MÓNICA DE MIRANDA. UMA GEOGRAFIA DOS AFECTOS

Ana Gabriela Macedo e Márcia Oliveira*

AGM. Mónica de Miranda, desde já muito obrigada por aceder a dar-nos esta entrevista! Gostaria de lhe pedir, em primeiro lugar, para nos falar um pouco sobre o cruzamento entre prática artística e investigação académica.

Mónica de Miranda. Em relação à investigação, o meu trabalho sempre teve uma natureza de reflexão sobre várias questões, ou seja, nunca foi um trabalho que se contentasse só com uma materialidade estética ou conceptual focada num momento ou numa exposição, mas sempre um trabalho que se estendia no tempo e uma reflexão cuidada sobre os assuntos que abordo, desde questões de espaço, lugar, memória e identidade, a política do corpo, o feminismo. Desenvolvi sempre projetos muitas vezes baseados nas memórias do lugar, relacionados com o meu próprio lugar, a minha própria biografia, a minha própria geografia dos afectos. E na realidade foi essa geografia, de encontrar relações de afectos e entender o meu lugar, que me levou à aventura da investigação, digamos assim, porque a investigação surgiu obviamente do processo criativo, e eu cheguei à investigação um bocado por acaso, por acidente. Acabei por fazer o meu doutoramento mas numa relação muito com artistas que foram meus supervisores em Inglaterra, como o Keith Piper, que faz parte do *BLK Art Movement*, e foi através de já estar nesse círculo artístico em Inglaterra onde a arte e a investigação estão muito de mãos dadas que comecei a fazer investigação. Em Inglaterra também há uma tradição muito grande de práticas artísticas de natureza investigativa, ou seja, *practice based research*, que foi o meu caminho através do doutoramento. O meu doutoramento foi na realidade o meu trabalho. Às vezes tenho algumas

* ENTREVISTA REALIZADA ATRAVÉS DA PLATAFORMA ZOOM NO DIA 11 DE MAIO DE 2020.

dificuldades na comunidade académica mais clássica, que ainda vigora aqui, no sentido de haver espaço para entender essa prática investigativa que vai para além de uma investigação clássica. No entanto, todos os financiamentos apontam nesse sentido, até na participação de espaços mais cívicos, como a associação que eu fundei, o Hangar, que acabou por encontrar um espaço naturalmente, sem ter sido propriamente o 'ser académica' um lugar que eu procurasse, mas foi surgindo mesmo a partir da minha prática artística e da parte mais prática de pensar a arte e estes temas. Há também no meu trabalho uma dimensão colectiva, esse pensar e reflectir com outras pessoas numa curadoria de acção e de investigação no Hangar.

MO. A Mónica de Miranda define o seu trabalho como "arqueologia urbana e geografias pessoais". Pode falar-nos um pouco acerca dos espaços e dos circuitos dessas geografias?

Mónica de Miranda. Esses espaços pessoais, esses lugares pessoais, são precisamente essa geografia dos afectos, ou seja, como é o que nós entendemos uma geografia já estabelecida graficamente, ou em termos nacionais como ela é definida. Na verdade é desconstruir esses lugares e recriar novos mapas de interacção onde essa geografia é feita pelas relações pessoais que nós temos, com o mundo e culturalmente com outros espaços, sendo que se eu tivesse que desenhar o meu mapa era um mapa que tinha contornos do lugar onde eu nasci, ou do lugar onde eu cresci, ou do lugar onde eu vivi ou mesmo de um lugar mais longínquo dos meus antepassados. É um lugar que é múltiplo, que é a junção de todos esses espaços com todas as suas complexidades, que são fronteiras que atravessamos dentro de nós. É nesses espaços de conflito e encontro que eu acabo por reflectir. O meu trabalho começou muito por essa reflexão pessoal, do meu próprio espaço, o meu próprio lugar, a minha própria biografia. Por exemplo, a investigação do meu doutoramento foi um trabalho chamado *Home Sweet Sour Home* onde eu desenhei todas as casas onde eu cresci e vivi, mas também as casas que eu desconhecia mas de que tinha uma memória da minha mãe e da minha avó em Angola. E depois todo o meu doutoramento foi à volta dessas casas, entendendo casa como espaço, casa como tempo, casa como lugar, casa como memória, casa como corpo. Foi um trabalho de quatro anos, em que eu depois fiz um filme, num processo de encontro com esses lugares que eu nunca conheci, como as casas da minha mãe e da minha avó, desde Malange a Luanda, passando por

