



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

ADRIANA CRISTINA AGUIAR RODRIGUES

ESCARIFICAÇÕES:
ESPAÇO-CORPO-MEMÓRIA NA LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS
ANGOLANAS (2001-2020)

CAMPINAS,
2022

ADRIANA CRISTINA AGUIAR RODRIGUES

ESCARIFICAÇÕES:
ESPAÇO-CORPO-MEMÓRIA NA LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS
ANGOLANAS (2001-2020)

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Elena Brugioni

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida por Adriana Cristina Aguiar Rodrigues e orientada pela Profa. Dra. Elena Brugioni.

CAMPINAS,
2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

R696 Rodrigues, Adriana Cristina Aguiar, 1981-
Escarificações : espaço-corpo-memória na literatura e nas artes visuais angolanas (2001-2020) / Adriana Cristina Aguiar Rodrigues. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Elena Brugioni.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura angolana - Século XXI. 2. Arte angolana - Século XXI. 3. Memória coletiva. 4. Ondjaki, 1977- - Crítica e interpretação. 5. Henda, Kiluanji Kia, 1979- - Crítica e interpretação. I. Brugioni, Elena, 1979-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Scarifications : space-body-memory in angolan literature and visual arts (2001-2020)

Palavras-chave em inglês:

Angolan literature - 21th century

Angolan art - 21th century

Collective memory

Ondjaki, 1977- - Criticism and interpretation

Henda, Kiluanji Kia, 1979- Criticism and interpretation

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Elena Brugioni [Orientador]

Anita Martins Rodrigues de Moraes

Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco

Jessica Falconi

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua

Data de defesa: 23-02-2022

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-2192-9981>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9278740455853968>



BANCA EXAMINADORA:

Elena Brugioni

Anita Martins Rodrigues de Moraes

Carmen Lucia Tindo Ribeiro Secco

Jessica Falconi

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua

**IEL/UNICAMP
2022**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Às que vieram no tempo antes de mim:
Margarida (in memoriam) e Elvira (avós),
Maria (mãe),
Ivone (in memoriam) e Rita (tias);
E às que virão daqueles, destes e de vindouros tempos.

Agradecimentos

Quando comecei a pensar nesta tese, havia muitos outros brasileiros e brasileiras vivos/vivas! Quando comecei a escrever esta tese, estávamos no tempo do dar as mãos, do abraçar, da reunião e do encontro presencial na UNICAMP, mesmo depois de 2016 e de tudo o que se seguiu. Quando cheguei à qualificação desta tese, em março de 2021, já muita coisa havia mudado. Do começo até aqui se cruzam muitas travessias. Mas onde situar o começo disto tudo? O último ano de tese e o contexto de inflação, de fome, de pobreza que se abateu sobre a maioria dos brasileiros logo me fizeram lembrar de um começo anterior ao do tempo de doutorado. E o fez porque nascer em município do interior do Amazonas (Eirunepé), na década de 1980, num tempo de ditadores, fez com que muito me fosse tirado. Bibliotecas, segurança alimentar, apoio social, formação cultural. Filha de mãe solo responsável por cinco filhos e duas filhas, ninguém poderia traçar para mim o destino que a escola e a universidade pública traçaram (em 2 anos de pré-escolar, 8 anos de ensino fundamental, 3 anos de Magistério, 4 anos de bacharelado, 4 anos de licenciatura e 6 anos de pós-graduação). Com grande sorte, terminaria o ensino médio, viva. Isso foi em 1998. Vinte anos depois, quando iniciei esse processo de doutoramento – 1 ano após meu ingresso como professora na Universidade Federal do Amazonas –, deu-se a eleição de um homenageador de tiranos. Em 2019, vivemos ataques à pesquisa, às ciências, à educação. Em 2020, veio a pandemia. Nesse tempo todo me vi assombrada pela infância vivida em um país sob o jugo da ditadura, enquanto me agarrava à memória de que, de lá até aqui, precisamos subverter. Por essas travessias e por chegar até aqui, agradeço a muitos:

À minha avó materna com nome de flor, Margarida, nascida no início do século XX, por ter dado à luz, em 1952, minha mãe, Maria Aguiar de Souza, impedida de concluir o ensino fundamental, mas que se faz presente em cada letra aqui desenhada. É de Maria que nasce a mulher que sou, a professora, a primeira mestra, a primeira doutora na família, esta tese.

Aos meus irmãos e irmãs: José (*in memoriam*), Antônio, Abraão (*in memoriam*), Altanira, Amilton (*in memoriam*) e Diego, que construíram um lar e as referências de cuidado, pertencimento e companheirismo.

Aos meus sobrinhos e sobrinhas: Thamirys, Rachid, Eduarda, Maria Clara, Ana Lúvia, Pedro, Pedro Henrique, Miguel, Asaf, por serem alegria, encantamento e prosa.

À Edla, uma casa fora de casa, amiga e parceira em todas as horas de trabalho, de estudos, de pesquisa, de tese, de vida. Um alento, uma motivação, uma mão e um colo presente nos momentos mais difíceis e nos mais festivos.

Aos amigos e às amigas que me escutaram e seguiram torcendo, apoiando, cuidando: Providence Bampoky – amiga, irmã, companheira de estudos, de bandejão, de noites e madrugadas em Barão Geraldo e além –, Alcina, Aldilene, Cora, Elaine, Jany, Leandro, Mary, Mirley, Thays e Denilson (com quem simbolicamente divido o ato de defesa da tese).

À minha orientadora, Elena Brugioni, pela autonomia e sobretudo pela indicação de leituras que transformaram o cabedal teórico. Grata por me trazer até o nome de Kiluanji Kia Henda.

Aos angolanos e angolanas e às concidadãs que me receberam e comigo dialogaram em Luanda, especialmente Mille, Nídia Klein, Kiluanji Kia Henda, Abreu Paxa, Helder Simbad, Don Sebas Cassule e professores da Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto.

À Nadine Siegert, por ter gentilmente cedido os textos de sua autoria.

Às professoras Juliana Bevilacqua e Lucilene Reginaldo, que compuseram a banca de qualificação. Grata pelas indicações que iluminaram o percurso e por terem sido gentis durante a avaliação.

Às professoras Anita Moraes, Carmen Lúcia Tindó Secco, Jessica Falconi e Juliana Bevilacqua, por se juntarem à banca de defesa, pela leitura atenciosa e pelas contribuições.

À Universidade Estadual de Campinas, por ser casa atenciosa e iluminadora. Aos funcionários (de modo especial à Rose e ao Cláudio – exemplos de servidor público), professoras, professores do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), do Instituto de Artes (IA) e do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) – em especial Elena Brugioni, Fátima Morethy Couto, Márcio Seligmann-Silva e Omar Ribeiro –, pelos ensinamentos, partilha de conhecimento e indicações bibliográficas. Aos colegas Geovanni, Débora e Vanessa (do IA); William, Bruno, Sandra e Zacarias (do IFCH); Pilar, Amanda, Isabela, Patrícia, Natasha, Carol e Fernanda Gallo (do IEL), pela troca de saberes e vivências.

À Universidade Federal do Amazonas, por ter incentivado esta pesquisa e permitido, de forma célere, o afastamento de minhas atividades docentes durante o doutorado.

Aos professores e às professoras das escolas e universidades públicas (municipais, estaduais e federais) por onde passei. Obrigada por terem me conduzido até aqui! Obrigada por terem transformado a minha existência a partir da educação pública!

Aos alunos e às alunas, por serem inspiração e razão da minha vida profissional!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

É sobre Angola que versa esta tese, particularmente aquela que se nos apresenta via literatura e artes visuais produzidas entre 2001 e 2020 – enquanto formas culturais e mídias que se vinculam, dentre outras, à memória. O escopo de investigação gira em torno de três questionamentos, a saber: a) Qual o espaço das artes e da literatura angolanas no cenário cultural pós-guerra?; b) De que forma a literatura e as produções visuais angolanas encenam, nas primeiras décadas do século XXI, espaços (lugar-corpo-memória) marcados pelos condicionamentos históricos, políticos, econômicos e sociais?; c) É possível pensar, a partir das obras de artistas das novas gerações, a construção de outros paradigmas de representação de espaços nas artes angolanas surgidas neste século?. Buscando responder a essas indagações, a investigação, constituída por um *corpus* ficcional heterogêneo, sustenta-se em um debate teórico-conceitual multidisciplinar, considerando, sobretudo, a perspectiva dos Estudos Pós-coloniais para abordar o campo da memória (vinculada aos lugares e aos corpos) em suas manifestações na cultura angolana. Partindo disso, nos quatro capítulos que aqui se apresentam, a categoria “espaço” assume diferentes conotações – indo desde um aspecto teórico-conceitual (no primeiro capítulo) até um sentido metafórico, que inclui uma análise do campo da produção cultural (segundo capítulo), especificamente o mapeamento de movimentos e de espaços culturais em Angola no período de Paz, em seus embates entre a democratização e a “fronteira de asfalto”. Para tanto, recorreremos à bibliografia e às informações disponíveis em jornais e em plataformas on-line, além de entrevistas coletadas durante pesquisa de campo em Luanda, em 2019. O conteúdo revelado por via desse instrumento, apesar de não se configurar como objeto central de análise, fornece importantes elementos para a compreensão dos diferentes condicionamentos que conferem às artes e à literatura contemporânea angolana a conformação atual. Nos dois últimos capítulos, voltamo-nos para os projetos estéticos de Ondjaki e Kiluanji Kia Henda – ambos nascidos na mesma década da independência de Angola e cuja entrada no universo da cultura ocorre no alvorecer do século XXI –, a fim de compreender, a partir destes, como narrativas verbais e visuais angolanas produzidas neste século encenam espaços de memória (do lugar e do corpo) marcados pelos condicionamentos do colonialismo, das guerras e do pós-guerra. As análises apontam expressiva atuação de movimentos civis em favor da abertura e da ampliação dos espaços e eventos de cultura, embora ainda persistam significativos entraves e limitações. Quanto às narrativas analisadas, observa-se, no período pós-guerra, o diálogo dos artistas com nomes de gerações anteriores (como Pepetela e António Ole) e com o que já se vinha desenvolvendo na última década do século XX, sobretudo na literatura, notadamente no que se refere à memória (do colonialismo e das guerras), conferindo-lhe também mais evidência no campo das artes visuais. Outro aspecto ainda diz respeito à presença, nas narrativas, de questões relativas à política econômica global, compreendidas a partir do espaço de Angola, mas também das relações transnacionais que caracterizam este século, marcado pelo que Mbembe (2018a) denomina como o *devenir-negro do mundo*.

Palavras-chave: Literatura angolana contemporânea. Arte angolana contemporânea. Memória cultural. Ondjaki. Kiluanji Kia Henda.

