

carácter ameaçador que faz ressaltar neles a diferença, mas é a sua diferença que se torna sinal de carácter ameaçador.”

“O negro é feio. O inimigo deve ser feio, porque se identifica o belo com o bom (...)”

Este inimigo é o nosso espelho, no sentido em que nos revela, em que nos mostra verdadeiramente o nosso carácter, comportamento e atitude perante aquilo que nos é contrário ou diferente. Neste sentido, a sociedade ocidental sempre construiu, ao confrontar-se com o “outro”, mil espelhos para, de certa forma, fortalecer o seu poder, mas também para definir e redescobrir a cada segundo a sua própria identidade.

Termino esta apresentação com a leitura de um excerto do livro da Isabela Figueiredo que usei numa das telas:

“The white women were serious women. What threat did a black woman pose for them? What difference was there between a black woman and a rabbit? What white man confided his children to a black woman? How does a barefoot black woman, with her tits hanging down, who came from the cradle knowing how to say “yes, sir”, “sure, boss,” “money, boss,” without an identity card, without a registration certificate for assimilated persons, how could she prove that the boss was the child’s father?

A white woman didn’t admit that she liked to have sex, even if she did. And not admitting this was a guarantee of seriousness for the husband, for the entire immaculate society. The black women fucked, of course, with everyone and then some, with the black men and the husbands of the white women, for a tip, certainly, for food or out of fear. And some maybe liked it and groaned, because the black women were animals – they could groan. But above all, because the black women gave themselves permission to groan, to spread their legs. I remember a story that my older brother used to tell about a trip to the woods to hunt wild pigs. “First you wait for them, then you fire your shotgun, but the animal won’t die straight away, you have to run, grab it, straddle it, then you stick your knife in his neck... it’s like one does it with the black girls, you understand? Grab them from behind, pull their head by the hair and you stick it into them. For a while I didn’t understand the reason for this analogy... today it’s quite clear, because I’ve even found myself doing the same thing, sticking a knife in wild pigs...”

Tenho para mim que este trabalho reflecte uma Regra de Ouro: Não faças aos outros aquilo que não gostarias que te fizessem a ti; não esperes dos outros aquilo que não exiges a ti próprio; não esperes que os “Outros” respeitem a tua dor, a tua perplexidade, a tua indignação e o teu medo, se não tiveres disposto a conectar com a dor, a perplexidade, a indignação e o medo do “Outro”. O “Outro” já não existe, nunca existiu, a não ser na construção e abuso do poder por parte do ocidente. Passámos a ser e somos todos o “Outro”, em corte, em confronto e em construção.

Sem um coração que esteja aberto a ouvir o “Outro” – ouvirmos atentamente todos os medos, a dor e a raiva subjacentes – o diálogo transforma-se numa perda de tempo. Para entrar em diálogo com o “Outro”, é essencial que estejamos preparados para deixar que esse diálogo nos mude, que desafie os nossos preconceitos e que nos faça olhar para nós próprios e para o “Outro” com novos olhos. Essa é a única forma de podermos ter a esperança de “nos conhecermos uns aos outros”.

A Tendency to Forget

Ângela Ferreira

Trata-se de uma instalação *in situ* de uma escultura de grande escala constituída por uma componente tridimensional, uma componente fotográfica e uma componente videográfica, que se identifica pelo título *A Tendency to Forget* (2015). No espaço expositivo encontra-se uma grande forma escultórica, sustentada por um sistema de vigas e colunas, que nos remete para a forma de um edifício e, da na sua parte detrás, para um pequeno anfiteatro e, portanto, de alguma forma anunciando a sua funcionalidade. Esta forma é sustentada por um sistema de vigas e colunas. Há ainda uma série de 7 sete fotografias dispostas nas paredes da sala e um vídeo que se pode ser visionado dentro do espaço escultórico elevado.

Optou-se por expandir o formato da escultura até uma escala humana de modo a possibilitar uma referência mais concreta ao edifício do Ministério da Defesa (antigo Ministério do Ultramar). Isto porque conceptualmente se pretendia criar uma obra artística que fosse interativa, que ao entrar na escultura o espetador também “entrasse” no espaço do edifício cujo poder político, aí sediado, havia encomendado o projeto etnográfico de Jorge Dias. Desta forma, sendo evidente a politização dos materiais textuais e videográficos expostos no seu interior, também se permite fazer com que o observador (ou seja, nós próprios) se torne um voyeur, assim lembrando o papel voyeurístico tanto dos antropólogos como dos responsáveis pelo Ministério do Ultramar. Recordo ainda esta tomada de decisão escultórica porque se pretendia que a entrada na escultura, neste caso também, simbolicamente, pelas entranhas do Ministério do Ultramar, se fizesse através de uma escada em caracol, como que se de um parafuso vindo das profundezas se tratasse, aludindo-se assim, de modo metafórico, ao facto de se tratar de um assunto delicado e íntimo, que resulta de considerações investigativas prolongadas.

A componente tridimensional de grande dimensão, em MDF, encontra-se elevada no espaço, suportada por um sistema de vigas e colunas. A elevação desta forma escultórica é da maior relevância conceptual, pois não só permite a entrada, por baixo, na escultura como também retira a mesma do plano do chão, assim referenciando o seu distanciamento em relação ao discurso existente. Além disso, a experiência de alguma inquietação que o espetador possa sentir ao subir para um espaço desconhecido

permite criar um momento de curiosidade e insegurança, uma certa instabilidade que parece adequada ao conteúdo do filme e a este projeto no seu todo.

Conhecendo-se os resultados do processo laboratorial e de produção das maquetes deste projeto e comparando-os com a obra final, percebe-se que as alterações mais significativas decorrem do confronto com o espaço específico da apresentação da obra, ou seja, com o espaço museológico do piso 0 do Museu Coleção Berardo. Tal como tem acontecido em muitas das nossas obras anteriores (*Zip Zap Circus School* (2000-2002), *Maison Tropicale* (2007) ou *For Mozambique, Model No. 1* (2008)), há um momento final em que cada escultura passa a interagir com o espaço que habita. Apesar de nunca se tornar um projeto *site-specific*, cada escultura por nós criada e produzida acaba por sofrer adaptações que incrustam alguma especificidade na sua relação com o espaço onde é instalada. Desta forma, o *modus operandi* de cada escultura reconhece a linguagem *site-specific* e todo um passado da história da escultura que inclui o discurso de projetos da Land Art e do Minimalismo, ou de artistas como Donald Judd, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Dan Flavin, Dan Graham e Richard Serra, cujos variados projetos pessoais iniciaram a aprendizagem da relação vital de diálogo entre cada escultura e o espaço onde está inserida.

