

---

## EACH ONE TEACH ONE CADA UM ENSINA UM

ÂNGELA FERREIRA\*

Fui convidada para participar no momento inicial da Conferência *Educação e Desenvolvimento: Escola e Sociedade* na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, partilhando o meu percurso educacional, formal e informal. Tentando assim criar um contexto propício para pensarmos a educação e o desenvolvimento. Como levei esse convite à letra o que tenho para apresentar são os contornos marcantes do meu percurso e a forma como esse percurso afetou a minha prática artística e o meu trabalho como professora. Vou portanto mostrar como um acumular de experiências se materializa nas obras que crio e como estas afetam a forma como ensino. Sendo uma pessoa essencialmente visual fá-lo-ei através de uma série de imagens que me servirão de apoio. Deixo as conclusões sobre a educação e desenvolvimento para os peritos que aqui se encontram reunidos.

### **Algumas notas introdutórias**

O primeiro dado importante para este contexto é a minha plena consciência de que sempre gostei de pensar e de debater ideias, e como tal, proponho que desenvolver o gosto pelo ato de pensar construtivamente é uma das ferramentas mais úteis que a educação formal ou informal pode promover. O problema que enfrentamos como professores é como fazê-lo!

A outra constatação importante é que o meu gosto por Arte está intimamente ligado ao facto de que a arte contemporânea é uma forma de pensar a contemporaneidade. Na verdade eu acredito pouco na validade da arte como artefacto decorativo ou como forma de entretenimento. Para mim, o fazer arte tem a ver com o pensar a forma como eu vivo. A relação entre a arte e a vida é a forma como eu entendo o mundo. As pesquisas a que a minha prática da arte contemporânea investigativa me leva constituem-se como desafios que me indicam o modo como eu abordo o meu mundo e transmito as ideias que tenho sobre ele.

---

\* Artista Plástica. Professora da Escola de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Há ainda um outro factor importante que pesou nesta apresentação – o facto de gostar muito de lecionar resulta do meu gosto em aprender e como tal o dar aulas é uma continuação do processo de ser aluna. É aquilo que se segue ao ser aluno. Como educadora numa instituição formal de ensino superior – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa – e como artista plástica, o assunto da educação e desenvolvimento interessa-me bastante porque considero ter um papel muito específico como professora de escultura na universidade. Compete-me apresentar metodologias de trabalho que confiem aos alunos capacidades reais para operarem no ponto mais avançado do estado da arte. No meu tempo de estudante chamava-se a isso a vanguarda. Este termo está desatualizado mas eu penso que continua a ser útil para pensarmos o ponto em que trabalhamos dentro de uma disciplina. É que não vale a pena trabalhar numa universidade senão na vanguarda dessa disciplina. No meu campo por vezes pode ser confuso para os alunos porque a arte tende a ser vista como artefacto decorativo e os alunos têm dificuldade em entender que estão a estudá-la, não como produto de entretenimento, mas como disciplina académica na sua vanguarda prática e teórica.

E por fim, como é óbvio, é também a minha função ensiná-los a serem criativos, a dar respostas a questões maiores pela unicidade de pensamento. Este é um dado muito importante tanto como artista plástica como como professora. Acredito que, se alguém vê interesse na minha arte é porque a minha forma de abordar problemas, que é minha só, gera alguma curiosidade. Ao verem as minhas esculturas as pessoas defrontam-se com a minha forma de pensar. Cada um de nós tem uma forma única de pensar. O artista tem que saber como procurar a sua unicidade, ou criatividade. Encontrar o pensamento criativo pela via da unicidade. Este não é um processo fácil de ensinar. Esta unicidade vai aplicar-se a uma interpretação inesperada da informação que não se encontra nem nos programas, nem nos conteúdos curriculares, nem nos manuais. Já não restam dúvidas de que o mero ato de transmitir informação não resulta numa educação completa e com sucesso. A sua interpretação inteligente e única é vital na minha área de ensino. Claro que nas artes plásticas o processo de extrair este potencial é facilitado pela natureza individual, tutorial e laboratorial da disciplina.

Avancemos então para o meu percurso pessoal que é repleto de situações em que os dados informais iluminaram as decisões que fui fazendo para adaptar uma educação convencional de muita qualidade a uma perspectiva de vida e de trabalho artístico que fizesse sentido para mim.

Começo pela palavra ‘bilingue’ como fator que moldou o meu percurso. Sou bilingue desde os 6 anos. Mas não são os ganhos óbvios que permitem mais comunicabilidade que me interessam mencionar. O que eu ganhei em ser bilingue foi o entendimento implícito de que qualquer pessoa que fala outra língua vem doutra cultura e tem entendimentos diferentes àqueles que nós temos. O ser bilingue permite-nos automaticamente entender que o conhecimento, a aprendizagem ou o saber são dados e atos culturais, que estes estão sempre imbuídos de cultura e que muitas vezes os dados evidentes numa cultura são contraditos por outras culturas. Ser bilingue permite-nos negociar as informações de várias formas em simultâneo. Este dado facilitou o transitar entre escolas na África do Sul, Moçambique e Portugal sem problemas de maior, mas sobretudo ofereceu-me abertura a relações interculturais que vieram a ser marcantes.