outros lugares em Angola, até à minha casa de infância, a da adolescência, as minhas múltiplas casas na altura da independência pessoal em Londres, até todos os lugares onde vivi, no Brasil, em Inglaterra, Índia e Portugal. O filme que daí resultou chama-se *Once Upon a Time*, que é essa história, o meu próprio conto, o conto do meu lugar com o mundo, com o lugar casa, que acaba por ser o nosso passado como uma coisa que já foi, como uma memória ou uma fantasia que contudo é real. Nesses lugares eu fui filmar algumas das casas e fui encontrar lugares que já não existiam em Angola ou que já tinham sido demolidos.

Nesse encontro, claro que a dimensão pessoal encontra um outro espaço, que vai para além do pessoal. Em Angola foram as próprias ruínas da cidade, essas arqueologias urbanas, essas memórias dos espaços que já foram um lugar e são outro, são ruínas coloniais, essas feridas da própria cidade e do urbanismo, venho da casa para o espaço da própria cidade. Desde 2014 acabo por fazer um trabalho já não tão biográfico no sentido literal da biografia (ele acaba por ser biográfico porque é *self-referential*, no sentido em que tudo o que eu abordo são questões que têm que ver com o meu lugar, mas já não entrando como protagonista). Acabo então por encenar muito mais os espaços que retrato e tento contar outras histórias que não se vêem. Ou seja, há um documental desses espaços de domínio em Angola, por exemplo no projecto *Panorama*, mas há um contar outra história onde tenho actores que acabam por representar o lugar daquilo que não se vê. Esses actores na sua maioria são mulheres. É esse lugar no feminino, encontrar essa voz. Depois há ainda a questão da paisagem, que é caso da obra que tem acompanhado o projecto WOMANART, que foi o projecto *Atlântico*. É esse corpo feminino num espaço não privado, num espaço não doméstico, num espaço exterior, considerado mais um espaço masculino. Eu lembro-me que entendi a minha posição quando um amigo nigeriano, na Bienal de Dakar, disse, "o teu trabalho é muito masculino". "Mas porquê?", perguntei eu? Não tinha entendido... Essas mulheres tão frágeis no meio do nada... Nesses lugares que não são lugares onde vejamos as mulheres.... E a partir daí como que houve uma tomada de consciência. Eu realmente nunca tinha pensado no meu trabalho como masculino, não é? Ou seja, pensar esses espaços que queremos ocupar, um espaço mais amplo, que é o próprio lugar dos territórios que definimos, é um espaço que temos que reclamar como nosso, como feminino. Isto porque há várias barreiras na criação desses lugares.

MO. Pensando em obras como o *Hotel Globo* ou o *Cinema Karl Marx*, são também espaços de macro-política, onde entra muita intimidade. Parece que há sempre este diálogo entre a intimidade e o espaço público que ela extravasa....

Mónica de Miranda. O que esses espaços representam em si são lugares políticos. Bem, o *Hotel Globo* parte realmente de uma história muito pessoal, uma vez que eu sou amiga do dono. Há uma história de um espaço privado a partir de uma história mais colectiva, de Angola, a partir de um espaço subjectivo, quer seja do espaço do dono do hotel – eu fiz uma entrevista onde ele diz que o Hotel Globo acaba por significar toda essa luta, as várias ocupações do hotel durante a guerra civil por Cubanos, Russos... também foi lugar de abrigo e lugar de passagem, onde não há turistas. Tudo isso nos vai indicando várias coisas: a história de o seu pai ser um médico do norte de Portugal que foi para Angola e casou com uma Angolana. Esse Hotel tem todas essas memórias de lugar, espaço e identidade. Então ele revela essa intimidade, no espaço privado dos quartos, nos corredores, que estão em abandono (neste momento o Hotel já está completamente fechado, e é agora palco do projeto artístico *Fucking Globo,* mas na altura em que eu o filmei ainda estava mais ou menos em uso). Falar de um espaço pessoal ou trazer uma intimidade para mim é na realidade um espaço político do lugar de que eu posso falar melhor, porque é um espaço que me pertence. Eu acho que o privado é político.

