



CAAA Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura

Rua Padre Augusto Borges de Sá, 4810-523 Guimarães  
www.centroaaa.org | geral@centroaaa.org | +351 253 088 875



Curadoria de Ana Balona de Oliveira

Inauguração 17 janeiro até 15 março 2015 | de terça a domingo das 14h30 às 19h

Horário de exibição do documentário *Kuxa Kanema: O Nascimento do Cinema*, de Margarida Cardoso:  
de terça a domingo às 15h e 17h, duração 52'

# Ângela Ferreira Monuments in Reverse<sup>1</sup>

Ana Balona de Oliveira

A exposição individual 'Monuments in Reverse' reúne pela primeira vez um conjunto de obras de Ângela Ferreira, realizadas entre 2008 e 2012, que partiram de processos investigativos comuns, dando origem, porém, a instalações distintas cujas relações íntimas tendem a manter-se inexploradas do ponto de vista curatorial. Tendo como objectivo a abertura de um espaço de visibilidade para os interstícios conceptuais e formais que sustentam a sua prática em geral e estas obras em particular, a exposição tem uma natureza assumidamente documental e processual. Pretende-se dar a conhecer percursos de reflexão mais do que pontos de chegada, através da possibilidade de novas relações, ou da visibilidade de relações que se encontravam veladas, da forte componente gráfica e videográfica, e do diálogo com obras de outros autores que constituíram ponto de partida ou inspiração.

A partir de conversas, aquando do projecto *Maison Tropicale* (2007), com o cineasta e teórico Manthia Diawara, realizador do filme *Rouch in Reverse* (1995) em exibição, surge a ideia de revisitar o breve momento, na segunda metade dos anos setenta, em que Jean Rouch e Jean-Luc Godard, o primeiro, no âmbito de um protocolo com a Universidade Eduardo Mondlane (UEM), o segundo, convidado pelo governo moçambicano, participaram no processo de criação dum cinema e duma televisão independentes em Moçambique.<sup>2</sup> As homenagens complexas a este e a outros acontecimentos revolucionários do século XX contidas em *For Mozambique (Models No. 1, 2 and 3 Celebrating a Post-independence Utopia)* (2008) surgem aqui sob a forma de maquete, a qual transporta consigo visões e imaginações passadas, embrionárias e inacabadas, de futuros possíveis – ainda mais do que os seus 'models' porque é projecto também deles.

*For Mozambique* é uma instalação escultórica, videográfica e textual, composta por três versões exibidas separadamente: *Model No. 1 for Screen-Tribune-Kiosk*, *Model No. 2 for Screen-Orator-Kiosk*, e *Model No. 3 for Propaganda Stand, Screen and Loudspeaker Platform*, todas elas *Celebrating a Post-independence Utopia*. Como os títulos indicam, estes modelos foram inspirados em três estruturas agit-prop desenhadas pelo constructivista letão-russo Gustav Klucis (1895-1938) para o 4º Congresso do Comintern e o 5º aniversário da Revolução de Outubro em 1922. Estes eram quiosques móveis e multifuncionais, a ser colocados nas ruas, e incluíam écrans para projecções de filmes, tribunas para oradores, stands para livros, altifalantes e espaços para cartazes. Muitas das estruturas de Klucis existem somente em desenho, mas algumas delas e outras similares a elas foram construídas e amplamente usadas pelo Partido Comunista Russo nos anos vinte para mobilizar a opinião pública a favor da Revolução. A inclinação dos *Models No 1 e No 2* cita outro momento construtivista: o *Model for Monument to the Third International* (1920) de Vladimir Tatlin, cujo ângulo a 23.5 do eixo vertical pretendia conectar a Revolução ao eixo da Terra. Na linha de Walter Benjamin, o artista torna-se um produtor de revolução ao fazer uso de tecnologias de reprodução mecânica para o povo e, no caso de Tatlin, para toda a humanidade.<sup>3</sup> Tal como a maioria dos modelos de Klucis, contudo, a utopia arquitectónica de Tatlin nunca foi construída. Mas, ao mesmo tempo, é inegável que a visão que determinou o seu falhanço enquanto arquitectura construída perdura e continua a produzir efeitos de formas inesperadas.

A visão segunda a qual a cultura constitui parte integrante da luta política colectiva pela libertação e descolonização foi um dos contributos mais importantes de pensadores e revolucionários como Frantz Fanon e

---

<sup>1</sup> Este texto é a versão reduzida de um ensaio que será publicado em 2015.

