

O Chão é Lava! *The Floor is Lava!*

curadoria



curated by

Catarina Laranjeiro e Daniel Barroca

Território / *Territory* #6

3–6

O Chão é Lava!
(PT)

7

SALA
ROOM
1

8–9

SALA
ROOM
2

10–11

SALA
ROOM
3

12–14

SALA
ROOM
4

15–18

The Floor is Lava!
(ENG)

FIDELIDADE
DIREÇÃO DE RELAÇÕES
INSTITUCIONAIS
E RESPONSABILIDADE SOCIAL
*DIRECTORATE OF INSTITUTIONAL
RELATIONS AND SOCIAL
RESPONSIBILITY*

Teresa Ramalho
Teresa Campos

PROGRAMAÇÃO TERRITÓRIO
TERRITORY PROGRAM

Bruno Marchand

CURADORIA TERRITÓRIO #6
TERRITORY #6 CURATED BY

Catarina Laranjeiro e Daniel Barroca

PRODUÇÃO
PRODUCTION

Sílvia Gomes (Coordenação/ *Coordination*)
Joana Leão

MONTAGEM
ASSEMBLY

SGLDA
Com o apoio de Fernando Teixeira

DESIGN GRÁFICO
GRAPHIC DESIGN

Sofia Gonçalves

ASSISTENTES DE SALA
GALLERY ASSISTANTS

Frederico Almeida
Rita Catarino

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGEMENTS

AAMOD – Arquivo Audiovisivo
del Movimento Operário e Democrático

ANIM – Arquivo Nacional das Imagens
em Movimento

Association TALITHA

Câmara Municipal de Lisboa/ Arquivo
Municipal de Lisboa – Videoteca

Cinematheca Portuguesa – Museu
do Cinema

Cláudio Rimal

Débora Dias

Dídio Pestana

Doçlisboa

Fabian Cevallos

Fundação Calouste Gulbenkian

Fundação Mário Soares e Maria Barroso

Gonçalo Pena

Idolina Santos

Joana de Sousa

José Smith

Kintop

Mário Valente

Markus Ruff

Miguel Ribeiro

Oficina de História e Imagem
(IHC-NOVA/FCSH)

Paulo Cunha

Rui Chafes

Rui Ribeiro

Sara Nunes

Soraya Vasconcelos

Terra Treme

Victor Barros

Fogo no Lodo, filme que realizámos na Guiné-Bissau, entre 2016 e 2023, foi o ponto de partida para esta exposição. Decidimos desenvolver um trabalho curatorial que, por um lado, expandisse o processo de investigação do filme para zonas mais remotas da nossa prática artística, e, por outro, incluísse objetos e pessoas que tivessem trazido turbulência ao território que *Fogo no Lodo* configurou. Foi assim que, ao longo dos últimos meses, esse território se foi complexificando, assumindo uma nova orgânica e consolidando-se nesta exposição.

3 Denso e complicado, este *território* está cheio de armadilhas e contradições. Atravessa o tempo, ou é feito de várias temporalidades. Geograficamente, estende-se e dispersa-se, entre a África e a Europa, ao mesmo tempo que se comprime entre o sul da Guiné-Bissau e a linha de Sintra. Temporalmente, atravessa a Guerra Colonial / Luta de Libertação na Guiné-Bissau (1963-75), onde ambas as frentes se soterraram no lodo, ateando fogo aos arrozais. Quem voltou para casa trouxe imagens vivas do caos físico e mental da guerra. Para alguns, como José Estima, foi voltar para um lugar distante. Para outros, como Victor Bor, foi ficar no mesmo lugar. Como sobreviver às imagens da experiência direta da guerra? E como ficcionar a guerra, a partir das imagens que a esta sobreviveram? Como colocar estas imagens em diálogo com os desenhos de curandeiros Kyangyang (recolhidos por Ramon Sarró e Marina Temudo), também eles evocadores da guerra como uma pesada alucinação?

Victor Bor via, insistentemente, em sonhos, as explosões de Napalm da sua juventude passada na guerra emaranhadas em visões proféticas de Deus (Nhala).

Olhamos para os seus desenhos/ escrita Kyangyang como mapas através dos quais chegamos à Linha de Sintra, mais concretamente, ao território entre as estações de Barcarena e do Cacém. São inúmeros os percursos povoados por multidões que, incessantemente, circulam entre geografias e temporalidades no tremor (temor) do comboio, como o terramoto de Bedanda do qual saíram figuras e visões que, para Victor Bor, são pontos, linhas, cruces e círculos que, intuitivamente, preenchem e organizam a superfície do papel.

E é nesses caminhos cruzados que encontramos a Sara Santos e os seus globos de neve (*Bruxelas, Paris e Estação*), os quais representam arquiteturas icónicas dos subúrbios de Lisboa como paisagens exóticas disponíveis em lojas de recordações, elaboradas a partir do imaginário burguês de *Rosebud* (*Citizen Kane*, Orson Welles). Estes objetos surgem em diálogo direto com *Manta Sintomática*, uma obra da mesma artista com inúmeras camadas de leitura, que materializa um olhar seco e desencantado, ainda que assombrado, sobre uma experiência algo violenta do subúrbio enquanto zona de contacto numa Europa em guerra (outra vez). Em constante atualização, esta obra perscruta, de modo oblíquo e tateante, os sucessivos desenvolvimentos geopolíticos no continente europeu, que vão formando um frágil, e muito pessoal, arquivo de uma “história subjetiva da Europa”, segundo a autora.