É graças ao estudo destes artistas que uma das grandes preocupações do nosso discurso artístico tem em consideração a contextualização do trabalho no espaço expositivo de modo que estejam subtilmente relacionados, mesmo se sem nunca chegar ao ponto da escultura se tornar dependente desse mesmo espaço. Assim, o pé direito desmesurado (mais de 12 metros) do espaço do Museu Coleção Berardo desenhado por Vittorio Gregotti não só encorajou o nosso desejo de elevar do solo a componente tridimensional e fulcral da escultura, como influenciou a reconfiguração desse elemento escultórico, uma espécie de anfiteatro inspirado nas linhas do antigo edifício do Ministério do Ultramar, para que, através de uma série de vigas ligadas às paredes da própria sala, ficasse suspensa na arquitetura do museu. Ainda sobre as qualidades formais da componente escultórica produzida em MDF, lembramos as suas afinidades óbvias com as referências ao minimalismo de Donald Judd e ao facto de que a sua forma sepulcral nos remete para o conceito de memória.

É também importante esclarecer aqui que a componente fotográfica do projeto foi contemplada desde o início. Na verdade, os nossos trabalhos escultóricos têm origem na observação de imagens fotográficas que, representando o processo conceptual e documental da nossa linguagem, acabam por serem sempre incluídas na obra final. Mas assim como a escultura, ou seja, a forma tridimensional não opera sozinha, o modo como as fotografias são apresentadas tem sempre de obedecer a alguns fatores formais, conceptuais e espaciais muito específicos, que permitam um todo coerente. Neste caso, a “expansão” da escultura ao espaço expositivo, através da utilização das vigas que a ligam diretamente às paredes do museu, faz com que a utilização da parede da sala para pendurar as imagens fotográficas as transforme num elemento fotográfico e escultórico ao mesmo tempo. Na verdade, a escultura nasce no chão do museu através das formas em bolacha que suportam as colunas e que, por sua vez, apoiam as vigas que servem de base à grande forma escultórica em MDF. Mas, como explicado acima, as vigas também se estendem às paredes, ligando-se assim às



fotografias. Esta ligação íntima é igualmente estabelecida com o vídeo que se encontra dentro da própria escultura e com o som que enche o espaço na sua totalidade, fazendo com que as partes dialoguem entre si com igualdade de campo de ação e sem haver hierarquia de suportes, nem ordem de leitura privilegiada. Pretende-se, assim, que o observador viaje entre os vários dispositivos estabelecendo as conexões formais e conceptuais que desejar, pela ordem que entender, sendo que todos os elementos são parte integrante e igualmente relevantes da obra. Desta forma reivindica-se para

a nossa prática escultórica a inclusão (sem níveis hierárquicos) dos mais variados componentes, que não se definem pela sua forma ou suporte tridimensional mas sim pela necessidade conceptual do projeto, quando este requer uma qualidade visual para além daquela que é convencionalmente definida como escultura – ou seja, literalmente, o mero estudo da forma e da massa tridimensional.

Foi desta forma que se concretizou e materializou a nossa proposta inicial, imbuída do nosso interesse pela definição de escultura no “campo expandido”, tal como desenvolvido no texto axiomático da ilustre teórica Rosalind Krauss. O complexo jogo de estrutura, escultura, vídeo, fotografia e som constituem, portanto, assumidamente, uma proposta de definição de Escultura. Tanto mais que, neste caso, a escultura está fortemente inserida num discurso após pós-colonial cujo princípio de cruzamento das disciplinas é um dos motes diferenciadores e definidores da sua especificidade. Um discurso que, originário da área teórica pós-colonial, dela recebeu uma natural interdisciplinaridade à qual acrescentou uma complexa reflexividade. Assim, dada a definição deste campo de ação teórico, seria no mínimo estranho que a nossa própria definição de Escultura não incluísse a proposta de alargamento das suas fronteiras convencionais, ou que não testasse o seu funcionamento formal e conceptual através do cruzamento com outros suportes e disciplinas, neste caso incluindo, como é óbvio, não só a fotografia, o vídeo e o som mas também a Etnografia e a História.

É a análise em torno da ideia de reflexividade que agora interessa alargar para além da própria definição de Escultura. A grande preocupação com a ideia de reflexividade – no sentido profundo do questionamento das ambiguidades históricas e do revelar e trabalhar as fraquezas éticas e morais da mesma – ou do ato de voltar a atenção sobre nós próprios, fazendo com que de um momento para o outro se deixe de ser o observador para se passar a ser o observado, é um preceito axiomático do discurso após pós-colonial, assim como da Antropologia, da Etnografia e da História mais recentes.

Este é talvez um dos princípios cruciais e mais férteis do discurso pós-colonial e dos seus derivados. É crucial porque foi por seu intermédio que se chegou ao entendimento de que a visão unilateral e superior do Outro não era válida e, portanto, se pôde questionar o sentido de superioridade que era completamente assumido pelo projeto colonial – como se, através desse olhar sobranceiro, os povos colonizadores tivessem direitos “inatos” sobre os povos colonizados. Esta reflexividade permitiu, de facto, talvez pela primeira vez, a consciência de que quando se observa alguém, esse alguém também observa de volta, abrindo, portanto, a possibilidade daquilo que se tem designado por “the return of the gaze” começar a fazer-se sentir de uma forma muito fértil nos discursos teóricos da Filosofia, da Etnografia e também da Arte. Mais ainda, no momento em que se escreve aqui, ou seja, do após pós-colonial, a reflexividade exigida já inclui a proposta de ir além da mera “benevolência liberal” de identificar a falta de reflexividade do discurso, antes se definindo cada vez mais pela procura da identificação de erros e de uma ética da responsabilidade. A atribuir.

