

Ana Balona de
Oliveira>

Panoramas de Fragmentos Móveis, Ou Visões Gêmeas de (Des)Pertença na Obra de Mónica de Miranda>>

Panoramic in Moving Fragments, or Mónica de Miranda's
Twin Visions of (Un)Belonging

Resumo

A partir de uma análise aprofundada da instalação fotográfica e performativa *Panorama* (2017-2018), de Mónica de Miranda (Portugal, Angola, 1976), e sem perder de vista as linhas de continuidade e descontinuidade com o seu trabalho anterior, este ensaio examina o modo como uma estética do fragmentar, do mover e do duplicar se constitui como uma ética e uma política do olhar encorpado e situado, da (des)pertença criticamente cosmopolita, e da futuridade partilhada.

Palavras-chave: Mónica de Miranda. Arte contemporânea. Angola.

Identities afro-diaspóricas.

Abstract

From an in-depth analysis of the photographic and performative installation *Panorama* (2017-2018), by Mónica de Miranda (Portugal, Angola, 1976), and without losing sight of the lines of continuity and discontinuity with her earlier work, this essay examines the way in which an aesthetics of fragmenting, moving and doubling is constituted as an ethics and politics of the bodily and situated gaze, of a critically cosmopolitan (un)belonging, and of a shared futurity.

Keywords: Mónica de Miranda. Contemporary art. Angola. Afro-diasporic identities.

> Investigadora FCT (CEEC 2017) no Instituto de História de Arte da Universidade Nova de Lisboa (IHA-FCSH-NOVA), onde co-coordena a linha de investigação 'Transnational Perspectives on Contemporary Art: Identities and Representation'. Colabora em vários projectos no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa (CEC-FLUL) e é curadora independente.

> Este ensaio foi originalmente escrito em inglês para acompanhar a exposição individual Mónica de Miranda: Panorama (Tyburn Gallery, Londres, 19 Maio-13 Julho 2017) e, subsequentemente, publicado em Balona de Oliveira 2017b. Uma versão ligeiramente expandida foi posteriormente publicada em Balona de Oliveira 2018, a partir da qual a autora realizou a presente tradução, que, por sua vez, inclui igualmente uma ligeira actualização em termos de conteúdo.

No seu recente projecto *Panorama* (2017-2018), Mónica de Miranda volta a olhar para a arquitectura modernista em Angola. Em *Hotel Globo* (2014-2015), tinha já examinado criticamente as mudanças na superfície urbana de Luanda através de incursões videográficas, fotográficas e performativas nas paisagens interiores do Hotel Globo, construído nos anos cinquenta. O hotel modernista funciona ainda na baixa de Luanda, onde o património arquitectónico tem sido substituído cada vez mais por arranha-céus luxuosos e gentrificados. Na obra de Miranda, o Globo torna-se numa “lente” espaço-temporal e afectiva, através da qual o seu próprio corpo observa as múltiplas geografias e histórias da cidade – coloniais, pós-independência, pós-Guerra Fria, pós-guerra civil –, com o intuito de reflectir sobre a complexidade das suas muitas camadas no presente, e de imaginar a possibilidade de outros futuros (Balona de Oliveira 2016; Balona de Oliveira 2017a).

Em *Panorama*, o abandonado Hotel Panorama – localizado na Ilha de Luanda (Ilha do Cabo), de onde os seus hóspedes, em tempos, usufruíam de vistas panorâmicas da cidade e da Baía de Luanda, de um lado, e do Oceano Atlântico, do outro – torna-se no principal protagonista; ou isso mesmo o título da instalação parece indicar aos seus espectadores. Mas, na estória visual não linear – e, na verdade, bastante não narrativa – de Miranda, há outras “personagens” arquitectónicas em vários espaços de Luanda e fora dela. Além disso, muitos desses espaços vazios surgem ocupados por personagens reais, ainda que sempre enigmáticas; no caso de *Panorama*, estas são irmãs gémeas. Em *Hotel Globo* (2014-2015), *Once Upon a Time* (2012), *An Ocean Between Us* (2012) e *Erosion* (2013), entre outras obras anteriores, a própria artista aparece no écran ao lado de colaboradores masculinos – uma forma de apontar tanto para a possível existência narrativa de um casal, quanto para noções não binárias de identidade (no que a género, sexualidade, raça, nação e cultura diz respeito) e para um olhar não masculinista. Nestes trabalhos, as personagens prestam-se a ser percebidas como versões diferentes de um mesmo sujeito, que poderia, assim, ser simultaneamente masculino e feminino, europeu e africano. Em *Archipelago* (2014) e *Field Work* (2016), as irmãs gémeas fazem a sua primeira aparição na obra de Miranda – uma outra estratégia para abordar a condição de estar entre (*in-betweenness*) e a duplicação (*doubling*) entre eu e outro e aqui e ali, que pertence à subjectividade híbrida da diáspora (Bhabha 1994). Surgindo como crianças nas instalações anteriores, em *Panorama* as gémeas cresceram e são, agora, mulheres adultas.