Nasci e cresci em Moçambique, num Moçambique colonial e convencional, numa família de classe média/alta com os mecanismos sociais muito típicos do tempo em que se apagavam realidades políticas e se tentavam esquecer os problemas sociais do contexto em que se vivia. Desde que me lembro de ser gente havia guerra e jipes militares cheios de tropas nas ruas todos os dias, mas em minha casa não se falava de guerra e mesmo a palavra ‘terrorista’ (usada pelos colonos conservadores para referir os guerrilheiros da Frelimo na luta de libertação) era um tabu que raramente se ouvia. Por vezes essa palavra aparecia no jornal e eu lia-a. Em criança questionava-me silenciosamente sobre isto. A mensagem oficial referia uma guerra lá longe no Norte... pouca coisa e muito longe! No entanto em Moçambique havia certos grupos de intelectuais que eram pessoas menos convencionais e com quem a minha família privava, apesar de não partilharem ideais sociais e políticos, mas com quem eu obviamente também tinha algum contacto. Eu vivi em Moçambique até aos 15 anos – era bastante jovem mas suficientemente lúcida para suspeitar que existia uma forma não convencional de gerir o *status quo* em que vivia. Era uma jovem politicamente *naïve* e inocente mas via que existia uma forma menos convencional de decifrar o mundo que me rodeava e percebi que esse grupo de pessoas me suscitavam uma certa curiosidade. Curiosidade sobre a forma como entendiam e geriam o seu meio. Aqui estão dois exemplos de pessoas que tiveram influência na minha formação ao transmitirem os seus saberes, e que podem ilustrar alguns dos meus interesses:



Aerogare de Quelimane, ca. 1972 da autoria do Arquitecto Octávio Rego Costa.  
Arquivo Projecto “EWV\_ Exchanging worlds visions: modern architecture  
in Africa “Lusófona” (1943-1974), Ana Tostões, 2010.

Nesta imagem vemos o aeroporto de Quelimane (c. 1972) desenhado pelo Arq. Octávio Rego Costa (1932-1995), com quem partilhei muitas conversas em criança. O edifício simboliza um certo modernismo estético e concetual que era praticado por um grupo progressista de arquitetos no terreno. A visão de vida destes arquitetos exprimia-se através de uma abordagem diferente e moderna de espaço. Neste caso um espaço público – uma aerogare que funcionava desde logo como um símbolo da modernização. Projetos como este foram financiados pelo governo colonial e serviam de propaganda do regime, mas o seu desenho não deixava de os tornar símbolos de uma visão mais desempoeirada da vida e dos contextos sociais. Esta é uma imagem mais leve do Estado Novo colonial. Este espírito estava presente nos contactos que o arquiteto tinha connosco, então crianças, e ao qual eu volto muitas vezes na minha prática como artista plástica.

Na verdade os arquitetos tiveram uma grande influência na minha vida pela forma visionária como pensavam, desenhavam e se apresentavam na sociedade e na cidade. E esta influência também se caracterizou pela maneira subliminar como estes pensares se transmitiam. A imagem que se segue foi feita no *atelier* do arquiteto Pancho (Amâncio) Guedes (1925-2015) em Moçambique. Ao tempo esta seria uma invulgar imagem de convivência multirracial e transformou-se num famoso retrato do arquiteto no seu *atelier*.



Pancho Guedes no seu *atelier* na Polana, Maputo (então Lourenço Marques) ca. 1950.  
Cortesia de Pancho Guedes e David Crofoot.

Escolho mostrá-la aqui porque por um lado a imagem mostra-nos um momento modernista, quase utópico, mas por outro, quem viveu em Moçambique sabe que esta é uma imagem quase irreal. Por exemplo, não duvidamos que o artista Malangatana Valente Ngwenya viveu em casa do Pancho Guedes, e vemo-lo aqui na fotografia (o terceiro a contar da direita) mas não esqueçamos o facto de que o convívio multirracial, como é apresentado aqui, era raríssimo no Moçambique antes da independência. É um evento muito pouco comum. Apesar disto o espírito aqui presente poderia ser transmitido a jovens ávidos de diferença como eu. De alguma forma estes eventos marcaram-me profundamente, pois identifiquei-os como modelos de vida que valia a pena seguir.

Ainda sobre Pancho, mais recentemente, em leituras e investigações que tenho feito, tive provas de algumas das suas opiniões mais incisivas sobre a cidade e a sociedade em que vivia. Estes escritos vêm confirmar como o arquiteto se situava perante o Estado Novo. Lembremos que aqueles que se opuseram publicamente ao regime, mesmo na linguagem de planeamento e arquitetura da cidade foram poucos, e na maior parte dos casos deixados de fora das decisões de planeamento das mesmas cidades. Veja-se por exemplo dois textos marcan-

tes em que ele expõe o seu desgosto sobre a arquitetura e as condições de vida na então denominada cidade de Lourenço Marques (hoje Maputo): *A Cidade Doente* (1963) e *Os Caniços de Moçambique* (1971).