Abstract

This thesis is about Angola, particularly the one presented to us through literature and visual arts produced between 2001 and 2020 – as cultural forms and media that are connected, besides others, to memory. The scope of the investigation revolves around three questions, namely: a) What is the space for Angolan arts and literature in the post-war cultural scenario?; b) How do Angolan literature and visual productions enact, in the first decades of the 21st century, spaces (place-body-memory) marked by historical, political, economic and social conditions?; c) Is it possible to think, based on the works of artists of the new generations, of the construction of other paradigms of representation of spaces in the Angolan arts that emerged in this century? Trying to answer these questions, the investigation, made of a heterogeneous fictional corpus, is based on a multidisciplinary theoretical-conceptual debate, considering, above all, the perspective of Postcolonial Studies to address the field of memory (linked to places and bodies) in their manifestations in Angolan culture. Given all that, in the four chapters presented here, the category “space” takes on different connotations – ranging from a theoretical-conceptual aspect (in the first chapter) to a metaphorical sense, which includes an analysis of the field of cultural production (second chapter), specifically the mapping of movements and cultural spaces in Angola during the Peace period, in its clashes between democratization and the “asphalt boundary”. To do so, we turned to bibliography and information available in newspapers and online platforms, as well as interviews collected during field research in Luanda, in 2019. The content revealed through this instrument, despite not being the central object of analysis, provides important elements for understanding the different conditions that give contemporary Angolan arts and literature their current configuration. In the last two chapters, we turn to the aesthetic projects of Ondjaki and Kiluanji Kia Henda – both born in the same decade of Angola's independence and whose entry into the universe of culture occurs at the dawn of the 21st century – in order to understand, starting from these, how Angolan verbal and visual narratives produced in this century enact spaces of memory (of the place and the body) marked by the conditionings of colonialism, wars and the post-war period. The analyzes show the expressive role of civil movements in favor of opening up and expanding cultural spaces and events, although there are still significant obstacles and limitations. As for the analyzed narratives, in the post-war period, there is a dialogue between these artists and names from previous generations (such as Pepetela and António Ole) and with what was already being developed in the last decade of the 20th century, especially in literature, notably with regard to memory (of colonialism and wars), also giving it more evidence in the field of visual arts. Another aspect concerns the presence, in the narratives, of issues related to global economic policy, understood from the space of Angola, but also from the transnational relations that characterize this century, marked by what Mbembe (2018a) calls the *becoming-black of the world*.

Keywords: Contemporary angolan literature. Contemporary angolan art. Cultural memory. Ondjaki. Kiluanji Kia Henda.

Résumé

Cette thèse porte sur l'Angola, en particulier celle qui nous est présentée à travers la littérature et les arts visuels produits entre 2001 et 2020 – en tant que formes culturelles et médias liés, entre autres, à la mémoire. Le champ d'analyse s'articule autour de trois questionnements, à savoir: a) Quelle est la place des arts et de la littérature angolaise dans le scénario culturel d'après-guerre?; b) Comment la littérature et les productions visuelles angolaises mettent-elles en scène, dans les premières décennies du XXI^e siècle, des espaces (lieu-corps-mémoire) marqués par des conditions historiques, politiques, économiques et sociales?; c) Est ce possible, à partir des œuvres d'artistes des nouvelles générations, de penser à la construction d'autres paradigmes de représentation des espaces dans les arts angolais qui ont émergé au cours de ce siècle?. En cherchant à répondre à ces questions, l'analyse constituée d'un *corpus* fictionnel hétérogène, s'appuie sur un débat théorique et conceptuel pluridisciplinaire, ayant surtout pour base la perspective des Études Post-coloniales pour aborder le champ de la mémoire (lié aux lieux et aux corps) dans ses manifestations de la culture angolaise. Compte tenu de cela, dans les quatre chapitres ici présentés, la catégorie "espace" prend différentes connotations - allant d'un aspect théorique et conceptuel (dans le premier chapitre) à un sens métaphorique, qui inclut une analyse du domaine de la production culturelle (deuxième chapitre), en particulier la cartographie des mouvements et des espaces culturels en Angola en période de paix, dans ses conflits entre la démocratisation et la "frontière asphaltée". Pour ce faire, nous utilisons la bibliographie et les informations disponibles dans les journaux et les plateformes en ligne, ainsi que des entretiens collectés lors des recherches sur le terrain à Luanda, en 2019. Le contenu révélé à partir de ces données, bien qu'étant pas l'objet principal d'analyse, fournissent d'importants éléments pour la compréhension des différents conditionnements qui confèrent aux arts et à la littérature angolaise contemporaine leur aspect actuel. Dans les deux derniers chapitres, nous nous tournons vers les projets esthétiques d'Ondjaki et Kiluanji Kia Henda - tous deux nés durant la même décennie de l'indépendance de l'Angola et dont l'entrée dans l'univers de la culture se produit à l'aube du XXI^e siècle – afin de comprendre, à partir de leurs projets, comment des récits verbaux et visuels angolais produits au cours de ce siècle mettent en scène des espaces de mémoire (de lieu et de corps) marqués par les conditionnements du colonialisme, des guerres et de l'après-guerre. Les analyses soulignent le rôle expressif des mouvements civils en faveur de l'ouverture et de l'expansion des espaces et des événements culturels, même s'il existe encore des obstacles et des limites significatifs. Quant aux récits analysés, dans la période d'après-guerre, nous observons le dialogue des artistes des générations précédentes (comme Pepetela et António Ole) et avec ce qui se développait déjà au cours de la dernière décennie du XX^e siècle, en particulier dans la littérature, notamment en ce qui concerne la mémoire (du colonialisme et des guerres), lui attribuant également plus d'évidence dans le domaine des arts visuels. Un autre aspect concerne la présence, dans les récits, des questions liées à la politique économique globale, comprises à partir de l'espace angolais, mais aussi à partir des relations transnationales qui caractérisent ce siècle, marqué par ce que Mbembe (2018a) appelle le *devenir nègre du monde*.

Mots-clés: Littérature angolaise contemporaine. Art angolais contemporain. Mémoire culturelle. Ondjaki. Kiluanji Kia Henda.

Lista de figuras

Figura 1 – Banco Luba, República Democrática do Congo.....	32
Figura 2 – Banco cariátide.....	33
Figura 3 – Exibição do documentário <i>Para lá dos meus passos</i>	81
Figura 4 – Prédio da Livraria Lello no centro de Luanda.....	106
Figura 5 – Conjunto arquitetônico no Largo da Amizade Cuba-Angola, antigo Largo Infante D. Henriques, popularmente conhecido como Largo do Baleizão.....	107
Figura 6 – Vista do pátio externo do Teatro Elinga e do entorno.....	108
Figura 7 – Mapa de espaços culturais de Luanda.....	109
Figura 8 – Partes da série <i>In the days of dark safari</i> (2017).....	123
Figura 9 – Fragmentos da série <i>Icarus 13: the first journey to the Sun</i> (2007).....	124
Figura 10 – “Premunição da Kianda”, de António Gongga.....	207
Figura 11 – Vista parcial da instalação <i>Hidden Pages, Stolen Bodies</i>	211
Figura 12 – Detalhes da instalação <i>Hidden Pages, Stolen Bodies</i>	212
Figura 13 – Série “Sem título”.....	214
Figura 14 – “Série de retratos”.....	215
Figura 15 – Detalhe da instalação <i>Margem da Zona Limite</i> (1995).....	216
Figura 16 – “Desintegrações (I)” (2000-2003); “Calemas”; “Personagens e paisagens domésticas revisitadas” (2003); “O mural do Maculusso” (2014); “ <i>Urban Choices</i> (I)” (2000); “Tríptico molhado” (2013).....	218
Figura 17 – “Monumento ao Soldado Desconhecido”, Luanda.....	220
Figura 18 – Escultura Pública <i>Mitologias II</i> , de António Ole.....	221
Figura 19 – “Largo do Baleizão”, à esquerda; “Largo das Heroínas”, à direita, em Luanda.....	222
Figura 20 – “Largo da Independência”, Luanda.....	224
Figura 21 – Partes do projeto <i>Niemayer dream – Luanda: year 0</i>	231
Figura 22 – Projeto <i>Homem Novo – New man</i> , série <i>Balumuka (ambush)</i> , 2010.....	235
Figura 23 – Vista do pátio externo e placa afixada no Museu Nacional de História Militar.....	238
Figura 24 – Vista do pátio interno do Museu Nacional de História Militar.....	239
Figura 25 – Vista de parte do acervo do Museu Nacional de História Militar.....	240
Figura 26 – Projeto <i>Homem novo – New man</i> – parte da série <i>Redefinindo o poder</i> (2011/2012).....	241

Figura 27 – “Big Bang”, Huambo (2009); “Balas e satélites”, Huambo (2009); “ <i>Bullet Proof Photography (SADF Combat Car)</i> ” (2006) ; “ <i>Wall and politics</i> ” (2007); “ <i>Wall and politics I</i> ” (2007); “ <i>Wall and politics II</i> ” (2007).....	248
Figura 28 – “Karl Marx, Luanda” (2006); “Comboio para a terra do nunca” (2007); “Montanha russa (<i>roller coaster</i>)” (2005); OVNI (U.F.O), (2005).....	250
Figura 29 – “Terra esfolada” (2009); “ <i>Lunda in the sky with diamonds I</i> ” (2007); “ <i>Chinese connections</i> ” (2006); “Lunda Sul” (2010); “ <i>Lunda in the sky with diamonds II</i> ” (2007).....	253
Figura 30 – “Minguilay e os barris” (2008); “ <i>Cold war – colateral effects</i> ” (2005); <i>Che boy</i> ” (2005).....	255
Figura 31 – <i>Concreto blues</i> (2019) – fragmento; <i>A city called Mirage</i> (2014) – fragmentos.....	256
Figura 32 – Partes da série <i>Redefinindo o poder</i> (2011/2012, 2021).....	263
Figura 33 – Série <i>Poderosa de Bom Jesus – Stories and investigations</i> (2008): “Bom de boca”; “ <i>Lubas Paradise</i> ”; “Mercado da Chibia (<i>Suffering and Smiling</i>)”.....	268
Figura 34 – Série <i>Poderosa de Bom Jesus – Stories and investigations</i> (2008): “Chinese connection I e II”.....	270
Figura 35 – “Kixima remix” (2008); “Poderosa de Bom Jesus” (2008); “Arte Mubako”, de Bantu Tabasisa (2009).....	272
Figura 36 – Recepção da obra “Poderosa de Bom Jesus” em veículos de comunicação.....	276
Figura 37 – “Ilha de vênus” (2018); “ <i>Melilla Fence – Module IV (Hotel Flamingo)</i> ” (2019).....	284
Figura 38 – “ <i>Othello’s fate (Act I, II, III, IV, V)</i> ” (2013); “ <i>The Merchant of Venice</i> ” (2010); Os quatro mouros – imagem de área interna da igreja Santa Maria Gloriosa dey Frari; “ <i>Self-portrait as a white man</i> ” (2010); “ <i>Olympia</i> ” (1883), de Manet.....	285

