

Prémio Novos Artistas
Fundação EDP

Ana Santos (*pp. 2; 26-35*)

João Ferro Martins (*pp. 3; 36-45*)

João Mouro (*pp. 4; 46-55*)

Luís Lázaro Matos (*pp. 5; 56-65*)

Mariana Caló & Francisco Queimadela (*pp. 6; 66-75*)

Musa paradisiaca (*pp. 7; 76-85*)

Pedro Henriques (*pp. 8; 86-95*)

Sandro Ferreira (*pp. 9; 96-105*)

Tiago Baptista (*pp. 10; 106-115*)

Musa paradisiaca

Até agora, o projecto *Musa paradisiaca* de Eduardo Guerra e Miguel Ferrão estava centrado no discurso e desenvolvia-se em episódios para os quais a dupla convocava uma entidade externa com quem estabelecia um diálogo que apresentavam sob a forma de *performance* (pública ou privada), documentada no seu *site*.

Contudo, recentemente a sua prática abriu-se a novas dimensões e formas de pensamento, onde as ideias de híbrido e de desresponsabilização do ato criativo através da edição ganham lugar central. Em vez de procurarem as palavras, de lhes dar forma, a *Musa paradisiaca* dirige agora a sua atenção exactamente para a fuga dessa materialidade e para uma restauração da sensibilidade do que antes era opaco. Um exercício de tornar poéticas as linguagens – para além das palavras – que povoam o nosso quotidiano.

Para o Prémio Novos Artistas, apresentam três trabalhos distintos – um filme: *Cena de Caça* (o primeiro filme da dupla), uma projecção de *slides* com som síncrono: *Comissão de Almas* e um conjunto de esculturas: *Aumentário* –, que podem ser considerados exercícios de tradução ou encenação de um real (histórico, discursivo e imagético) em novas imagens ficcionadas, intuitivas, mágicas e intemporais.

No séc. XVI, é introduzido em São Tomé um texto de Baltasar Dias, *A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno* que viria a ser a base de uma das manifestações culturais são-tomenses de maior importância, o *Tchiloli*. Em *Cena de Caça*, a *Musa paradisiaca* apropria-se de um monólogo da peça que é também uma espécie de oração na qual o actor veste a pele de um moribundo. A crença na proximidade da morte desta cena, e o perigo que isso traz ao actor, fizeram com que se tornasse proibida. Castrino Alcântara, um linguista são-tomense é convidado a interpretar o monólogo proibido. Ele escolhe o lugar, e ébrio com vinho de palma aproxima-se da morte. O filme é o tempo da observação, da encenação impossível e irrepetível, do momento único onde as imagens são criadas.

Falamos no diálogo, porque as relações são uma inevitabilidade. Falamos de pessoas como de acontecimentos ou objectos, claro está.

O que fazemos quase poderia ser chamado de um estudo das relações. Só não é um estudo, porque nós não estamos fora destas relações.

A única forma de nos responsabilizarmos realmente por qualquer acto, é, sem dúvida, envolvermos outros na descoberta. Ou seja, uma coisa só existe quando se apresenta, quando é necessária. Uma coisa só é necessária quando é necessária a alguém.

Intemporal, talvez, mas não deixando de ser próximo, também. O que acaba por chamar qualquer proposta de tempo. Ou seja, nunca podemos estar muito longe, porque há sempre a possibilidade de deixarmos de nos ouvir uns aos outros. E isto não pode ser, achamos nós. "Conhecer é pessoal", como nos disse Benjamin Descamps na performance *Tarefas impossíveis [O Criado do Cenáculo]* no Palais de Tokyo em Paris, no dia 14 de Junho de 2013.

O filme é de facto uma decisão a três. Não existia, de início, uma "imaginação" do filme. Descobrimos, com o Castrino, esta necessidade. É um corpo com três cabeças.

Na verdade não sabemos ainda quem é o sacerdote deste exorcismo, como lhe chamamos os três. Sabemos apenas que foi preciso alguém para o fazer e alguém para o ver. Chamamos-lhe um exorcismo porque torna visíveis coisas que antes não eram.

O filme recupera, afinal, uma sensação desta oração, alterando-a para a tornar pessoal. Só o Castrino, que a conhecia na versão original, antes mesmo de ser *Tchiloli*, o podia fazer. Há, por isso, uma restauração por defeito das palavras da personagem moribunda, confundidas com as palavras do Castrino.