Escrevendo sobre a cidade caniço, periferia da cidade cimento e onde moravam os africanos que na maioria eram pobres e trabalhavam para os colonos que viviam na cidade cimento, Guedes não se poupa em críticas:

*Without sewers, water or electricity, among ponds and piles of rubbish. Their houses are precarious shacks made of old zinc, tins, boxes and reed. These shacks are infested with mice and rats, cockroaches, fleas and bedbugs. At night it is dangerous to walk by the passageways and labyrinths that give access to it, owned by gangs of rogues and thieves. In the reed belt the children know hunger, evil and misery too soon, and lose their charm and innocence before their time. The inhabitants of the Reed City live far from their workplaces, away from the schools they attend, away from the city that belongs to others and that cannot be theirs because of the distance* (Guedes 1963: 6-7).

Mas continuando com a minha história: em 1973, por razões ligadas à vida profissional do meu pai, que havia sido transferido para Londres, eu venho viver para Portugal – tinha 15 anos. Cinco meses após a minha chegada a Lisboa dá-se o 25 de Abril. Ingressei no Liceu Rainha Dona Leonor em Lisboa e mesmo antes do 25 de Abril descobri no liceu jovens que eram bastante politizados e aqui houve um momento de horror pessoal. De repente eu apercebo-me de quão era inocente. O meu mundo desmorona-se em várias frentes simultaneamente. E segue-se uma aprendizagem rápida de assuntos políticos. Maioritariamente por via dos acontecimentos mas não só. A política partidária nunca me interessou muito mas a ideia de política na sua essência interessa-me. O 25 de Abril com as suas manifestações e tumultos marcou-me. Esta foi a minha primeira experiência de democracia e este é o tempo da minha primeira tentativa de entendimento do que se tinha passado na minha vida em Moçambique. E para ilustrar estas negociações pessoais apresento aqui uma imagem a que eu volto muitas vezes e que me lembra a forma como eu tive que mediar a minha relação com Moçambique através do 25 de Abril. Uma imagem simbólica para mim. O cinema Império na Alameda Afonso Henriques em Lisboa no dia 1.º de Maio de 1974 e uma manifestação política própria deste local. Mas aquilo que retém a minha curiosidade nesta imagem é o anúncio que se vê por cima da paragem de autocarro. “Conhecer Portugal – Visite Moçambique”. Nesta imagem está o passado colonial antigo e o momento revolucionário em curso. Como conviver com ambas as histórias?



Foto: Rui Trancoso

Alameda Afonso Henriques, Lisboa, 1.º Maio, 1974.

Também é interessante ver que no cinema Império já estava a passar *O Couraçado Potemkin* de Eisenstein e *O Ritual* de Ingmar Bergman. Ambos filmes arquétipos de pensamento cinematográfico mais à esquerda e muito próprio do tempo. Essa dissonância. Portugal/Moçambique, o 25 de Abril, o que era África e a minha distância desse lugar é absolutamente marcante e constituíram uma parte de uma escola informal. Mas não esqueçamos ainda que, por outro lado, na escola formal, já no 6.º ano do liceu, numa disciplina que penso que se chamava Introdução à Política estávamos a estudar *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* de Friedrich Engels. Para uma menina de 15 ou 16 anos foi uma educação formal também a mudar de forma violenta e conturbada. Mas as coisas não acabaram aqui porque um ano depois eu estava na África do Sul e a presenciar mais manifestações políticas:

Só que estas eram as do Soweto em Joanesburgo no dia 16 de junho de 1976 – os grandes levantamentos estudantis que (não as primeiras grandes manifestações violentas, porque essas aconteceram em Sharpeville nos anos 60) marcam a primeira vez que os meninos da escola se levantam em rebelião contra o governo



Foto: <http://www.unisahistory.ac.za>

A revolta estudantil, Soweto, 1976.

do *apartheid* que então os forçava a aprender Afrikaans (a língua do opressor). As manifestações produziram esta imagem muito conhecida e que correu mundo:



Foto: Sam Nzima

Antoinette Sithole e Mbuyisa Makhubo carregando Hector Pieteron, momentos depois de ter sido baleado pela polícia sul-africana durante uma manifestação pacífica no Soweto, 16 de junho de 1976.



A morte do jovem aluno da escola Hector Pieterse. A imagem mostra-nos um colega a carregar o corpo inerte de Hector e sua irmã também aluna de escola e ainda vestida com o uniforme da escola, a correr ao lado com uma expressão de horror na cara. O jovem Hector Pieterse tinha acabado de ser baleado em plena rua pela polícia do *apartheid*. A imagem desta criança de 13 anos tornou-se icônica da luta contra o *apartheid* e como é óbvio falava emocionalmente a outros jovens como eu. Nesta altura eu já tinha suficiente entendimento político para tirar conclusões pessoais sobre o assunto. Consequentemente a gerência de uma nova vida na África do Sul foi bastante mais complicada do que tinha sido a minha chegada a Portugal. Muitas lições aprendi eu aqui também.