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1 – DE ESCARIFICAÇÕES E ESPAÇOS: DELINEANDO CONCEITOS	31
1.1 Escarificações	31
1.2 Espaço-corpo-memória.....	41
1.2.1 Breves considerações acerca da noção de “espaço”	41
1.2.2 Território e cidade – dos Estudos Pós-coloniais à revisão teórico-crítica do fenômeno urbano em África.....	46
1.2.3 Em memória de que corpo ou do corpo de qual memória.....	56
1.3 Em síntese – “Escarificações: espaço-corpo-memória”	70
CAPÍTULO 2 – ESPAÇOS DA CULTURA ANGOLANA NO SÉCULO XXI: DEMOCRATIZAÇÃO OU AS PERSISTENTES FRONTEIRAS DE ASFALTO?	77
2.1 De outros movimentos culturais organizados por escritores, artistas e membros da sociedade civil	85
2.2 Construir a Política de Estado para a cultura angolana no século XXI	95
2.2.1 Desafios para quem deseja ser artista/escritor/leitor na periferia do sistema-mundo desigual.....	99
2.3 Ecos da democratização ou para lá da fronteira de asfalto – os projetos estéticos de Ondjaki e de Kiluanji Kia Henda	110
2.3.1 Palimpsestos de tempos-espacos nas narrativas de Ondjaki.....	111
2.3.2 Entre a ficção e a história: Kiluanji e a encenação de narrativas de poder em paisagens contemporâneas	118
CAPÍTULO 3 – SUPERFÍCIES E SUBTERRÂNEOS EM TERRITÓRIOS VERBAIS.....	127
3.1 As múltiplas camadas de Angola narradas a partir de uma infância vivida na região central de Luanda nos anos 1980: <i>Bom dia, camaradas, Os da minha rua</i> e <i>AvóDezanove e o segredo do soviético</i>	127
3.1.1 Uma cidade socialista e renovada, mas nem tanto.....	127
3.1.2 Acervo bélico e suas (i)materialidades duradouras	131
3.1.3 Praia do Bispo – aos pescadores: o mar; às crianças: um imaginário afetivo; aos mortos: lápides em cemitérios; aos vultos do passado: um mausoléu ou a cidade do futuro	136

3.2	Subsistência, vínculos solidários e a saudade de um mais-velho que flutua numa necrópole petrolífera: <i>Os transparentes</i>	143
3.2.1	Entre outdoors da modernidade, sirenes, buzinas, britadeiras, furadeiras e montanhas de coisas inúteis: o verbo morar	159
3.2.2	Mãos que conjugam o verbo zungar: laços e dinâmicas de subsistência como defesa à produção contínua de uma gramática da subcidadania	182
3.2.3	“Este é o meu corpo, esta é a visão da minha dor”: silêncio e canção, corpos que flutuam, corpos que pesam.....	188
CAPÍTULO 4 – SUPERFÍCIES E SUBTERRÂNEOS EM TERRITÓRIOS VISUAIS		207
4.1	Desfazendo-se da cidade colonial?	219
4.1.1	Do “Ano zero” ao “Homem novo” – a arte como resistência a uma despojada memória ou da arte como projeção crítica de uma neoutopia viva, atuante.....	228
4.1.2	De estilhaços e amontoados de sonhos contorcidos: encarando o passado recente....	246
4.2	Corpos revisitados, corpos reposicionados: “E tu, quem vais ser hoje?”	258
4.2.1	Na urdidura de outras angolanidades.....	261
CONSTRUIR UMA JANGADA-BICICLETA PARA TRANSPOR VÊNUS: DESTERRO, ILHAS E OUTRAS TOPOGRAFIAS DE ENCANTO E TERROR NO SÉCULO XXI.....		279
REFERÊNCIAS		288
APÊNDICES		310
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ABREU PAXE		311
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM DAVID CAPELENGUELA.....		321
APÊNDICE C – ENTREVISTA COM DOMINGAS MONTE		329
APÊNDICE D – ENTREVISTA COM DON SEBAS CASSULE		333
APÊNDICE E – ENTREVISTA COM HÉLDER SIMBAD		338
APÊNDICE F – ENTREVISTA COM KILUANJI KIA HENDA		348
APÊNDICE G – ENTREVISTA COM PAULA NASCIMENTO		359
ANEXOS		362
ANEXO A – LEVANTAMENTO DE PESQUISAS A PARTIR DO BANCO DE TESES E DISSERTAÇÕES DA CAPES.....		363
ANEXO B – LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO SOBRE ARTE ANGOLANA CONTEMPORÂNEA		375

INTRODUÇÃO

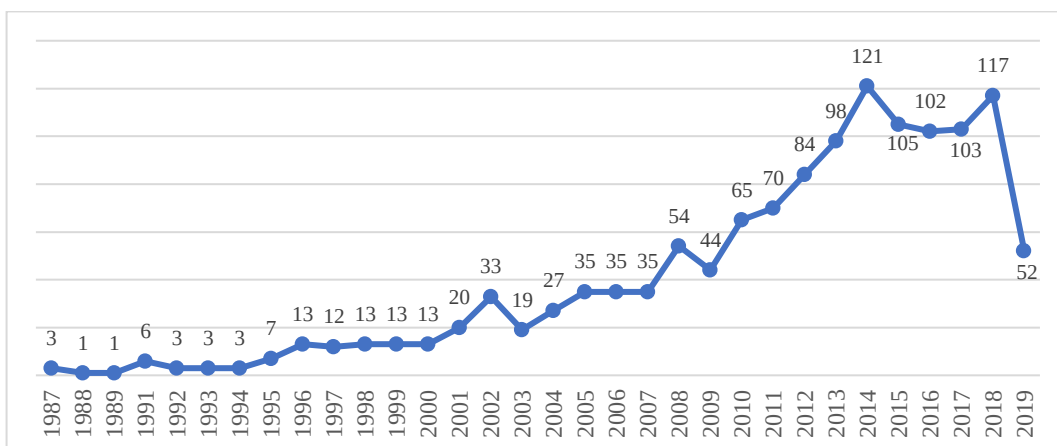
Passados quarenta anos da Dipanda, em 2016 veio a público o documentário *Angola – Nos trilhos da Independência*. Resultado de pesquisas e de projeto idealizado pela Associação Tchiweka de Documentação (ATD) e por Paulo Lara, com a colaboração de jovens angolanos ligados ao Geração 80, a produção estendeu-se por 57 meses, resultando em quase 900 horas de material audiovisual que congrega as falas de 700 cidadãos angolanos (espalhados por todo o território nacional – em províncias, cidades, comunas e aldeias de norte a sul) e de outros sujeitos situados além das fronteiras, em países como Cabo Verde, Gana, Guiné Bissau, Moçambique, Zâmbia, Cuba, França e Portugal. Coletando, como um arconte, as vozes, em diferentes línguas, de homens e mulheres, anciãos e anciãs, dentre as/os quais combatentes e protagonistas em outros tempos vinculados ao MPLA, à UNITA e à FNLA, o projeto “Trilhos”, que deu origem ao documentário, inscreve-se numa outra luta, pós-independência do país, feita agora não mais com armas, mas com palavras e imagens, inclusive de locais históricos que se constituíram como sítios de embates no período da guerra de libertação de Angola. Em outras palavras, a produção é uma síntese da luta mobilizada por grupos da sociedade civil em favor da construção de um arquivo vivo, constituído não por papéis, mas por biografias, testemunhos e memórias acerca dos eventos que culminaram com o 11 de novembro de 1975, antes que tenha fim a existência de importantes atores, muitos dos quais situados às margens dos documentos oficiais, e que nos entregam, com suas vozes e faces até então desconhecidas, narrativas ainda por serem expostas, ouvidas e compartilhadas larga e publicamente com as mais diferentes gerações.

O compromisso com a memória, ou seja, o dever de memória assumido por cidadãos e por grupos organizados da sociedade civil ligados a setores da cultura angolana, ocorre no campo do audiovisual, como exemplifica o documentário a que nos referimos, mas também em outros, inclusive no campo da pesquisa e da crítica, em torno dos quais é possível constituir também uma memória. É nesse sentido, inclusive, que Edward Said (2011, p. 121) situa o papel da cultura, isto é, como um “campo de batalha” no qual a tarefa do crítico é ler e trazer à superfície aquilo que está obliterado (“ou marginalmente presente ou ideologicamente representado”). Assentindo à perspectiva saidiana, é também sobre Angola, particularmente aquela que se nos apresenta via literatura e artes visuais contemporânea – enquanto formas culturais que se vinculam, dentre outras, à constituição de memórias culturais (tanto do lugar quanto do corpo) –, que versa esta tese.

O percurso por tais sendas tem início ainda durante a nossa pesquisa de Mestrado, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, na Universidade Federal do Amazonas, quando estabelecemos uma análise comparativa de *Mayombe*, de Pepetela, e *A selva*, de Ferreira de Castro. Em ambas as obras, o forte teor testemunhal, bem como a marca memorialista e a categorial espacial (no caso as florestas), atua como característica central e mesmo como eixo estruturante das narrativas. Foi particularmente ao redigirmos os dois últimos capítulos da dissertação que, diante dos enredos e ao nos depararmos com “*Varus*”, pintura do artista alemão Anselm Kiefer, começamos a pensar mais detidamente na representação das paisagens, dos locais, dos corpos e das vozes das personagens e como ambos (locais e sujeitos de papel) estavam vinculados intima e historicamente a uma tradição imagética, seja em torno da Amazônia, seja em torno da África. Essas caminhadas acabaram por aqui desaguar em uma perspectiva interartes e interdisciplinar (sobretudo por congregar também, a partir de uma abordagem centrada nos Estudos Pós-coloniais, os campos da História e da Geografia). Voltamo-nos agora não mais para obras de Pepetela, mas para os projetos estéticos de dois jovens artistas, Ondjaki e Kiluanji Kia Henda – ambos nascidos na mesma década da conquista da independência de Angola e cuja entrada no universo da cultura ocorre no alvorecer do século XXI –, a fim de compreender, a partir destes, como, de modo geral, a literatura e as artes visuais angolanas produzidas nas primeiras do século XXI encenam espaços (lugar-corpo-memória) marcados por condicionamentos políticos, econômicos e sociais.

Como se faz notar, os caminhos que nos trouxeram até aqui não se deram ao acaso. Pelo contrário, vinculam-se a uma memória pessoal, mas também cultural, a um rastro de investigações sobre o país africano, realizadas em grande parte neste lado do Atlântico, e sobre o qual gostaríamos de nos deter para melhor situarmos nosso recorte temático e problema de pesquisa. Em janeiro de 2020, ao procedermos a um levantamento no Catálogo de Teses e Dissertações disponibilizado no endereço eletrônico da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a partir de uma busca ampla capitaneada pelo termo “Angola”, a plataforma apresentou 1.300 resultados, sobre os quais nos debruçamos com a intenção de situar e compreender os estudos de Literatura e de Artes angolanas no que toca à constituição de um campo de pesquisa no Brasil. Observando os resultados a partir da quantidade de trabalhos defendidos por ano (gráfico 1), verifica-se que o registro mais antigo data de 1987, quando foram defendidos 3 trabalhos. No final da década, haviam sido defendidos no Brasil um total de 5 trabalhos relacionados a Angola. Já no final da primeira década do século XXI, esse número salta para 367; e para 857 ao final da segunda década.

Gráfico 1 – Teses e dissertações sobre Angola defendidas entre 1987 e 2019.



Fonte: A autora, com base em dados da CAPES.