<sup>2</sup> Jürgen Bock (Ed.), *Ângela Ferreira: Maison Tropicale* (exh. cat.), Portuguese Pavilion 52nd Venice Biennial 2007, Instituto das Artes / Ministério da Cultura, Lisboa 2007; Jürgen Bock (Ed.), *Ângela Ferreira: Hard Rain Show* (exh. cat.), Museu Coleção Berardo, Lisboa 2008; Manthia Diawara, *Maison Tropicale*, 58 mins, Maumaus, Lisboa 2008; Manthia Diawara, "Film Production in Lusophone Africa: Toward the Kuxa Kanema in Mozambique," *African Cinema: Politics and Culture*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1992; Manthia Diawara, "Sonimage in Mozambique," *I said I love. That is the Promise. The Tvideo Politics of Jean-Luc Godard*, ed. Gareth James, Florian Zeyfang, b\_books, Berlin 2003; Ros Gray, *Ambitions of Cinema: Revolution, Event, Screen*, PhD Dissertation, Goldsmiths College, University of London, 2007; Ros Gray, "Cinema on the cultural front: Film-making and the Mozambican revolution," *Journal of African Cinemas*, Vol. 3, No. 2, 2011; Kodwo Eshun, Ros Gray (Eds.), *Third Text*, Vol. 25, Issue 1, January 2011; Ana Balona de Oliveira, *Fort/Da: Unhomely and Hybrid Displacements in the Work of Ângela Ferreira, c. 1980-2008*, PhD Dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London, 2012; *Ângela Ferreira – Political Cameras – Mount Mabu* (exh. cat.), Stills, Edinburgh 2013.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, "The Author as Producer," *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin, Macmillan, Basingstoke 1982; Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, intro. Hannah Arendt, trans. Harry Zorn, Pimlico, London 1999.

Amílcar Cabral.<sup>4</sup> O mesmo poderá ser dito de Samora Machel e da FRELIMO, que favorecia o cinema, a rádio, a fotografia, a literatura, as artes gráficas e a imprensa, entre outras expressões culturais, como ferramentas de libertação antes e depois da independência.<sup>5</sup> O cinema, em particular, deveria produzir uma imagem do povo pelo povo. O documentário *Kuxa Kanema: O Nascimento do Cinema* (2003) de Margarida Cardoso – em exibição na exposição ao lado de *Kaapse Sonnette/Cape Sonnets (Gum thatching lathes)* (2011) de Ferreira, onde uma das suas stills surge como fotografia – narra esta história: a fundação do INC, Instituto Nacional de Cinema, a produção e a exibição pelo país, através de cinemas ambulantes, dos noticiários Kuxa Kanema, os esforços conjuntos, não desprovidos de dificuldades por vezes, de cineastas moçambicanos e estrangeiros, o regresso e o papel importante de Ruy Guerra, o projecto de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Mièville para a criação de um novo modelo de televisão, e o início do fim de muitos destes sonhos quando a guerra contra a Rodésia, primeiro, e a África do Sul, depois, pareceu exigir o endurecimento da ideologia oficial do Partido, e quando Machel morreu num acidente de avião.

*For Mozambique* é uma celebração deste momento fugaz. O projecto de Godard e Mièville, entitulado *Nord contre Sud ou Naissance (de l'image) d'une nation* (1977-1978), em referência crítica à narrativa racista de *The Birth of a Nation* (1915) de D. W. Griffith, torna-se visível e legível nos écras inspirados em Klucis.<sup>6</sup> Mas *For Mozambique* é um écran multifuncional e mixed-media onde emergem outras imagens de revolução, tais como as de *Makwayela* (1977). *Makwayela* foi realizado quando Jean Rouch e uma equipa de realizadores franceses da Universidade de Paris X, Nanterre, incluindo Jacques D'Arthuys e Nadine Wanono, entre outros, levaram a cabo vários projectos em colaboração com vários departamentos da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), que tinham como objectivo treinar cineastas moçambicanos, tais como Arlindo Mulhovo e João Paulo Borges Coelho, usando principalmente Super 8.<sup>7</sup>