Organizada indiretamente como um mapa, *Manta Sintomática* guiou-nos às ruas, às casas e aos becos de uma Europa suburbana surpreendentemente cosmopolita, protagonista do cinema dos mais pequenos ecrãs. Falamos de obras audiovisuais realizadas por cineastas de origem guineense e cabo-verdiana que, sem orçamento, geram

novos fluxos artísticos entre as comunidades diaspóricas que habitam, e os respetivos países de origem. João Pereira (a.k.a. Tikai) começou a filmar no bairro Zambujal de Loures, enquanto trabalhava como pedreiro. Hoje, tem a sua própria produtora na cidade da Praia, em Cabo Verde. Mário Oliveira (a.k.a. Barudju) surpreendeu tudo e todos com o filme *Barafunda*, em 2006, na Guiné-Bissau. Imigrou para Portugal para continuar a apostar no audiovisual. Umaro Sabali (a.k.a. Máquina Motor), mecânico de automóveis, realizou o seu primeiro filme a partir da sua própria oficina, em Bissau, e agora, em Portugal, é um dos mais populares humoristas na diáspora. CV TEP afirmou-se enquanto produtor de filmes de animação, a partir do Luxemburgo, e o grupo Nos Manera, de *sketches* humorísticos (teatros filmados), a partir de Chelles, em França. Através dos *sketches* que grava na Linha de Sintra, Carlos Andrade pisa inúmeros palcos em Cabo Verde e nas respetivas comunidades na diáspora. Também a partir da área metropolitana de Lisboa, Nelca Lopes e a dupla Mbana Cabra & Samba Tenen brilham para todos os guineenses espalhados pelo mundo.

Realizadas em território europeu, estas obras criam narrativas situadas nos países de origem, projetando-se num imaginado regresso que, no aqui e no agora do presente, se tornam num espaço de intervenção criativa. Satirizam como as políticas públicas continuam a gerar práticas de segregação social e racial, propondo novas paisagens discursivas onde fccionam territórios idealizados em contra ponto aos agora existentes.

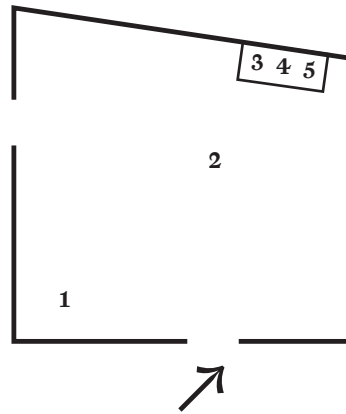
“A sala de cinema é o melhor lugar para se estar perdido”, disse-nos Nuno Lisboa, depois de ter visto,

pela primeira vez, o filme *Fogo no Lodo*. Foi este o gatilho para pensarmos numa sala de cinema, dando carta branca aos programadores Inês Sapeta Dias, Maria do Carmo Piçarra e Rui Lopes. Quando a exposição se deslocar para o Porto, será a vez de Sílvia das Fadas, Lucas Camargo e Nuno Lisboa.

Inês Sapeta Dias parte do seu filme *Retrato de Inverno numa Paisagem Ardida* para desenvolver uma programação baseada na inter-relação entre a paisagem, o território e a materialidade da imagem. Maria do Carmo Piçarra aciona uma tensão entre campo e contracampo que existe entre o cinema colonial e o cinema anticolonial. É a própria tensão entre estes dois cinemas que revela o que é que o cinema anticolonial representou, colocando em contraplano, aquilo que o cinema colonial deixou de fora do plano. Rui Lopes apresenta *Aventuras do Império: uma história mal contada*, uma investigação sobre filmes, do *film noir* americano a coproduções europeias que mimetizam o universo 007, mostrando as então colónias portuguesas pejadas de espões e criminosos.

6

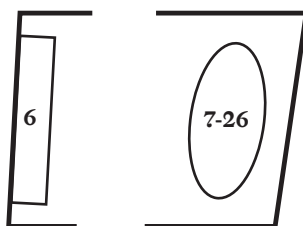
SALA
ROOM
1



1 CV TEP The Comedy
*Angolano Devedor *na ingana badio**
*Conversa Ku Sr. Ulisses *Sem Djobi pa Lado**
*Mokero di Madrugada *Fan di Cxtep**
Patron de Zona
*Ruspeto Caba *Guiné Vs Cabo-verde**
Show
*Vizinho txoma policia *na tuga**
Seleção de 6 vídeos/ *Selection of 6 videos*
Luxemburgo, 2016
Animação, cor, som/ *Animation, colour, sound, c. 1'20"*

2 SARA SANTOS
Manta Sintomática, 2017-2024
Lã, algodão, couro, poliéster e plástico
Wool, cotton, leather, polyester and plastic
Cortesia da artista/ *Courtesy of the artist*

3, 4, 5 SARA SANTOS
Bruxelas, 2024
Estação, 2024
Paris, 2024
Vidro, grés, água, purpurinas e freixo
Glass, stoneware, water, glitter and ash wood
Cerâmica/ *Ceramic work:*
Antónia Labaredas
Vidro e madeira/ *Glass and wood work:*
Samuel Reis
Cortesia da artista/ *Courtesy of the artist*



6 DVDs produzidos informalmente na Guiné Bissau e em Cabo Verde (2006–2016). *Homemade DVDs produced in Guinea Bissau and Cape Verde (2006–2016).*

7 *Nha bem kotxi po não nbem hospital*, França, 2019
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 7'21"
Realizado pelo coletivo/ *Directed by the collective* Nos Manera
Produzido por/ *Produced by* FilmIdeias

Nha bem ciridja cu home d'alguem nao, França, 2019
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 2'58"
Realizado pelo coletivo/ *Directed by the collective* Nos Manera
Produzido por/ *Produced by* FilmIdeias