Como veremos, ao inspirar-se no nome e na história do Hotel Panorama, o *Panorama* a que a instalação no seu todo se refere coloca questões mais alargadas, ainda que sempre profundamente

personais e afectivas, sobre história, memória, desejo e uma condição de (des)pertença ((un)belonging) a múltiplos espaços e tempos.¹ A obra examina também a noção de olhar “panorâmico”, e o conhecimento e o prazer visuais supostamente abrangentes que tal olhar proporcionaria.² Ela perturba tal concepção do olhar e a possibilidade concomitante de conter, recuperar ou fixar totalmente os processos, em constante mudança, de transformação pessoal e colectiva, particularmente os determinados pela experiência diaspórica. Por isso, apesar de contemplativa, a subjectividade observadora em jogo no trabalho de Miranda está longe de ser totalizada e totalizadora, sendo, ao invés, assumidamente fragmentada e fragmentária. O olhar – ao mesmo tempo, corpóreo e psíquico, assim como geográfica e historicamente situado – é dividido em muitos olhares. De facto, ele alcança uma espécie de vista panorâmica, mas somente através da justaposição dos seus fragmentos. Estes não equivalem às partes separáveis e categorizáveis de uma dada totalidade, que seria dividida em componentes só para ser mais facilmente dominada e transformada em objecto de poder/conhecimento (Foucault 1980). Eles tão pouco correspondem a meros significantes lúdicos, prestando-se ao jogo infinito da reificação e da mercantilização de histórias, espaços e identidades, característico do que Fredric Jameson renomadamente denominou de lógica cultural pós-moderna do capitalismo tardio (1991). A natureza fragmentada e fragmentária das visões panorâmicas de Miranda – paisagens arquitectónicas e naturais que são habitadas, afectivas e espaço-temporalmente situadas – resistem ao momento despolitizado em que os significados se perdem e a preocupação com a agência é eliminada. Os significados são sempre contingentes e posicionais, em permanente mudança e relacionais, mas, no que ao ser e ao tornar-se (*being and becoming*) diz respeito, são igualmente arenas onde se travam lutas de reconhecimento e resistência (Hall 1990).

No que concerne a história, a memória, o desejo e a condição de (des)pertença a múltiplos espaços e tempos, os olhares múltiplos e multiplicadores de *Panorama* não redimem um sentido de perda de pontos estáveis de origem ou enraizamento (*roots*) – origem essa que apenas de forma mítica poderia considerar-se como permitindo uma visão, um conhecimento e uma experiência unificadores do mundo, do sujeito e de comunidades. Pelo contrário, tal perda é positivamente transformada por uma actividade ético-política de (des)pertencimento a uma rede sempre móvel de rotas (*routes*) através de continentes, ilhas e oceanos (Clifford 1997; Glissant 1997). Alicerçado na experiência autobiográfica de Miranda – de ser tanto da Europa como de África, tanto de Portugal como de Angola (com o Reino Unido e o Brasil pertencendo igualmente à sua geografia afectiva) –, o desejo que nasce da perda de um sentido estável de pertença não cai nas armadilhas míticas da nostalgia. Ao invés, na e através da sua prática, a artista transmuta aquilo que poderia, efectivamente, ser um desejo potencialmente nostálgico numa vontade cosmopolita, comunal e orientada para

1 Irit Rogoff também usa este termo em *Terra Infirma* (2000).

2 A ideia do panorama surgira anteriormente na obra *Panorama* (2009), realizada na periferia de Lisboa.

o futuro de estar em casa no mundo (devendo tal cosmopolitismo manter-se, contudo, profundamente crítico, já que a possibilidade de atravessar fronteiras é um privilégio a que a maioria dos sujeitos pobres e racializados em todo o mundo não consegue aceder). A este respeito, Freud falaria em termos de luto e da sua resolução (*mourning and its working-through*) – o trabalho ou processo do luto (*the work of mourning*) –, através dos quais um estado melancólico paralisador, focado no passado e narcisista seria ultrapassado (2001a [1915, 1917]). Significativamente, ele também atribuiu uma capacidade sublimadora à arte e à cultura (1962 [1930]). Contrariamente à perda nostálgica, a actividade de Miranda de se (des)pertencer, no e pelo seu trabalho, culmina numa sensação aguda de dupla consciência (*double consciousness*), na linha das elaborações de Gilroy sobre Du Bois (1993); de se ser mais de aqui e ali do que de lado nenhum, mais *unhomed* do que propriamente *homeless* (Bhabha 1994); e do ondear constante para trás e para a frente, típico do sujeito diaspórico, entre as certezas assertivas do ser (*being*) e a abertura incompleta do tornar-se (*becoming*) (Hall 1990).