Detendo-nos no gráfico, nota-se que entre 1987 e 2003 o quadro apresenta variação discreta, com ligeiro crescimento entre 1996 e 2002, não ultrapassando o número máximo de 33 pesquisas neste ano. Em 2014, transcorrida pouco mais de uma década da aprovação da Lei 10.639/2003, o número de teses e dissertações salta para 121, o maior registro no período investigado. Os dados expressam, portanto, na esteira da publicação da lei, o aumento do empenho e do interesse de pesquisadores brasileiros de vários campos do conhecimento em investigar temas relativos ao continente africano, com destaque para as grandes áreas de Ciências Humanas e de Linguística, Letras e Artes, que respondem por 69,3% dos resultados disponibilizados pela CAPES. No campo dos estudos literários, particularmente, os dados evidenciados no gráfico se devem muito ao trabalho precursor desenvolvido por pesquisadores oriundos de universidades situadas sobretudo na região sudeste do Brasil e do diálogo estabelecido por estes com outros centros de pesquisa internacionais, particularmente em Portugal, com destaque para as contribuições de Inocência Mata (2001; 2006; 2010; 2012), Tania Macêdo (2008), Laura Padilha (2003; 2005), Rita Chaves (1999; 2011) e Tindó Secco (2006; 2008a; 2008b; 2010a; 2010b; 2013; 2019), com as quais estabelecemos um diálogo muito próximo, especialmente no que se refere à compreensão das características da literatura angolana dita contemporânea.

Mas, antes da busca a partir do termo “Angola”, julgamos necessário realizar também, em virtude do *corpus* heterogêneo e interdisciplinar que compõe o nosso objeto de investigação, outros levantamentos, tendo como partida outras palavras-chave. No caso da Literatura, a busca se deu a partir dos termos “Literatura angolana” e “Ondjaki”, para os quais o catálogo apresentou 123 e 54 resultados, respectivamente. Após exclusão de dados que se repetiam nas diferentes buscas, identificamos 69 trabalhos que se aproximavam de nossa

investigação, seja no que se refere ao recorte temático, seja no que diz respeito ao recorte temporal. Consideradas essas dissertações e teses em função da variedade de abordagens, embora se destaque, pela recorrência, o estudo das relações entre literatura e história, outros enfoques aparecem, em consonância com a diversidade da literatura angolana contemporânea. Assim, humor, ironia, paródia, carnavalização; utopia; distopia, metautopia, heterotopia; lugar e não lugar; pós-modernidade; transculturação, multiculturalismo e hibridismo cultural; identidade, nação, sociedade e política; mito, insólito, realismo anímico; oralidade, tradição e modernidade; escravatura, raça, etnia e guerra; são recortes que mais aparecem, destacando ora o conteúdo, ora chamando atenção para a forma das narrativas produzidas na periferia do capitalismo. Do ponto de vista teórico-metodológico, destacam-se abordagens interdisciplinar, que estabelecem diálogo entre Literatura e Antropologia, História, Psicanálise, Estudos culturais e Pós-coloniais, ou ainda, Estudos de gênero e de Análise do Discurso.

Importante ressaltar que o tema do colonialismo português perpassa, de algum modo, quase todas as teses e dissertações. Dentre aquelas que se dedicam mais detidamente ao tema da releitura do passado colonial na literatura angolana, ora se prioriza o eixo temporal ora o espacial, abarcando desde o século XVII até o pós-independência, com olhares sobre as paisagens e geografias do território angolano, suas conformações urbanas ou interioranas, no passado e no presente. No que toca aos estudos literários comparativos, as pesquisas abarcam as relações entre Angola e Brasil; Angola e Portugal; ou ainda entre Angola e outros países africanos, como Moçambique, Nigéria, Cabo-Verde. Já quando se olha para o *corpus* de investigação, excetuando-se os resultados decorrentes das buscas específicas sobre Ondjaki, destacam-se, além desse autor, Pepetela, Agualusa e João Melo. Mas aparecem também outros já consagrados, como Boaventura, Luandino, Ruy Duarte de Carvalho, Manuel Rui, Arnaldo Santos e Ana Paula Tavares (prosa), e alguns nomes menos conhecidos do público brasileiro não especializado, como Isabel Ferreira, Manuel dos Santos Lima e Sônia Gomes.

Embora sejam poucas as teses e dissertações que se debruçam sobre o tema do corpo, é possível destacar ao menos quatro dezenas que contribuem para uma reflexão sobre a produção literária angolana contemporânea em relação aos temas do espaço e da memória, duas categorias que, já se pode afirmar, apresentam-se como balizadoras dos estudos acerca da literatura desse país. Nesse sentido, tanto a tese de Renata Flavia da Silva, intitulada *Quatro passeios pelos bosques da ficção angolana* (2008), quanto a de Sheila Ribeiro Jacob, intitulada *Descobrimos Angola para além de Luanda: travessias literárias em romances de Arnaldo Santos e Manuel Rui* (2019), dialogam, uma vez que se detêm nas novas configurações e deslocamentos espaço-temporais, demonstrando, dentre outras, a tendência à saída dos autores

do espaço de Luanda enquanto foco central de suas narrativas, migrando agora para o mapeamento de distintos territórios que conformam a nação e de uma diversidade identitária, mais baseada numa diferença positiva do que numa comunidade imaginada.

No que toca às investigações que se voltam para o tema da memória na literatura angolana contemporânea, boa parte toma como *corpus* de análise obras de Agualusa, Luandino, Pepetela e de Ondjaki. Sobre este último autor, identificamos (até janeiro de 2020) apenas cinco teses, as quais versam, no geral, sobre as relações entre paisagem e infância (NASCIMENTO, 2018), a construção simbólica da morte (MINUZZI, 2018), o grotesco (SANTANA, 2015), autoria, infância e narração (FERREIRA, 2014) e sobre discurso e espaço (privado, coletivo e público (MURARO, 2012). O registro mais antigo de pesquisa de pós-graduação voltada para a obra de Ondjaki, incluindo as 49 dissertações identificadas, é de 2006 (com 1 trabalho); enquanto 2018 registra o maior número de pesquisas defendidas, com um total de dez trabalhos, ou seja, um crescimento de 800% no volume de pesquisas registradas entre a primeira e a segunda década deste século. Dentre os títulos mais estudados do autor, incluem-se uma de suas obras mais recente, *Os transparentes*, e outras duas da “ficção anos 80”, isto é, *AvóDezanove e o segredo do soviético* e *Bom dia camaradas*, a exemplo das dissertações de Laurene Veras (2011) e de Antônio Eliano Juvêncio da Silva (2019). A primeira, ao percorrer os fios da recordação e da infância no tempo e nos espaços da guerra civil angolana, conclui que as narrativas em torno dos anos 80, de Ondjaki, transitam entre o inventado e o lembrado, o pensado e o vivido, constituindo-se em um amálgama híbrido de ficção e autobiografia. Silva (2019), por sua vez, toma *Os transparentes* como objeto de investigação para correlacionar dois tempos (o do colonialismo e o do pós-independência), destacando os condicionamentos impostos a corpos de personagens socialmente invisíveis ou que ocupam uma posição de subalternidade no romance. Ainda sobre a obra de Ondjaki, destacamos a dissertação de Laize Santos de Oliveira (2017), na qual a pesquisadora efetua uma leitura dos espaços ficcionais e de seus diversos simbolismos, perpassando as representações espaciais e influências mútuas entre imaginários coletivos urbanos e ficção. Focalizando muros visíveis e invisíveis entre o local e o cosmopolitismo, entre o sujeito contemporâneo múltiplo e o desejo fraturado de pertencer à nação e de ser cidadão do mundo, Oliveira defende que a escrita cartográfica das narrativas de Ondjaki tensiona as fronteiras entre identidades individuais e coletivas, entre o singular e o plural, entre a partida e a chegada, enfim, entre a casa (origem) e o desejo de mundo.

Se esse é um painel bastante sintético do papel relevante que investigadores brasileiros têm desempenhado no estabelecimento de um campo de pesquisas sobre Angola no Brasil que ressoam nos dados referentes à pós-graduação e nos ajudam a situar as perspectivas

em torno da literatura angolana contemporânea, ao retomarmos os dados disponibilizados pelo banco de Teses e Dissertações da CAPES observamos que, não obstante os resultados no que se referem aos estudos no campo das Ciências Humanas e de Letras e Artes sejam significativos, quando se sai da grande área do conhecimento e se olha de forma mais específica, nota-se que enquanto Linguística e Letras concentram 340 trabalhos, a área de Artes apresenta, ao longo de mais de três décadas, um total de apenas 28 dissertações e teses, que, em sua maior parte, tomam como objeto de investigação a “Capoeira Angola”. Foi, inclusive, a ausência de resultados em relação à área de Artes que nos levou a empreender uma busca mais ampla a partir do termo “Angola”. Quando buscamos por outras palavras-chave, relacionadas ao campo das produções visuais, tais como “Arte contemporânea angolana”; “Artes visuais angolana”; “arte angolana”; “artes plásticas angolana”; “fotografia angolana”; “museu angolano”; “museu Angola” e “Kiluanji Kia Henda”, não nos foi apresentado nenhum resultado. No que diz respeito a pesquisas interartes, tomando todos os trabalhos selecionados dentre os resultados apresentados pelo catálogo da CAPES, não identificamos também tese ou dissertação que tenha se proposto a uma investigação cujo *corpus* tenha se constituído, ao mesmo tempo, de obras literárias e de artes visuais. De igual modo, quando nos detivemos nos aspectos temático e temporal, não identificamos qualquer pesquisa que tenha se dedicado a estudar, conjuntamente, espaço-corpo-memória em produções literárias e visuais angolanas entre 2001 e 2020. Não custa frisar que, assim como História e Literatura – que concentram a maior parte dos trabalhos defendidos em programas de pós-graduação no país, a lei 10.639/2003 situa, de igual modo, o campo das Artes dentre as áreas, em especial, que devem desenvolver, durante todo o ensino básico, os estudos sobre História e Cultura Afro-brasileira e africana.

Considerando os estudos que têm como escopo as artes visuais, destacamos três dissertações e uma tese que, embora não tenham todos associação direta com o recorte temporal ou com as categorias que compõem o eixo temático (espaço-corpo-memória) por nós estabelecido, julgamos relevante expor uma síntese, uma vez que o quadro que viemos esboçando sugere que ainda está por se constituir no Brasil um campo de pesquisas voltado para as artes visuais angolana (contemporânea), especificamente em nível de pós-graduação. A dissertação de Ernestina Maria Filgueiras Pimentel, intitulada *Eikon: ressonâncias visuais de uma paisagem ausente* (2008), centra-se no diálogo poético com experimentações de linguagens visuais híbridas (fotografia e vídeo), a partir da captura de imagens, feitas pela autora, nas paisagens urbanas das cidades de Salvador (Brasil) e de Luanda (Angola) (PIMENTEL, 2008). Ponderando acerca de questões relativas às imagens e ao tempo-espaço, em que a pintura e a fotografia seriam consideradas como artes do tempo e o cinema e o vídeo

como artes do espaço, a dissertação engendra analogias entre imagem-lembrança e imagem-movimento, transitoriedade e efemeridade e contribui para pensar, a partir da exploração das linguagens artísticas visuais, as relações de cidades brasileiras com outras culturas para além da Europa.