Lá acabei o liceu na África do Sul e ia ingressar na universidade mas tinha bastantes dúvidas sobre a área a seguir. Era uma aluna bastante razoável e portanto tinha bastante escolha – poderia ter ido para Letras ou para ciências mas, um pouco por exclusão de partes e por influência de um pai que se preocupava muito com a futura empregabilidade dos filhos, vou para Economia. Faço o primeiro ano com resultados muito satisfatórios mas sentia uma grande infelicidade e decido mudar. Tenho de assumir estas mudanças sozinha, vou por erro e tentativa, com algumas influências de amigos decido candidatar-me a duas áreas criativas. À Michaelis School of Fine Arts e à Escola de Arte Dramática. Ambas na Universidade de Cape Town. Talvez valha a pena mencionar aqui que a Michaelis School of Fine Art da UCT era uma escola muito boa, baseada no sistema de ensino artístico anglo-saxónico, estruturada de forma semelhante às escolas de arte em Inglaterra. Lembro ainda que o ensino na África do Sul durante o tempo do *apartheid* era de grande qualidade para brancos. Confesso que me senti privilegiada por ter tido acesso a esse ensino. Como obtive resposta positiva primeiro da Michaelis School of Fine Arts, esta foi a escolha que fiz. Na verdade não tinha grande noção de qual seria a minha capacidade ou perícia nesta área. Sabia meramente que queria estar no mundo criativo e não no mundo científico.

Logo no fim do primeiro ano do curso (*foundation year*), no momento em que tinha de escolher a minha área de especialização dentro das belas-artes, há uma professora – Zoe Storrar – que tem uma conversa muito importante comigo. Neste momento de dúvida Zoe Storrar orientou-me desta forma:

*“Choose your course by choosing your teacher.”*

Este conselho era precisamente o contrário do que o sistema pretendia. Neste sistema o curso estava de tal forma estruturado que o aluno seguia por uma série de opções quase automáticas (melhores notas em certas tarefas apontavam

para certos percursos), e os professores iam variando as cadeiras que lecionavam, evitando assim o sistema de grupos que se orientam em torno de ‘mestres’ como por exemplo no sistema de ensino artístico na Alemanha. O que ela, Zoe Storrar, me sugeria era que a aprendizagem é mais concreta e mais construtiva se houver uma empatia forte entre aluno e professor e, como eu já conhecia a escola, ela sugeria que usasse esse conhecimento para escolher por empatia com o professor. Eu assim fiz – escolhi escultura – e acho que não me arrependi.

Trabalhei com dois professores muito importantes e muito diferentes: O primeiro era o Kevin Atkinson (1939-2007), muito carismático, muito sociável, mas muito difícil de entender pois ensinava sem nunca descer o nível do seu discurso. Lecionava um curso que era visionário para a época porque se situava no início das investigações dos limites das disciplinas artísticas convencionais. Ou seja, permitia que a disciplina de escultura e pintura e outras se esbatessem e que se anunciasse a prática da instalação e de abordagens mais concetuais, onde o conteúdo da obra determinava o suporte da mesma e onde muitas vezes o suporte podia ser documental ou híbrido. Esse curso em que eu ingressei intitulava-se ‘Interdisciplinary Studies’. Estávamos em 1980. Foi um processo fascinante.



Fotografia a preto e branco. Impressa em papel A4.  
Patricia and Kevin Atkinson Trust.

Kevin Atkinson, *I Recognize*, 1973-1977.



Óleo sobre tela, 198 cm x 198 cm  
Patricia and Kevin Atkinson Trust.

Kevin Atkinson, 1975, *I Live in Cape Town South Africa*.

Nas duas obras deste artista e professor que mostramos agora *To recognize*, c. 1976, e *I Live in Cape Town South Africa*, 1975, vemos como ele se questionava sobre a sua identidade e o viver na África do Sul, tentando decifrar o enigma ideológico do local onde vivia e o seu significado na produção de arte contemporânea. Isto tinha obviamente implicações políticas. E no meu caso, este questionamento em torno do lugar da produção da arte teve um eco muito especial.