Angola é uma das paisagens afectivas de pertença atlântica de Miranda. Nascida em 1976, em Portugal, de mãe angolana e pai português, e mantendo proximidade com parentes que ficaram em Angola depois da independência em 1975, o trabalho de Miranda é profundamente marcado por memórias e experiências familiares e, mais amplamente, pelas histórias entrelaçadas de Portugal e Angola. Em *Panorama*, o seu foco nos vestígios psíquicos e físicos de vários passados – coloniais, pós-independência, pós-Guerra Fria, pós-guerra civil –, deixados em paisagens naturais, urbanas e arquitectónicas de Luanda e para além dela, tem como propósito maior, à semelhança de *Hotel Globo*, a análise das contradições do presente e a imaginação de futuros alternativos.

Com o esmorecer da Guerra Fria nos anos noventa e o final definitivo da guerra civil em 2002, ao fim de vinte e sete anos (com a vitória do MPLA, no poder desde a independência), Angola entrou num período de liberalização económica e crescimento acelerado, beneficiando, em grande medida, as suas elites. Dentre as manifestações mais visíveis e tangíveis destas mudanças económicas, políticas e sociais, destaca-se a transformação radical da paisagem urbana de Luanda, impulsionada pela feroz especulação imobiliária e pela gentrificação. Uma das consequências mais problemáticas destas tem sido a retirada forçada das populações pobres das favelas – os musseques – localizadas no centro da cidade para periferias distantes, que não são abrangidas por redes de transportes públicos. Muitos destes bairros cresceram exponencialmente durante a guerra civil, à medida que as pessoas fugiam de áreas devastadas pela guerra em busca de segurança e de bens essenciais (cujo transporte pelo país estava dificultado pela própria guerra). A outra consequência da especulação imobiliária e da gentrificação, estimuladas pela procura de lucro, tem sido a desvalorização do património arquitectónico, rápida e convenientemente classificado como demolível, para que o espaço se torne disponível para arranha-céus de escritórios, centros comerciais e parques de estacionamento – um processo que se tornou característico do capitalismo globalizado a que Angola indubitavelmente pertence

hoje em dia (Soares de Oliveira 2015; Schubert 2015).

Panorama aborda tais complexidades ao focar-se nos edifícios modernistas, que ainda sobrevivem, apesar de abandonados e em ruína, do Hotel Panorama (*Hotel Panorama*, 2017) e do Cinema Karl Marx em Luanda (*Cinema Karl Marx*, 2017); assim como nas construídas paisagens naturais do jardim botânico da Floresta da Ilha (*When Words Escape, Flowers Speak*, 2017), ainda em funcionamento, apesar de negligenciado, na vizinhança do Hotel Panorama na Ilha de Luanda.³ Mas a jornada não descritiva e contemplativa de *Panorama* também se desenrola fora de Luanda, mais especificamente na província de Malanje e na sua capital homónima. Localizada a cerca de trezentos quilómetros a leste de Luanda, esta região foi uma das muitas que ficaram profundamente marcadas tanto pela guerra de libertação contra o colonialismo português (1961-1975), como pela guerra civil (1975-2002). A revolta violentamente reprimida dos trabalhadores dos campos de algodão na Baixa do Cassange, na província de Malanje, a 4 de Janeiro de 1961, é normalmente considerada como o primeiro de uma série de eventos que, nesse ano, deram início à luta de libertação em Angola, comumente chamada de “guerra colonial” em Portugal (com 1963 marcando o início da guerra na Guiné-Bissau, e 1964 em Moçambique).⁴ No que concerne a guerra civil, esta começou imediatamente depois da independência em 1975, como um conflito, marcado por dinâmicas da Guerra Fria, entre os três movimentos de libertação: o MPLA, apoiado pela União Soviética e por Cuba; a FNLA, pelo Zaire; e a UNITA, pela África do Sul do apartheid e pelos Estados Unidos.⁵ Malanje foi severamente destruída ao longo das várias décadas e fases do conflito, e parcialmente reconstruída depois. Mas esta área também tem uma impressionante história pré-colonial, e uma história colonial de resistência e de luta contra a presença portuguesa entre os séculos XVI e XVIII, e contra a ocupação portuguesa a partir do século XIX.⁶ A um nível mais pessoal, a cidade de Malanje foi igualmente o local onde a mãe de Miranda cresceu. Tal como Luanda, é um espaço onde memórias intergeracionais de família e histórias colectivas emergem no próprio tecido material da arquitectura modernista do período colonial – que foi reapropriada de várias formas

3 Sobre ruínas e arruinação (*ruination*), conferir Stoler 2013.

4 Outros eventos incluíram o ataque à Prisão de São Paulo, em Luanda, a 4 de Fevereiro de 1961, e os ataques às plantações de café no norte de Angola, levados a cabo pela UPA (União dos Povos de Angola, mais tarde conhecida como FNLA, Frente Nacional para a Libertação de Angola) a 15 de Março de 1961.