A dissertação de Manuel Benvindo Soluelo, intitulada *Territorialidades e visibilidades expandidas: outras relações na linguagem da escultura em Angola* (2017), propõe uma reflexão sobre escultura contemporânea – suas expansões, transformações, rupturas e práticas em analogia com a escultura tradicional – a partir de desdobramentos estéticos contemplados em trabalhos de alguns artistas da contemporaneidade africana. Focado na tentativa de compreender as novas abordagens na linguagem da escultura em Angola, o autor analisa produções e poéticas de artistas de diferentes gerações, destacando a presença de variadas temáticas, de vários processos criativos e o uso de diversos recursos, sobretudo reciclados, com predominância para o metal. Na última parte de seu trabalho, Soluelo toma como estudo de caso a produção de Pedro Pires, o qual, explorando diversos materiais, como gesso, tijolos, pneus, metais, resina, plásticos, usa o próprio corpo como molde e princípio formal para suas esculturas, que tematizam, sobretudo, a condição humana em Angola e no mundo, a relação entre o interior e o exterior do próprio corpo e do corpo de outrem, bem como as memórias individuais e culturais. Apesar das mudanças e rupturas em relação à escultura tradicional, os resultados da pesquisa indicam uma ligação entre um paradigma do passado e as novas abordagens na linguagem artística escultórica angolana, apontando, por um lado, a expansão em termos de linguagem e de temas, e, por outro, a permanência inspiradora da forma tradicional, aliada às novas realidades urbanas. O trabalho oferece, portanto, importantes contribuições para compreendermos a produção artística contemporânea em Angola, uma vez que se ocupa, para além do já mencionado, da criação de escolas, de centros de formação de artistas, de aberturas de galerias, da realização de eventos de arte, além de outros aspectos implicados no desenvolvimento da cena artística angolana pós-guerra civil.

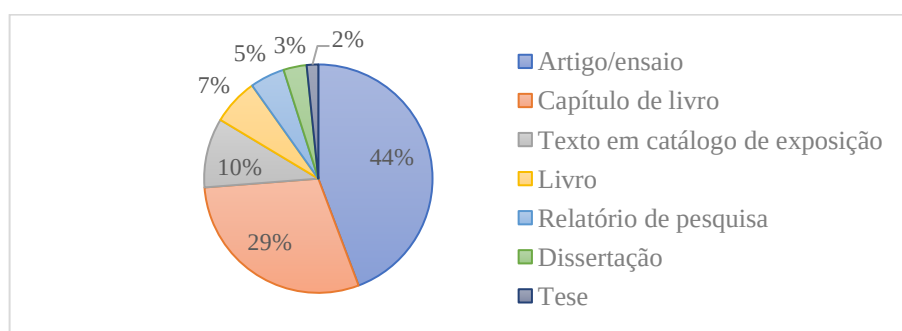
Já a dissertação de Charles Douglas Martins (2014) parte do contexto das missões cinematográficas nas antigas colônias africanas, as quais produziram um imaginário que ainda perdura no Ocidente, para investigar, no período que vai de 2004 até 2009, as mudanças nos processos de representação, na chamada fase de retomada do cinema angolano, quando a juventude – mesmo diante de uma certa descontinuidade de política nacional de cultura –, munida das novas tecnologias digitais, recria as representações de sua própria sociedade, bem como oferece uma interpretação em relação ao homem branco. Centrando-se na análise dos filmes *Na cidade vazia* (2004), de Maria João Ganga, e *A guerra do kuduru* (2009), de Henrique

Narciso Dito, Martins identifica a passagem de um cinema engajado nos objetivos da independência e da manutenção da nação para um cinema voltado para narrar o drama dos indivíduos nesse novo país independente. Além de analisar a fase de retomada de produção cinematográfica no país, a investigação se volta também para os processos de reconstituição de um espaço e de um público cinéfilo angolano, dado que muitas salas de cinema haviam sido destruídas durante a guerra civil ou se transformado em comitês de resistências ou ainda em espaços de culto religioso.

É também para o cinema que se volta a tese de Leandro Santos Bulhões de Jesus (2013), intitulada *Imagens em Angola, imagens da memória: cinemas, marcas e descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempos das independências)*, na qual busca identificar (problematizando) em uma abrangente produção de narrativas fílmicas e configurações imagéticas do campo cultural produzidas por angolanos, portugueses e estrangeiros, no períodos colonial de luta pela independência e no período pós-independência, projetos de sociedade em disputa em Angola. Para tanto, o autor analisa *performances* enunciativas de grupos sociais envolvidos nos conflitos, como colonizadores, intelectuais autóctones, artistas, trabalhadores rurais e urbanos, religiosos, dentre outros, destacando os diferentes lugares das subjetividades humanas, marcadas por contradições, ambiguidades e temporalidades, bem como pela tentativa de constituir, na esfera da cultura, um campo narrativo-imagético representativo de suas memórias, identidades, filiações e pertença nacional.

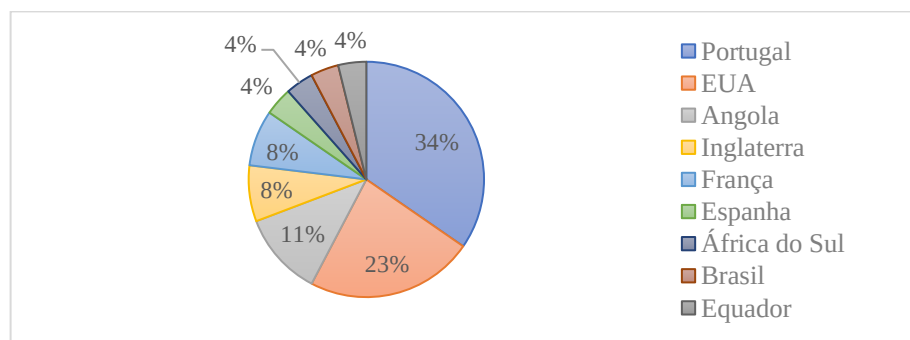
Não obstante o quadro escasso de pesquisas de pós-graduação no Brasil que tomem como objeto as artes visuais angolanas contemporânea, foi possível coletar, em levantamentos feitos no “Google Acadêmico”, em perfis de pesquisadores cadastrados no “academia.edu” e em base de dados internacionais, como a “Journal Storage” (JSTOR), 61 publicações de autoria de 33 diferentes pesquisadores, distribuídas entre artigos, ensaios, capítulos de livros, textos em catálogos de exposição, etc. (gráfico 2).

Gráfico 2 – Tipos de publicação.



Fonte: A autora, com base em dados coletados em bases de dados na internet.

Gráfico 3 – Distribuição dos periódicos por país.



Fonte: A autora, com base em dados coletados em bases de dados na internet.

No que diz respeito aos ensaios e artigos – que representam 44% do total das produções –, estes se encontram publicados em vinte e um periódicos e revistas, distribuídos entre nove países, maiormente em Portugal e nos Estados Unidos, como se pode observar no gráfico 3. Considerando que nosso interesse ao nos voltarmos para estas pesquisas consiste em buscar entender como a crítica do campo cultural em Angola tem se comportado na tarefa conclamada por Said (2011), e que não temos, portanto, como objetivo fulcral o mapeamento quantitativo e detalhado das publicações acerca do estado da arte na literatura e nas artes visuais angolanas, ater-nos-emos a seguir a alguns trabalhos, dentre os catalogados, que mais diretamente nos auxiliam na compreensão do tema do espaço-corpo-memória no escopo de investigação aqui estabelecido.

Uma obra que ecoa a distribuição de publicações, a diversidade de pesquisadores e da própria prática artística angolana no século XXI é *Atlantica: contemporary art from Angola and its Diaspora* (2018), organizada por Mónica de Miranda. O livro, disposto em duas partes, traz quatorze ensaios visuais de jovens artistas angolanos, todos nascidos em Angola no período pós-independência, mas vivendo e fazendo arte hoje dentro e fora do país, desafiando noções fixas de lugar e circulando por espaços diaspóricos, transcontinentais e transatlânticos; além de textos críticos e ensaios produzidos por estudiosos da área, tais como Afonso Dias Ramos, Ana Balona de Oliveira, Delinda Collier, Marissa Moorman, Nadine Siegert e Adriano Mixinge. Este último autor, cujos trabalhos têm assumido destaque dentro e fora de Angola, contribui com o ensaio intitulado “‘A Luta Continua’: The Struggle Continues - Current creative flows, and aesthetic and political tensions in Angola”, no qual se debruça sobre as tensões políticas no campo da cultura angolana contemporânea, seja em relação aos artistas que permanecem residindo e trabalhando no país natal, seja em relação àqueles que atuam na diáspora. Não obstante a localização geográfica, ambos enfrentam, como veremos mais adiante, consideráveis desafios tanto no que se refere às suas carreiras quanto naquilo que diz respeito ao conteúdo

(traumático, político, ético) de suas vivências e memórias e, conseqüentemente, de suas produções.

Anteriormente a esse texto inserido em *Atlantica: contemporary art from Angola and its Diaspora* (2018), Mixinge já havia se debruçado sobre o tema da cultura africana em uma importante publicação vinda à tona num tempo em que se assistia a um quadro pouco abundante de textos sobre o tema das artes angolanas contemporâneas. Trata-se do livro *Made in Angola: arte contemporânea, artistas e debates*, publicado em 2009 pelas Edições L'Harmattan. Neste, o pesquisador argumenta que, de maneira geral, assiste-se, no continente, sobretudo a partir dos anos 1990, aos esforços de diversos artistas para estruturar novos eixos da sensibilidade e da razão artística africana, que podem ser sintetizados em cinco tendências: 1) utilização da guerra e dos mortos como forma documental para refletir sobre as suas consequências para a memória histórica e sociocultural dos povos; 2) fabulação dos mitos e do cosmos e da História; 3) uso da fotografia e do retrato (do indivíduo, da sociedade, dos costumes, da natureza); 4) representação de totalidades espaço-temporais como reformulação de noções ancestrais ou da imaginação livre; e 5) uso de tecnologias de ponta, isto é, o ciberespaço.

Quase dez anos após a edição *princeps* de seu livro, Mixinge volta a endossar essas tendências ao se debruçar sobre a produção cultural em Angola, na comparação entre a primeira década de paz e o crescimento econômico do país, seguido do período de crise, inclusive política e social. Trata-se do artigo “Arte angolana contemporânea (2006-2016): é possível falar em revolução?” (2016), no qual ele argumenta que, em consonância com processos de globalização, que não excluem o campo da cultura, e em face da originalidade de um número considerável de projetos estéticos, das especificidades das múltiplas manifestações artísticas – transgressoras tanto de conservadorismos quanto de localismos –, dentre outras características e peculiaridades da produção cultural –, é possível situar a arte angolana contemporânea, particularmente as artes visuais e plásticas, como segmento mais revolucionário, polifônico e transgressor do país. A isso o autor denomina “revolução cultural”, caracterizada pelas transformações sociopolíticas, artísticas e simbólico-culturais mais complexas e abrangentes desde a independência. Destacam-se nesse cenário – local e internacional –, segundo o crítico angolano, artistas como António Ole, Van, Kiluanji Kia Henda, Francisco Vidal, Yonamine, Nástio Mosquito, Januário Jano, Edson Chagas, Binelde Hyrcam, António Gongga, dentre outros. Muitos deles têm suas criações permeadas por elementos arquiteturais, como paredes, as quais são, na opinião de Mixinge (2016), o fio condutor mais consistente e renovador da arte angolana contemporânea – desde a pintura mural Cokwe, ao mural de Albano Neves e Sousa,

os murais de parede da propaganda revolucionária, e daí às paredes construídas por António Ole, passando pela parede de pau a pique de Van, as paredes de papel ou de catanas de Francisco Vidal, a parede de torradas de Yonamine até a parede/contorno/limites ausentes do vídeo “Cambeck”, de Binelde Hyrcam.

