

## Dialética intercultural e jogos de poder no discurso artístico de Ângela Ferreira

Helena Ferreira<sup>1</sup>

### Resumo

Este artigo pretende ser uma reflexão plural acerca das representações artísticas sobre a dialética intercultural e os jogos de poder imbuídos nas preocupações estéticas e conceptuais da artista portuguesa Ângela Ferreira. Tomando como foco central algumas das suas obras seminais iremos refletir sobre os aspetos políticos e sociais, mas também estéticos e artísticos, acerca do colonialismo europeu sobre terras africanas, assim como, da cultura popular dos grandes centros urbanos.

**Palavras-Chave:** memória colonial, poder, espaço urbano, interculturalidade.

### Intercultural dialectic and power games in the artistic discourse of Ângela Ferreira

### Abstract

This article is intended to be a reflection about the plural artistic representations regarding the intercultural and dialectic power games imbued in the aesthetic and conceptual concerns of Portuguese artist Ângela Ferreira. Taking as central focus some of her seminal works, we will reflect on the political and social aspects, but also artistic and aesthetic ones, about the European colonialism on African lands, as well as the popular culture of the great urban centres.

**Key-words:** colonial memory, power, urban space, interculturality.

---

<sup>1</sup> Helena Ferreira (1982, Lisboa) é artista, doutoranda em Belas Artes e bolsista da FCT na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Como artista o seu trabalho desenvolve-se dentro de áreas como a instalação artística, o vídeo, *screen studies*, *site-specific*, escultura, focando-se particularmente na imaterialização da imagem projetada e a sua relação com o espaço físico. Desde 2007, tem participado em várias exposições em Portugal e no estrangeiro. Como investigadora, tem produzido diversos artigos autorais e apresentado palestras, internacionalmente, em torno deste tópicos. Atualmente é co-coordenadora e investigadora do projeto de investigação Post-Screen, desenvolvido a partir do CIEBA-FBAUL, centrado na utilização e impacto dos ecrãs no contexto artístico, tecnológico, cultural e social.

## Introdução

As preocupações estéticas dos artistas sul-africanos foram frequentemente moldadas pelas alterações políticas e sociais do século passado. As políticas de segregação racial e as guerras que daí resultaram culminaram numa instabilidade económica e social que em termos artísticos caracterizou a criatividade e a identidade dos artistas perante o seu objeto de trabalho. Durante o *apartheid* a prática artística era considerada reacionária e ativista — de facto era tudo menos passiva —, apresentando conteúdos com mensagens políticas que faziam adivinhar o desejo de mudança.

A obra da artista portuguesa Ângela Ferreira encontra-se num espaço dialético que articula uma série de questões acerca da sociedade pós-colonial, recorrendo a referências históricas e contemporâneas da escultura e abrangendo assuntos geopolíticos sobre uma África do Sul isolada das culturas ocidentais pela sua situação geográfica e/ou política. Contudo, não é apenas o colonialismo que está no centro das suas preocupações conceptuais, mas sobretudo as relações entre o mundo Ocidental (Europa e Estados Unidos) e África, em particular entre Portugal e África por serem estes os países que estão na origem do seu percurso pessoal, profissional e artístico.

Neste artigo propõe-se uma análise estética e artística sobre o diálogo intercultural e as forças de poder enquanto preocupações centrais do processo criativo de Ângela Ferreira, tomando como foco central a relação entre o confronto de espaços e o conflito de culturas sob o domínio de interesses políticos.

## Memória colonial e o confronto de lugares

Ângela Ferreira nasceu em Maputo, filha de pais portugueses, estudou na África do Sul e em 1993 vem para Portugal onde reside e trabalha atualmente. A experiência que teve nestes países, permitiu-lhe desenvolver uma consciência cultural muito própria acerca da sociedade em que vivia acabando por se refletir nos seus trabalhos. A produção artística, durante o regime do *apartheid*, foi bastante afetada pelo boicote cultural e económico por parte dos países ocidentais, fazendo com que o ensino artístico se desenvolvesse de forma muito deficitária e privada do acesso aos grandes centros de produção artística ocidental, uma vez que toda a informação transmitida era feita apenas teoricamente e através dos livros por vezes desatualizados, nunca tendo tido acesso às obras dado que as exposições internacionais eram parcas. Esta situação acabou por

direcionar o seu pensamento conceptual e criativo através de uma prática artística crítica e contundente, muito influenciada por esta ideia de “originais” e “cópias” (BOCK, 2008), de algum modo, também influenciada pela era da reprodutibilidade.