Muitas experiências tiveram lugar em Maputo mas também, significativamente, em áreas rurais onde as comunidades estavam envolvidas na edição e na projecção, enquanto os filmes circulavam entre comunidades numa troca de vários tipos de experiências e conhecimentos. No caso de *For Mozambique*, ao contrário de obras posteriores sobre os workshops de Super 8, é uma imagem urbana do povo que somos convidados a revisitar: a performance celebratória da canção e dança de mineiros, originária do sul de Moçambique, adaptada por um grupo de trabalhadores de uma fábrica de vidro que tinham acabado de regressar das minas na África do Sul do apartheid e incluindo agora a participação de uma trabalhadora. No outro lado do écran, Bob Dylan celebra a revolução moçambicana no concerto *Hard Rain* em Fort Collins, no Colorado, em 1976, com a sua canção *Mozambique* – outra canção, portanto, mas agora uma onde revolução parece ter adquirido outro sentido, o do “sunny Mozambique” em cujas praias casais dançam “cheek to cheek.” Apesar do hedonismo da letra de Dylan, ela aponta para revolução num sentido que vai para além da política do Partido e evoca as cenas celebratórias na praia do filme *25* de José Celso e Celso Luccas,<sup>8</sup> assim como o papel desempenhado pela música não só neste filme mas também, como Borges Coelho recorda, no terreno, quando as equipas de Super 8 chamavam as pessoas das aldeias para se juntarem à volta dos écrans ligando “a aparelhagem bem alto com Bob Marley.”<sup>9</sup> *For Mozambique* é uma cartografia e um arquivo de revolução, imbuído de significados polifónicos – evidente na forma como o som de *Makwayela* por vezes se torna banda sonora para a performance de Dylan e vice-versa – alongando-se não só através do espaço mas também do tempo, e regressando a 1917. Em ‘Monuments in Reverse’, *For Mozambique* é desconstruído nos seus componentes e na sua escala para ser mostrado ‘in reverse’, do avesso, em processo de (re-)construção, como cartografia e arquivo também do seu próprio processo.

---

<sup>4</sup> Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, Penguin, London 2001; Frantz Fanon, *Toward the African Revolution*, trans. Haakon Chevalier, Writers and Readers, London 1980; Amílcar Cabral, *A Arma da Teoria*, PAIGC, Bissau 1984; Julião Soares Sousa, *Amílcar Cabral: Vida e Morte de um Revolucionário Africano*, Nova Vega, Lisboa 2012; António Tomás, *O Fazedor de Utopias: Uma Biografia de Amílcar Cabral*, Tinta da China, Lisboa 2007.

<sup>5</sup> Samora Machel, *Selected Speeches and Writings*, Zed Press, London 1985; Eduardo Mondlane, *Lutar por Moçambique*, Centro de Estudos Africanos, Maputo 1995.

<sup>6</sup> Jean-Luc Godard, “Le dernier rêve d'un producteur” e “Nord contre Sud ou Naissance (de l'image) d'une nation,” *Cahiers du Cinéma*, no. 300, Maio 1979.

<sup>7</sup> Jacques d'Arthuys, “Une Expérience de Super 8 au Mozambique,” *Cahiers Du Cinéma*, no. 296, Janeiro 1979.

<sup>8</sup> José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas, *25*, 1975, 1976/77. Celso e Luccas eram membros do Teatro Oficina em São Paulo. Exilados, viajaram para Portugal apenas alguns meses depois da Revolução dos Cravos, onde fizeram *O Parto* (Comunidade Oficina Samba, 1975), e, subsequentemente, para Moçambique onde fizeram *25*. O título celebra, para além de 25 de Junho de 1975, data da independência, 25 de Junho de 1962, data da fundação da FRELIMO, 25 de Setembro de 1964, data do início da luta armada, e 25 de Abril de 1974, data da Revolução dos Cravos em Portugal (José Celso Martinez Corrêa, Celso Luccas, Álvaro Nascimento, Noilton Nunes, *Cinemação*, 5º Tempo/ Cine Olho Revista de Cinema/ Te-Ato Oficina, São Paulo 1980).

<sup>9</sup> Gray, *Ambitions of Cinema*, pp. 120-121, p. 260; Ferreira, “Research Notes for *Political Cameras (For Mozambique Series)*”, in Ferreira, cit., p. 21, minha tradução.

Modelos, maquetes ou estudos para monumentos possíveis à memória desses momentos, arquivos escultóricos onde o passado insiste em intimar o presente para o inacabamento dos seus futuros surgem igualmente em *Studies for Monument to Jean Rouch's Super 8 Film Workshop in Mozambique* (2012). Escultura torna-se écran para os filmes colectivos dos workshops, inicialmente orientados pela equipa de Rouch, mas, subsequentemente, operando para além dela. Os *Studies for Monuments* aos workshops de cinema foram inspirados na ideia de câmara política, encontrada como título de um artigo escrito por D'Arthuys para o *Le Monde Diplomatique* em Agosto de 1980: "Caméras Politiques, Les indépendants du cinéma direct."<sup>10</sup> D'Arthuys descreve o projecto de cinema directo em Moçambique e noutros locais como uma tentativa para romper com exotismo, reportagem, militância e ficção etnocêntrica, respondendo a críticas que consideravam o projecto neo-colonial, não suficientemente artístico, or demasiado demagógico e amador.<sup>11</sup> Os filmes colectivos realizados pelas câmaras políticas dos cineastas moçambicanos eram "objectos estranhos", inclassificáveis, porque, apesar da colaboração estrangeira, as suas imagens não vinham simplesmente nem de cima nem de fora.<sup>12</sup> Consequentemente, os objectos que prestam tributo a estes filmes são, também eles, à sua maneira, estranhos e inclassificáveis: projectam o processo dos workshops de forma ficcional, através da iluminação da sua documentação fotográfica com flashes tremeluzentes de luz – isto é, neles o passado é literalmente iluminado [flashes up].<sup>13</sup> Podemos ver o filmar, projectar e visionar colaborativos, e até a imagem de um outro quadro negro onde, ao contrário do que surge em 25 de Celso e Luccas, o significado de "revolução" é ensinado sem o soletrar da palavra.