8 *Político Cabo Verdiano*, França, 2018
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 9'12"
Realizado pelo coletivo/ *Directed by the collective* Nos Manera
Produzido por/ *Produced by* FilmIdeias

9 *Ka teni megas*, França, 2018
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 1'31"
Realizado pelo coletivo/ *Directed by the collective* Nos Manera
Produzido por/ *Produced by* FilmIdeias

Kornudo, França, 2018
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 7'10"
Realizado pelo coletivo/ *Directed by the collective* Nos Manera
Produzido por/ *Produced by* FilmIdeias

10 *10 Maneiras de Irritar as Mães Cabo-verdianas*, Portugal, 2019
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 2'54"
Realizado por/ *Directed by* Carlos Andrade

11 *Gasta Águ (na kasa kauverdiano)*, Portugal, 2019
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 2'10"
Realizado por/ *Directed by* Carlos Andrade

12 *Nha Fia*, Portugal, 2009
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 56'26"
Realizado por/ *Directed by* João Pereira
a.k.a. Tikai com o/ *with* Grupo Raíz de Cabo Verde
Produzido pela/ *Produced by* Mitó Produções

13 *Pindoko*, Portugal, 2010
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 69'
Realizado por/ *Directed by* João Pereira
a.k.a. Tikai com o/ *with* Grupo Raíz de Cabo Verde
Produzido pela/ *Produced by* Mitó Produções

14 *Ruspeto Kaba*, França, 2018
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 9'37"
Realizado pelo coletivo/ *Directed by the collective* Nos Manera
Produzido por/ *Produced by* FilmIdeias

Cu 9 Menino Torna Gravida 2 Gêmeos, França, 2018
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 7'22"
Realizado pelo coletivo/ *Directed by the collective* Nos Manera
Produzido por/ *Produced by* FilmIdeias

15 *Danado ku se mame*, Portugal, 2023
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 10'
Realizado por/ *Directed by* Umaro Sabali
a.k.a. Máquina Motor

Discarna ku discarnós, Portugal, 2022
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 3'
Realizado por/ *Directed by* Umaro Sabali
a.k.a. Máquina Motor

16 *Fera di Bamdé*, Portugal, 2019
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 9'02"
Realizado por/ *Directed by* Nelca Lopes

17 *Lixo de Europa*, Portugal, 2022
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 7'11"
Realizado por/ *Directed by* Mbana Cabra & Samba Tenen
Produzido por/ *Produced by* Axy Demba Pro

Turbadas di Facebook, Portugal, 2022
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 1'21"
Realizado por/ *Directed by* Mbana Cabra & Samba Tenen
Produzido por/ *Produced by* Axy Demba Pro

18 *Falsas promessas dos homens e di botadur di sorti*, Portugal, 2019
 Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 9'15"
 Realizado por/ *Directed by* Nelca Lopes.

19 *Sibu Cudji Carteira di Alguim Tornal Si Duno*, Portugal, 2021
 Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 6'58"
 Realizado por/ *Directed by* Mbana Cabra & Samba Tenen
 Produzido por/ *Produced by* Djidji di Malaika & Menina Neia

20 *3 de Janeiro de 2022*, Portugal, 2022
 Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 5'25"
 Realizado por/ *Directed by* Mbana Cabra & Samba Tenen

7 de Janeiro de 2022, Portugal, 2022
 Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 2'15"
 Realizado por/ *Directed by* Mbana Cabra & Samba Tenen

21 *Damas Guineenses Juventude*, Portugal, 2018
 Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 12'
 Realizado por/ *Directed by* Nelca Lopes

22 *LTD NEWS_Kusas Kenti de Terra*, Portugal, 2023
 Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 7'45"
 Realizado por/ *Directed by* Carlos Andrade

23 *Emigrantes na Cabo Verde*, Cabo Verde, 2023
 Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 2'16"
 Realizado por/ *Directed by* Carlos Andrade

24 *Homi Nega Farinha*, Portugal, 2021
 Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 5'
 Realizado por/ *Directed by* Mário Oliveira a.k.a. Barudju

25 *Barcu Rabida Tio Cu Subrinha*, Portugal, 2021
 Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 5'
 Realizado por/ *Directed by* Mário Oliveira a.k.a. Barudju

26 *Si patron kobau, kobal tambi*, Portugal, 2021
 Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 2'
 Realizado por/ *Directed by* Umaro Sabali a.k.a. Máquina Motor

Vim de lá, não sei usar a máquina da de lavar roupa, Portugal, 2021
 Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 6'
 Realizado por/ *Directed by* Umaro Sabali a.k.a. Máquina Motor

SALA DE CINEMA
CINEMA ROOM

PROGRAMA DE/ PROGRAMME BY
INÊS SAPETA DIAS
24/05 - 26/06

A programação de Inês Sapeta Dias parte do seu filme *Retrato de Inverno numa Paisagem Ardida* para trabalhar na inter-relação entre questões de paisagem, território e materialidade da imagem. Tem mais dois momentos na sua programação (de 6 a 17 de Junho, e de 18 a 26 de Junho) que incluem filmes de artistas que cruzam as três questões do programa (Fernando Calhau, Yvonne Rainer, Daniel Barroca), filmes onde os alunos e uma professora do Ar.Co olham para territórios periféricos, nas traseiras da cidade, e uma bobine carcomida de um filme de família feito num território (ou paisagem?) colonial.