É evidente que o princípio operativo da reflexividade pode ser abordado de variados pontos de vista, mas este projeto escultórico remete-o preferencialmente para duas questões em particular. Em primeiro lugar para a questão da reflexividade no



contexto dos museus, nomeadamente quanto à ausência de uma instituição museológica que desse conta do papel de Portugal na história da escravatura. Pense-se, por exemplo, na contextualização praticada pela história naval portuguesa, que sem descanso glorifica os descobrimentos como momento glorioso da história nacional e da nossa identidade, promovendo a figura do “navegador” como representante histórico do herói português ideal. Na narrativa dominante desta história raramente se refere a sua responsabilidade no arranque da escravatura moderna e, subsequentemente, do colonialismo. O conteúdo do Museu da Marinha, em Belém, mal toca no assunto da escravatura e muito menos apresenta qualquer capacidade de interpretar a história dos descobrimentos como elemento fundador desse processo. O que é que este facto significa? Quão longe está o nosso discurso público das ideias apresentadas no livro *Black Atlantic*, de Paul Gilroy? Ou será que se entende que o escravagismo ou o colonialismo portugueses não merecem nem necessitam de qualquer metodologia reflexiva de análise e crítica? Será por essa razão que a maior parte dos museus em Portugal não contempla este discurso crítico como via de pensamento teórico por detrás dos seus projetos expositivos? Na nossa perspetiva, esta lacuna parece suficientemente óbvia para se poder exigir quer atualização, quer responsabilização, e foi com este espírito que se produziu a obra *A Tendency to Forget* (2015).

Outro exemplo que não se pode deixar de mencionar aqui, porque diretamente implicado na obra de arte que a suporta, é o do Museu Nacional de Etnologia, das suas coleções e mesmo das suas exposições. Não é nenhuma surpresa que a criação deste museu estivesse ligada ao projeto colonial, pois foi isso que aconteceu em quase todos os países colonizadores. As coleções de quase todos os museus de etnologia foram essencialmente constituídas para armazenar e mostrar os espólios de artefactos culturais retirados de outros países do mundo, utilizando-se para isso os poderes de

supremacia que eram inerentes ao domínio político colonial. O que o discurso pós-colonial questiona não é este dado factual e inquestionável, mas antes o facto de que não se devem manter essas coleções inalteradas, sem serem questionadas ou revistas de forma reflexiva. No momento em que se questionou naturalmente a premissa base da disciplina etnográfica havia que, subsequentemente, questionar a natureza e propósito das coleções museológicas: apresentá-las? Talvez, mas como? Ou devolvê-las? Mas nunca geri-las sem reflexividade.

Não faz, portanto, sentido tentar apagar o papel que o domínio político teve na construção destes museus e respetivas coleções. Foi António Pinto Ribeiro que referiu, quando questionado sobre este assunto, que todos os museus devem ser pós-coloniais, que não há espaço na nossa sociedade para qualquer museu sem reflexividade, sem sentido de autocritica e de humildade, sem coragem para rever o “valor” da suas coleções e devolver o crédito das mesmas a quem deve merecer esses créditos ou responsabilidades. Não se pode evitar dizer que os museus de etnologia, por princípio, deveriam ser os líderes deste processo, pois, para lembrar Miguel Vale de Almeida, a Etnografia esteve no centro dos questionamentos pós-coloniais. Pode-se ainda citar Fernandes Dias, que apontou a falta gritante de um museu sobre escravatura em Portugal. Do nosso ponto de vista seria desejável promover uma abordagem aos conteúdos dos museus baseada numa reflexividade pertinente e consentânea com a complexidade da contemporaneidade, que se define pelo *ethos* teórico instalado na sequência ou no rescaldo do pós-colonial.

Esta falta de aptidão para o exercício de reflexividade nos museus portugueses não pode surpreender ninguém, muito menos aqueles atentos à sua atividade. Aliás, para melhor consubstanciar estas notas conclusivas há que relatar um episódio profissional pessoal. Durante a década de 1990, ao explorar o Jardim Tropical em Belém, descobrimos num edifício aí existente uma coleção significativa de madeiras, plantas e insetos provenientes das antigas colónias, um espólio extraordinário que, naquele momento, se encontrava quase ao abandono por falta de interesse e financiamento. Compreendeu-se que se tratava de uma coleção colonial que poderia e deveria ser reinterpretada a partir de um ponto de vista pós-colonial, pois o material era único e estava inalterado desde então. Dispostos a despende alguma energia nessa iniciativa, avançou-se com a proposta de fazer contactos ao mais alto nível com o instituto então responsável pelos museus tendo em vista a hipótese de um pequeno empreendimento museológico deste material. A resposta foi, taxativamente, que se desistisse imediatamente dessa ideia porque isso nunca seria possível em Portugal. Retrospectivamente conclui-se que essa visão museológica e política está infelizmente omissa na nossa sociedade, onde existe um espírito de autocensura duríssimo que não se percebe de onde vem. Será que a história colonial é ainda um assunto melindroso demais para ser posto a descoberto de forma crítica? Será que a sociedade não está preparada para apontar responsabilidades? Ou que se teme ofender os poderes ainda vigentes, não emancipados ou descolonizados? Será que os fantasmas do poder político atual, que tão confortavelmente voltou a abraçar muitos dos intervenientes coloniais e outros responsáveis pela “descolonização selvagem”, ainda pairam de forma dominante

sobre as decisões da cultura e da ciência? Se assim for, é fácil concluir que pouco mudou nesta sociedade.

Retorne-se, por isso, o estabelecimento da conetividade entre o político e o científico, neste caso o etnográfico. É isso que se pretende quando se introduz na arena da Escultura o potencial relacionamento entre os dois edifícios que representam estes campos de ação, ou seja, por um lado o edifício que representa a política, o antigo Ministério do Ultramar (agora Ministério da Defesa) e, por outro, o edifício que representa a ciência e a cultura, o Museu Nacional de Etnologia. É por intermédio de uma atitude reflexiva que o observador, através da série fotográfica, é desafiado a iniciar uma contemplação diferente da história destes dois edifícios que, até agora, sempre foram encarados de forma autónoma, mas que, do nosso ponto de vista, estão íntima e historicamente ligados. E é o entendimento crítico e reflexivo dessa ligação que vai permitir a aptidão para se compreender e rever o posicionamento em relação à Etnologia portuguesa. Ao conter imagens dos edifícios isolados, mas também duas imagens em que aparecem juntos, a série fotográfica evidencia de forma clara a sua proximidade geográfica objetiva, a qual, subjetivamente, é paralela à sua proximidade histórica e política durante o tempo colonial.