O *Cinema Karl Marx*, pelo próprio título, já indica uma mudança de posição política. É em Luanda, antes chama-se o Cinema Avis. Depois da independência mudou de nome, precisamente para indicar uma posição política, marxista, e na verdade está ao abandono e faz-nos reflectir nessas feridas que Angola e Luanda têm, nessas ruínas do Império, que estão ali ainda para nos lembrar o que é que esses espaços foram – eram espaços usados pela população branca – e que acabaram por perder a sua função. Os cinemas em ruína existem por Angola inteira, porque no contexto da guerra civil, *leisure it was not the place*. São por isso espaços políticos que hoje ainda nos contam várias histórias, até por ainda permanecerem ali. As gémeas que aparecem, que estão de luto, de preto, representam essa história do passado e do presente e como é que elas se cruzam no próprio espaço. Então as gémeas remetem para a dualidade de lugar e de pertença. O facto de elas estarem a ocupar um espaço vazio de cadeiras empoeiradas indica também uma reflexão sobre essas ruínas e o tempo de memórias passadas.

AGM. Parece-me que essa tensão entre ficção e documentário está sempre presente no seu trabalho, como aliás nota M. Neelika Jayawardane no texto *Reconciliations at Sea: Reclaiming the Lusophone Archipelago in Mónica de Miranda's Video Works*. E a questão do exílio? Faz sentido para si falar de exílio no seu trabalho?

Mónica de Miranda. Eu acho que a questão representada a partir da figura em isolamento, a figura que se apresenta muitas vezes num caminho que ela vai percorrendo – há aqui uma performance, principalmente no *Atlântico* – e que se vai repetindo, é quase um mantra onde essa figura vai ocupando vários lugares sozinha, vai caminhando, há uma procura de um lugar, sim. Essa reflexão no início do meu trabalho foi muito uma reflexão à volta do lugar, do que é ser alguém produto da diáspora e também alguém que está num lugar de emigração, de deslocação geográfica e pessoal. Mas acho que há uma procura para além disso. Numa dimensão mas emotiva e espiritual da relação do corpo no espaço e tempo. Eu muitas vezes uso palavras. Por exemplo no trabalho *Come home to place they have never left*, que indica um outro tempo relacionado com o corpo casa ou o corpo que vai para além do físico. Ou seja, essa posição de entender essa deslocação é realmente a minha posição agora, mas uma deslocação que entendo num conceito lato. Claro que há um exílio forçado, há toda a questão da guerra, há todo esse lugar de definição de multiplicidades que advêm de um deslocamento forçado (o meu deslocamento não foi forçado, mas o da minha mãe foi). Mas para além disso há também a tentativa de entender um deslocamento em nós próprios, no sentido de género, no sentido racial, cultural, no sentido político e no sentido social e económico.

AGM. Em relação à imagem do projecto WOMANART... Nós aderimos com muita força àquela imagem, porque ela apresenta e ela questiona simultaneamente muitos dos temas que estamos a tentar questionar neste projecto de investigação. Na realidade é um pouco a questão do documentário – algo se passa efectivamente ali –, mas é uma ficção também. E aquela mulher, que está de costas e vestida de preto de forma muito significativa, que não é uma mulher frágil, é uma mulher forte, que olha a paisagem infértil, que a observa e que sobre ela reflecte. Mas também me parece que pode remeter para um empoderamento feminino perante uma situação de total aridez...

Mónica de Miranda. Sim, sim. Tem tudo que ver com isso.Com esse lugar, essa posição, essa força, esse encontro, esse agenciamento.

AGM. Porquê a mulher de costas?