Juntamente com a câmara política e o projector, os monumentos não monumentais de Ferreira continuam a incorporar as ideias de torre de rádio e écran que já estavam presentes no não tão vertical *For Mozambique*. Mas agora, em vez de inclinação não monumental, citando e interrompendo a monumentalidade do ângulo de Tatlin, há menos altura, meios mais simples, ainda que não menos complexos, e nenhuma indicação clara, através de inclinação, de queda iminente. Escultura e fotografia entrelaçam-se, não só pela acção ficcional de projecção que performatizam conjuntamente, escultura no papel de projector, fotografia no de écran, mas também pela citação formal de detalhes fotográficos efectuada pela escultura. Em *Study No. 1*, o projector escultórico projecta ficcionalmente a imagem do seu original, incluindo o cilindro onde está colocado. Em *Study No. 3*, o entrelaçamento de projector e écran é encenado em miniatura no interior da sua parede curva, que evoca não só a caverna de cinema onde Robert Smithson localizou a sua cabine de projecção e o seu écran esculpido em rocha, mas também a própria circularidade da audiência que está a assistir à filmagem e à gravação, ficcionalmente projectadas.<sup>14</sup> Em *Study No. 2*, o pedestal para os projectores-esculturas – pois aqui um torna-se dois, um pouco como o écran duplo de *For Mozambique* se transforma em dois no *Model No. 2* – é uma mesa de escola, semelhante à que se vê na sala de aula ficcionalmente projectada. A projecção dupla deste *Study* torna evidente outro entrelaçamento importante, já visível, como referido anteriormente, no quadro negro de 25: como a criação de um novo alfabeto para e por uma nação verdadeiramente libertada requer a capacidade de criar e disseminar as suas próprias imagens. Nos *Studies*, torres permanecem mas menores, mais próximas do solo e, mais do que écran, são projector.

A ideia de Smithson de cinema underground e projecção radical em paredes de caverna – que se torna explícita no título de *Study for Hendrix/Cullinan Shaft and Underground Cinema (After R. Smithson)* (2012), um dos projectores-poços-de-minas de Ferreira que funcionam como lembranças críticas de uma revolução sul-africana inacabada – alimenta estes monumentos. Nos seus projectores-poços-de-minas, as intervenções de land art de Smithson para cavernas de cinema radical e salas de projecção underground – destinadas a "natural cave or abandoned mine, truly 'underground,'"<sup>15</sup> como as Chislehurst Caves nos anos sessenta, onde Jimi Hendrix tocou *Stone Free*, outro hino hedonista assinalando os significados múltiplos e até contraditórios de revolução, libertação e liberdade – servem para desocultar criticamente as conexões "underground" entre a indústria de extracção de diamantes na África do Sul e as Jóias da Coroa Britânica e, em termos mais alargados, as desigualdades

<sup>10</sup> Jacques d'Arthuys, "Caméras Politiques, Les indépendants du cinéma direct," Ferreira, cit., pp. 13-14 ; Jacques d'Arthuys, "Caméras Politiques, Les indépendants du cinéma direct," in *Le Monde Diplomatique*, August 1980, p. 23, <http://www.monde-diplomatique.fr/1980/08/ARTHUYS/35690>, acedido 19 Setembro 2014.

<sup>11</sup> D'Arthuys, "Caméras Politiques, Les indépendants du cinéma direct," Ferreira, cit., pp. 13-14.

<sup>12</sup> D'Arthuys escreveu: "Ces films sont d'étranges objets, dont les circuits de distribution ne savent que faire, faute de pouvoir les classifier [...] Ainsi, ce pays, qui avait alors trois ans d'indépendance, entendait se créer de lui-même une image qui ne viendrait ni d'ailleurs ni d'en haut" (*idem*, p. 13). De acordo com as notas de Ferreira de conversas com Borges Coelho, "The Mozambican trainees were young but they were not blank pages. Jean Rouch had his own political ambitions for the workshops but the Mozambican trainees also had their agendas" (*idem*, p. 17).