A segunda questão importante sobre a reflexividade, neste estudo, tem a ver com o processo de interpretação do conceito “returning the gaze”, ou seja, do voltar da lente sobre nós próprios, que rege a componente videográfica incluída na obra *A Tendency to Forget*. Resumidamente, a estrutura do filme é articulada por uma série de falas de voz feminina e de voz masculina que se alternam à medida que os capítulos se seguem. O filme é constituído por dois tipos de imagens de arquivo e por dois tipos de registo áudio. No primeiro registo áudio uma voz feminina cita os diários de Margot Dias descrevendo diferentes momentos da sua vida, que vão variando entre relatos do seu dia-a-dia de mãe/etnógrafa em viagem ou observações que ela faz dos seus sujeitos etnográficos (na Nigéria, África do Sul e em Moçambique). A acompanhar a voz feminina veem-se sempre imagens registadas nos anos 1960, inícios dos anos 1970 em Moçambique, com retalhos da vida quotidiana nas cidades de Maputo/Lourenço Marques e Pemba/Porto Amélia. São registos de arquivo que constituem um pacote de imagens saudosistas do tempo colonial e que estão disponíveis ao público por aquisição. Desta forma, a voz feminina que descreve os africanos está a ver-se a si própria, já que a etnógrafa é uma das pessoas que poderia ter sido filmada naquele contexto e naquele tempo. Neste jogo de espelhos, reflexo, cria-se uma situação em que a câmara (em vez da lente que se refere à fotografia) se vira para a própria cineasta e observa-a de volta. No segundo registo áudio uma voz masculina lê alguns excertos dos relatórios escritos por Jorge Dias no final de cada missão e a pedido do então Ministro do Ultramar, fazendo desta forma ouvir as suas observações e análises sobre o contexto político no planalto do Niassa e nos territórios vizinhos, relatórios que na altura eram confidenciais mas agora estão disponíveis para consulta no arquivo da Torre do Tombo, em Lisboa. A acompanhar a voz masculina veem-se registos videográficos, de nossa autoria, de uma televisão onde passam os filmes etnográficos de Margot Dias, sendo intenção desta composição acentuar a dualidade das observações

do etnógrafo que, ao estudar alguns dos rituais makondes, retirava ao mesmo tempo conclusões políticas contundentes.

Cabe agora regressar ao assunto sobre as questões éticas e deontológicas relacionadas com as imagens, com a Etnografia, com o mesclar das práticas científicas com o regime político colonial ou ainda com as questões mais alargadas que permeiam a nossa sociedade que daqui se extrapolam. nando assim a ideia de “returning the gaze” – um “retorno do olhar” que, obviamente, os makondes não tiveram oportunidade de expressar e aqui se escolheu construir através do vídeo.

A escultura, *A Tendency to Forget* (2015), é intencionalmente mais incisiva do ponto de vista conceptual do que outras anteriores. A sua componente fotográfica convida o espectador a estabelecer uma ligação evidente entre os dois edifícios (MNE e ex-Ministério do Ultramar) e os seus significados político-científicos e arquitetónicos. A sua componente tridimensional insere física e metaforicamente o espectador nos meandros significantes da história política do edifício do ex-Ministério do Ultramar, provocando-o a implicar-se nos assuntos processuais e conceptuais da própria obra. E, finalmente, o vídeo expõe o espectador aos relatos menos conhecidos publicamente da história da Etnografia portuguesa. Sublinhe-se desde já que nenhum dos documentos de suporte da obra é privado ou confidencial: os relatórios de Jorge Dias estão disponíveis para consulta online ou na Torre do Tombo, no designado Arquivo Salazar: Margot Dias deu autorização para publicar os seus diários e os do seu marido quando vendeu os direitos de publicação ao estado português (Museu Nacional de Etnologia); os registos videográficos dos filmes etnográficos são da nossa autoria e feitos no Museu Nacional de Etnologia, mas os filmes existem nos arquivos de pelo menos dois museus, no MNE (Lisboa) e no Museu Nacional de Arte (Maputo) e já foram exibidos em público no Dockanema, 2007, (Festival Internacional de Cinema Documental), em Maputo.

Os textos escolhidos nestas citações revelam de forma inequívoca que o conteúdo dos relatórios de Jorge Dias não era exclusivamente etnográfico e não deixa dúvidas sobre as relações promíscuas de um projeto científico ao serviço da política colonial. Por outro lado, as citações dos diários de Margot Dias, também pela sua natureza mais privada, são bem mais ambíguas ou mesmo ambivalentes, pois não só mostram a etnógrafa estudiosa a vacilar ante o horror do projeto colonial (sentimento esse facilmente partilhado por nós), como demonstram o seu arrojo na documentação fílmica dos detalhes sociais de um povo que a sua câmara invadia. Esta combinação visual e áudio vai ao encontro do da questão fulcral aqui em estudo, sem deixar dúvidas nem ambiguidades sobre a vertente colaboracionista deste projeto específico, mas, num sentido mais profundo e simbólico, também protagoniza a estreita e incómoda relação entre a ciência e a política.

Nesta obra, o produto mais celebrado do trabalho etnográfico das missões de Jorge Dias em Moçambique, os 4 tomos de *Os Macondes de Moçambique*, são propositamente deixados de fora, pois não existe a intenção de interferir diretamente na precisão e na especialidade do trabalho etnográfico em si – essa faceta crítica fica intencionalmente aberta aos etnógrafos e antropólogos. Considera-se esse trabalho como um produto de investigação científica do seu tempo e, como tal, merecendo o



maior respeito. Houve, no entanto, a preocupação de ir aos bastidores do projeto para “ler”, através de material visual e textual, as suas intencionalidades de uma forma mais completa e abrangente. Deontologicamente até se pode considerar injusto fazer tal separação nos trabalhos de Jorge Dias, mas na perspetiva aqui adotada essa foi a maneira mais apropriada para conseguir analisar os propósitos intencionais do projeto científico em causa, os quais têm sido repetidamente ignorados entre nós.

Não se pretende fazer um julgamento dos protagonistas aqui figurados, mas antes evidenciar a amnésia disseminada nas abordagens à nossa história. Para além disso, também não se pode esquecer que estas missões etnográficas, ao analisarem alguns dos rituais mais íntimos e secretos dos makonde sem que estes tivessem sido devidamente consultados, quebraram princípios de confiança e éticos fundamentais, como aliás já foi claramente apontado pelo antropólogo Harry West. De certa forma a obra aqui desenvolvida devolve o olhar de uma forma íntima, tentando criar uma reflexividade que está quase sempre ausente nas principais avaliações que se têm feito do projeto etnográfico em causa. O exemplo flagrante do desleixo reflexivo existente entre nós, é a falta de interesse que tem havido sobre o artigo de Harry G West, publicado originalmente em inglês em 2004 mas já traduzido para português no livro *Portugal Não É Um País Pequeno*, editado por Manuela Ribeiro Sanches em 2006. Esta permanente capacidade de omitir o lado nefasto do colonialismo português, para permitir que se conviva de modo mais confortável com a nossa história, é há muito o alvo da nossa preocupação enquanto artista plástica. O tempo de ponderação e investigação deste projeto e a análise profunda do estado do discurso pós-colonial ou da sua presente condição após pós-colonial, constatando que apesar de aparentemente defunto ele necessita ser reativado com firmeza, permitiu que esta reflexividade fosse transmitida com maior precisão.