Neste sentido, Ângela Ferreira desde cedo adquiriu uma sensibilidade política que se manifestou nos seus trabalhos através de um posicionamento crítico, de carácter muitas vezes irónico, evidenciando interpretações muito próprias, em especial sobre a imposição do modernismo europeu sobre a cultura africana, impregnadas de mensagens políticas acerca do colonialismo e da definição de não-lugar e de cultura. O discurso pós-colonial que emerge da sua prática artística sublinha o “mecanismo cultural identitário constituído pelos sistemas simbólicos do fascismo, [...] enquanto ideologia da dominação de um poder político” (LAPA & RENTON, 2003, p. 37).

A obra *Maison Tropicale* (Figura 1), desenvolvida especialmente para a 52ª edição da Bienal de Veneza, enuncia o propósito desta questão evocando a erosão da política cultural sul-africana condicionada por interesses exteriores. Esta obra, constituída por esculturas instaladas e documentação audiovisual e fotográfica, denuncia a história das *Maison Tropicale*, do arquiteto modernista Jean Prouvé, projetadas na Europa para serem construídas em larga escala nas colónias africanas. Apenas três foram de facto construídas: uma em Niamey, no Níger em 1949 e duas em Brazzaville, República do Congo, em 1951. Posteriormente, estas casas acabaram por se tornar num objeto de grande fascínio no mercado de arte internacional, o que fez com que fossem retiradas do local e transferidas para a Europa, deixando apenas, em alguns casos, vestígios da sua arquitetura, mas muitas memórias nos povos que as viram construir e desconstruir para serem vendidas em leilão. As fotografias que acompanham a instalação, revelam os vestígios destas casas evocando a desterritorialização, o não-lugar, ao mesmo tempo que se posicionam ao lado de uma escultura habitada, apresentada em forma de contentor, numa clara referência a este estado “entre coisas”. Trata-se de um transporte que alberga representações dos módulos da *Maison Tropicale* de Jean Prouvé, que transita entre culturas, entre o mundo colonizado e o mundo pós-moderno, evidenciando a realidade neocolonial ainda vigente e que a artista fez questão de ancorar no espaço expositivo.

A articulação entre o não-lugar e o espaço expositivo ou museológico são referências retiradas do contexto colonial que pretende aludir, nomeadamente os aspetos que se referem a uma história enraizada numa cultura sem identidade e em constante

mutação, redefinição e imposição através do exercício de poder, autoritarismo e repressão. Neste sentido, do seu trabalho emergem mecanismos que permitem elencar um conjunto de reinterpretações estéticas que colocam o espectador num espaço entre as coisas, isto é, num constante pulsar entre espaço público e privado, entre espaço interior e espaço exterior, entre o tempo de Prouvé e o tempo de Ferreira. Já os objetos reutilizados a partir de outros contextos, como o da construção civil por exemplo, são desta forma reinterpretados e trazidos para o contexto artístico, acentuando a preocupação da artista em criar uma linguagem universal que permita ao espectador o reconhecimento e uma aproximação às suas intenções plásticas.



**Figura 1** — *Maison Tropicale*, 2009. Vista da Exposição *Hard Rain Show* em Crieé Centro de Arte Contemporânea.

O seu processo criativo deriva de meticulosas pesquisas de índole etnográfica acerca do contexto histórico e social de cada local o que lhe permite tomar a arquitetura como referência formal e conceptual. *Zip Zap Circus School* (Figura 2) consistiu na construção de um modelo escultórico feito de tela, madeira e rodas, e evidencia um carácter social bastante acentuado, na medida em que, partiu de duas referências arquitetónicas nunca concluídas: um modelo arquitetónico de Mies Van der Rohe da casa *Ellenwoude* em Wassenaar, Holanda, à escala 1:1, e um desenho arquitetónico, do arquiteto Pancho Guedes, de um futuro edifício para a escola de circo da Cidade do Cabo que nunca foi adjudicado por falta de verbas.