Inês Sapeta Dias' programme is based on her film Winter Portrait of a Burned Landscape, working on the interrelationship between issues of landscape, territory, and the materiality of the image. It has two more iterations in its programme (from 6 to 17 June, and from 18 to 26 June), which include films by artists who explore the three questions in the programme (Fernando Calhau, Yvonne Rainer, Daniel Barroca) with films in which students and a teacher from Ar.Co look at peripheral territories at the back of the city, and a rotten reel of a family film made in a colonial territory (or landscape?).

PROGRAMA DE/ PROGRAMME BY
MARIA DO CARMO PIÇARRA
27/06 - 24/07

Maria do Carmo Piçarra aciona um *campo/ fora de campo/contracampo* rememorativo. Às representações da situação colonial na Guiné por filmes da ditadura portuguesa – *Guiné, Aspectos Industriais e Agricultura* (1928) e *Missão Antropológica da Guiné* (1958) –, contrapõe filmes anticoloniais. Pouco após o início da guerra de libertação, em 1963, Amílcar Cabral aceitou que Mario Marret filmasse a luta anticolonial. *Nossa Terra*, concluído em 1966, ano da Tricontinental, em Havana, foi o segundo filme realizado por Marret. Pouco antes do assassinato de Cabral e da proclamação unilateral da independência da Guiné-Bissau, um grupo de estudantes finlandeses testemunhou a luta em curso que Mikko Pyhälä registou num filme amador. Já com produção do Instituto Nacional do Cinema da Guiné, *No Pintcha* (1979) foi realizado por Sergio Spina durante o 3º Congresso da Independência, para a Unidade e o Desenvolvimento. Faz uma retrospectiva da construção da Guiné-Bissau desde a morte de Amílcar Cabral e o legado de quinhentos anos de colonialismo. Através da disposição deste *campo/contracampo* – que propõe potenciar «imagens-clarão» do colonialismo português e da luta anticolonial – pretende-se sensibilizar para o que ficou *fora de campo* destes olhares opostos, e para a necessidade de uma ética da memória.

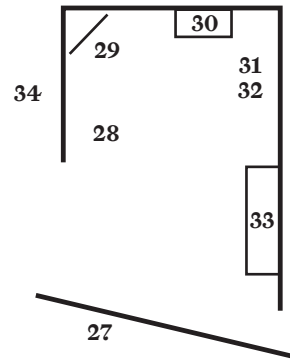
Maria do Carmo Piçarra triggers a reminiscent shot/offscreen/reverse-shot. She contrasts representations of the colonial situation in Guinea in films by the Portuguese dictatorship – Guinea, Aspectos Industriais e Agricultura (1928) and Missão Antropológica da Guiné (1958) – with anti-colonial films. Shortly after the start of the liberation war in 1963, Amílcar Cabral agreed to Mario Marret filming the anti-colonial struggle. Nossa Terra, completed in 1966, the year of the Tricontinental Conference in Havana, was Marret's second film. Shortly before Cabral's assassination and the unilateral proclamation of Guinea-Bissau's independence, a group of Finnish students witnessed the ongoing struggle, which Mikko Pyhälä recorded in an amateur film. Produced by Guinea's National Film Institute, No Pintcha (1979) was directed by Sergio Spina during the 3rd Independence Congress for Unity and Development. It looks back at the construction of Guinea-Bissau since the death of Amílcar Cabral and the legacy of five hundred years of colonialism. Through the layout of this shot/reverse-shot, which seeks to highlight "flashes" of Portuguese colonialism and the anti-colonial struggle, the aim is to raise awareness of what has been left out of these opposing views, and of the need for an ethics of memory.

PROGRAMA DE/ PROGRAMME BY
RUI LOPES
25/07 - 30/08

11 Para além da propaganda oficial do Estado Novo e do cinema militante anticolonial, o império português foi visualizado no ecrã por dezenas de filmes de aventuras produzidos na Europa e nos EUA. Enchendo as colónias portuguesas de espões e criminosos, estas ficções simultaneamente romantizaram esses espaços (realçando o seu apelo turístico) e tornaram-nos palcos de violência (ainda que essencialmente lúdica). Foi o caso, sobretudo, de Macau, cujas ruas, sampanas e casinos (ora filmados localmente, ora simulados em estúdio) se tornaram numa presença recorrente no cinema e televisão, especialmente a partir dos anos 50, projetando essa cidade como um lugar romântico, excitante e pitoresco, mas também moralmente decadente e perigoso devido aos diferentes tipos de tráfico, à criminalidade organizada e à corrupção das autoridades. Dos policiais negros americanos às coproduções europeias imitando o 007, reproduziu-se assim uma perspetiva orientalista e imperial, mas sem simpatia pelo colonialismo português. Em menor escala, também Angola e Moçambique se tornaram em cenários de aventuras rocambolescas, evocando um colonialismo ligeiro, sem resistência (muito menos luta de libertação), uma África quase sem africanos, com protagonistas sempre europeus. Mais do que resgatar um imaginário fílmico excêntrico e amplamente esquecido, *Aventuras do Império: uma história mal contada*, salientará os seus paradoxos e contexto histórico ao intercalar excertos dos guiões, críticas, publicidade e relatórios da censura americana e portuguesa.

In addition to the official propaganda of the Estado Novo and militant anti-colonial cinema, the Portuguese empire was seen on screen in dozens of adventure films produced in Europe and the USA. Filling the Portuguese colonies with spies and criminals, these fictions simultaneously romanticised these spaces (highlighting their tourist appeal) and made them the scene of violence (albeit essentially playful). This was particularly the case in Macau, whose streets, sampans, and casinos (sometimes filmed on location, sometimes simulated in a studio) became a recurring presence in cinema and television, especially from the 1950s, projecting the city as a romantic, exciting, and picturesque place, but also morally decadent and dangerous due to the different types of trafficking, organised crime, and the corruption of the authorities. From American film noir to European co-productions imitating 007, an orientalist and imperial perspective was reproduced, but with no sympathy for Portuguese colonialism. To a lesser extent, Angola and Mozambique also became settings for rollicking adventures, evoking a light colonialism without resistance (let alone liberation struggles), an Africa almost without Africans, with protagonists who were always European. Rather than rescuing an eccentric and largely forgotten film imaginary, Adventures in the Empire: a badly told story will highlight its paradoxes and historical context by interspersing excerpts from the scripts, reviews, publicity, and American and Portuguese censorship reports.