Um artista plástico que embarca num percurso discursivo cujo princípio base é a reflexividade tem responsabilidades para com esse discurso, pelo que pode e deve retornar aos mesmos problemas com outras experimentações, com outras formas mais incisivas e responsáveis de trabalhar.

Sempre se teve a percepção de que o assunto não teria sido abordado de forma suficientemente clara para poder ter uma mensagem nítida e focada. Por exemplo, a mostra integral do filme *Moçambique: Do outro lado do Tempo* e a sua utilização como “ready-made” permite ao espectador mais acrítico envolver-se nele de forma saudosista. Isso mesmo foi testemunhado quando, por diversas vezes, se presenciou

certos elementos do público comovidos a reviver com saudade as suas vidas em África. Outro exemplo é a utilização da figura de Rafael Bordalo Pinheiro celebrativa do projeto colonial, que representa de uma forma anedótica – e infeliz – a captura, parada e aprisionamento de Ngungunhane, mas que ficou demasiadamente escondida, fora de escrutínio crítico, no conjunto da obra caricaturesca mais alargada do ceramista.

Ora, neste novo trabalho, *A Tendency to Forget* (2015), foi após uma longa investigação e reflexão sobre o percurso de produção do projeto etnográfico de Jorge e Margot Dias que se tomou, conscientemente, a decisão de imbuir o trabalho com uma reflexividade mais certa e incisiva. É por esta razão que se regressa ao material fílmico de *Moçambique: Do outro lado do Tempo* e as imagens que surgem agora no vídeo são excertos dessa mesma compilação, que se adquiriu em 1997 aquando da produção da obra *Amnésia*. As duas obras estão, assim, relacionadas de forma concreta e objetiva, permitindo mesmo fazer uma referência à nossa própria obra. Desta vez o trabalho editorial efetuado com as imagens permite servir mais concretamente a intenção da mensagem, que agora é expressa através da história dos dois etnógrafos em estudo, mas, na verdade, é tão universal que eles não precisariam de ser nomeados. Aqui, eles são o exemplo de uma história mais alargada que, como já se mencionou, poderia abranger outros indivíduos e muitas outras histórias familiares. Deste ponto de vista a abordagem que se faz aos etnógrafos não põe em causa os seus créditos científicos ou académicos, mas introduz uma parte da sua história até então pouco considerada, oferece uma visão diferente e complementar àquele que tem estado na linha da frente do seu perfil público em Portugal. A obra sublinha, é certo, a falta de consistência ética nas práticas científicas e académicas, mas também é uma metáfora política que serve à sociedade mais alargada.

Na obra *Amnésia* há ainda um outro fator importante e particular relacionado com as questões éticas e com a reflexividade que vale a pena referir, que é a sua vertente autobiográfica. Numa abordagem autocrítica e participativa de revisão histórica, incluiu-se nesta escultura componentes do mobiliário pertencente à nossa própria família – não se trata, portanto, de objetos referenciais, mas sim de objetos reais que “regressaram” de África após as independências e são utilizados como objetos escultóricos na tradição “ready-made” –, expandindo assim o significado da obra ao foro pessoal e incluindo a nossa própria história na temática do apagamento da história colonial. Aliás, esta implicação da história privada com a história coletiva, colonial, é desenvolvida pela introdução na peça de três toros da madeira moçambicana umbila igual à que foi usada no mobiliário exposto, assim aludindo ao conluio familiar com o comércio de madeiras exóticas que foi uma dos produtos primários de exploração da economia colonial. Em *A Tendency to Forget* utiliza-se uma abordagem semelhante, pois as vezes que se ouvem agora poderiam ser as dos nossos familiares colonizadores.

Assim como os exemplos de James Clifford se tornaram manifestamente globais, também aqui se pretende pensar este trabalho como observatório alargado das alterações que se têm verificado na sociedade portuguesa, em particular em relação ao abandono da incapacidade de criticamente analisar o colonialismo e de ser-se rigoroso com a própria História e, portanto, de ter uma visão pós-colonial própria.

Mais, de pensar o presente para que esta atitude pós-colonial se alinha com os requisitos de responsabilidade que fazem parte daquilo a que se optou por chamar o após pós-colonial.

Nestas notas ainda vale a pena abordar alguns detalhes técnicos, formais e conceptuais que resultaram da evidente complexidade da investigação, da delicadeza dos assuntos tratados e das aprendizagens feitas ao longo deste projeto em torno da opacidade das imagens, do seu poder cognitivo e também das problemáticas em torno da representação. Ou seja, a reposta possível a questões como: quem pode, quem deve e como se deve representar quem? O que se faz às imagens de representação que, aqui, se propõem ser de carácter invasivo? Trata-se, como é óbvio, da aplicação deste preceito ao exemplo em estudo nesta tese, mais precisamente aos registos videográficos dos excertos dos filmes de Margot Dias, que conduziram à necessidade de voltar a analisar os processos críticos em curso em torno do trabalho de Hilton-Barber – os quais foram fundamentais na consideração da tomada de decisão sobre a inclusão ou exclusão destes registos videográficos na escultura *A Tendency to Forget*.

Era importante incluir essas imagens quer pela sua abordagem fílmica, quer como prova material e visual da sua existência, uma vez que o próprio Jorge Dias decidiu, na altura, ignorá-las e pô-las de parte na obra publicada sobre os makonde. Mostrar os registos videográficos dos filmes feitos por nossa iniciativa, criando um distanciamento dos próprios objetos e contradizendo Jorge Dias, reforça o comentário crítico a todo este processo. Mas, por outro lado, como esta decisão trouxe alguns problemas éticos, foi necessário tornar evidente que a inclusão de excertos dos filmes de Margot Dias na componente de vídeo da obra tinha de apresentar alguma marca de que essas imagens foram cuidadosamente repensadas. Assim, para além da seleção de sequências e da montagem, também se optou por trabalhar editorialmente os momentos onde a identidade dos observados fosse mais marcante, utilizando, para isso, a mesma técnica usada no projeto de Hilton-Barber, ou seja, a técnica de “pixelização” comumente aplicada pelos meios de comunicação social para evitar a representação de indivíduos menores ou cujas identidades não podem ser reveladas. Embora a qualidade visual dos registos seja suficientemente fraca ao ponto de, na realidade, não haver necessidade de “esconder” as caras dos retratados, que já são praticamente irreconhecíveis, o uso deste dispositivo técnico transforma-se num sinal visível de chamada de atenção para o problema, lembrando constantemente que se está a ver imagens cuja premissa e conteúdo pode ser questionável. Aliás, este gesto plástico surge na sequência da decisão anterior em tratar exatamente da mesma forma a imagem de Hilton-Barber, só que no caso do fotógrafo sul-africano também se optou por fazer uma descrição por escrito da imagem, pois com esse tratamento ela ficaria demasiado irreconhecível, dificultando o entendimento conceptual desta ação. Como esta experiência de texto e imagem exemplifica, o ato de revelar imagens é um ato dependente de decisões que podem ser politicamente significativas. Foi importante levantar os assuntos e as imagens dos filmes de Margot Dias e das fotografias de Hilton Barber, mas agora, como a sua “pixelização” denota, este novo revelar faz-se com as devidas ressalvas.