**Figura 2** — *Zip Zap Circus School*, 2002, Cidade do Cabo, África do Sul.

Ainda que as referências para a produção desta obra tenham surgido de “projetos” arquitetônicos, isso não se traduz apenas no recurso aos aspetos formais, mas também à dimensão simbólica da arquitetura e do seu enquadramento social. Trata-se de um paralelo entre desejo social e um projeto arquitetônico: algo que se pretende realizar, um desígnio para o qual se trabalha e que se deseja concluir. Daí que *Zip Zap Circus School* seja também bastante cenográfico e irônico, pois o que tem em comum com esses projetos arquitetônicos é a apenas a ideia de fachada ou provisório e que, não estando concluído, serve pelo menos de estrutura transitória. Toda a instalação foi adaptada para que pudesse ser utilizada pelos alunos da escola de circo que podiam, desta forma, usufruir deste espaço para espetáculos circenses. A instalação, apresentada simbolicamente no local onde existiu o primeiro circo da cidade, é constituída por uma tenda de circo seccionada ao meio, acentuando a ideia de provisório, que possibilitava a sua utilização pelos alunos através de um palco no seu interior. Esta escultura “habitada”, sobre rodas é, no fundo, um apelo social a favor de uma geração que convive ainda com reminiscências de uma cultura submetida pelo *apartheid* e, neste sentido, estabelece uma clara referência ao cruzamento ideológico entre o nomadismo das artes circenses e o colonialismo.

De facto, esta associação de ideias reflete a consciência individual da artista acerca das sobreposições históricas e culturais, dentro e fora de uma determinada identidade nacional, marcadas pela sua própria vivência pessoal, articulando elementos

estruturantes que convocam a forma e a técnica do construtivismo russo e do minimalismo partindo sempre de um contexto fortemente enraizado na cultura popular das zonas periféricas dos grandes centros urbanos. Neste sentido, vemos frequentemente nos seus trabalhos referências relativas aos conceitos de “centro” e “periferia”, cuja leitura e interpretação evocam um estado em trânsito permanente que define cada universo em si mesmo, mas também *entre* os dois. Trata-se de uma análise crítica acerca dos jogos de poder que uma “cultura central” exerce sobre a “cultura periférica”, numa espécie de subversão irônica em que o “centro” é na verdade uma minoria (em termos quantitativos) que detém o controlo sobre uma maioria, mas que, inevitavelmente, sofre uma aculturação colocando-o desta forma em *trânsito*, em *lugar algum*. Esta ideia é depois transposta para as suas obras, do ponto de vista estético e artístico, que acabam por colocar em causa os factos que conhecemos da história e da arte:

A obra de Ângela Ferreira pode situar-se entre a falência do modernismo nos denominados centros de difusão e o impacto contraditório da sua tentativa de implantação em África e noutras periferias do mundo, onde o objetivo utópico da emancipação do Homem, combinado com o potencial da arte enquanto instrumento de crítica, parecem ter outra validade. (BOCK, 2008, p. 26)

Um exemplo que reflete este posicionamento é a instalação *Sites and Services* (Figura 3), baseada na sua reflexão pessoal sobre um programa governamental sul-africano implementado sob a égide do *apartheid* que visava construir unidades habitacionais para albergar comunidades migratórias, criando deste modo bairros apartados e localizados a longas distâncias dos centros desenvolvidos. O programa disponibilizava um local e serviços (“sites” and “services”), isto é, pequenos terrenos modulares, dispostos ao longo de uma vasta área, equipados com infraestruturas de saneamento básico. Um deste locais resultante desta política segregadora deu origem à cidade Khayelitsha, nos arredores da Cidade do Cabo, que é hoje considerada uma zona residencial com um rendimento *per capita* muito baixo e com o maior crescimento demográfico da África do Sul.

Partindo da reflexão sobre este fenómeno a instalação de Ângela Ferreira, constituída por 6 esculturas e 12 fotografias dos terrenos de Khayelitsha antes da construção, encontra-se imbuída de uma densidade estética e formal do contexto contemporâneo africano, cruzando a linguagem minimalista com a *Land Art* onde se evidencia uma análise desconstrutivista do modernismo, através da apropriação de objetos e materiais de construção civil, como metáfora da ideologia política ali aplicada.