Como o crítico angolano, a historiadora de arte Delinda Collier também se apropria da ideia de narrativas visuais, superfícies e paredes para (re)visitar a arte angolana. Seu livro, *Repainting the Walls of Lunda: Information Colonialism and Angolan Art* (2016), faz alusão ao título de autoria do antropólogo José Redinha, *Paredes pintadas da Lunda*, de 1953, para tratar de questões relativas à arte, ao colonialismo e poder em Angola, desde os anos cinquenta do século XX até a primeira década do século XXI. Conforme Collier, no período pós-independência, marcado ainda pela Guerra Fria, muitos artistas angolanos, orientados por uma visão marxista-leninista, também recorrem à cultura dos antepassados, agora não mais com fins coloniais, mas de “re-mediação” político-cultural, visando criar na tela a imagem simbólica de um país desejado e, de fato, reconquistado. Já no período de paz, novamente se recorre às narrativas visuais Cokwe, numa espécie de palimpsesto (pré-colonial, colonial, pós-independência) em que artistas, liderados por Fernando Alvim e ligados à primeira Trienal de Luanda (TL), especificamente os responsáveis pelo projeto “Lunda Tchokwe”, digitalizaram e disponibilizaram em plataformas digitais, em paredes de galeria e em outdoors espalhados pela cidade, fotografias dos murais incluídos no livro de Redinha, rasurando, num gesto anticolonial, a assinatura do antropólogo português, com a intenção de se reapropriar simbolicamente da cultura tradicional, ao mesmo tempo em que a devolviam aos Cokwe e, por extensão, aos angolanos.

Outra pesquisadora que tem se voltado para as artes visuais angolanas contemporânea é a alemã Nadine Siegert. Curadora e investigadora ligada ao museu e centro de pesquisas Iwalewahauss, da Universidade de Bayreuth, ela lançou o livro *(Re)Mapping Luanda: utopische und nostalgische Zugänge zu einem kollektiven Bildarchiv* (2016a), fruto de sua pesquisa de doutorado, ainda sem tradução para outros idiomas. Também de sua autoria é possível encontrar, em catálogos de exposição e periódicos especializados, mais de uma dezena de artigos e ensaios que versam sobre História da arte africana/angolana, a constituição de estéticas modernistas e socialistas no continente africano e sobre a iconografia de autoria de militantes femininas na África lusófona. No que nos interessa, podemos sistematizar os estudos de Siegert em dois eixos de investigação da arte angolana contemporânea, ou, mais precisamente, da arte angolana pós-independência (dita pós-colonial, pós-socialista, pós-guerra).

O primeiro eixo assume uma perspectiva diacrônica, em que a pesquisadora (2018a, 2016b, 2014, 2011), orientada pelas tendências político-econômicas, analisa os ideais e a atuação de três gerações de artistas: a “geração da utopia” (1970-1990/91), caracterizada pela proximidade com a perspectiva socialista adotada no campo político nas primeiras décadas de independência e guiada por duas tendências não opostas – por um lado, para a recuperação do passado pré-colonial e, por outro, para a projeção de uma modernidade angolana; a “geração da distopia” (1980-1990), marcada pela experiência duradoura de guerra, pelas decepções e críticas em relação às utopias projetadas nos anos anteriores e imediatamente posteriores à independência; e a “geração da neoutopia” (2002-2018), composta, em sua maioria, por uma elite urbana cosmopolita e diaspórica, que tem como marcos o fim da guerra civil e a realização da Trienal de Luanda. Nesta última perspectiva, a capital do país (de modo semelhante ao que ocorre na literatura) é concebida em sua heterogeneidade e projetada como um observatório, um laboratório futurístico da vida social e cultural, enfim, como paisagem urbana de intervenções e exploração artística, como espaço físico e metafórico alimentando a imaginação estética (SIEGERT, 2014).

Dentre as tendências atuais nas artes visuais, situam-se, conforme Siegert, o interesse em revisitar o arquivo de imagens em torno da luta pela independência e do socialismo, além do tema transcultural do espaço urbano e rural, na tentativa de, via arte, remapear Angola e conectar centro e periferia, Luanda e as regiões mais remotas do país, Angola e o mundo. Há, entretanto, segundo a pesquisadora alemã (SIEGERT, 2014, 2018b), muitas poucas obras que se referem ao passado recente do país, sendo raras, ainda hoje, as produções de arte contemporânea que se dediquem, por exemplo, ao tema da guerra civil. É justamente nesse sentido que se concentra o segundo eixo de suas investigações (cf. SIEGERT, 2018b; 2017a; 2017b; 2016c; 2010; 2009a; 2009b), isto é, na análise de práticas artísticas e suas relações com o colonialismo, a guerra, o trauma e a memória cultural. Sobre isso, a análise de Siegert em relação às artes visuais destoa do que Rita Chaves (2011) aponta acerca da abundante presença do tema da guerra na literatura contemporânea angolana. No caso das artes, conforme explicitam as investigações da pesquisadora alemã, a abordagem do período doloroso de guerras não foi possível nem na década de 1980, que se caracteriza pelo enviesamento político da arte com o Estado-nação, nem na década 1990, marcada, em geral, pela baixa produtividade no campo das produções visuais. Tampouco o período de paz revelou um número abundante de trabalhos que tenham se voltado para uma leitura a contrapelo da história e da memória recentes, confrontando o estado de amnésia cultural coletiva no país.

Essa incursão pela memória ou sobre o rastro de pesquisas que nos antecedem, inclusive as suas lacunas, reverbera em nosso projeto de tese. Como indicam Mata (2012), Macêdo (2008), Padilha (2003; 2005) e Chaves (2011), a produção literária angolana das primeiras décadas do século XXI é caracterizada por permanências, seja do tema histórico, político e das guerras, seja da categoria espacial como vetor estruturante das narrativas. Mas se é possível falar em continuidade de perspectivas estéticas, é sobre transições também – na esteira das mudanças históricas, econômicas, políticas – que a literatura e as artes visuais angolanas pós-guerra nos comunicam. Entre utopia, distopia e neoutopia, passado e presente, entre a capital e outros espaços da nação profunda, entre socialismo e neoliberalismo, as diferentes formas culturais abrigam conteúdos que se assentam numa relação fulcral com a memória do país, dos seus espaços e dos sujeitos que se agregam em torno da jovem nação, como Fernando Alvim admite em entrevista concedida a Filipa Ramos (s/d): “pertencer a uma nação como Angola [...] permitiu à minha geração observar e analisar o fenómeno dos conflitos numa perspectiva cultural”. Em sentido análogo, Tania Macêdo (2008, p. 206) destaca que a literatura angolana produzida nas últimas cinco décadas traz consigo uma “cultura da perda” que esgarçou o país, forjando outras formas textuais/visuais que se assentam no limite entre ficção e real, arte e memória, imaginário e testemunho.

Tendo isso em mente e partindo da hipótese de que – não obstante a pouca produção apontada por Nadine Siegert (2014; 2018b) em torno da memória no campo das artes visuais – a perspectiva (memorialista) que se pode acompanhar no documentário produzido pela ATD e pelo Geração 80 ecoa nas produções culturais vindas a público no período de Paz em Angola, esta tese gira em torno de três questionamentos que buscamos investigar, a saber: a) Qual o espaço das artes e da literatura angolanas no cenário cultural contemporâneo? b) De que forma a literatura e as produções visuais angolanas encenam, nas primeiras décadas do século XXI, espaços (lugar-corpo-memória) marcados pelos condicionamentos políticos, econômicos e sociais? c) É possível pensar, a partir das obras de artistas das novas gerações, a construção de outros paradigmas de representação de espaços (transnacionais) nas artes angolanas surgidas no século XXI? É em torno dessas indagações que se estruturam os quatro capítulos que aqui apresentamos e nos quais, como se notará, a categoria “espaço”, empregada desde o título desta tese, assume diferentes conotações. No primeiro capítulo, o vocábulo está associado ao campo teórico. Neste, buscamos definir e esclarecer o que entendemos por “escarificações”, além de fundamentarmos as bases teórico-conceituais às quais nos vinculamos ao empregarmos as categorias “espaço”, “corpo” e “memória” para abordar as formas culturais contemporâneas em Angola.

No segundo capítulo, “espaço” assume um sentido metafórico e conota um fator externo ao literário e às artes, embora a eles diretamente vinculado. O termo associa-se ao campo da produção cultural, especificamente ao mapeamento de movimentos e de espaços culturais (como galerias, teatros, centros culturais, museus, bibliotecas e livrarias) em Angola. Para tanto, recorreremos à bibliografia, à documentação e às informações disponíveis em jornais e em plataformas on-line. Além disso, complementamos as informações com dados que coletamos durante pesquisa de campo que realizamos em Luanda, entre julho e agosto de 2019, quando pudemos visitar locais, entrevistar e dialogar com líderes de coletivos culturais, curadores, membros de associações, pesquisadores e outros participantes do cenário cultural angolano (conferir entrevistas em apêndices). O conteúdo revelado por via desse instrumento, apesar de não se configurar como objeto central de análise, fornece importantes elementos para a compreensão dos diferentes condicionamentos que conferem às artes e à literatura contemporânea angolana a conformação atual – o que consideramos ser uma das (possíveis) contribuições desta tese aos estudos sobre a cultura angolana no século XXI até então realizados.

Enquanto nestes dois primeiros capítulos o termo espaço se relaciona com os campos teórico, crítico e cultural, os dois últimos se voltam para os espaços da ficção, como aparecem nas produções de Ondjaki e Kiluanji Kia Henda. Na delimitação do *corpus* foram considerados, além das diferentes experiências históricas, políticas e culturais destes e do enfoque temático de suas produções, fortemente vinculadas ao tema do espaço e da memória, outros dois aspectos principais. O primeiro diz respeito ao arco temporal. Nesse sentido, consideramos, por um lado, os processos de transição que têm assinalado a sociedade angolana desde a Dipanda, isto é, de um tempo de mudança nas concepções políticas, de uma perspectiva (ao menos em teoria) centrada em um modelo socialista de economia para uma perspectiva abertamente neoliberal, de um tempo de conflitos armados para um tempo de paz. Em que pesem essas mudanças, o recorte temporal considera também processos de permanências: de um presente que ressoa o passado em suas mais diversas manifestações (social, política, econômica) ou, nas palavras de Stuart Hall (2013, p. 120) – ao situar o fato histórico da Guerra do Golfo – de um passado (colonial) que “não está morto, já que sobrevive através de seus efeitos secundários”. Por outro lado, consideramos que esses eventos históricos permeiam a biografia dos artistas cujos projetos estéticos nos propomos investigar: nascidos em 1977 e 1979 (ainda portanto, no alvorecer dos primeiros anos de independência do país), Ondjaki e Kiluanji são testemunhas diretas de eventos marcantes, como os longos anos de guerra civil e o acordo de Paz assinado em 2002. Vale frisar que os condicionamentos históricos mencionados, como

nos permitem entrever as pesquisas anteriormente citadas, ressoam fortemente tanto nas políticas culturais quanto no campo das representações estéticas em si, que se veem assinaladas, dentre outros, pela passagem de um ideal de utopia, de construção literária e artística de um projeto de nação, para um tempo de revisão crítica desse projeto.