SALA
ROOM
4



27 Cartaz do filme/ *Poster of the film Fogo no Lodo*, 2023
Design gráfico/ *Graphic design*: Rui Silva
(alfaiataria)

28 DANIEL BARROCA
Uma montagem de atrações, 2013
Grafite e marcador sobre papel
Graphite and marker on paper
Cortesia do artista/ *Courtesy of the artist*

29 *Fogo no Lodo*, Portugal, 2023
Vídeo, cor, som/ *Video, colour, sound*, 119'
Realizado por/ *Directed by* Catarina Laranjeiro e/ *and* Daniel Barroca

30 JOSÉ ESTIMA
Versão digital de slides 35mm feitos durante a Guerra Colonial/ Luta de Libertação na Guiné, entre 1972 e 1974.
Digital version of 35mm slides made during the Colonial War/Liberation Struggle in Guinea, between 1972 and 1974.

31 VICTOR BOR
Sem título (escrita Kyangyang), 2015
Esferográfica sobre papel
Ballpoint pen on paper
Coleção particular/ *Private collection*

32 VICTOR BOR
Sem título (escrita Kyangyang), 2021
Esferográfica sobre papel
Ballpoint pen on paper
Coleção particular/ *Private collection*

33 Escritos, desenhos, esculturas e espaços Kyangyang, fotografados por Ramon Sarró e Marina Padrão Temudo em trabalho de campo na Guiné-Bissau, entre 2004 e 2015.
(Seleção de Ana Temudo.)
Kyangyang writings, drawings, sculptures and spaces, photographed by Ramon Sarró and Marina Padrão Temudo during fieldwork in Guinea-Bissau, between 2004 and 2015.
(*Selection by Ana Temudo.*)

34 Trabalho de Victor Bor filmado em Unal, Guiné Bissau, por Daniel Barroca, em 2021 (loop)./ *Work by Victor Bor filmed by Daniel Barroca in em Unal, Guinea Bissau, in 2021 (loop).*

Pedes-me um texto para contextualizar as imagens “Kyangyang” que apresentamos na exposição e que têm uma relevância imediata para a compreensão do trabalho da Catarina e do Daniel na Guiné-Bissau, de onde as imagens provêm. Estou muito entusiasmado com o facto de estas imagens poderem ser apresentadas neste contexto. As imagens de Kyangyang fascinaram-me desde que as descobri, primeiro numa série de fotografias que Marina Temudo, uma grande especialista da cultura Balanta, tinha tirado no final do século XX e início do século XXI, depois quando eu próprio fui para a Guiné-Bissau com a Marina e durante vários anos ambos estudámos o movimento profético chamado “Kyangyang”, uma palavra Balanta que significa, muito evocativamente, “sombras”. Este movimento tinha surgido numa altura de crise (ecológica, política, religiosa) do povo Balanta, agricultores de arroz de mangal. Chamamos-lhe movimento profético porque foi iniciado por uma pessoa carismática com uma mensagem recebida de Deus através dos antepassados e dirigida ao seu povo, os Balantas. A mulher chamava-se Ntombikte e faleceu, ainda jovem, em 2013.

Como sabes, sempre me interessei pelo estudo dos movimentos proféticos e dos agentes religiosos a que chamamos “profetas” e da sua singularidade no meio social. Os movimentos socioculturais e religiosos que se originam quando os indivíduos seguem o carisma de um profeta são sempre muito imaginativos, muitas vezes rompendo com tradições rígidas para oferecer novas potencialidades em situações críticas. Sempre pensei que existe uma semelhança entre o profeta e o poeta, ou entre o profeta e o artista. Na Bienal de Arte de Veneza 2024, que visitei nas últimas semanas e cujo tema é “o estrangeiro”, notei a presença de temas proféticos em muitas das obras apresentadas. No mundo em crise em que nos encontramos, pensar profeticamente é um bálsamo para nós e ajuda-nos a pensar em soluções, potenciando aquilo a que a minha colega filósofa catalã Marina Garcés chama a nossa “imaginação crítica”.

Não vou cansar-te explicando a natureza da crise que o povo Balanta, bastante marginal e marginalizado, estava a viver no início dos anos 80 e para cuja solução a visão profética de Ntombikte e dos seus seguidores oferecia pistas. Basta dizer que, como em muitos outros casos, a imaginação apareceu como a grande aliada do povo, primeiro nas palavras e visões da profetisa Ntombikte e depois nas dos seus seguidores. O culto, para além de profético, tinha a característica de ser “de possessão” (isto é, o indivíduo sente-se por vezes despojado da sua personalidade para adotar a de um espírito ou antepassado), mas no caso Kyangyang trata-se de uma possessão espiritual que incentiva a produção gráfica ou plástica. Sempre que um indivíduo era visitado em sonhos ou em estados de transe por um antepassado, sentia um impulso para materializar a sua visão em formas de arte visual, mais frequentemente em desenhos (nalguns casos também em esculturas tridimensionais) e também em alfabetos inventados com os quais entravam em comunicação e comunhão com o mundo espiritual.