**Figura 3** —*Sites and Services*, 1991/92.

O conteúdo do seu trabalho artístico encontra-se constantemente no centro da relação espaço-temporal entre as fotografias e as esculturas, onde há claramente um diálogo entre a realidade documental e o contexto do museu. As fotografias funcionam como janelas que nos permitem colocar num outro lugar para além do tempo do espaço expositivo, confrontando-nos, política e socialmente, como uma situação de domínio e possessão em articulação formal com as obras escultóricas apresentadas.

### **O discurso político-ideológico português**

O facto de viver entre culturas, europeia e africana, Ângela Ferreira convoca constantemente na sua obra uma dualidade de linguagens interculturais que convergem sempre para uma ideia de transição, uma redefinição conceptual da escultura em torno do não-estar ou do não-lugar. A prática artística de Ângela Ferreira revela a consciência individual da artista acerca do pós-colonialismo marcada pelas relações culturais e de identidade entre África e Europa. De alguma maneira, existe também um carácter autobiográfico no seu trabalho mas que é apenas considerado pela artista como uma ferramenta que lhe permite falar das relações entre Portugal e África e do que daí

adveio. De facto Ângela Ferreira é a das poucas artistas em Portugal que nos confronta com a memória colonial, que só agora, paulatinamente se tem discutido para fazer frente ao esquecimento que insistia em querer continuar até há 15 anos atrás.

Em *Kanimambo* (Figura 4), um projeto realizado por encomenda para a Expo 98, reflete o problema do novo colonialismo que se tem verificado em Portugal, nomeadamente no que respeita à importação de mão de obra barata para o setor da construção civil, como no caso da implantação da Expo 98 (LAPA & RENTON, 2003, p. 43). Trata-se de um trabalho escultórico que, pela apropriação formal de materiais e estruturas arquitetónicas se transforma numa espécie de escultura viva, que oferece uma interatividade, sem compromisso, com o público.



Figura 4 — *Kanimambo*, 1998. Parque das Nações, Lisboa.

Esta obra existe enquanto espaço funcional e é um parque infantil feito dos mais diversos materiais que encontramos numa obra de construção civil, onde no centro do parque encontramos *Kanimambo* escrito na calçada portuguesa, que quer dizer “obrigada” em crioulo moçambicano. Um tributo aos milhares de trabalhadores clandestinos africanos que foram “importados”, de territórios que foram outrora colonizados, para esta mega construção que foi a Exposição Universal de 98, cujo tema, ironicamente ou não, foi “Os Descobrimentos”. Segundo as palavras da artista “é um trabalho metade obra, metade parque infantil” (entrevista a Ângela Ferreira, 2008), não fazendo distinção, propositadamente, entre *obra* de arte e *obra* de construção civil, dada



a relação intrinsecamente geminada entre estes dois universos na sua prática artística, como temos vindo a sublinhar ao longo deste texto.

Mais uma vez a artista utiliza materiais de construção industriais e pobres cuja linguagem formal tardo-modernista enriquece e expande o campo artístico contemporâneo, permitindo gerar uma pluralidade de interpretações por vezes ambíguas, dado o sentido provocador e irónico que esta peça urbana detém. Houve toda uma preocupação funcional e não estética, como havia sido solicitado durante a encomenda, o que vai ao encontro daquilo que entende como arte num espaço público. Ângela Ferreira considera que a invasão de um espaço público, como é a via pública, não deve ser feita única e exclusivamente com base no gosto estético e individual do artista. Considera ainda que, qualquer obra desta natureza deve ter em conta que está a invadir o percurso dos transeuntes que não escolheram criar nenhum juízo de gosto, o que a levou a criar a possibilidade das pessoas interagirem com a obra, subtilmente, sem invadir o seu espaço individual e com o objetivo último de oferecer uma utilidade real ao novo bairro (entrevista a Ângela Ferreira, 2008). É no entanto curioso, que apenas recentemente esta obra tenha ganho alguma relevância e interesse por parte dos mais diversos espetadores, incluindo sobretudo os moradores, pois até então houve sempre uma atitude reativa em relação à obra por não a considerarem obra de arte. O que revela de alguma forma a amnésia em que vivia até então a sociedade portuguesa e que agora começa já a “recuperar” alguma memória, ou pelo menos a questionar o conteúdo artístico-conceptual do parque infantil.