Kevin Atkinson por vezes começava uma aula dizendo “a maior parte dos alunos não vai entender 90% do que eu vou dizer hoje. Só mais tarde isto fará sentido” e era mesmo verdade. Poder-se-ia pensar que os alunos desistiriam deste curso e desta abordagem, mas isso não acontecia porque dois fatores importantes nos prendiam: por um lado ele era um artista totalmente comprometido com o seu trabalho e muito trabalhador. Na verdade era um produtor de arte imparável e um apaixonado pela arte. Por outro lado ele conseguia transmitir o seu entusiasmo como uma criança a falar de um brinquedo novo. Kevin Atkinson foi provavelmente uma das pessoas que mais me afetou e que me continua a deixar curiosa, até porque, muitos anos passados e muito devagarinho, vim a entender alguns dos conceitos apresentados por ele naquelas aulas difíceis. E também porque esta dificuldade em transmitir conteúdos complexos surge nas

minhas aulas com os meus alunos. E apesar de eu não praticar a mesma forma de comunicação um tanto ou quanto rígida e implacável, a memória dos eventos ajuda-me a gerir os problemas de comunicabilidade. É como ensinar em sistema de ‘longa ação’ ou de pensar em ‘educação de libertação prolongada’ (como em medicamentos).

O meu outro professor marcante neste período de educação mais formal foi Bruce Arnott (n. 1938). Homem cerimonioso e mais racional que me ensinou a estruturar um projeto, que me ensinou o gosto pela investigação e pela referência. O estruturar de ideias. O valor da exploração das ideias na construção da arte contemporânea. Era um homem com um entendimento subtil da sociedade sul-africana. Vejamos como ele a descreve no seu texto *Shaping ideas: the visual forming of meaning*:

*An inscription, “There’s a naartjie in our sosatie” (a frase lida em linguagem coloquial de Cape Town seria “there is anarchy in our society”), on the wall of the Deanery in Orange Street in the mid -70s signalled the collapse of Empire. It encapsulates the political frustration and anger of the time. It also reminds us why anarchistic tendencies still lurk behind much contemporary art in South Africa (Arnott: 2011: pp. 160).*



Jornal *The Star* c. 1967. Da esquerda para a direita: K. Atkinson, B. Arnott, R. Wake.  
Kevin Atkinson Trust copyright.

O seu próprio trabalho mais formalista não se situava tanto na área dos meus interesses (ver *Numinous Beast* 1978), mas os ensinamentos do seu uso da metáfora como ferramenta visual marcaram a minha metodologia de construção de significado na escultura. Vejamos como ele se descreve neste mesmo texto:

*My own sculptures, for better or worse, are referentially complex. This comes from being an academic and an artist (but not, I hope, an academic artist). One is concerned with making fresh and meaningful metaphors, but as part of a continuum (Arnott: 2011: pp. 160).*



Foto: Raymond Ellis (*open media viewer*).

Bruce Arnott: *Numinous Beast*, 1978.

Apesar desta empatia as minhas esculturas de estudante não revelavam semelhanças gritantes com a arte dos meus professores, facto que sempre me pareceu saudável e que considero um cumprimento aos mesmos, pois eu trabalhei de perto com estes dois artistas até ao fim da minha licenciatura. Por essa altura eu estava a fazer esculturas baseadas em imagens referenciadas – utilizando imagens de vários mecanismos de impressão como metáforas de modificação de significado. Esculturas de grande porte com laivos mais pós-modernistas do que era de esperar naquelas circunstâncias.



Foto: Ângela Ferreira

Ângela Ferreira, parte de projeto de licenciatura em Escultura, 1981.

A descoberta do meu próprio potencial na área nas artes plásticas deu-me muita confiança e ofereceu-me uns anos de graça que me distraiu dos eventos políticos em meu redor. Esta escultura que aqui mostro acima mostra um exemplo do meu projeto de licenciatura. Anunciando um certo formalismo pós-moderno, usando cores de forma quase lúdica, de contornos mecânicos referenciados na imagem de uma ‘prensa’, e estabelecendo jogos metafóricos sobre a verdade e a distorção de material impresso. Com este corpo de trabalho ganhei o Michaelis Prize daquele ano – prémio atribuído ao aluno/a com o melhor corpo de trabalho da escola em cada ano letivo.

E depois disto inscrevi-me no mestrado, que já foi feito com mais dificuldade. Tinha voltado a aperceber-me com mais dureza da turbulência política que me rodeava, pois a última década do *apartheid* foi muito violenta e principalmente através do boicote cultural que me afetava diretamente. Vale a pena lembrar que apesar de beneficiar de uma biblioteca muito atualizada só tínhamos acesso à cultura internacional (incluindo livros, filmes, obras de arte, notícias etc.) através de sistemas ilegais ou de reproduções. Mas principalmente o que me afetou foi o tomar consciência que o fim da universidade se aproximava e a ideia de fazer arte naquela sociedade implicava uma escolha – ou estar envolvido e refletir os seus problemaa ou estar completamente alheio. Quando deparada com esta escolha decidi que estava comprometida com aquela sociedade e que não conseguiria fazer arte se não refletisse o que via à minha volta, e assim começou um período intenso de aprendizagem informal cujas atividades se centraram em

torno de uma ONG que se chamava Community Arts Project (CAP), de que falaremos mais adiante.