Há anos que Marina Temudo e eu fotografamos, em muitas aldeias Balantas do norte e do sul do país. As imagens que os indivíduos Kyangyang, chamados pelos seus antepassados a seguir os conselhos e o caminho que Ntombikte lhes tinha mostrado no início dos anos 1980, fazem em cadernos ou em qualquer outro suporte material são utilizadas no seu culto religioso individual ou coletivo. São imagens difíceis de interpretar e cuja beleza varia de acordo com a criatividade de cada um (para além, claro, dos critérios estéticos de cada observador). Alguns temas artísticos de Kyangyang são recorrentes em várias imagens: a estrada, um mundo novo, uma modernidade, a interligação em que tudo está unido ao todo, contrastando com a marginalização sentida pelos Balantas, isolados do mundo global que os rodeia. Estou certo de que o público poderá encontrar outros temas comuns, outras afinidades electivas entre as imagens. É muito difícil, por vezes até desesperante, tentar discutir com os artistas-profetas a “mensagem” que cada imagem pode conter. Quanto mais falo com indivíduos proféticos, mais me apercebo da profundidade das palavras de Heráclito, que nos disse, num dos poucos fragmentos sobreviventes, que “o deus cujo oráculo está em Delfos não fala claramente nem oculta, mas dá sinais”. Um Kyangyang Balanta disse-nos uma vez algo talvez semelhante, pelo menos na sua profundidade, ao de Heráclito, quando lhe mostrámos uma fotografia de um desenho Kyangyang com um alfabeto inventado feito por outro Kyangyang Balanta a mais de 80 km de distância. Olhou para ela com atenção, traçou-a cuidadosamente com o dedo e entrou num estado alterado de consciência antes de lhes devolver a fotografia. Depois, quando lhe perguntámos se tinha conseguido ler a fotografia, respondeu que sim. Quando lhe perguntámos ansiosamente o que dizia o suposto “texto”, respondeu-nos com um sorriso: “Consegui ler, mas não consigo explicar”. Talvez seja esta a natureza profunda da arte profética que emerge dos lados mais obscuros do subconsciente. Convida-nos a extrair um sentido, mas não necessariamente logocêntrico. Não espero que o público da vossa exposição entre em transe ao ver as produções destes artistas proféticos, mas espero que sinta uma emoção estética perante um produto poético que, batendo à porta da nossa humanidade comum e das suas sombras, não nos pode deixar alheios.

Dear Ana,

You asked me for a text to contextualise the “Kyangyang” images that we are showing in the exhibition and which have an immediate relevance for understanding Catarina and Daniel’s work in Guinea-Bissau, where the images come from. I’m very excited that these images can be presented in this context. The Kyangyang images have fascinated me ever since I discovered them, first in a series of photographs that Marina Temudo, a great specialist in Balanta culture, had taken at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century, then when I myself went to Guinea-Bissau with Marina and for several years we both studied the prophetic movement called “Kyangyang”, a Balanta word that means, very evocatively, “shadows”. This movement had emerged at a time of crisis (ecological, political, religious) for the Balanta people, who are mangrove rice farmers. We call it a prophetic movement because it was started by a charismatic figure with a message received from God through the ancestors and addressed to her people, the Balantas. The woman’s name was Ntombikte and she died at a young age in 2013.

As you know, I have always been interested in studying prophetic movements and the religious agents we call “prophets” and their uniqueness in the social environment. The socio-cultural and religious movements that arise when individuals follow the charisma of a prophet are always very imaginative, often breaking with rigid traditions to offer new potential in critical situations. I have always thought that there is a similarity between the prophet and the poet, or between the prophet and the artist. At the Venice Art Biennale 2024, which I visited in recent weeks and whose theme is “the foreigner”, I noticed the presence of prophetic themes in many of the works on display. In the world of crisis in which we find ourselves, thinking prophetically is a balm for us and helps us think of solutions, boosting what my Catalan philosopher colleague Marina Garcés calls our “critical imagination.”

I won’t bore you with explanations of the nature of the crisis that the Balanta people, who are quite marginal and marginalised, were experiencing at the beginning of the 1980s and for which the prophetic vision of Ntombikte and her followers offered clues. Suffice to say that, as in many other cases, imagination appeared as the people’s great ally, first in the words and visions of the prophetess Ntombikte and then in those of her followers. The cult, as well as being prophetic, had the nature of a “possession” (i.e. the individual sometimes feels stripped of their personality and adopts that of a spirit or ancestor), but in the case of Kyangyang it is a spiritual possession that encourages graphic or plastic production. Whenever an individual was visited by an ancestor in their dreams or trance state, they felt an impulse to materialise their vision in visual art forms, most often in drawings (in some cases also three-dimensional sculptures) and also in invented alphabets with which they entered into communication and communion with the spirit world.