Em 2007 Ângela Ferreira realizou um trabalho que se intitula *Monumento a D. Flavin (a uma utopia ideológica para contemplar)* (Figura 5), no âmbito do evento EDP Sete Maravilhas, que reunia sete artistas a quem foi pedido a realização de uma obra relacionada com o monumento que lhe tinha sido atribuído. A Ângela Ferreira cabia realizar uma obra para ser implementada no recinto do Castelo de Guimarães. Seguindo a sua metodologia de trabalho, realizou uma longa investigação histórica acerca do monumento o que acabou por revelar uma forte relação com o contexto político e social de índole nacionalista resultante da influência do regime ditatorial português.



**Figura 5** — *Monumento a D. Flavin (a uma utopia ideológica para contemplar)*, 2007, Jardins do Castelo de Guimarães.

O Castelo de Guimarães é o edifício que representa os ideais da independência de Portugal e é por isso considerado o berço da nação portuguesa. Contudo, a história deste monumento como símbolo da identidade portuguesa, encontra-se repleta de fragilidades sobretudo se pensarmos que, em pleno regime ditatorial de 1940, o Castelo de Guimarães, assim como outros, foi alvo de uma requalificação arquitetónica que tinha como objetivo recuperar e completar aquilo que estava em falta. Ora esta ideia conduziu à transformação e recriação artificial de elementos, cuja validade histórica foi mais tarde posta em causa por historiadores. Este projeto de reabilitação e valorização do património português, levada a cabo pelo regime salazarista, acabou por se aliar à vontade de acentuar uma identidade nacional utópica, sob a égide da expansão e do colonialismo.

Neste sentido, o resultado do seu processo criativo conduziu à produção de uma escultura, baseada em duas referências artísticas de extrema importância no século XX: *Monumentos a V. Tatlin* de Dan Flavin e *Monumento à III Internacional* do próprio Vladimir Tatlin. A referência ao *Monumento à III Internacional* prende-se com o facto deste ser um projeto de escultura, do período construtivista dos anos 20, que procurava

representar o espírito de uma sociedade inovadora que nunca se chegou a consolidar. Por sua vez, recorrendo a uma linguagem minimalista e utilizando material pré-fabricado, *Monumentos a V. Tatlin* é precisamente uma celebração ao carácter político e conceptual da Torre de Tatlin e ao simbolismo utópico que esta representava. Ângela Ferreira procurou assim, criar uma alternativa de contemplação do Castelo de Guimarães, através da construção de uma escultura em metal, localizada nos jardins em redor, onde as lâmpadas fluorescentes fazem referência ao minimalismo. Se por um lado, o castelo representa uma construção nacionalista que encena uma identidade celebrada pelo Estado Novo, por outro, a escultura de Ângela Ferreira representa uma utopia política revolucionária que dialoga conceptualmente com a arquitetura pesada do castelo instaurando, deste modo, um campo de contemplação mútua (FERREIRA, 2008, p. 5).

### Considerações finais

A escultura sofreu, desde a década de 60, um desdobramento derivado das transformações e questionamentos entre o sujeito e o espaço urbano. A escultura deixou de ser uma combinação de elementos físicos estabelecidos para um determinado espaço expositivo para o qual foi projetada e passou a ganhar terreno no espaço urbano o que implicou transformações cruciais no entendimento da nova produção artística contemporânea. O conceito de *site-specific* rompeu a noção formal entre a ação artística e o local de apresentação das obras de arte, passando a desenvolver-se uma prática artística devedora, em parte, de uma “viragem etnográfica” profundamente ligada à *alteridade, cultura, contexto, interdisciplinar e autocrítica* (FOSTER, 1995, p. 305) em paralelo com outras áreas do conhecimento como a arquitetura, urbanismo, história, sociologia, política. Esta reformulação entre a ação artística e a produção de espaços próxima do contexto social contemporâneo, conduziu a escultura para um “campo expandido” cuja lógica interna de funcionamento se encontra intimamente ligada à história e à ideia de monumento (KRAUSS, 1979, p.33). A especificidade do lugar como um *medium* detém uma linguagem muito própria no contexto artístico contemporâneo e é por isso um espaço de constructo social e político que enfatiza e articula linguagens aparentemente distintas (KWON, 2002).