Um grupo de amigos do mesmo bairro onde eu morava – Gardens – decidiu que iríamos trabalhar artisticamente para organizações políticas e sindicatos em prol de uma mudança política: criou-se o Gardens Media Group (mais tarde Gardens Media Project). Este coletivo de alunos da Universidade de Cape Town, produziu pôsters e efêmera para várias organizações políticas, incluindo organizações afiliadas à United Democrática Fronte (UDF), uma federação de organizações democráticas e de sindicatos (c. 1984).

Este grupo era naturalmente muito influenciado pelo ambiente e contexto do centro de arte comunitário Community Arts Project (CAP), porque era nas oficinas do CAP que se faziam as impressões dos vários projetos. Veja-se um exemplo dos pôsters de rua que fizemos aquando das primeiras libertações dos presos políticos. Impresso artesanalmente em 6 folhas A1 que eram coladas nas paredes dos edifícios à noite. Este foi produzido para celebrar o momento da libertação do mais velho e já doente preso político, Govan Mbeki, liberto em 1987 ostensivamente por razões de saúde. Mbeki era um dos dirigentes do ANC e do Partido Comunista Sul-Africano. Tinha sido preso em 1964 aquando do julgamento de Rivonia junto com Nelson Mandela e outros. Celebrar esta libertação era ilegal.



Imagem cortesia Ângela Ferreira

Gardens Media Group, póster libertação de Govan Mbeki, 1987.

O centro de arte Community Arts Project, com quem nossa Gardens Media Project tinha muitas ligações era, tal como o nome indica, uma escola de arte comunitária situada relativamente perto do nosso bairro e numa das zonas da cidade onde até mais tarde houve vida multirracial. Fundada em 1977, resultou de *workshops* organizados por alguns dos professores da Michaelis School of Fine Arts. A sua criação coincidiu com o crescimento do movimento Black Consciousness e também serviu como veículo de aprendizagem informal para uma juventude urbana mais organizada e determinada contra o *apartheid*, e que surgiu após os levantamentos estudantis de 1976. Era um projeto não racial aberto a qualquer pessoa interessada em criatividade e albergava alunos da comunidade local marginalizada pelo *apartheid* e vindos de várias persuasões políticas. Nos anos 80 os artistas da CAP tiveram um papel importante na criação da noção de ‘cultura como resistência’ ao *apartheid* e promoveram a ideia de ‘people’s culture’. Por afinidade com o Congresso of South African Students (COSAS) utilizavam o seguinte modo de trabalho ‘*each one teach one*’.



Foto: cortesia <http://arthrob.co.za>

Community Arts Project ocupava uma igreja abandonada no bairro de Woodstock em Cape Town.



Ao colaborar com artistas nesta instituição conheci a voz silenciada do país e dispus-me a aprender com eles. Quis perceber como poderia pertencer a uma África do Sul inclusiva, mas também aprendi a questionar o meu sentido de africanidade.

Há duas figuras que sobressaem neste período surpreendente, turbulento, doloroso e de grande aprendizagem. Ambos foram amigos. O primeiro que menciono é David Hlongwane (n. 1963) que na altura essencialmente fazia xilogravuras e que agora se tornou escultor de algum porte. Mostro aqui uma imagem de uma escultura pública recente deste autor *Beginning and Ending* (2015). Estes são artistas que na altura eram autodidatas (alguns como David acabaram por estudar em Perugia nos anos 90). É com ele que me apercebo de que a arte pode ter um ponto de partida não académico e que pensar dentro de um contexto democrático e plural tem um valor único. Artistas que falavam a voz da esperança de uma África do Sul diferente – democrática e livre – mas ainda num momento de sofrimento e de privação, e acima de tudo de extrema pobreza. Pois se era difícil singrar financeiramente como artista branco, então como artista negro era mesmo uma condenação à miséria ou à prisão.

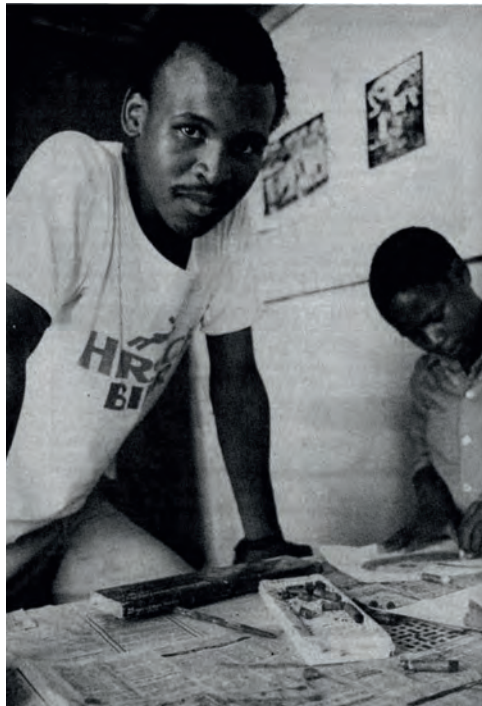


Foto: Roger Meintjes

David Hlongwane dando aulas em Cape Town.