5 MPLA refere-se ao Movimento Popular para a Libertação de Angola; FNLA, à Frente Nacional para a Libertação de Angola; e UNITA, à União Nacional para a Independência Total de Angola. Agostinho Neto foi o líder do MPLA entre 1962 e 1979, e o primeiro presidente de Angola independente. O MPLA foi o movimento de libertação marxista-leninista que lutou contra o colonialismo português, juntamente com a FNLA, liderada por Holden Roberto, e a UNITA, sob o comando de Jonas Savimbi. Está no poder desde a independência. Embora a guerra civil angolana seja comumente considerada como uma espécie de conflito por procuração, no contexto da Guerra Fria – tendo, na verdade, continuado ao longo dos anos noventa e até à morte de Savimbi em 2002 –, historiografia relevante tem argumentado a favor de leituras mais complexas do conflito, para além das dinâmicas de poder da Guerra Fria (conferir, por exemplo, Pearce 2017a e Pearce 2017b).

6 Esta área pertenceu aos Reinos de Ndongo e Matamba entre os séculos XVI e XVIII. Ndongo foi governado por Ngola Kiluanji no século XVI, e a sua filha, Njinga Mbandi, Rainha de Ndongo e Matamba no século XVII, é vista ainda hoje em Angola como um símbolo de resistência contra a ocupação portuguesa. A sua estátua esteve instalada no Largo do Kinaxixi em Luanda, mas está agora na entrada Fortaleza de São Miguel, onde se encontra o Museu Nacional de História Militar.

depois da independência e da guerra civil, mesmo quando em ruína – e de paisagens naturais. Estas mostram-se tão densamente tecidas pela história e pela memória quanto a arquitectura, não só quando a vegetação parece infiltrar e ocupar os edifícios, mas também quando a natureza é retratada por si só.

Fall (2017) é uma instalação fotográfica cujos fragmentos compõem uma vista panorâmica instável da área que circunda as Quedas de Calandula na província de Malanje, conhecidas como Duque de Bragança no período colonial.⁷ A obra inclui uma fotografia de arquivo e a preto e branco das quedas, destinada à sua promoção turística por volta dos anos sessenta, que Miranda encontrou na Feira da Ladra em Lisboa. Esta imagem contém uma vista frontal e simetricamente enquadrada, e parece evocar uma natureza paradisíaca, uma espécie de paraíso perdido, intocado por mão humana. Contrastando com esta, a versão panorâmica e a cores de Miranda realça o modo como, longe de ser natural num qualquer sentido óbvio, este suposto paraíso está, pelo contrário, profundamente enraizado na história. A artista sublinha a percepção de se estar diante de uma paisagem construída, ao apresentar um panorama composto por fragmentos irregulares, uma justaposição na diagonal de múltiplos planos, que, por sua vez, evidenciam um olhar plural e corpóreo, movendo-se na paisagem. Além disso, ela dirige o seu olhar menos para as quedas – apenas periféricamente representadas nas suas imagens compostas – do que para os espaços adjacentes a partir dos quais elas podem ser observadas, chamando a atenção para a natureza situada da subjectividade contempladora e evitando a fetichização, anuladora da história, da paisagem natural encontrada na imagem turística. A câmara foca-se nos resquícios de um hotel modernista do período colonial, que foi abandonado e, contudo, reocupado ou reapropriado pela vegetação local. A forma como as fotografias de Miranda enquadram algumas das paisagens através de estruturas arquitectónicas parece evocar o modo como as varandas e a arca da do piso térreo do hotel em tempos constituíram as lentes privilegiadas pelas quais os seus hóspedes observavam as cataratas e, em geral, como qualquer panorama visual é inescapavelmente posicionado. Como Donna Haraway avisadamente escreveu, ninguém pode reposicionar-se num qualquer ponto de vista possível sem ser responsável por esse movimento (“one cannot relocate in any possible vantage point without being accountable for that movement”), uma vez que a visão levanta sempre a questão do poder de ver e da violência implícita nas nossas práticas visualizadoras (“vision is *always* a question of the power to see – and perhaps of the violence implicit in our visualising practices”) (1988, 585). Haraway argumentou acertadamente a favor de uma visão a partir do corpo, um corpo sempre complexo, contraditório, estruturado e estruturante, e contra uma visão a partir de cima, de lugar nenhum, da simplificação (“the view from a body, always a complex, contradictory, structured and structuring body, versus the view from above, from nowhere, from simplification” (1988,

7 Quedas de água foram examinadas anteriormente em *Lost Paradise*, uma parte integrante da instalação *Archipelago* (2014).

589). As imagens de Miranda lembram-nos continuamente desta situacionalidade (*situated-ness*).