É agora indicado retornar às questões teóricas que acompanharam o faseamento da obra *A Tendency to Forget* (2015), a escolha do tema ou temas a trabalhar, os seus

passos laboratoriais e todas as decisões formais e conceptuais por que se passou, pois a componente escrita e a componente prática são complementares, estão intrinsecamente ligadas e fazem parte integrante de um mesmo projeto. Aliás, o relacionamento estreito entre a teoria, a investigação e a prática é um método já experimentado na nossa prática artística anterior. Claro que cada um destes pilares tem a sua própria autonomia, mas o que aqui se pretende é que o projeto total só possa ser inteligível com a experiência integrada dessas componentes. Neste sentido, mais do que em qualquer outro projeto do passado, esta experiência artística distancia-se do espaço leve e decorativo que a arte contemporânea por vezes tem assumido – quase sempre ao serviço do mundo empresarial ou mesmo político – e afirma-se como uma prática investigativa especializada que conscientemente se posiciona na fronteira do questionamento dos conteúdos e das formas do pensar artístico, bem como no limiar das disciplinas, nomeadamente na forma como recorre a muitas áreas de conhecimento e testa as interceção e as relações entre si.

Começou-se este texto intuindo que o discurso pós-colonial teria perdido alguma da sua relevância, pelo menos em termos internacionais, onde se sente o cansaço da repetição dos assuntos, a aplicação de uma metodologia que não produz sociedades mais emancipadas ou, no campo da arte, mostrando sinais de se tornar um *modus operandi* desejável – uma moda generalizada – e mercantilizável que permite alguns deslizes e confusões de conteúdos e valores. Para exemplificar este último ponto pode-se referir o caso recente do filme do dinamarquês Goran Olsson, *Concerning Violence* (2014), que usando o pretexto de citar Fanon mostra incessantemente imagens coloniais de violência extrema. Isto é particularmente preocupante na medida em que, sem grande esforço de complexificação ou contextualização, o filme aponta para o lado mais contestado deste autor, quer dizer, a sua adesão à apologia da violência, o que podendo ter explicação no contexto dos movimentos de libertação antes das independências, acaba por, sem o uso da reflexividade ou da autocensura imagética, meramente replicar um certo interesse e deleite sensacionalista pela violência – fator muito atrativo na sociedade atual, aproveitado e promovido pelo cinema e os *media* mais comerciais. Desta forma, a abordagem do filme apenas perpétua os vícios que pretende criticar e embarca num estranho processo de celebração da violência, sem no entanto adiantar nada sobre as sociedades africanas de hoje que, supostamente, pretende retratar.

Procurou-se um sentido, ainda que muito insipiente, de um após pós-colonial na cena internacional, remetendo em particular para o pensamento de Achille Mbembe, cujas reflexões se baseiam nas transformações recentes das megacidades africanas. De início podia-se até pensar que os autores iriam procurar uma abordagem crítica mais branda ou tolerante, mas o que se percebe é que as temáticas e as sociedades talvez se tenham complexificado de forma exponencial e, na verdade, os desafios reais só possam levar a refletir de novo na origem dos problemas. Quando um discurso não atinge os seus propósitos há que contemplar a hipótese dessa falha ter origem na forma errónea de pensar, obrigando naturalmente a analisar tudo de novo, nem que seja para verificar se o caminho prosseguido até então estava correto.

Julga-se ser esta a razão que leva Mbembe, quando escreve a *Critica da Razão Negra*, a retornar a Fanon, a voltar ao essencial, a rever os pressupostos iniciais, incluindo a vertente inspiradora do seu teor ativista, de quem não aceita compromissos sobre o conceito do “mal”. Mas, ao contrário do cineasta acima referido, Mbembe não o faz pelo lado sensacionalista do apelo à violência, preferindo antes a procura genuína dos mecanismos de desenlace das relações complexas do mundo contemporâneo, o qual, como Stuart Hall sublinha, já não é tão arrumadamente dividido em centro e periferia ou entre colonizadores e colonizados.

Inspirado em Mbembe e Fanon, também neste projeto se percebeu que uma abordagem inovadora à problemática da relação entre a política colonial e a investigação científica, neste caso etnográfica, só seria possível através de uma crítica ainda mais incisiva e de uma incontornável assertividade nos assuntos que pudessem espoletar uma forma nova e desafiante de a desvendar. Ciente de que as abordagens mais tolerantes não obtiveram a emancipação desejada, também este projeto se deixou inspirar pelo conteúdo mais ativista e inflexível de Frantz Fanon, utilizando um discurso pessoal diferente, mais endurecido.

Para além do mais, é pertinente recordar, sem surpresa, que os interlocutores locais confirmaram a especificidade da experiência portuguesa e a sua relação particular com o discurso pós-colonial. Os pontos de vista avançados por José António Fernandes Dias ou Manuela Ribeiro Sanches, por exemplo, afixam que o discurso foi tardio e tem sido mais insipiente do que noutros países colonizadores. Partilha-se aqui um certo espanto com esta constatação e a vontade geral de tentar perceber a razão do atraso e da fragilidade do discurso. Nos casos de inquirição junto de críticos ou teóricos mais conectados com as artes confirma-se a observação quase unânime de que o discurso mostra sinais de cansaço e tem perdido alguma relevância no contexto internacional, ou reconhece-se que pensadores como Stuart Hall, Paul Gilroy ou Achille Mbembe, cada um à sua maneira, se apresentam hoje com um espírito novo de procura situado para além do discurso pós-colonial original e que, portanto, se poderia apelidar de *após pós-colonial*. Para terminar este ponto, é ainda relevante lembrar as sugestões provenientes de outras vozes registadas em Portugal identificando mais algumas lacunas críticas no discurso pós-colonial, unânimes a apontar para o facto de os seus preceitos originais serem pertinentes, válidos e necessários em Portugal e, conseqüentemente impedidas a considerar a hipótese de, aqui, o discurso pós-colonial estar a agir em simultâneo com as suas novas viragens conceptuais, ou seja, com o após pós-colonial.