Marina Temudo and I have been taking photographs in Balanta villages in the north and south of the country for many years. Called by their ancestors to follow the advice and the path that Ntombikte had shown them in the early 1980s, the images that Kyangyang individuals make in notebooks or on any other material are used in their individual and collective religious worship. These images are difficult to interpret and their beauty varies according to each person’s creativity (in addition, of course, to the aesthetic criteria of each observer). Some of Kyangyang’s artistic themes recur in various images: the road, a new world, modernity, interconnectedness, in which everything is united to the whole, contrasting with the marginalisation felt by the Balantas, isolated from the global world around them. I’m sure the public will be able to find other common themes, other elective affinities between the images. It is very difficult, sometimes even dispiriting, to try to discuss with the artist-prophets the “message” that each image might contain. The more I talk to prophetic individuals, the more I realise the depth of the words of Heraclitus, who told us, in one of his few surviving fragments, that “the lord whose oracle is at Delphi neither indicates clearly nor conceals but gives signs.” A Kyangyang Balanta once told us something perhaps similar, at least in the deeper sense, to that of Heraclitus. When we showed him a photograph of a Kyangyang drawing with an invented alphabet made by another Kyangyang Balanta more than 80 kilometres away, he looked at it carefully, traced it with his finger and went into an altered state of consciousness before returning the photograph. Then, when we asked him if he had been able to read the photograph, he said yes. When we anxiously asked him what the supposed “text” said, he replied with a smile: “I can read it, but I can’t explain it.” Perhaps this is the profound nature of prophetic art, which emerges from the darkest regions of the subconscious. It invites us to extract a meaning, but not necessarily a logocentric one. I don’t expect the public at your exhibition to go into a trance when they see the work of these prophetic artists, but I do hope that they feel an aesthetic emotion in the face of a poetic product that, knocking on the door of our common humanity and its shadows, cannot leave us indifferent.

Ramon Sarró
Venice, 10 May 2024

Fire in the Mud a film we made in Guinea-Bissau between 2016 and 2023, was the starting point for this exhibition. We decided to develop a curatorial project that both expanded the film's research process to more remote areas of our artistic practice, and included objects and people that brought turbulence to the territory that Fire in the Mud configured. This is how this territory became more complex over the last few months, taking on a new organic form and consolidating itself in this exhibition.

Dense and complicated, this sixth instalment of the Territory cycle is full of traps and contradictions. It is a body that crosses time, or which is made up of various temporalities. Geographically, it extends and disperses between Africa and Europe, while at the same time it is compressed between the south of Guinea-Bissau and the
15 *Sintra train line. Temporally, it spans the Colonial War / Liberation Struggle in Guinea-Bissau (1963-75), where both fronts buried themselves in the mud, setting fire to the rice paddies. Those who returned home brought back vivid images of the physical and mental chaos of the war. For some, like José Estima, it was returning to a distant place. For others, like Victor Bor, it was staying in the same place. How do you survive the images of the direct experience of war? And how can war be fictionalised using the images that survived it? How to place these images in dialogue with the drawings of Kyangyang healers (collected by Ramon Sarró and Marina Temudo), which also evoke the war as a frightening hallucination?*

The Napalm explosions of his youth spent at war tangled up in prophetic visions of God (Nhala) appeared insistently in Victor Bor's dreams. We look

at his Kyangyang drawings/writings as maps through which we arrive at the Sintra line, more specifically the territory between Barcarena and Cacém stations. There are countless routes populated by crowds that incessantly circulate between geographies and temporalities in the tremor (temor, fear) of the train, like the Bedanda earthquake from which figures and visions emerge and which, for Victor Bor, consist of dots, lines, crosses, and circles that intuitively fill and organise the surface of the paper.

And it is on these intersecting paths that we find Sara Santos and her snow globes (Brussels, Paris, Station), which represent iconic architectures from the Lisbon suburbs as exotic landscapes available in souvenir shops, drawn from the bourgeois imagery of Rosebud (Citizen Kane, Orson Welles). These objects appear in direct dialogue with Symptomatic Blanket, a work by the same artist with countless layers of interpretation and which materialises a dry and disenchanted, albeit haunted look at a somewhat violent experience of the suburb as a contact zone in a Europe at war (again). Constantly being updated, this work scrutinises, in an oblique and grasping way, the successive geopolitical developments on the European continent, which form a fragile and very personal archive of a “subjective history of Europe,” according to the author.

Organised indirectly like a map, Symptomatic Blanket guides us through the streets, houses, and alleys of a surprisingly cosmopolitan suburban Europe, the protagonist of cinema on the smallest screens. These are audiovisual works made by filmmakers of Guinean and Cape Verdean origin who, without a budget, generate new artistic flows between the diasporic communities they inhabit and their

respective countries of origin. João Pereira a.k.a. Tikai) started filming in the Zambujal neighbourhood of Loures while working as a bricklayer. Today, he has his own production company in the city of Praia, Cape Verde. Mário Oliveira (a.k.a. Barudju) surprised everyone with the film Barafunda, made in Guinea-Bissau in 2006. He migrated to Portugal to continue his pursuit of the audiovisual. Umaro Sabali (a.k.a. Máquina Motor), a car mechanic, made his first film from his own workshop in Bissau and is now one of the most popular comedians in the diaspora in Portugal. CV TEP has established itself as a producer of animated films from Luxembourg, and the Nos Manera group as a producer of comedy sketches (filmed theatre) from Chelles in France. Through the sketches he produces on the Sintra line, Carlos Andrade has been hosted on numerous stages in Cape Verde and in its diasporic communities. Also from the Lisbon metropolitan area, Nelca Lopes and the duo Mbana Cabra & Samba Tenen shine for all Guineans around the world.

Realised in Europe, these works create narratives that are situated in their countries of origin but which project themselves into an imagined return that, in the here and now, becomes a space for creative intervention. They satirise how public policies continue to generate practices of social and racial segregation, proposing new discursive landscapes where idealised territories are fictionalised in contrast to those that exist today.

“The cinema is the best place to get lost,” Nuno Lisboa told us after seeing the film Fire in the Mud for the first time. This was the trigger for thinking about a cinema theatre, giving carte blanche to programmers Inês Sapeta Dias, Maria do Carmo Piçarra, and Rui Lopes.

When the exhibition moves to Porto, it will be the turn of Sílvia das Fadas, Lucas Camargo, and Nuno Lisboa.