A queda ou *Fall*, à qual se refere o título destas imagens, evoca outras quedas para além das do rio Lucala: as quedas históricas dos reinos africanos pré-coloniais, do império colonial português, da paz depois da independência, da utopia marxista; as ruínas da arquitectura modernista e dos sonhos que a acompanhavam; a natureza arruinada pela guerra e pela exploração capitalista de recursos naturais. Dado que a natureza é desexoticizada e desmitificada como não-paradisíaca, *Fall* é obviamente reminiscente – no seu próprio título – da ideia bíblica de perda de inocência e expulsão do paraíso. De facto, Miranda consegue “expulsar” o espectador de qualquer noção mítica. Esta *Fall* polissémica é também evocativa da perda de “chão” por parte da subjectividade diaspórica, eventualmente capaz de transmutar a falta de casa (*homelessness*) numa desfamiliaridade (*unhomeliness*) – a origem ou raiz (*root*) em rota ou caminho (*route*) – e de estar em casa no mundo. No seu habitar corpóreo do espaço (que, noutros trabalhos, envolve um deitar literal e um abraçar físico do chão de terra e areia),⁸ esta subjectividade cai (*falls*) afectivamente por lugares ausentes, que, em vez de serem desejados nostalgicamente, são, pelo contrário, tornados presentes como múltiplos, mutáveis, relacionais e abertos à futuridade. Com efeito, a polissemia reside não só em *Fall*, mas também na qualidade tanto móvel quanto afectiva (*moving*) dos fragmentos com que Miranda compõe os seus panoramas. Estes fragmentos movem-se/comovem (*move*) na medida em que a sua futuridade nasce das quedas (*falls*) afectivas da perda transfigurada. Por vezes, eles também parecem mover-se literalmente pela forma como são instalados, i.e., ao permanecerem meramente encostados às paredes de galerias e museus, em vez de serem estavelmente fixados. Finalmente, todos estes significados relativos a *Fall* manifestam-se visualmente no próprio contorno diagonal do panorama.

Miranda também fotografou na cidade de Malanje, embora localizações exactas nunca sejam dadas. Em *Swimming Pool*, a artista apresenta várias vistas de uma piscina descoberta de arquitectura modernista, construída no período colonial e actualmente abandonada e rodeada de musseques. Tal como o hotel nas Quedas de Calandula, a piscina em Malanje era um espaço de lazer destinado à população branca, que foi reapropriado depois da independência e da guerra civil. Hoje em dia, não se encontra assim tão abandonada como, à primeira vista, aparenta estar, uma vez que, na verdade, é utilizada como um local improvisado para fazer e armazenar materiais de construção – o que as imagens da piscina e dos seus espaços adjacentes, cheios de terra, evidenciam. Como o hotel em Calandula, ela constitui uma espécie de “lente” através da qual se contempla a paisagem circundante, que nunca é demasiado visível. Apenas se poderá imaginar a vista a partir das três pranchas de mergulho no alto, ou da bancada lateral, locais que permitiriam observar não apenas a água, agora ausente, mas também a paisagem para lá das paredes baixas da

8 Este é o caso de obras tais como *Falling* (2013), onde a noção da queda (*fall*) também surge explicitamente no próprio título.

piscina. Mais uma vez à semelhança das imagens de Calandula, detecta-se aqui um sentido multifacetado de queda (*fall*), embora não explicitamente no título. A piscina é um espaço onde a queda na (em vez da) água ocorre, e onde a natureza é imediatamente percebida e vivenciada como construída e, portanto, mais prontamente desmitificada.