Mónica de Miranda. Quando se constrói uma personagem, no cinema ou ainda mais no teatro – eu estou neste momento a caminhar mais para o cinema, estou num período mais a contar histórias, é o que me está a interessar, estou num ponto de viragem –, um certo género psicológico, é preciso ter cara, é preciso dar cara para o espectador se relacionar com a parte emocional e psicológica dessa personagem. Quando se dá as costas, esse lugar subjectivo de se relacionar com o outro acaba por ser o nosso lugar. Nós próprios como espectadores acabamos por dar a cara a essa personagem que não vemos quem é. Ou seja, somos nós próprios a olhar a partir do lugar que ela ocupa. E também tem a ver com o *gaze*, no sentido em que é alguém que resiste ao *gaze*. Seja um *male gaze* ou um *colonial gaze*, no sentido em que as costas resistem, as costas carregam o peso do mundo mas virar as costas é um ato de e de desapego também.

MO. A Mónica fala frequentemente de viragens. Primeiro a Mónica é a personagem, e depois começa a explorar personagens outras, inclusivamente fazendo essa outra a viragem no sentido da ficção. Porque é que sente necessidade de convocar outras personagens para além de si e qual é o caminho dessas personagens no seu trabalho? E que tipo de ficção é essa, que não é bem cinema, não é?

Mónica de Miranda. Não, neste momento posso dizer que já é cinema, até porque durante o confinamento escrevi uma longa-metragem, embora ainda só tenha o argumento. E fazer cinema implica outro tipo de orçamento muito diferente daquilo que eu tenho feito até aqui. Às vezes são encontros, são crescimentos. Podemos ser artistas que criam um produto e vamos repetindo a fórmula até ao final da carreira a fazer um trabalho que já resulta, ou então, se é realmente um trabalho de investigação, vamos crescendo e vamos tendo encontros que nos levam a outros lugares. Há sempre uma linha subjectiva de expressão e de pensamento que se reconhece, mas há um crescimento na abordagem, na expressão. Ela vai tomando várias formas, mas é sempre uma abordagem *self-referential*, de espaço-lugar e tem sempre que ver com contar histórias. Esse *Once upon a time* era uma história pessoal mas já era uma história, um conto, de como o documental, a ficção e a vida pessoal se cruzam em espaços mais políticos. Uma das grandes viragens que eu tive nos últimos tempos foram os encontros. Eu não gosto muito de estar sozinha, não sou

aquela artista que fica muito tempo sozinha no estúdio. Gosto do encontro com o real. O estúdio é um laboratório de pensamento, de reflexão, mas já é um laboratório de produção. O meu trabalho surge mesmo em espaços reais, concretos. Em 2017 fui convidada pelo Teatro Griot, uma companhia de actores angolanos de Lisboa, para fazer um trabalho à volta da peça que estavam a preparar, *Os Negros*, de Jean Genet. Eu acabei por fazer um vídeo. Foi a primeira vez que eu trabalhei com actores profissionais, porque até então não havia texto ou palavra no meu trabalho, que começa a surgir com o trabalho *Circular do Sul*, através do encontro com estes actores. Isso foi num altura em que Portugal estava a arder, havia fogos por todo o lado, e eu tinha que retratar o racismo. Aquele texto é dos anos 40 e queria transpor esse racismo para os lugares de agora e então a imagem de uma representação de um arquétipo, de uma floresta queimada, para mim era uma imagem que representava um racismo profundo. A destruição da natureza é uma metáfora para o racismo. Também trabalhei com a imagem dos bairros demolidos das periferias de lisboa para falar do racismo em Portugal. Encontrei-me então com três actores do Griot (numa destas florestas queimadas na periferia de Lisboa e no Bairro do Talude e nas suas casas demolidas), Zia Soares, Gio Lourenço e o Matamba Joaquim, onde lhes pedi para declamarem o texto da peça fora do palco nesses lugares, o cenário era apocalíptico. E esse momento para mim foi uma catarse, de exploração de lugares, até da desconstrução do lugar-comum do actor, comecei a desconstruir o texto com os próprios actores e os espaços de representação e atuação.