À entrada da sala do filme, encontram-se uma série de esculturas em breu designadas de *Aumentário*. Um *Acordeão*, uma *Telha tipo francês*, um *Peixe podre*, um *Jerricã*. São objectos verídicos, ou seja não são só cópias ou reproduções, mas verdades em si. Mas contrariamente também não são objectos, mas descrições ou sensações de objectos. São decalques da realidade e realidades em si. São também caixas onde cabem personagens, e juntas ventriculam uma narrativa.

Situam-se à porta da sala, porque são os objectos que devemos deixar para trás para entrarmos no espaço semirreligioso do filme. Desta forma, este batalhão de figuras representa uma iconografia do sacrilégio – tudo aquilo que não podemos levar conosco quando passamos de uma realidade mundana para o lugar do espírito.

Em *Comissão de Almas*, a *Musa paradisiaca* foi ao encontro de quatro pessoas para lhes perguntar "como se apanha um fugitivo? Como se apanha aquilo que está sempre a escapar-nos?" Quatro pessoas com um significado singular e emocional na sua prática e percurso com relatos de verdades pessoais. Durante um ano conversaram e depois editaram as conversas, encadeando-as numa única narrativa dita a várias vozes. A narrativa acontece nas passagens entre os relatos, por vezes doces mas por outras violentas.

Simultâneo às conversas, a *Musa* foi desenhando imagens que correspondiam à memória que delas retinha. São desenhos cuja função não é ilustrar o discurso, mas responder-lhe. São 'canais de sentido'. Tentam libertar-se de uma figuração conhecida para chegarem a um lugar novo, a uma nova sensibilidade. Falam das imagens como os sonhos que imaginam que cada personagem terá tido ou virá a ter. Existem para lá da significação, para lá de um estilo, para lá da imaginação. São uma porta de acesso a uma consciência.

O trabalho desta dupla assenta na procura de imagens pairantes. Aquelas que flutuam acima das nossas cabeças – metáforas, cenários, expressões – e só são passíveis de ser descobertas quando pronunciadas pelo outro. Uma procura existencialista, para além dos limites da imaginação e da representação como a conhecemos; uma procura que entra pelo caminho da transcendência como hipótese de libertação e como espaço para a dúvida e para a descoberta.

Encaramos a ventriloquia como um ato de objectividade extrema. É uma forma de esclarecer o discurso, por assim dizer. Todos sabemos que um jerricã não fala, mas sabemos, de antemão, que ele tem problemas próprios. Estará sempre preso à ideia de estar meio cheio ou meio vazio, de vinho, água ou gasolina. Perguntas que, na realidade, toda a gente faz. Aumentamos as perguntas, portanto.

O sentido da pergunta vem da vontade de apanhar, em flagrante, a sensação de entendimento.

O entendimento, enquanto conhecimento de nós e dos outros, é como um menor de idade, dependente da vigilância, seu progenitor. É um trabalho constante de atenção a si e aos outros, um trabalho de reconciliação. Mas se em *Tarefas impossíveis* perguntámos se seria possível reunir o que parecia irreconciliável, agora averiguamos "até que ponto as partes de um mesmo organismo podem existir em separado?".

Parece-nos que a imaginação é uma coisa muito limitada, na verdade. Entendemo-la como o fazer das imagens. Isto é, como aquilo que as imagens fazem. É por isso que quando fazemos imagens procuramos ao máximo não imaginar. A imaginação e a descoberta são, por assim dizer, grandes inimigos.

É preciso conhecer os hábitos, o que o animal gosta, o que o animal não gosta (...). Só pode seguir vestígios quem já tenha seguido. Já se seguiu vestígios por isso é que se seguem vestígios.



Há pessoas que não gostam de comer nas casas das pessoas que não conhecem bem, sobretudo pessoas mais antigas. Porque, realmente, quando a comida é cozinhada pode ser envenenada.



**It's almost like you're saying,
you're reviving the whole cenacle and
servant scenario, but with respect.
Sometimes it sounds like slave drivers,
(yes?) but we aren't, you know.**





Havia uma coisa que se costumava fazer aqui que são os batizados colectivos. Então, fizeram uma festa, uma mega-festa, uma coisa impressionante, que eu nunca tinha visto e nunca mais vi, também (...). Uma mesa enorme com tudo e mais alguma coisa.

Nós íamos para os pés de mangueira, comíamos manga, lambuzávamos a boca, íamos com bata suja, não é “eu vinha”, “vínhamos” (!) com bata suja; nós rachávamos coco com pedra... Mais: comíamos (...), trepávamos mamoeiro, rachávamos mamão pontado com pedra – nós, negros e os brancos (...).