Também na cidade de Malanje, Miranda fotografou *Angolan House* (2017). Trata-se de um conjunto de imagens em que casas habitadas, geminadas e modernistas do período colonial são retratadas no presente como tendo sido readaptadas, ao mesmo tempo que mantiveram o seu design original.⁹ Elas tornaram-se quase idênticas, mas não totalmente (*almost identical, but not quite*). A vegetação local participa, também aqui, na reocupação do espaço, desta vez doméstico. No trabalho de Miranda, os lares e as casas (*homes and houses*) servem o propósito de levantar questões alargadas e, ao mesmo tempo, profundamente pessoais sobre a desfamiliaridade (*unhomeliness*) da diáspora, a hibridez da sua subjectividade “entre” (*in-between*), dupla e duplicadora (*doubled and doubling*), e o impacto político, social, económico e cultural da migração no espaço urbano. A perda física e psíquica da casa de família angolana é transmutada numa *Angolan House* que engloba várias casas geminadas quase idênticas, simultaneamente mantidas e transformadas ao longo do tempo. Cobertas pela cera e pelo pigmento típicos do processo da encáustica, estas imagens exemplificam o que denominei, no título deste ensaio, de *visão gémea* (ou dividida ou dupla) *de (des)perença*. Isto é, uma técnica antiga usada para impedir a perda de imagens, protegendo-as dos efeitos prejudiciais da passagem do tempo, transmite, na verdade, um profundo sentido de transformação, manifestado na acumulação de camadas raspadas de cera e pigmento. Utilizada geralmente para preservar pinturas, a encáustica realça a natureza construída do registo fotográfico e da memória, ambos capazes de reter apenas parcial e subjectivamente o que tornam presente de novo ou *re-presentam*. O resultado é uma visão do passado e do presente, do aqui e do ali, do eu e do outro, que evita as armadilhas da perda nostálgica do lar para se tornar criticamente orientada para o futuro no mundo. Igualmente fotografada na área de Malanje e coberta com cera e pigmento, *Like a Candle in the Wind* (2017) pergunta à paisagem natural o que *Angolan House* indaga através da arquitectura doméstica. Aqui também parece estar em jogo uma espécie de queda (*fall*), já que a cera de uma vela entretanto extinta poderia, de facto, ter caído nesta superfície fotográfica, cujo título é extraído da letra de uma canção bem conhecida sobre “nunca saber onde se agarrar” (*never knowing [where] to cling to*).¹⁰ A este conjunto de imagens, Miranda adicionou outras das Quedas de Calandula, em que a visibilidade agora central das cataratas é, contudo, submetida ao mesmo processo de encobrimento com cera e pigmento.

9 *Field Work* (2016) inclui uma *Twin House*. Em *Archipelago* (2014), para além das jovens gémeas, uma espécie de ilha composta por duas ilhas gémeas ou geminadas também surge na obra panorâmica *Island*.

10 Conferir Bernie Taupin, Elton John, *Candle in the Wind*, 1973.

De regresso a Luanda, percebe-se como estratégias semelhantes de representação fotográfica da arquitectura modernista e da paisagem natural servem o propósito de examinar o passado, o presente e o futuro da cidade, através da perspectiva afetiva e ético-política possibilitada pela história pessoal e coletiva, pela memória e pelo desejo. A condição diaspórica de (des)pertencer a múltiplos espaços e tempos emerge através de uma subjectividade corpórea, em movimento (mesmo quando imóvel) e contemplativa, que é também geográfica e historicamente situada.

Em *Hotel Panorama* (2017), encontramos outro exemplo de imagens justapostas – desta vez, do hotel modernista abandonado na Ilha de Luanda – que compõem uma vista panorâmica da fachada voltada para o Atlântico. Esta é acompanhada por uma fotografia panorâmica, de arquivo e a preto e branco da outra fachada do hotel, que está virada para a cidade e a baía, tirada entre as décadas de sessenta e setenta. O panorama retratado nesta imagem não é apenas o arquitectónico, mas também o que surge literalmente inscrito em néon no topo do prédio, dando nome ao hotel. Projectado, muito provavelmente, entre os anos cinquenta e sessenta, pelo arquitecto português Carlos Moutinho, o icónico Hotel Panorama tornou-se progressivamente decadente durante a guerra civil e acabou por ser abandonado. Um plano de renovação e expansão foi projectado em 2007, mas nunca realizado. O *Hotel Panorama* de Miranda, composto por várias imagens a cores, redirecciona o espectador para a paisagem da cidade e da baía, que a imagem de arquivo esconde, mas o acesso visual a tal paisagem só é possível de forma “filtrada”, através da “lente” arquitectónica da fachada Atlântica. É através da entrada, que se abre para uma ampla janela do outro lado, e da arcada do piso térreo que se pode contemplar a paisagem urbana e marítima ao fundo. Por outro lado, a vista panorâmica do hotel realizada por Miranda chama a atenção para as varandas vazias da fachada modernista, pontos de observação do Atlântico, que, por sua vez, permanece fora da imagem. Filtrado e fragmentado, observamos também como o panorama arquitectónico do hotel abandonado é habitado pela vegetação em primeiro plano.¹¹

Filmado no jardim botânico da Floresta da Ilha, perto do Hotel Panorama na Ilha de Luanda, *When Words Escape, Flowers Speak* (2017) retrata a paisagem natural construída, embora aparentemente negligenciada, do jardim em funcionamento.¹² Estas imagens mostram o jardim ocupado por duas irmãs gémeas negras, enquadradas ao centro, de mãos dadas e olhos fechados, e rodeadas pela vegetação. A informação de que este local é um jardim botânico não é dada, mas percebe-se a natureza relativamente “artificial” da paisagem pela forma como as gémeas se posicionam

11 Para uma imagem do interior do Hotel Panorama, conferir Magalhães e Gonçalves 2009, 61. Para uma sinopse breve sobre o seu design, conferir Magalhães e Gonçalves 2009, 211.