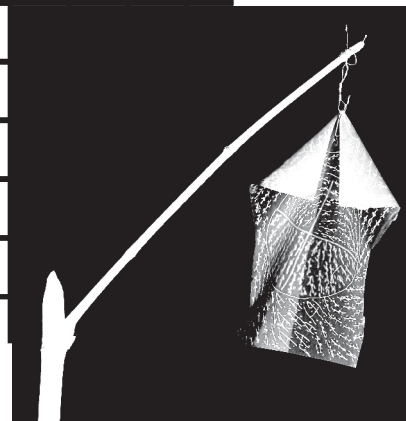
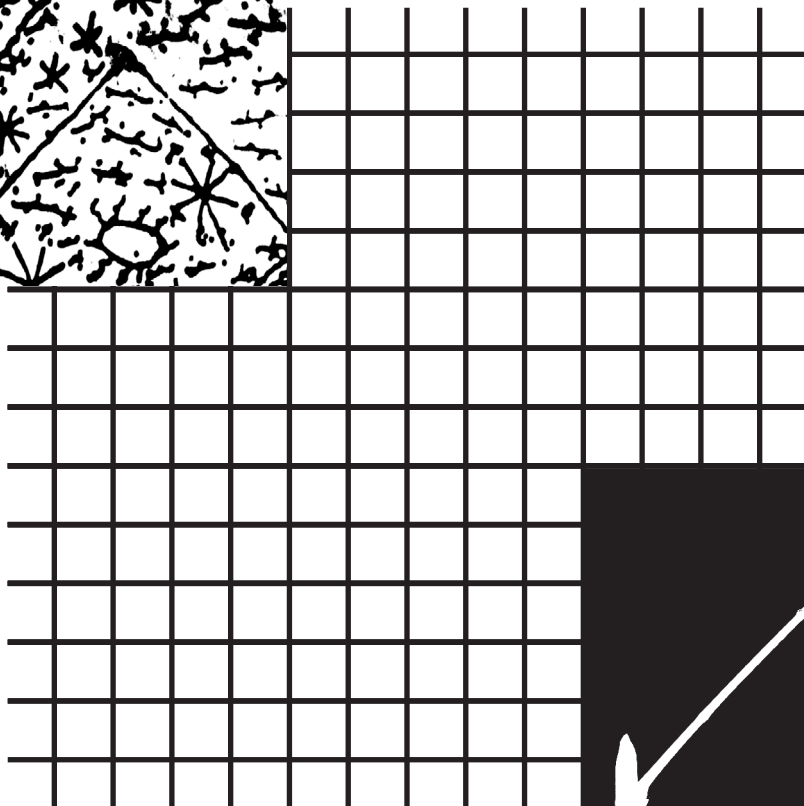
Inês Sapeta Dias uses her film Winter Portrait of a Burned Landscape to develop a programme based on the interrelationship between landscape, territory, and the materiality of the image. Maria do Carmo Piçarra triggers a tension between shot and reverse-shot that exists between colonial cinema and anti-colonial cinema. It is the tension between these two branches of cinema that reveals what anti-colonial film represented, placing in the reverse-shot what colonial cinema left offscreen. Rui Lopes presents Adventures in the Empire: a badly told story an investigation into films from American film noir to European co-productions that mimic the 007 universe, revealing the then Portuguese colonies full of spies and criminals.

CATARINA LARANJEIRO (Guimarães, 1983) é investigadora no Instituto de História Contemporânea (IHC-NOVA/FCSH), onde desenvolve um projeto sobre cinema vernacular em Cabo Verde, Guiné-Bissau e respetivas diásporas na Europa. Realizou o filme *Pabia di Aos* (2013), e co-realizou *Enxertia* (2020; com Marta Leite) e *Fogo no Lodo* (2023; com Daniel Barroca). No campo da performance, colabora com Tânia Dinis com quem co-criou *Álbuns de Guerra* (2021) e se encontra a co-desenvolver *Traçadas* (2025).

CATARINA LARANJEIRO (Guimarães, 1983) is a researcher at the Institute of Contemporary History (IHC-NOVA/FCSH), where she is developing a project on vernacular cinema in Cape Verde, Guinea-Bissau, and their respective diasporas in Europe. She directed the film Pabia di Aos (2013), and co-directed Enxertia (2020, with Marta Leite) and Fogo no Lodo (2023, with Daniel Barroca). In the field of performance, she collaborates with Tânia Dinis, with whom she co-created Álbuns de Guerra (2021) and is co-developing Traçadas (2025).

O trabalho de DANIEL BARROCA (Lisboa, 1976) cruza a arte e a etnografia. Desenvolve uma pesquisa de doutoramento no DANT.Ulisboa sobre guerra e imagem. Estudou artes plásticas na ESAD.CR (Caldas da Rainha), no Ar.Co (Lisboa) e no Ashkal Alwan (Beirute). Foi artista residente na Künstlerhaus Bethanien (Berlim), Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Amsterdão) e no Drawing Center (Nova Iorque). Co-realizou com Catarina Laranjeiro o filme *Fogo no Lodo* (2023).

The work of DANIEL BARROCA (Lisbon, 1976) crosses art and ethnography. He is currently undertaking doctoral research at DANT.Ulisboa on war and the image. He studied visual arts at ESAD.CR (Caldas da Rainha), Ar.Co (Lisbon), and Ashkal Alwan (Beirut). He was a resident artist at the Künstlerhaus Bethanien (Berlin), the Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Amsterdam), and the Drawing Center (New York). He co-directed the film Fogo no Lodo (2023) with Catarina Laranjeiro.



27MAI'24 ↗ 30AGO'24

Fidelidade Arte (Lisboa)