Estas constatações não causaram qualquer surpresa ou distúrbio nos vários momentos processuais desta escultura. Na verdade, a componente tridimensional e fotográfica desta obra define-se bastante cedo no processo e propõe, sem hesitações, a contemplação de uma relação muito próxima e desconfortável entre a ciência e a política, relação essa que, no entanto, só toma corpo visual na componente videográfica através das citações verbais e visuais dos trabalhos de Jorge e Margot Dias. Como já foi dito, houve sempre a noção de que se teria em conta a complexidade destas figuras e o seu valor incontornável no contexto académico, científico e social em Portugal. No entanto, desde o início que também se teve a intuição de ser precisamente a inclusão

deste material até agora quase ignorado a permitir pôr fim ao apagamento contínuo de dados que iluminam a relação complexa e, por vezes, nefasta entre a história dos estudos científicos no seio das instituições portuguesas e a história política, que nem sempre é tão gloriosa como os livros escolares insistem em apresentar. De tudo isto resulta a necessidade do discurso subjacente à escultura a *A Tendency to Forget* (2015) se revelar intencionalmente mais endurecido e cortante, pois só assim se responde devidamente à investigação feita no terreno, onde, tudo indica, para o discurso crítico pós-colonial ainda vir a ter alguma relevância haverá alguma necessidade de o continuar e até de o enrijecer.

Cabe agora fazer um apontamento à temática dos museus e, muito especificamente, ao Museu Nacional de Etnologia. É importante sublinhar que o edifício do MNE aparece nesta obra como símbolo das investigações científicas que foram feitas dentro da academia portuguesa de então, sem esquecer que o próprio Jorge Dias foi o impulsor da sua criação e que, naturalmente, as memórias de um estão intimamente ligadas à existência do outro. Além disso, o MNE é o guardião institucional do espólio deixado pelos investigadores (diários e filmes), cujos direitos de publicação foram concedidos e vendidos pelos próprios ao estado português, representado pelo Museu Nacional de Etnologia. Também se sabe que os museus são, talvez, as instituições culturais públicas mais questionadas pelo pós-colonialismo. Como lembrou Stuart Hall, estas instituições são as que têm que fazer mais adaptações, afirmando mesmo que se os museus pensam um mundo ainda organizado de acordo com o modelo centro/periferia, então não entendem as tensões contraditórias em jogo no mundo de hoje. Mais ainda, Hall sugere que os museus têm de definir a sua especificidade pelo todo que lhes falta, pelo seu sentido do Outro, pois a relação real com o Outro já não funciona como diálogo de disposição paternalista ou apologética. E, claro, dentro deste conceito os museus de etnologia são o principal foco de atenção, quer pelas suas coleções, que necessitam de ser revisitadas com reflexividade, quer pelos seus discursos, que estão ligados às próprias questões de validação da Etnografia e da Antropologia que se faz. No caso do MNE, contudo, é de realçar que foi notória a disponibilidade demonstrada pela instituição ao permitir consultar o material de investigação sobre os dois etnógrafos. Mesmo sabendo que este material não está permanentemente acessível ao público, não se pode deixar de considerar este gesto como um sinal de alguma capacidade de autorreflexão.

Resta ter em conta a problemática do pós-colonial e daquilo que se entende por pós-colonial, que esteve na origem da nossa investigação teórica e prática. Da situação teórica do discurso no contexto português, mas também do estado da arte do discurso no contexto mais alargado e internacional. Isto com o intuito de tentar desvendar uma forma construtiva de produzir arte em Portugal e, como tal, contribuir para um discurso relevante quer no panorama nacional, quer no panorama internacional, onde Portugal tem a obrigação de se fazer notar – pelo menos de acordo com a sua longa e conturbada história.

Já não restam dúvidas de que há indícios de um enraizamento claro do discurso pós-colonial em Portugal, embora ainda não abranja todas as áreas disciplinares, como por exemplo nos museus, e em algumas delas seja mesmo considerado pouco

relevante – daí a existência de poucos cursos de Estudos Culturais. Também não está suficientemente articulado nas Academias de Belas Artes das universidades, onde o discurso pode ser conhecido por uma minoria mas não é praticado com regularidade. Apesar de haver autores de valor nas áreas de Sociologia, Etnografia, na História, na Literatura, no Cinema e nas Artes Visuais, entre outros, este discurso crítico ainda não atingiu a influência necessária para mudar critérios ou parâmetros de valor de forma substancial. Daí que tenha sido sensato definir desde muito cedo neste processo padrões críticos incisivos do discurso pós-colonial, com isso pretendo que a obra escultórica *A Tendency to Forget* possa contribuir para a construção deste discurso a partir de Portugal, onde, sublinhe-se, é demasiado fácil encontrar demonstrações neocoloniais que podem ser confundidas com uma forma de nostalgia do colonialismo.

Quanto ao anunciado fim do discurso pós-colonial e do surgimento de um outro registo perceptível em teóricos como Achille Mbembe confirma-se uma certa unanimidade na noção de que o discurso pós-colonial perdeu alguma da sua potência, quase como que por exaustão temporal, sem que isso, no entanto, tenha diminuído a urgência e necessidade de tratar as mesmas questões de fundo. Esses assuntos extravasam o cansaço do discurso e, curiosamente, mesmo no âmbito internacional, permanecem válidos como pontos de partida para o pensamento crítico, pois o que tanto Mbembe como Hall apontam é que, na verdade, as condições de base – o campo de ação – se têm modificado bastante: as definições claras entre centro e periferia esbatem-se cada vez mais; as metrópoles africanas constituem-se como vivências urbanas extremadas, onde se desenrolam e de onde se propagam alguns dos dramas mais pertinentes do nosso tempo – como é o caso do extremismo político e religioso ou o problema dos imigrantes. Por outro lado, os protagonistas teóricos e práticos do discurso – aqueles aqui consultados e referidos, mas não só – transitam, nas suas vivências pessoais, entre estas geografias e políticas contrastantes. O discurso já não se situa na diáspora, onde de facto surgiu, e pretende agora abordar e resolver os problemas e as condições enfrentadas nas megacidades dos países africanos, como Lagos, Luanda ou Joanesburgo, para assim alterar as perceções ainda vigentes nos antigos centros hegemónicos de poder. As frustrações, complexidades e flexibilidades do discurso desdobraram-se nas ambiguidades que resultaram desses processos, mas apesar dos autores reconhecerem a falência ou mesmo o insucesso do discurso é erróneo dizer que o discurso deixou de ter valor ou pertinência, sendo esses mesmos teóricos que procuram a sua reformulação interna. Por sua vez, essas novas elaborações e modos de funcionamento não são uníssonos, antes variam de acordo com os autores e as geografias e, muitas vezes, transitam dos antigos centros para as periferias, parecendo confundir critérios anteriores.