Eu sou um pequeno cancro, que estou por aí, a fazer aquilo que não deve. E num dos teatros do meu tio, pus assim: “Dias tristes do Príncipe, quando chove tudo humedece, com a neblina tudo escurece, se falta combustível escurece, *encobrece* e humedece. Já não há contactos com o exterior, barcos não vêm, aviões cancelam, lanchas no estaleiro e tudo num atoleiro (...)”.





Tenho muita atracção pela ideia de alguém lançar as cartas (...), mas eu não queria. Mas há pessoas que dizem: “Não, mas não vais ver o futuro, tu vais ver mais ou menos como és”.



**Caro amigo, o seu interlocutor
é particular, o meu é o Cosmos.**

Flauta: Maria Filomena Molder, Vigilante/**Aloés:** Maria Filomena Molder, Vidente/**Jerricá:** Henry Cronje, Capitão/**Acordeão:** João Mota, Comedor/**Tapete comum:** Nicolau Laves, Guia/**Telha tipo francês:** Nicolau Laves, Infiltrado/**Peixe aberto:** Maria Filomena Molder, Vidente/**Castrino:** Castrino Alcântara, Valdevinos

Musa paradisiacaObras expostas / *Exhibited works***Cena de caça [Hunting scene], 2013**Filme 16mm, som óptico
16mm film, optical sound
8'**Comissão de almas****[Soul committee], 2013**Dupla projeção de diapositivos
sincronizada com faixa áudio
Double slide projection synchronized
with audio track
15'

p. 82

Telha tipo francês**[French-style rooftile], 2013**Escultura em breu pintado
da série Aumentário
Painted pitch sculpture from the
Aumentário [Augmentarium] series
7 × 45 × 30 cm

Thus far, Eduardo Guerra and Miguel Ferrão's project *Musa paradisiaca* has focused on discourse and has developed in episodes in which the duo have invited an external entity with which they have established a dialogue. Presented in the form of a (public or private) performance, this dialogue was subsequently documented on their website.

Recently, however, their practice has opened up to new dimensions and ways of thinking in which the hybridity and freedom from responsibility of the creative act gain a central role through editing. Instead of searching for words and giving them form, *Musa paradisiaca* are now focusing their attention precisely on the flight from this materiality and on a restoration of the sensitivity towards what was previously opaque. An exercise in poetising the languages (going beyond words) that make up our everyday lives.

For the New Artists Prize, they are presenting three different works: the film *Cena de Caça [Hunting Scene]* (the duo's first); a projection of slides with synchronous sound (*Comissão de Almas [Soul Committee]*); and a series of sculptures (*Aumentário [Augmentarium]*). All three works can be considered as exercises in translating or staging a (historical, discursive and image-based) notion of the real in new, fictionalised, intuitive, magical and timeless images.

In the sixteenth century, a text by Baltasar Dias – *A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno* – was brought to São Tomé. This work later came to form the basis of one of the most significant expressions of São Tomé culture: the Tchiloli. In *Cena de Caça*, *Musa paradisiaca* appropriate a monologue from the play which is also sort of prayer in which the actor dons the skin of a dying man. The belief that death was close by in this scene and the danger in which this placed the actor caused it to be banned. Castrino Alcântara, a São Tomé linguist and expert, is invited to recite the banned monologue. He chooses the place and, drunk on palm wine, moves closer to death. The film shows the observing and the impossible and unrepeatable staging of the unique moment in which images are created.

p. 79

Jerricã [Jerrican], 2013Escultura em breu pintado
da série Aumentário
Painted pitch sculpture from the
Aumentário [Augmentarium] series
32 × 32 × 26 cm

p. 80

Acordeão [Accordion], 2013Escultura em breu pintado
da série Aumentário
Painted pitch sculpture from the
Aumentário [Augmentarium] series
34 × 30 × 22 cm

p. 83

Peixe aberto [Open fish], 2013Escultura em breu pintado
da série Aumentário
Painted pitch sculpture from the
Aumentário [Augmentarium] series
7 × 45 × 7 cm

We speak about dialogue because relationships are inevitable. Of course, we speak about people and also about events or objects.

What we do could almost be called a study of relationships. Only it is not a study because we are not outside of those relationships.

There is no doubt that the only way that we can truly take responsibility for any action is to involve others in the discovery. In other words, a thing only exists when it is presented, when it is necessary. A thing is only necessary when it is necessary to someone.

Timeless, perhaps, but still remaining near as well. Which ends up scorching any proposal of time. That is, we can never be very far away because there is always the possibility that we might cease to hear each other. And that can't be, in our opinion. 'Knowing is personal', as Benjamin Descamps told us in the performance *Impossible Tasks [The Servant of the Cenacle]* at the Palais de Tokyo in Paris on 14 June 2013.