Bronze. University of Western Cape Media Office

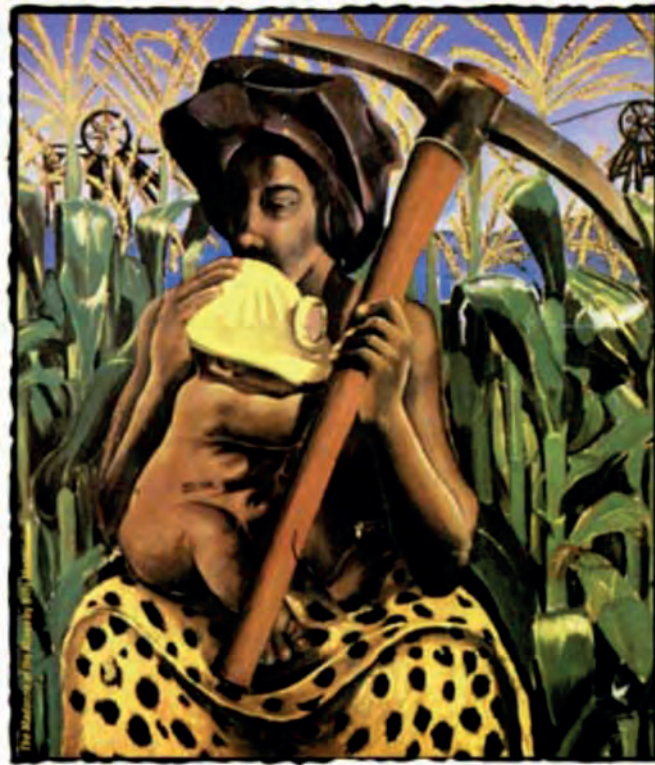
David Hlongwane, *Beginning and Ending*, 1994-2001, escultura pública na entrada da Universidade de Western Cape.

Neste período de grandes desafios pessoais e de grande aprendizagem e de dor houve muitas pessoas e eventos que mudaram o rumo à minha vida de pensadora, mas menciono só mais um, porque este não sobreviveu às dificuldades e desafios da sua condição e, por isso, aproveito este momento para homenagear um dos mais dotados jovens artistas daquele tempo: Billy Mandindi. (1967-2005). Mandindi foi um dos que estudou tanto no CAP como depois na Michaelis School Of Fine Art na UCT.



Billy Mandindi.

Talentoso, estudioso da história de arte, com enorme facilidade para o desenho, e sem receios de fazer conexões incômodas, Mandindi era considerado pelos seus pares (nós) um génio precoce.



Billy Mandindi, *African Madonna*, 1986. Pastel on paper.

No exemplo acima *African Madonna* (1986) Mandidi combina convenções da Renascença Italiana com símbolos de poder indígena e de exploração económica. A *madona* é uma referência direta a Nonqawuse, a rapariga cujas profecias levaram à subjugação dos Xhosa pelos colonos ingleses. Ao tempo as suas referências à Renascença Italiana eram perturbantes para alguns. No entanto as suas imagens eram altamente legíveis, politicamente incisivas e até irónicas.

Mas voltando ao meu percurso. Chegou o momento de mostrar um exemplo do meu trabalho dos anos 1980. Na verdade os anos após o mestrado foram ocupados com pouca arte e muita política. Com pouco entusiasmo por me fechar no *atelier* a produzir esculturas. Mas quando voltei a elas foi com uma crença ainda mais firme de que gostava mesmo de arte e que queria que o meu trabalho

tivesse um forte componente local e político, mas que ao mesmo tempo fosse integrado na tradição contemporânea ocidental, que me era familiar e de que eu gostava. Esta escultura *May Day* (1987), que aqui vos mostro, não é o trabalho que mais me satisfaz mas sim o que melhor representa as distâncias que havia percorrido como jovem artista plástica a dar os primeiros passos profissionais na África do Sul.

Ainda colorida e com formas abstratizadas, mas agora com óbvias referências a experiências políticas, esta escultura celebrava o primeiro ano em que o 1.º de Maio pode ser oficialmente celebrado na África do Sul (isto é apesar do controlo da multidão feito do helicóptero policial acima). Encontramos aqui já algumas referências a imagens construtivistas: o pódio, o altifalante, a bandeira vermelha. Todas elas imagens e referentes que eu continuarei a utilizar durante toda a minha prática artística.



Ângela Ferreira, *May Day*, 1987. Madeira e alumínio pintados. (70x150x80cm).  
Col. South African National Gallery.

Por fim, e conforme prometido, resta-me apresentar um exemplo de um projeto de escultura mais recente *For Mozambique* (2008) que pode ajudar a entender a sequência destes eventos, suas interpretações individuais, e a forma de construção de significado pessoal. Mostrando como a educação (uma mistura de educação formal e informal) se transforma em arte.

## For Mozambique<sup>1</sup>

2008

Este projeto foi concebido como uma série de esculturas relacionadas. Os subtítulos vão variando: *model n.º1*, *n.º2* ou *n.º3* correspondem à ideia de experimentações em torno de funcionalidades comunicacionais.