Neste sentido, pensando sempre no posicionamento da nossa escultura no contexto destas movimentações teóricas, retomam-se agora os ensinamentos de Stuart Hall no seu ensaio marcante denominado “Museums of Modern Art and the end of History”, que já em 1999 advertiu ser demasiado cedo para falar do fim do pós-colonialismo, preferindo antes considerar o conceito de “viragem” como uma ferramenta útil para se contemplar o estado atual do pós-colonialismo. Parta-se, pois, deste princípio, de que por todas as razões e factos acima descritos o discurso pós-colonial sofreu

mesmo uma viragem. Então, tenha-se em consideração que nesta viragem o discurso se desdobra e multiplica em vários momentos após pós-coloniais, momentos que adotam variantes pertinentes ao local onde atuam. Neste caso, pensando agora em Portugal, com o seu pequeno mas verificável núcleo de teoria e protagonistas pós-coloniais, exige-se aos autores empenhados, como é o nosso caso, que tenham em conta, tanto a falta de eficiência como a necessidade de evolução do discurso, para que este acompanhe o momento internacional e possa ter em conta as complexidades históricas, sociais e políticas das atuais relações entre África e Portugal. Relações estas que não podem continuar associadas às mentalidades e abordagens determinadas pela história colonial, antes exigindo um novo e redescoberto sentido de utilidade política e económica que empurre Portugal para uma nova forma de se relacionar com África e os africanos – menciona-se sempre África porque a nossa abordagem pós-colonial e os nossos interesses pessoais estão ligados ao continente africano.

É ainda recorrendo a Stuart Hall que se pode propor a reversibilidade da terminologia usada ao pensar o fim do pós-colonialismo, passando este fim a ser o princípio de algo de novo. Na verdade, tal como Hall não está interessado nessa ideia de “fim”, também em Portugal é tempo de aderir à sua sugestão que remete para uma análise do *aftermath* do pós-colonial (Dyangani Ose, 2015, p. 23), termo que em português pode ser traduzir por “rescaldo” ou “sequência de”, assim permitindo uma abordagem ao presente como algo que se segue a um passado, sem que para tal tenha de haver fraturas conceptuais relevantes. Nesta perspetiva, a crise no discurso é a acumulação dos variadíssimos desenvolvimentos, é a sobreposição de uma série de “viragens” que anunciam ideias novas sobre o museu, a modernidade, a arte moderna e até mesmo a história. Os processos de pensamento sofrem viragens mas não se esgotam nem criam descontinuidades, fornecendo um campo alargado para gerir a presente crise ou situação. Pode-se ter abusado do termo pós-colonial, o seu ímpeto inicial até pode ter sofrido alguma desintegração, mas começa a ser evidente a criação de um novo terreno e de novos contextos, cujas premissas mais alargadas incluem agora vozes residentes em África (que na arte contemporânea inclui artistas como Kilunaji Kia Henda, Yonamine e Edson Chagas). No momento de clareza anterior abrem-se espaços intersticiais de onde brotam novos pensamentos, e assim como o pós-colonial não representou o fim do colonial, também o que se lhe segue não representa o fim do seu discurso, sendo antes o limiar de uma nova ordem provavelmente mais justa.

No contexto de transição e mudança das relações contemporâneas entre Portugal e África, é necessário haver uma libertação da história e das atitudes coloniais que têm perdurado entre nós e, desta forma, operar um processo de descolonização interior. Neste sentido, o decurso da elaboração desta obra de arte foi sempre acompanhado por um sentimento surpreendentemente livre de não só retomar a importância da análise da nossa história colonial, como de o fazer de um ponto de vista firme e incisivo. É assim que nasce o filme contido na escultura *A Tendency to Forget*, o qual, ao citar diretamente dois investigadores coloniais, contando a sua história específica, contudo exemplar de uma outra muito mais abrangente, pois as suas palavras, ditas pela voz dos atores, de tão semelhantes, também poderiam ser as dos nossos familiares, se pretende que sirva de metáfora para confrontar e reavaliar criticamente os preceitos

coloniais que ainda restam nas nossas vivências, lançando assim o repto de aceitar a devida responsabilidade. O pós-colonial e o após pós-colonial são abordagens necessárias que operam simultaneamente em Portugal, criando um discurso híbrido e complexo. E é nesta simultaneidade e complexidade que esta obra de arte se insere.

Por fim, conclui-se com um novo olhar sobre a nossa prática artística e esta nova escultura, *A Tendency to Forget*. Foi possível descrever a triangulação permanentemente praticada entre os países africanos – em particular onde se nasceu e onde se viveu, e de onde partem muitas das motivações práticas e teóricas da nossa obra – e Portugal ou o Ocidente. Esta triangulação tem sido conscientemente promovida e também tem sido o resultado das envolverias com a teoria pós-colonial. Com ela se têm criado traços e vestígios escultóricos de uma constante hibridiz, que mais não são do que o resultado metafórico e, por vezes, concretamente de uma prática artística viajante entre continentes, assim afirmando um dos pontos axiomáticos do discurso aqui em discussão. Mas o que é surpreendente como constatação após esta prolongada etapa de reflexão é a confirmação de que o após pós-colonial, ou aquilo que se pode considerar as múltiplas viragens do pós-colonial, estão instalados na nossa obra com a força inédita de uma nova agudeza crítica. Ou ainda, que a nossa prática artística, apesar da sua hibridiz intrínseca, passa a estar mais enraizada em Portugal. As suas múltiplas geografias continuarão sempre presentes, mas agora conceptualmente ligadas à sua passagem por Portugal e pelas condições do discurso local, para o qual se espera continuar a contribuir quer através da investigação, quer da crítica.