<sup>13</sup> Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History," *Illuminations*, intro. Hannah Arendt, trans. Harry Zorn, Pimlico, London 1999.

<sup>14</sup> Robert Smithson, *Towards the Development of a "Cinema Cavern" e Underground Projection Room*, 1971, desenhos; Robert Smithson, *The Collected Writings*, ed. Jack Flam, University of California Press, Berkeley and London 1996.

<sup>15</sup> Smithson, *Towards the Development of a "Cinema Cavern"*, 1971.

económico-raciais que persistem na África do Sul e o papel histórico da Grã-Bretanha nesse processo.<sup>16</sup> Nos *Studies for Monuments*, a ideia de cinema underground serve propósitos diferentes. Para além de realçar as condições das projecções rurais, ocorrendo em “cinemas” precários, improvisados, ao ar livre e móveis, torna visível o filmar e o projectar comunitários no contexto das alterações sociais que estes introduziram, particularmente nas zonas rurais, nas margens do controlo do Partido e do Estado, isto é, de forma algo “underground”, no terreno, ao nível das bases mais do que da ortodoxia partidária oficial. Tal como sucedeu à proposta de Godard, o projecto de Super 8 foi interrompido pelo Partido em 1982, por ser considerado demasiado caro e contraprodutivo, mas o que terá desencadeado a decisão terá sido o sucesso heterodoxo dos seus desenvolvimentos ao nível das bases.<sup>17</sup>

No monumento contido em *Kaapse Sonnette/Cape Sonnets (Gum thatching lathes)* (2011), ao qual Ferreira chega a partir de imagens de arquivo das torres de rádio da FRELIMO que compõem *Kuxa Kanema*, o documentário de Cardoso, a torre de rádio emite a partir da África do Sul, em homenagem sonora à poesia anti-apartheid, escrita em Cape-Afrikaans, de Peter Blum (1925-1990). Invertidos, deslocados, desconstruídos os monumentos, torna-se patente que o que inclinava e sustinha a queda de *For Mozambique* não era somente a famosa inclinação de *Model for Monument* de Tatlin, mas também a resiliência de *Radio Tower Mozambique* (2011).

Tal como alguns dos desenhos para quiosques agit-prop de Klucis e o *Model* de Tatlin nunca foram construídos mas continuam a produzir efeitos no presente, assim também os estudos de Ferreira, em desenho, para esculturas que nunca foram construídas, alguns dos quais patentes, permanecem espaços inacabados para monumentos possíveis a futuridades por cumprir. Contudo, quer inacabados, quer acabados, os monumentos são sempre estudos, e a sua existência como/em modelos reitera esta qualidade de incompletude, abertura, mobilidade e desejo. Estes arquivos e cartografias de revolução são monumentos em revolução (incompleta). A utopia moçambicana pós-independência, os seus esforços comunitários, internacionalistas e de bases, para descolonizar a produção e a distribuição de imagens, e o impacto das suas ondas (de rádio) na luta anti-apartheid regressam dos seus futuros-passados para colocar questões sobre o (e ao) presente.

Através da especificidade da prática de Ferreira, ‘Monuments in Reverse’ constitui-se também como laboratório de reflexão sobre as várias formas que as práticas da investigação da história podem assumir – historiográficas, teóricas, literárias, curatoriais, visuais, sonoras, performativas, etc. – na perspectiva de uma intersecção e descolonização epistémica e ético-política dos conhecimentos produzidos pelo fazer e pelo pensar.

---

<sup>16</sup> Estas ideias foram desenvolvidas na exposição *Stone Free*, onde o outro dos projectores-poços-de-minas de Ferreira, *Hendrix Shaft* (2012), foi exibido (Marlborough Contemporary, Londres, Outubro-Novembro 2012).

<sup>17</sup> Rouch e Godard deixaram Moçambique por volta de 1979 mas o projecto Super 8 continuou até 1982.

**Curadora** Ana Balona de Oliveira

**Produção e Design Gráfico** Maria Luís Neiva

**Montagem da Exposição** Nuno Ribeiro | André Leston | Maria Luís Neiva

**Agradecimentos** Galeria Filomena Soares | Fundação EDP | Margarida Cardoso

**Apoios** GALERIA FILOMENA SOARES

fundação *edp*



CÂMARA  
MUNICIPAL DE  
**GUIMARÃES**