12 O novo Jardim Botânico de Luanda vai ser construído nas colinas que se estendem ao longo dos bairros de Miramar, Boavista e Sambizanga, com uma vista privilegiada da baía. Foi na Boavista que existiu o mercado do Roque Santeiro, um dos maiores mercados ao ar livre do continente africano, entretanto desactivado. Sambizanga, um bairro pobre mas orgulhoso, cuja história é inseparável da da luta de libertação, está também a passar por demolições. Estes dois musseques estão localizados na vizinhança do Miramar, um bairro de elite, e as alterações que têm sofrido fazem parte de um processo de “higienização” económico-social da costa norte de Luanda.

entre dois caminhos circulares. Miranda analisa jardins botânicos nesta e noutras obras – como *Archipelago* (2014) e *Field Work* (2016) – com o intuito de relembrar as suas pesadas histórias coloniais de recolha, catalogação e exibição de espécimes para o conhecimento e o prazer europeus. Examina o modo como os resquícios espaciais de tais impulsos coloniais têm sido reapropriados em tempos pós-coloniais. Em termos mais pessoais, como uma colecção afectiva de retratos reunidos e transportáveis num álbum de família, os arquivos e as viagens botânicos também permitem a Miranda pensar sobre a formação de identidades diaspóricas entre passado e presente, aqui e ali, eu e outro, que as quase idênticas – mas não totalmente – irmãs gémeas e caminhos sublinham. As gémeas reapropriam este território com uma presença meditativa – ao invés de nostálgica – e compartilhada. Retratadas num momento introspectivo, parecem estar a ouvir os múltiplos passados lembrados e futuros antecipados pela própria paisagem.

Da Ilha de Luanda, as gémeas deslocam-se para o bairro de Alvalade, onde são vistas vageando no modernista, e hoje encerrado, Cinema Karl Marx, chamado Avis antes da independência. Este foi concebido no início dos anos sessenta por João Garcia de Castilho, o arquitecto português de muitos outros edifícios modernistas da cidade (como o Cine-Miramar, concebido com o seu irmão Luís Garcia de Castilho em 1964) (Fernandes e Hurst 2015, 221). Em *Cinema Karl Marx* (2017), a câmara de Miranda foca-se nos espaços do cinema abandonado em que o acto de observar costumava acontecer (e que, nas suas imagens, acontece novamente): a longa varanda que atravessa a fachada do edifício e, no interior, a plateia composta pelas cadeiras agora em desuso. Esses pontos de observação são habitados pela presença dupla, corpórea e contemplativa das irmãs gémeas, movendo-se na paisagem arquitectónica do Karl Marx, ao mesmo tempo que parecem imóveis. De facto, o movimento é aqui tanto físico quanto psíquico. Quando as gémeas se sentam na plateia vazia, uma delas observa algo que se encontra lateralmente fora da imagem, enquanto a outra olha de frente para o/a espectador/a, que, ocupando o lugar do écran de cinema, se transforma, assim, numa espécie de tela, não só observando, mas também sendo observado/a. À semelhança dos panoramas discutidos anteriormente, a vista da fachada exterior do cinema realizada por Miranda é composta por várias imagens justapostas, que evocam um sujeito observador em movimento não só “dentro” da imagem (sendo fotografado), mas também “fora” dela (fotografando), e que, na sua descontinuidade, perturbam a simetria e a estabilidade aparentes da imagem compósita. A esta vista, Miranda acrescentou o pormenor da bilheteira do Karl Marx, onde uma pintura naïf de uma idílica vila rural à beira-rio (com uma queda de água) contrasta estranhamente com o design modernista do cinema. Na linha das bailarinas e ginastas nas paisagens cabo-verdianas de *Field Work* (2016), Miranda expandiu recentemente a série *Cinema Karl Marx* para incluir imagens de uma jovem bailarina negra posando em frente a um espelho da fachada exterior do edifício (série *Ballerina*, 2018). Relembra, assim, outras práticas artísticas para além do cinema, que decorriam no Karl Marx antes e depois da independência. À

semelhança das obras examinadas anteriormente, a bailarina é retratada numa quietude aparente, já que se movimenta através de uma sequência de poses de ballet. Observa e, ao mesmo tempo, é observada pelo seu eu corpóreo, duplo e duplicador.¹³ Nela e através dela, concepções eurocêntricas, estereotipadas e racistas de beleza e graça femininas, e de práticas culturais como o ballet clássico, são inequivocamente contestadas.¹⁴

As várias imagens, tanto compostas, como individuais, do Karl Marx, juntamente com a história contada pela mudança do seu nome, a sua actual condição arruinada e a sua reactivação artística, evidenciam a própria passagem do tempo na tessitura do espaço, a qualidade mítica de visões totalizantes – seja do olhar, do sujeito, da história, da natureza, da sociedade, da origem ou da identidade – e a imaginação de futuros alternativos, partilhados e partilháveis. Futuros panorâmicos, assumidamente feitos de fragmentos móveis (*moving*); futuros cosmopolitas, (des)pertencidos, produzidos pela própria divisão, duplicação e geminação da casa.