Desde que cheguei a Lisboa encontrei uma cidade nas margens da cidade onde os vários bairros com população africana se situam – o meu projecto de investigação sobre o pós-arquivo tem relação com os bairros africanos que foram desaparecendo de Lisboa. Também cheguei a esses lugares através de histórias pessoais, de familiares que viviam aí. Embora este seja um projecto de investigação que vai alimentando a minha prática artística, é também um projecto muito documental sobre os bairros que foram desaparecendo da cidade, como o [Bairro] 6 de Maio. Eu levei os actores primeiro às florestas queimadas e depois levei-os às ruínas dos bairros em Lisboa, que na verdade acabam também por ser essas ruínas coloniais que vemos nos cinemas em Angola, mas neste momento é a luta e a resistência da ocupação na Europa. E aí deu-se realmente a grande viragem para trabalhar o texto e o lugar do emocional do actor e nessa relação com o teatro. Viragem também na relação com o som, que começou a ficar bastante importante e que motivou também

outras colaborações, como com o Chullage. Agora estou num processo de estar a trabalhar com som e palavra, embora seja uma pessoa muito ligada à estética da imagem e à política da própria imagem. Ainda em relação ao cinema: eu fundei o Hangar, que tem um sentido colectivo, de direcção também. O cinema acaba por ter isso de que eu sempre gostei, que é trabalhar com muita gente de muitas áreas diferentes e juntá-las para refletir e agir em conjunto.

O argumento que eu escrevi durante o confinamento é uma longa de ficção entre Angola e Lisboa. Na verdade é outra vez uma mulher. Mas é uma história que tem muitas complexidades, vem através de um trabalho de investigação, através do meu interesse em abordar a mulher na luta armada em Angola. A personagem chama-se Carlota, e os nomes não vêm por acaso, já que fazem múltiplas apropriações de nomes de personagens conhecidas na luta armada: a Carlota era conhecida, a Deolinda, que é mãe dela no filme, também é uma referência a uma mulher que lutou por Angola. Estas personagens estão posicionadas em Lisboa, onde a história começa, e depois vai-se encontrando o passado. A Carlota é uma mulher que nasce de um amor proibido entre uma filha de uma antiga combatente na luta armada contra o regime colonial e um antigo colono português. Então a história toda anda à volta da complexidade desse amor e da incompreensão que ela tem em relação ao amor doentio dos pais, que vivem no Alentejo. Há toda uma ficção dramática e uma representação mais mística em torno de certos arquétipos que me interessam. O cinema neste momento consegue agregar isso, essa multiplicidade minha num só lugar.

AGM. Há então um entrosamento cada vez mais entre a sua arte, visual, e as outras artes – a música, o teatro, a palavra. E em relação à literatura? Há um diálogo que a Mónica sinta ou preveja com a literatura?

Mónica de Miranda. O trabalho *Circular do Sul* já tem textos da Hélia Correia. Eu às vezes chego às coisas por acidente, nem tudo o que eu faço é pensado, às vezes tem uma base muito intuitiva e de sincronicidade. E a Hélia Correia nem foi um texto que tenha procurado, nem conhecia o trabalho dela. Na altura em que eu, tardiamente, fui convidada para o prémio do MAAT, dez anos depois de estar aqui, queria falar de Lisboa e desses lugares excluídos e silenciados da cidade, à volta da Estrada Militar. Era um vídeo que eu já tinha feito quando cheguei que não foi visto e queria retomar esse trabalho. A Estrada Militar era