O segundo aspecto se relaciona com a circulação e o impacto dos trabalhos dos artistas tanto em cenário nacional quanto internacional. Trata-se de autor, no caso de Ondjaki, e artista, no caso de Henda, com nomes consolidados no cenário artístico/literário nacional e internacional. Atualmente com 43 anos de idade e 20 anos de carreira, a qualidade da profícua produção de Ondjaki pode ser indicada tanto em termos de premiações literárias quanto de circulação. Dentre outros reconhecimentos e menções, recebeu, em 2004, o Prêmio Sagrada Esperança (Angola), por *E se amanhã o medo*; em 2008, o Grinzane for Africa Prize (Etiópia/Itália), na categoria jovem escritor; em 2010, o Jabuti (Brasil), por *AvóDezanove e o segredo do soviético*; em 2011, o Caxinde de Conto Infantil (Angola), por *Ombela, a estória das chuvas*; em 2013, o José Saramago (Portugal), por *Os transparentes*; e, em 2016, o Littérature-Monde (França), também pelo mesmo romance. Seguindo esse compasso, sua obra traduzida circula em mais de dezoito países, como Argentina, Grécia, Croácia, Alemanha, Inglaterra, Itália, Suíça, Canadá, França, Eslováquia, etc.

De modo semelhante, a produção de Kiluanji, a qual, vale destacar, não conta ainda com duas décadas completas de dedicação às artes visuais, já tem sido reconhecida tanto em (indicações a) premiações em seu país quanto por outras instituições internacionais: foi nomeado para a edição de 2011 do prêmio “BES Photo”, Lisboa, e para o “Prêmio Paul Huff” (em 2011 e 2013), concedido pelo Museu da Fotografia de Amsterdã; em 2012, foi agraciado com o “Prêmio Nacional de Arte e Cultura”, atribuído pelo Ministério da Cultura de Angola; e, em 2017, foi o vencedor do “Frieze Artist Award”, Londres. Mais recentemente, em 2020, ao ser convidado pela Djass – Associação de Afrodescendentes – a concorrer com artistas como Grada Kilomba e Jaime Lauriano a projeto de construção de um memorial às vítimas da escravidão, foi o selecionado, com a proposta “Plantação, Prosperidade e Pesadelo”, uma instalação escultórica que figura uma plantação de açúcar, a ser erguida no Campo das Cebolas, em Lisboa. Outro índice do reconhecimento e da projeção internacional do artista se nota a partir da presença de suas obras em diferentes coleções, tais como: no Museum of Modern Art, Warsaw, Polônia; no Tate Modern, Collection of Contemporary Art, Londres; na Fondazione di Venezia, Public Collection, Itália; na Sindika Dokolo, Angola; na Queensland Art Gallery & Gallery of Modern Art, Austrália; na Ellipse Foundation, Collection of Contemporary Art, Lisboa; na Nomas Foundation, Private Collection, Roma; na Metropolitana di Napoli, Public

collection, Itália; na PLMJ Foundation, Public Collection, Portugal; e na Emile Stipp, Video Art Collection, na África do Sul.

É levando em consideração esses aspectos (históricos, culturais e temáticos), isto é, o forte vínculo dos projetos estéticos com a memória, os espaços, os arquivos pessoais e públicos, que se estabelece o *corpus* de investigação do terceiro e do quarto capítulos, os quais se constituem, respectivamente, de: a) narrativas de Ondjaki, notadamente das obras *Bom dia, camaradas* (2001); *Os da minha rua*, (2007); *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2008) e *Os transparentes* (2012); e das narrativas visuais produzidas por Henda, a saber: parte dos projetos e séries *Niemayer dreams – Luanda: year 0* (2005/2013); *Homem Novo*, séries *Balumuka ambush* (2010) e *Redefinindo o poder* (2011/2012); *Tropical Marxismo – Between the two red telefones* (2005/2007); e *The mechanics of the ephemeral* (2005/2013).

CAPÍTULO 1 – DE ESCARIFICAÇÕES E ESPAÇOS: DELINEANDO CONCEITOS

1.1 Escarificações

Na década de 1990, o *Museum for African Art*, de Nova Iorque, apresentou um programa de exposições, composto por 111 objetos de 54 diferentes credores, que circulou, para além desse espaço, pelo *National Museum of African Art*, em Washington, e outros locais. Intitulado “*Memory: Luba Art and the Making of History*”, o programa teve a curadoria da professora e historiadora de arte africana Mary Nooter Roberts, também organizadora, juntamente com o antropólogo Allen F. Roberts, do catálogo da exposição. No texto curatorial, os autores argumentam que o projeto se baseou, fundamentalmente, no papel central da cultura para os luba e teve como objetivo apresentar outras formas possíveis de relações entre história, memória e arte. De modo semelhante desejamos proceder, neste início de percurso, ao tomarmos como mote a cultura deste povo da África Central para esboçarmos noções engendradas no título desta tese e concepções teóricas que se revelam fulcrais a esta pesquisa.

Grupo etnolinguístico da província de Shaba, localizada no sudoeste da atual República Democrática do Congo, os luba caracterizam-se pelo comércio e pela riqueza tecnológica e econômica que construíram, além da influência mútua na relação política e cultural com outros povos com os quais tiveram contato. Conforme Ndaywel è Nziem (2010), a ideologia política que constituiu os fundamentos do grande reino luba repousa em dois princípios imbricados: o *bulopwe*, teoria relativa ao caráter sagrado da realeza; e o *budye*, princípio do governo pelo intermédio de uma associação fechada que ajuda o *mulopwe* (rei) a governar. Tais princípios também regem o sentido estético desse povo, de modo que artistas ocupam um lugar de destaque na hierarquia social. Objetos como cetros reais, estatuetas, encostos, bancos, placas de memória e outros instrumentos mnemônicos que datam dos séculos XVIII a XX representam o status divino do governante e o refinamento de sua corte, mas demonstram também a importância das artes para a formação, o desenvolvimento e a memória do reinado e da política luba (ROBERTS; ROBERTS, 1996). Como argumentam Mary Roberts e Allen Roberts (1996), a representação visual é um veículo primário para a produção de histórias do reinado, desempenhando, entre esses povos, papel central como registro histórico e memorialístico, como símbolo de autoridade e como expressão espiritual – de maneira que o trabalho de memória é uma obra de arte e uma obra de arte é um trabalho de memória.

São, designadamente, as relações entre arte, memória, corpo e lugar, traçadas pelos luba, que oferecem um mote daquilo que aqui buscaremos desenvolver. Para esse grupo, objetos

e performances, além de gerarem memória, atuam na negociação política e na solução de problemas cotidianos (ROBERTS; ROBERTS, 1996). Dentre os diversos artefatos da sua cultura material, particularmente tronos e bancos produzidos por artistas do sexo masculino, destaca-se uma característica em comum: uma elaborada gramática visual baseada na imagem feminina (figuras 1 e 2). A prática explica-se a partir de duas questões: a primeira, que já mencionamos, relaciona-se à concepção sagrada da realeza (*bulopwe*) e, a segunda, ao papel que a mulher assume nesta sociedade. Na cosmovisão luba, a alma de cada reinado está conservada em seu trono. Quando um *mulopwe* morre, esse artefato, denominado *kitenta* (assento), é preservado como um lugar de memória, uma sede simbólica de lembrança e poder que dá continuidade ao reinado do falecido. Mas não apenas os objetos exercem essa função. A morte do *mulopwe* marca também seu retorno a um corpo humano. Através de um médium espiritual, designado *mwadi*, ele é eternizado em uma mulher, evidenciando que, assim como sua origem, sua perenidade só pode se constituir no corpo feminino (ROBERTS, 2013). Isso ocorre porque, para esses povos, apenas as mulheres, como fonte de vida e de poder, são fortes o suficiente para manter, conter e proteger espíritos poderosos e o conhecimento secreto associado a eles. De tal modo, a memória reside e vive em (e através de) locais sagrados, como também em *mwadi* e nas representações visuais.

Figura 1 – Banco Luba, República Democrática do Congo. Madeira, miçangas, vidro, fibra; 42.7cm (16.8”). Museu de Belas Artes da Virgínia. Autoria desconhecida.



Fonte: ROBERTS; ROBERTS, 1996.

Figura 2 – Banco cariátide. República Democrática do Congo, povos Luba, madeira do século XIX, fibra; 50 cm x 31 cm. Museu Real da África Central. Autoria desconhecida.



Fonte: ROBERTS, 2013.

Oriundos desse contexto cultural e tidos potencialmente como receptáculos do espírito de um *mulopwe* já falecido, os bancos observados nas figuras acima assumem a forma de cariátide: corpos femininos configuram o eixo de sustentação, enquanto o centro de suas cabeças constitui a base onde o artista constrói o assento que é tocado levemente nas laterais pelos dedos. No pescoço da estatueta da figura 1, é possível notar um colar de contas, enquanto na figura 2 ganha mais destaque o penteado. Além disso, ambos os corpos são marcados no tronco e nos braços com padrões geométricos entalhados. Todo o conjunto das peças engendra elementos significativos da cosmovisão luba, como Juliana Bevilacqua e Renato Silva (2015, p. 8) explanam: “para o banco se tornar efetivamente um receptáculo do espírito de um chefe, a mulher ali esculpida precisa apresentar os atributos de beleza que potencializarão a comunicação com o mundo sobrenatural”.

Todavia, é necessário considerar que a noção de beleza nessa cultura não é associada a algo inato ou exclusivamente físico. Pelo contrário, o belo é uma construção alinhavada às experiências cotidianas e às vivências espirituais de cada sujeito ao longo de toda a sua existência. Mary Roberts (2013) chama atenção para o fato de que o verbo *kunenenya* (na língua Kiluba) não significa apenas enfeitar e embelezar, mas também tornar harmônico, ordenar, classificar, hierarquizar. Regido por esse princípio, o corpo, para os luba, transcende dicotomias estritas de masculino/feminino, vivo/morto, real/não real (ROBERTS, 2013). Ele é concebido como uma construção cultural, como uma tela em que se esculpe a perfeição física,

que é, por sua vez, reflexo da identidade social e dos princípios cosmológicos. De tal modo, a manipulação cosmética e os adornos considerados estética e espiritualmente agradáveis, como penteados elaborados, colares de contas, pele reluzente, lábios alongados, postura corporal, olhar sereno, gesto das mãos nos seios (sinal de proteção dos segredos e proibições reais – *bizila*) e as escarificações, são constructos desse processo cultural de laboração e embelezamento físico, moral e espiritual do corpo (ROBERTS; ROBERTS, 1996).