Referências

- BALONA DE OLIVEIRA, Ana. “Os Hóspedes do Globo: (Des-)Mapeando a Memória da Cidade Vertical com a Horizontalidade do Corpo”. Buala, <http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/os-hospedes-do-globo-des-mapeando-a-memoria-da-cidade-vertical-com-a-horizontalidad-0>, 2016.
- _____. “Globo Lodgers: (Un-)Mapping the Memory of the Vertical City with the Horizontality of the Body”. In: de MIRANDA, Mónica. *Geography of Affections 2012-2016*. Lisboa: Mónica de Miranda (edição de artista), 2017a.
- _____. “Panoramic in Moving Fragments, or Mónica de Miranda’s Twin Visions of (Un-)Belonging”. Buala, <http://www.buala.org/en/ill-visit/panoramic-in-moving-fragments-or-monica-de-miranda-s-twin-visions-of-unbelonging>, 2017b.
- _____. “Panoramic in Moving Fragments, Or Mónica de Miranda’s Twin Visions of (Un)Belonging”. In: *Atlantica: Contemporary Art from Angola and Its Diaspora*. Lisboa: Hangar Books, CEC-FLUL e Orfeu Negro, 2018.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1997.
- FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. *Angola Cinemas: A Fiction of Freedom*. Göttingen and Luanda: Steidl Verlag, Goethe Institut, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Trans. by Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1980.
- FREUD, Sigmund. “Mourning and Melancholia (1917 [1915])”. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 14. Trans. and ed. by James Strachey. London: Vintage, 2001a.
- _____. “The ‘Uncanny (1919)’”. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 17. Trans. and ed. by James Strachey. London: Vintage, 2001b.
- _____. *Civilization and Its Discontents (1930)*. Trans. and ed. by James Strachey. New York: W. W. Norton, 1962.

13 A figura do duplo foi celeberramente teorizada como *uncanny* (*unheimlich* ou estranhamente familiar) por Freud, que incluiu o espelhamento (*mirroring*) nos seus exemplos do *uncanny double* (2001b [1919]). O espelhamento também foi significativamente usado por Lacan na sua elaboração da fase do espelho (*mirror stage*) do processo de formação da subjectividade (2001), como um momento escópico fundacional de divisão a partir do qual nenhum “eu” se pode conceber sem um “outro” (1998).

14 Para além da série *Ballerina* (2018), Miranda acrescentou igualmente a obra videográfica *Dó* (2018) ao projecto que, no seu conjunto, constitui *Panorama*. Em *Dó*, assistimos literalmente aos movimentos da bailarina, não só nas suas sequências de ballet (e em momentos de repouso e observação), mas também na forma como habita, dançando, vários edifícios e espaços da cidade para além do Karl Marx (como, por exemplo, o Hotel Panorama, incluindo, desta vez, o seu interior e o acesso visual à sua vista atlântica), espaços que agora partilha com vários violinistas (incluindo uma mulher), um violoncelista e um cantor lírico. Em *Dó*, Miranda utiliza também material filmado no hotel de Calandula, em Malanje, e na Floresta da Ilha, em Luanda.

- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.
- GLISSANT, Édouard. *The Poetics of Relation*. Trans. by Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- HALL, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora" In: RUTHERFORD, Jonathan (org.). *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990.
- HARAWAY, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 14: 3, 575-599, 1988.
- JAMESON, Frederic. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
- LACAN, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Ed. by Jacques-Alain Miller. Trans. by Alan Sheridan. London: Vintage, 1998.
- _____. "The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience". In: *Écrits: A Selection*. Trans. by Alan Sheridan. London and New York: Routledge, 2001.
- MAGALHÃES, Ana; GONÇALVES, Inês. *Moderno Tropical: Arquitectura em Angola e Moçambique, 1948-1975*. Trans. Susana Sousa e Silva. Lisboa: Tinta da China, 2009.
- PEARCE, Justin. "Global Ideologies, Local Politics: The Cold War as Seen from Central Angola". *Journal of Southern African Studies* 43: 1, 13-27, 2017a.
- _____. *A Guerra Civil em Angola, 1975-2002*. Tinta da China: Lisboa, 2017b.
- ROGOFF, Irit. *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. London: Routledge, 2000.
- SCHUBERT, Jon. "2002, Year Zero: History as Anti-Politics in the 'New Angola'". *Journal of Southern African Studies* 41 (4): 835-853, 2015.
- SOARES DE OLIVEIRA, Ricardo. *Magnificent and Beggar Land: Angola since the Civil War*. London: C. Hurst & Co, 2015.
- STOLER, Ann L. *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham and London: Duke University Press, 2013.