uma fortaleza na Alta de Lisboa que foi construída no século XIX para evitar a invasão francesa e inglesa. Esse território militar na altura da descolonização foi sendo ocupado por vários africanos, e não só, que foram vindo para Portugal, mas também pessoas que vieram nos anos 90 à procura de melhores condições. Desde os anos 70 foram ocupando esses espaços onde estão os bairros clandestinos de génese ilegal na cidade de Lisboa. Quando cheguei a Lisboa, por ter familiares que viviam aí, acabei por encontrar essa história. E eu tenho sempre uma vertente muito social no meu trabalho. Quando cheguei a Portugal envolvi-me com associações de imigrantes – havia uma desocupação no bairro da Azinhaga dos Besouros, que já não existe, em que precisavam de uma fotógrafa e eu fui fotografar, toda a violência policial e tudo isso. Comecei então a encontrar esses espaços de resistência na cidade, que é essa Estrada Militar. E quando fui convidada para o MAAT eu queria falar de uma questão social muito pertinente na cidade, e estava até com alguma raiva e queria deitar aquilo para fora e foi um processo muito intenso de catarse. Vivíamos uma altura que os *mass media* falavam do 6 de Maio e do bairro Jamaica de forma muito pejorativa. Depois de ter feito o trabalho dos negros com o Griot nesses lugares, queria retomar outra vez a Estrada Militar, trabalhar nessas casas, e estava sempre a ir aos lugares das demolições, ondei fui encontrando muitos objectos, deixados para traz nas demolições que usei na exposição do Arquivo Fotográfico de Lisboa [*Contos de Lisboa*, patente de 18 de Fevereiro a 10 de Março de 2020]. Esses objectos que foram deixados para trás contam-nos as histórias dessas pessoas, encontrei desde manuais escolares de Ciência Política, documentos do SEF, brinquedos, sapatos de festa... Levei-os para o estúdio e fotografei-os – aí está a arqueologia urbana. A minha pregunta aqui era: O que é que isso nos pode contar destes espaços e desses lugares tão estigmatizados? É que o seu interior não é assim tão pobre como parece ou como os *media* projectam. Isso são as várias histórias. Eu dei essas histórias a vários escritores para contarem um conto à volta dos objectos: Kalaf Epalanga, Ondjaki, Djaimilia Pereira de Almeida, Yara Monteiro e Telma Tvon criando assim meta-narrativas, um outro arquivo do lugar, um arquivo em movimento que resiste estigmas socias.

MO. O texto da Djaimilia Pereira de Almeida escrito para este projecto remete-nos imediatamente para o seu romance *Luanda, Lisboa, Paraíso*, com um cruzamento de muitas temáticas como a casa, a habitação, as demolições, o incêndio. Parece haver de facto muitos diálogos com o seu trabalho.

Mónica de Miranda. Há de facto neste momento uma relação muito forte com escritores, sobretudo no encontro com estas mulheres escritoras. Os *Contos de Lisboa* foram criados em relação com os seus trabalhos e suas realidades culturais e socias. Já estava a criar contos antes no meu trabalho *Circular do Sul* e *Once upon a time*.

E as pessoas ouvem estes contos, uns mais ficcionados do que outros, através de *headphones*, numa locução feita por actores. Não é texto, mas é palavra. Ainda em relação à *Circular do Sul*, eu encontrei nas demolições restos de livros. E um dos livros que eu encontrei foi o *Um Bailarino na Batalha*, de Hélia Correia. Comecei a ler, e por mais sincronia que pudesse existir, aquilo era tudo sobre a Europa. Os textos falam sobre o rio, pertencer à Europa, o que está do outro lado do rio, se a água atravessa nós também podemos atravessar... tem essas metáforas, o texto. O texto foi-me dando imagens, como o cavalo, etc. E depois fui retirando alguns excertos e eles foram pontuando essa viagem à volta da Estrada Militar e essa resistência do lugar, e como a palavra acaba por dar uma outra significação. Aí já começa a surgir esse universo da Carlota do filme que estou a escrever. Há artistas que têm o período azul, o período preto.... Eu tive o período das gémeas, o período da bailarina e agora estou no período da guerreira. Essa guerreira já aparece aí, na *Circular do Sul*, a Carlota, já são ensaios para esse argumento. Então os meus trabalhos são contínuos, vão dialogando uns com os outros e com obras de outros artistas e pensadores.

AGM. Este livro da Hélia Correia é precisamente uma reflexão sobre a Europa aquando da discussão sobre o Brexit. É bem crítico, e é interessante que tenha pegado nele.

Mónica de Miranda. Eu peguei nesse livro porque o encontrei! Desconhecia-o. Era o livro perfeito, mas os meus encontros são assim, transformam e guiam-me. São sincronicidades. Eu vou tendo encontros e deixo-me levar e deixo o trabalho surgir por ele e vou moldando a expressão da ideia e da forma à medida que vou ouvindo e observando o meu meio, a minha história e as minhas memórias. Se trabalharmos no presente todos os assuntos com os quais nos debatemos politicamente eles acabam por transparecer na obra. O livro foi uma ressonância a esse momento político com que nos estávamos a confrontar e deu-lhe voz. Esse livro para mim foi um objeto arqueológico das ruínas da Europa e suas demolições. Por isso ele reflete esse presente.