Foto: Ângela Ferreira

*For Mozambique* (Model no. 1 of Screen-Tribune-Kiosk celebrating a post-independence Utopia).

Madeira, cabo de aço, 2 DVD projeção de vídeo 2 canais, 60' (loop)  
(500 x 270 x 270 cm.)

Col. Museu Fundação Berardo.

---

<sup>1</sup> 'Mozambique' (Bob Dylan / Bob Dylan, Jacques Levy) in *Hard Rain, Bob Dylan in concert at Hughes Stadium, Fort Collins, Colorado, USA, May 23, 1976, produced by TVTV in association with Streaming Eagle Productions Inc.* (3'41'');

'Makwayela', a film by Jean Rouch and Jacques d'Arthuys, Maputo, Mozambique, 1977 (17'52'')



Foto: Jurgen Bock  
*For Mozambique* (Model no. 2 of Screen-Orator-Kiosk celebrating a post-independence Utopia).  
 Madeira, ferro pintado, 2 DVD projeção de vídeo 2- canais, 60' (loop)  
 (450 x 300 x 190 cm.)  
 Col. Frac Rennes, França.



Foto: Luis Colaço  
*For Mozambique* (Model no. 3 for propaganda stand, screen and loudspeaker platform celebrating a post-independence Utopia).  
 Madeira, ferro, impressão sobre PVC, 2 DVD projeção de vídeo 2-  
 canais, 60' (loop)  
 (450 x 500 x 100 cm.)  
 Col. CAM Fundação Calouste Gulbenkian.

Créditos videográficos para as três esculturas:

*For Mozambique* foca dois momentos da história de grande otimismo social e político: o primeiro é o período que se seguiu à Revolução Russa da década de 1920, que é perceptível através da estrutura física do trabalho; e o segundo refere a euforia que se sentiu em torno da independência de Moçambique em meados dos anos 70, e que se experiencia através dos dois filmes que integram o trabalho.

A estrutura/escultura (de madeira) de todas as versões baseia-se em desenhos de 1922 para quiosques *agitprop* de autoria do artista Latvio-Russo Gustav Klucis, que foi um expoente importante do Construtivismo Russo do fim da década de 1910 e do início da década de 1920. Os quiosques eram estruturas multifuncionais muito utilizadas pelo Partido Comunista Russo dos anos 20 para influenciar e mobilizar a opinião pública durante o período volátil que se seguiu à Revolução Russa. Muitas vezes nómadas e desmontáveis, os quiosques temporários eram posicionados nas ruas durante eventos importantes e ofereciam várias funções, incluindo *stands* de livros, megafones e plataformas para oradores, lugares para pósters, ecrãs para a projeção de filmes.

Utilizo as estruturas/esculturas *agitprop* para apresentar dois filmes que capturam o espírito celebratório da pós independência de Moçambique (1975-77). O pequeno filme *Makwayela*, dirigido pelo etnógrafo e cineasta francês Jean Rouch e Jacques d'Arthuis, mostra trabalhadores de uma fábrica em Moçambique exprimindo e articulando a sua independência do poder colonial através da canção e da dança; por outro lado a letra da canção de Bob Dylan descreve uma atmosfera hedonística em Moçambique, onde ele se revê em si "among the people living free".

A estrutura/escultura passa a ser uma manifestação da atmosfera de celebração utópica no pós-independência em Moçambique, e também um monumento aos sentimentos de esperança pelo futuro do país naquele tempo, antes das mudanças e deslizes que dirigiram o país ao Marxismo fundamental e à guerra civil que ocuparam Moçambique nas duas décadas que se seguiram. Há ainda que notar o paralelismo entre os dois momentos da história: a euforia utópica havia inspirado Klucis durante o estado de graça político e artístico que integrou o Construtivismo russo e que acabou como sistema autoritário e fundamental marxista.

Interessava-me voltar a olhar para essa esperança, a esse momento de utopia política, para entender melhor o que se passou e procurar imbuir a contemporaneidade de esperança.

### Referências bibliográficas

- Guedes, A. de A. (1971). "The *caniços* of Mozambique", in P. Olivier (ed.), *Shelter in Africa*, New York: Praeger, pp. 200-209.
- Guedes, P. (1963). "A cidade doente"/"The sick city", *A Tribuna*, 9 June, pp. 6-7.
- Arnott, B. (2011). Shaping ideas: the visual forming of meaning. *African Yearbook of Rhetoric: Under the Baobab*, 2(2), 153-169.
- "Uncontained: opening the Community Arts Project archive". *Iziko: Museums of South Africa*. Iziko Museums. 4 Aug 2012. Retrieved 25 March 2013.
- Roger Williamson, <http://theconversation.com/theres-a-new-mood-of-determination-in-africas-universities-44529>
- [www.sahistory.org.za/people/buyisile-patient-billy-mandindi](http://www.sahistory.org.za/people/buyisile-patient-billy-mandindi)