A prática artística de Ângela Ferreira assenta precisamente nestes princípios de *campo expandido* da escultura, de *especificidade do lugar* e de *posicionamento*

*etnográfico* onde a história e o tempo são elementos que incitam a sua análise crítica sobre certas contradições no campo da arte, da cultura e da política. O trabalho de Ângela Ferreira emerge precisamente no ponto de contacto entre duas noções essencialmente distintas: a autonomia e a dependência do contexto. Ou seja, se por um lado as obras têm um significado imutável e são por isso autónomas e passíveis de serem alocadas em diferentes espaços expositivos (como caracteriza o modernismo), por outro o significado estético proveniente das suas obras resultam de um determinado contexto, espaço ou cultura em análise (que caracteriza a prática *site-specific*).

12

Ao longo deste artigo foram apresentados e analisados um conjunto de obras onde os discursos sobre a identidade nacional e a repressão cultural são aspetos transversais às obras de Ângela Ferreira, a partir dos quais o processo criativo surge com base em referências imagéticas alusivas ao vocabulário popular, permitindo um maior alcance dos diversos estratos sociais e intelectuais, e ativando nas suas memórias uma “estranheza familiar”. Deste modo, os seus trabalhos procuram trazer à luz narrativas de períodos autoritaristas que foram reprimidas pondo “em destaque o papel do objecto mal interiorizado numa dada fase da consciência e por isso recalcado, mas que retorna através de um processo de repetição em certas condições” (LAPA & RENTON, 2003, p. 37).

No conjunto das obras apresentadas denota-se um discurso colonialista que põe em evidencia o exercício de poder, de controle e autoritarismo sobre “culturas periféricas” em terras africanas, assim como se encontra manifesto o discurso político-ideológico, já em solo português, no qual se procura desvelar as reminiscências de uma memória dormente. Trata-se de um “retorno ao real” na esteira do pensamento contemporâneo acerca do espaço social e das forças de poder autoritário, no qual o “discurso do trauma resolve magicamente dois imperativos contraditórios da cultura de hoje: análise desconstrutivista e política de identidade (Foster, 1996, p.168).

### Fontes das imagens

- Figura 1** — [http://www.artafrica.info/Image/Expo/expo\\_5\\_55.jpg](http://www.artafrica.info/Image/Expo/expo_5_55.jpg)  
**Figura 2** — [http://www.criee.org/IMG/jpg/ferreira\\_11.jpg](http://www.criee.org/IMG/jpg/ferreira_11.jpg)  
**Figura 3** — [http://www.artafrica.info/Image/Expo/expo\\_5\\_50.jpg](http://www.artafrica.info/Image/Expo/expo_5_50.jpg)  
**Figura 4** — [http://www.cm-lisboa.pt/uploads/pics/tt\\_address/lxi-3040-01.jpg](http://www.cm-lisboa.pt/uploads/pics/tt_address/lxi-3040-01.jpg)  
**Figura 5** — Fonte desconhecida.

### Referências

- BOCK, Jürgens (Org.). *Hard Rain Show: Ângela Ferreira*. Lisboa, Rennes: Museu Colecao Berardo, La Criée Centre D'art Contemporain, 2008.
- FERREIRA, Ângela. *Ante-Projecto para EDP Sete Maravilhas*. S.l., 2008.
- FOSTER, Hal. The Artist as Ethnographer? In G. Marcus & F. Myers, *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*. Berkeley, LA, London: University of California Press, 1995, pp. 302–309.
- FOSTER, Hal. The Return of the Real. In *The Return of the Real*, Cambridge, London: The MIT Press, 1996, pp. 127-168.
- KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. October, 8, 1979, pp.30–44.
- KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific art and Locational Identity*. Cambridge/London: The MIT Press, 2002.
- LAPA, Pedro; RENTON Andrew. *Ângela Ferreira. Em sítio Algum/ No Place at all* [catálogo de exposição]. Lisboa: Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2003.