The film is actually a decision taken by three people. At the start, there was no 'vision' of the film. Together with Castrino, we discovered this need. It is a body with three heads.

In fact, we don't know yet who the priest is in this exorcism, as the three of us call it. We only know that we needed someone to do it and someone to watch. We call it an exorcism because it renders visible things which previously were not.

Ultimately, the film restores a feeling of this prayer, changing it to make it personal. Only Castrino, who knew it in the original version, even before becoming Tchiloli, could do it. For this reason, there is a default restoration of the words of the dying person, which are mixed up with those of Castrino.

Tradução p. 79

"É quase como vocês dizem, estão a reviver por inteiro o cenário do criado e do cenáculo, mas com respeito. Às vezes soa como se fôssemos traficantes de escravos (não é?), mas não somos, sabem."

A group of coal sculptures called *Aumentário* are placed in the entrance to the room where the film is shown. These are *Acordeão [accordion]*, *Telha tipo francês [French-style tile]*, *Peixe aberto [Open fish]*, and *Jerrican*. They are real objects, or rather, they are not only copies or reproductions but true in themselves. On the other hand, they are not objects but descriptions or sensations of objects. They are copies of reality and realities in themselves. They are also boxes into which characters fit that ventriloquize a narrative together.

They are situated at the door of the room because they are objects that we must leave behind to enter the semi-religious space of the film. This battalion of figures therefore represents an iconography of sacrilege: everything that we cannot take with us when we pass from a mundane reality to the place of the spirit.

In *Comissão de Almas*, *Musa paradisiaca* looked for four people to whom they could put the question 'How is a fugitive caught? How can we catch what is always escaping from us?' Four people whose practice has a unique and emotional meaning and whose journey contains accounts of personal truths. They conversed for a year and later the conversations were edited and linked together to form a single narrative spoken by several voices. The narrative takes place in the passages between the accounts and is sometimes gentle but sometimes violent.

While the conversations took place, *Musa* drew images that corresponded to the memory that they retained of them. They are drawings whose function is not to illustrate the discourse but to respond to it. Let's call them 'channels of meaning'. They try to free themselves from a known configuration to arrive at a new place, a new sensibility. *Musa* speak of images like the dreams that they imagine that each character has had or will have. They exist beyond meaning, beyond a style, beyond the imagination. They are a doorway to a consciousness.

This duo's work is based on a search for hovering images. Those that float above our heads – metaphors, scenarios, expressions – that can only be discovered when they are pronounced by the other. An existentialist search, beyond the boundaries of the imagination and representation as we know it; a search that takes the path of transcendence as a liberating hypothesis and as a space for doubt and discovery.

We approach ventriloquism as an act of extreme objectivity. It is a way of clarifying the discourse, so to speak. We all know that a jerry can cannot speak but we know in advance that it has its own problems. Always tied to the idea of being half full or half empty of wine, water or petrol. Questions which, in reality, everybody asks. We therefore augment the questions.

The meaning of the question stems from the desire to catch the feeling of understanding red-handed.

Understanding as knowledge of ourselves and others is like a child, dependent on the watchfulness of its progenitor. Is it a constant task of paying attention to oneself and to others, a task of reconciliation. But while in *Impossible Tasks* we asked whether it would be possible to bring together what seemed irreconcilable, now we are investigating the extent 'to which the parts of a single organism can exist separately'.

We think that the imagination is actually very limited. We understand it as the making of images. That is, as what images do. For this reason, when we make images we try as far as possible not to imagine. Imagination and discovery are great enemies, you might say.

'You need to know the animal's habits: what it likes and doesn't like (...). One can only follow tracks if one has already followed tracks. Tracks have already been followed and that's why tracks are followed'.

'There are people who don't like to eat in the homes of people that they don't know well, particularly elderly people. Because when food is cooked it could be poisoned'.

"It's almost like you're saying, you're reviving the whole cenacle and servant scenario, but with respect. Sometimes it sounds like we're slave drivers, (yes?) but we aren't, you know."

'I'm very attracted to the idea of someone reading tarot cards (...) but I don't want to. But there are people who say: 'No, but you're not going to see the future; you are more or less going to see what you are like'.

'We used to go to the foot of the mango tree, to eat mangoes, getting our mouths dirty, dirty overalls, it isn't 'I came', 'we came' (!) with dirty overalls; we used to split coconuts with a stone... And: we ate (...), we climbed the papaya trees, we split ripe papayas with a stone – we blacks and whites (...)'.

