ensaios e Uma Palestra: In Memoriam*, Luanda e Lisboa: Associação Cultural e Recreativa Chá de Caxinde.
- . 2011b. “A Arte como Forma de Intervenção Social Contemporânea”. In *O Que Não Ficou Por Dizer...: Uma Autobiografia, Uma Entrevista, Três Ensaios e Uma Palestra: In Memoriam*. Luanda e Lisboa: Associação Cultural e Recreativa Chá de Caxinde.
- Certeau, Michel de. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven Rendall. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.

- Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass., Londres: Harvard University Press.
- Debord, Guy. 1994. *The Society of Spectacle*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Nova Iorque: Zone Books.
- Derrida, Jacques. 1994. *The Specters of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning, and the New International*. Trad. Peggy Kamuf. London: Routledge / Kindle Edition.
- Hall, Stuart. 1990. "Cultural Identity and Diaspora". In *Identity: Community, Culture, Difference*. Ed. Jonathan Rutherford. Londres: Lawrence & Wishart.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 14 (3): 575-599.
- Lefebvre, Henri. 2003. *Henri Lefebvre: Key Writings*. Ed. Stuart Elden, Elizabeth Lebas, Eleonore Kofman. Nova Iorque, Londres: Continuum, 2003.
- Mbembe, Achille. 2001. *On the Postcolony*. Berkeley e Londres: University of California Press.
- . 2010. *Sortir de la grande nuit: essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris: Découverte.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2012. *Phenomenology of Perception*. Trad. Donald A. Landes. Londres: Routledge.
- Ole, António. 1985. *António Ole. Trabalho Recente*. Luanda: Banco Nacional de Angola.
- . 1988. *António Ole. Ciclo 1985-1988*. Luanda: Departamento de Arquitetura da Universidade Agostinho Neto.
- . 2004. *António Ole. Marcas de Um Percurso (1970/2004)*. Lisboa: Culturgest.
- . 2007. *António Ole*. Luanda: Banco Espírito Santo Angola.
- . 2011. <http://www.buala.org/pt/galeria/rendicao-do-celibatario-ii-hotel-globo>.
- . 2016. *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.
- Schubert, Jon. 2015. "2002, Year Zero: History as Anti-Politics in the 'New Angola'". *Journal of Southern African Studies* 41 (4): 835-853.
- Soares de Oliveira, Ricardo. 2015. *Magnificent and Beggar Land: Angola since the Civil War*. Londres: C. Hurst & Co.
- Stoler, Ann, ed. 2013. *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Tavares, Ana Paula. 2011. <http://www.buala.org/pt/galeria/rendicao-do-celibatario-ii-hotel-globo>.
- Vaz Milheiro, Ana, Stefano Serventi, e Paula Nascimento, eds. 2014. *Ilha de São Jorge – Objects, Buildings, Cities, Landscape and Visions*. Londres: Beyond Entropy Lda.