'I'm a small canker, wandering around, doing what I shouldn't be doing. And in one of my uncle's theatres, I wrote this: 'Sad days of the Prince, when it rains everything gets wet, with the fog everything turns dark; if there is no fuel it turns dark, it clouds over and darkens. There is no longer any contact with the outside world. The boats don't come, the planes are cancelled, the motorboats are in the shipyard and everything is in a mess (...)'.

'One thing that often happens here is collective baptisms. And then there was a party, a mega-party, an amazing event of a kind that I've never seen before or since (...). An enormous table with everything and a bit more'.

'Dear friend, your interlocutor is private, mine is the Cosmos'.

Flute: Maria Filomena Molder, Security Guard / **Aloes:** Maria Filomena Molder, Clairvoyant / **Jerrycan:** Henry Cronje, Capitan / **Accordion:** João Mota, Eater / **Ordinary rug:** Nicolau Lavres, Guide / **French-style tile:** Nicolau Lavres, Infiltrator / **Open fish:** Maria Filomena Molder, Clairvoyant / **Castrino:** Castrino Alcântara, Vagrant

Fundação EDP**Conselho de Administração**

Board of Directors
 António de Almeida
 António Mexia
 Sérgio Figueiredo
 João Paulo Mateus
 Pedro Neves Ferreira

Diretor de Cultura**Cultural Director**

José Manuel dos Santos
Diretora de Comunicação
Communication Director
 Catarina Seixas

**Exposição / Exhibition****Coordenação**

Coordinator
 José Manuel dos Santos

Comissários

Curators
 Filipa Oliveira
 João Pinharanda
 Sérgio Mah

Assistente de Curadoria**Assistant Curator**

Joana Simões Henriques

Assessor Cultural**Culture Adviser**

António Soares

Produção**Production**

Fernando Ribeiro
 Margarida Almeida Chantre

Comunicação**Communication**

Elisabete Sá
 Inês Rebelo Pereira
 Matilde Paiva Raposo
 Rosa Amaral

Tradução e Revisão**Translation and Proof-Reading**

José Gabriel Flores
 Kennis Translations

Montagem**Setting**

Móveis Afonso VI, Lda
 Sgfmals, Lda

Audiovisuais**Audiovisuals**

Ana Amorim
 Balaclava Noir
 Filipe Duarte
 OPTEC

Design Gráfico**Graphic Design**

Uma-Brand Studio

Visitas Orientadas e Visitas-oficina
 desenvolvidas em parceria com
*Guided tours and workshops developed
 in partnership with:*

SERRAVES

Receção e acolhimento de públicos
Public greeting and reception:

**Apoio / Support**

casa da música

Catálogo / Catalogue**Coordenação Editorial**

Editorial Coordination
 Joana Simões Henriques
 João Pinharanda

Textos**Texts**

Bruno Marchand
 Filipa Oliveira
 João Pinharanda
 José Manuel dos Santos
 Sérgio Mah

Tradução e Revisão**Translation and Proof-Reading**

José Gabriel Flores
 Kennis Translations

Edição**Edition**

Documenta

Desenho Gráfico**Graphic Design**

Atelier Pedro Falcão

Proporção**Proportion**

[8:9] – 24 x 27 cm

Tipos de letra**Typefaces**

Gothic 720

Verdigris MVB

Créditos Fotográficos**Photo Credits**

João Ferro Martins (p. 39)
 Mariana Caló & Francisco Queimadela
 (pp. 66-75)

Miguel Proença (pp. 77-74)

Ricardo Castelo (pp. 26-38; 40-63; 87-103;
 106-107; 112; 114-115)

Susana Pomba (pp. 2-10; 20-21)

Pré-impressão, Impressão e Acabamento**Prepress, Printing and Binding**

Gráfica Maiadouro

Depósito Legal**Legal Deposit**

371 151/14

ISBN

978-989-8566-39-3

1ª Edição

1st Edition

Exemplares**Copies**

1000

Copyright

Todos os direitos reservados. Esta obra não
 pode ser reproduzida, no todo ou em parte,
 por qualquer forma ou quaisquer meios
 electrónicos, mecânicos ou outros, incluindo
 fotocópia, gravação magnética ou qualquer
 processo de armazenamento ou sistema
 de recuperação de informação, sem prévia
 autorização escrita dos editores.

*All rights reserved. No part of this publication
 may be printed or used in any form or by any
 means, including photocopying and recording,
 or any information or retrieval systems, with-
 out permission in writing of the publisher.*