Sobre esse último processo de manipulação corporal, aproveitado como parte do título desta tese, é preciso fazer alguns esclarecimentos. Conforme registra o *Dicionário da Língua Portuguesa* Evanildo Bechara (2011, p. 589), “escarificação” pode significar “feitura de pequenas incisões superficiais na pele, com escarificador, lanceta ou bisturi”. Por sua vez, o vocábulo “escarificador”, como registrado no *Novíssimo dicionário contemporâneo da língua portuguesa* (2011, p. 582), denota tanto instrumento cirúrgico usado para fazer pequenas incisões no corpo quanto instrumento agrícola que corta e revolve a terra na superfície. Na cultura luba, a palavra remete a outros sentidos. É mais uma vez Mary Roberts, no artigo intitulado “*The king is a woman: shaping power in Luba royal arts*” (2013), quem resgata as acepções do termo entre os luba. Segundo a autora, tanto *kutapa* quanto *kulemba* são verbos usados para fazer referência à escarificação: o primeiro assume o sentido semelhante a perfurar ou incisar; já o segundo pode significar desenhar, pintar ou inscrever, mas teve seu sentido estendido desde o período colonial, passando a denotar, também, escrever.

Considerando tanto as noções de beleza e de corpo quanto os sentidos que podem assumir os verbos *kutapa* e *kulemba*, escarificações, como as que aparecem nas figuras 1 e 2, além de serem marcadores de identidade e hierarquia na sociedade luba, carregam narrativas e memórias e auxiliam na contação da história real e local. De modo semelhante, também os objetos da cultura material (e não apenas o corpo vivo), atuando como pontos de referência – multicamadas e multirreferenciais –, são concebidos como locais de memória, como espaços de inscrição de textos (visuais) que são interpretados a cada vez que ela é entoada/lida por um *bana balutê* (homem de memória). Em outras palavras, para os luba, a memória – como construção cultural ativada a partir de formas visuais, de escarificações, de lugares e de objetos mnemônicos que operam por princípios de contingência e associação, de relacionamento e de refabulação (ROBERTS; ROBERTS, 1996) – não se dá como uma reprodução. Permeada por um dinamismo semântico, ela é compreendida como uma narrativa (oral, visual, rítmica – performática) sempre ativa, assinalada pelo lembrar e esquecer, em que o passado pode ser, inclusive, editado ou reconstruído para identificar e remediar infortúnios no presente.

Fundamentados nessa lógica cultural, Mary Roberts e Allen F. Roberts (1996) argumentam, a partir das obras de arte que enfatizam simultaneamente o lugar e o corpo, acerca da possibilidade de explorar o conceito de “memória corporal”, sobretudo porque os mnemônicos dessa cultura são quase sempre antropomorfizados e com gênero. Como um microcosmo do mundo luba e, simultaneamente, como superfície e recipiente final para guardar memórias, é o próprio corpo o veículo através do qual a íntima relação entre memória e lugar é enraizada. É no corpo vivido que eles (lugar e memória) são ativamente unidos, congregados (ROBERTS, 2013).

Consideradas agradáveis aos olhos, mas também significativas para o corpo político-social e para o mundo espiritual, as escarificações, tanto como *kutapa* quanto como *kulemba*, exemplificam bem esse processo em que a superfície do corpo é transformada em espaço para a construção de um texto tátil a ser continuamente escrito e lido. As meninas luba, por exemplo, durante rituais de iniciação, têm registrado em seus corpos as memórias dessa passagem de suas biografias. Mas essas inscrições são renovadas e adicionadas durante toda a vida, em processo cumulativo de identidade e de memória. De tal modo, pode-se afirmar que elas são, a um só tempo, marcas de civilização e codificadores da memória sobre o lugar de uma pessoa na sociedade e na história (ROBERTS; ROBERTS, 1996).

Em síntese, as escarificações, para os luba, atuam como um dispositivo – inserido tanto no corpo vivo, social, quanto em formas visuais e objetos da realidade e mnemônicos – que engendra uma relação íntima entre lugar, corpo, memória, narrativa e arte. De modo análogo ao que se dá nessa cultura da África central, Marie-Louise Bastin (1961) também identifica entre os povos da Lunda, particularmente entre os cokwe, diversas práticas e sentidos ligados à pintura corporal. Vale ressaltar, aliás, que as afinidades entre esses dois povos não se restringem a esse aspecto, como nos permite entrever o romance de Pepetela, intitulado *Lueji: o nascimento de um império* (2015), e parte importante da estatutuária do grupo que ocupa o norte de Angola (e outras regiões), representada pela figura do herói civilizador oriundo dos luba. Conforme relata a própria Bastin (1961), com base em Mac Culloch (1951), Lueji – cujo reinado inicia-se por volta de 1600, após ser apontada por seu pai Konde como sucessora chefe da Lunda –, ter-se-ia casado com o nobre e exímio caçador Tshibinda Ilunga (irmão mais novo do grande chefe luba, Kalala), tendo lhe entregado o *lukano* – bracelete sagrado e insígnia de poder do chefe Lunda.

A partir de então, os relatos de viajantes europeus indicam que se dá um intenso processo de emigração na região, acompanhado do estabelecimento de novas regras e de novas maneiras de convívio social pelo outrora príncipe luba, agora chefe lunda, honrado por suas

habilidades excepcionais com a caça, com a metalurgia e “por inovar na arte da feitura e do manejo de armas, e na utilização de sortilégios eficazes” (ROCHA, 2005-2006, p. 414-415). Além dessa influência política e social, Maria Corina Rocha (2005-2006), em artigo sobre as estátuas de Tshibinda Ilunga, menciona, baseada nos textos do estudioso das artes congolezas, Frans Olbrechts, a provável influência luba sobre as artes cokwe, o que se manifestaria, por exemplo, na tradição estatuária que remete à figura de origem luba, como destaca a autora: “é fato que a vocação artística dos tshokwe se manifestou grandemente em sua feitura” (ROCHA, 2015-2016, p. 426).

Nesse sentido, isto é, das práticas socioculturais, Marie-Louise Bastin (1961) observa uma intensa atividade entre esse grupo, que abarca técnicas acuradas e estilo sofisticado, evidenciados, por exemplo, na confecção de máscaras, esculturas, desenhos e pinturas. No que diz respeito às tatuagens/escarificações, é possível identificar, conforme a antropóloga, o seu uso em variadas superfícies, que abarcam desde a terra, a areia, as paredes, a madeira, múltiplos objetos (como máscaras, estátuas, cestos e cabaças) até os próprios corpos dos sujeitos (*Citoma ca ha mujimba wa mutu* – tatuagem por incisão). Ademais, outro indício da fecunda atividade com arraigado sentido sociocultural, pessoal e coletivo, revela-se na existência de uma função, designada “*mucua-tutoma*”, exercida por homem ou uma mulher que faz tatuagens; como também na língua cokwe, cujo dicionário registra verbos e outros vocábulos que aludem à prática, tais como: *kutoma* (tatuar por incisões, incisar, entalhar, adornar, decorar); *kucata* (cortar, furar, escarificar), *ci-thomeka* (objeto que é inserido – faca, agulha) e *sona*, plural de *lusona*, derivado do verbo *kusona* (marcar, desenhar), por exemplo, e que pode significar tanto desenho, letra, escrita, como também impressão, gravura ou pintura (BASTIN, 1961).

Ainda com base no trabalho desenvolvido pela antropóloga belga nos anos sessenta do século XX, é possível identificar uma gama de técnicas e materiais (como seivas corrosivas extraídas de raízes de plantas e carvão vegetal) usados pelo *mucua-tutoma* no processo de produção da mutilação que, feita a partir da puberdade em ambos os sexos e devidamente cuidada, dará origem a uma marca identitária permanente, a um elemento decorativo, ornamental ou mesmo erótico (especialmente quando feitas na região do abdômen feminino).

Considerando essas duas culturas aqui delineadas, ao empregarmos o termo “escarificação” no título desta tese estamos considerando (mais do que o aspecto antropológico) sobretudo o sentido etimológico e semântico ligado a termos como *kutapa*, *kulemba* e *sona*. Necessário diferenciarmos, assim, de antemão, três diferentes tipos de marcas/mutilações a que fazemos (mais ou menos) alusão ao longo desta pesquisa: a) aquelas que, produzidas em

processos socioculturais significativos, voluntários e intencionais, como ocorre entre os luba e os cokwe, indicam, após cuidadas e saradas, uma concepção espiritual, um copertencimento, uma identidade ou mesmo um ornamento e decoração (BASTIN, 1961; ROBERTS; ROBERTS, 1996; ROBERTS, 2013); b) aquelas que, produzidas de forma violenta e tirana pelo imperialismo/colonialismo, não saram e persistem no tempo, na paisagem, nos corpos e na memória (HALL, 2013; BHABHA, 2013; MBEMBE, 2001a; STOLER, 2008; 2013; 2016; FANON, 2005; 2008); c) aquelas que, não produzidas, mas manipuladas conscientemente em projetos estéticos, manifestam-se, por intermédio das formas culturais, como parte de processos terapêuticos, numa espécie de exumação e de cura. Vinculando-nos, sobretudo, aos sentidos articulados em b e c, as escarificações de que trataremos nesta tese conotam designadamente manifestações culturais que se dão enquanto processos de inscrição e de escrita na literatura e nas artes visuais angolanas no século XXI.

Em outras palavras, tomamos o termo escarificação na medida em que ele alude a sentidos como “inscrição” e “escrita” para correlacioná-lo com os mecanismos encontrados/desenvolvidos por artistas e escritores angolanos para, a partir das formas culturais (nomeadamente a literatura e as artes visuais), proceder em relação à memória cultural vinculada a eventos históricos como o colonialismo/imperialismo e a Guerra Fria/guerra civil). Uma memória ainda por ser devidamente tratada, organizada e exposta, em processos de cura que se dariam, nesse caso, por intermédio das artes, da literatura. Como referimos, máscaras, estatuetas, placas, cocares e outros objetos e adornos das culturas tradicionais, além de serem índices de poder e autoridade, são empregados pelos luba e pelos cokwe tanto como forma de lidar com a memória quanto como forma de remediar questões de ordem sobrenatural, física, material. De maneira semelhante, consideramos aqui os modos como a literatura e as artes visuais têm trazido ao campo cultural as marcas oriundas dos condicionamentos políticos, econômicos e sociais em Angola, transformando-as em narrativas em torno das feridas do passado-presente que, se já não sangram, permanecem como cicatrizes, rastros, como memória ativa que se inscreve no lugar e no corpo.

Ao adotarmos essa perspectiva, dialogamos com debates que alguns autores (HALL, 2013; BHABHA, 2013; MBEMBE, 2001a; STOLER, 2008; 2013; 2016) vêm efetivando, na medida em que compreendem que, ainda que de formas distintas, o passado colonial permanece ativo. Achille Mbembe, em seu livro *On the postcolony* (2001a), ao averiguar as consequências – sobre o imaginário e a realidade política, social e cultural da África hoje – do longo alcance de efeitos teóricos, discursivos, representacionais e práticos da violência e do extremismo aos quais o continente (e o sujeito) africano foi e continua sendo

enlaçado, adota uma estratégia investigativa que leva em consideração uma concepção de temporalidade não balizada por noções lineares ou sequências simples em que cada momento substitui, apaga ou anula o anterior. Pelo contrário, Mbembe situa o que ele denomina “pós-colônia” como um emaranhado de temporalidades (múltiplas *durées*). Dito de outro modo, a pós-colônia (como cada Era), embora suscite a ideia de trânsito, não é assinalada exatamente pela passagem de um estágio a outro, isto é, entre um “antes” e um “depois” da colonização, mas por descontinuidades, reversões, inércias e oscilações que se sobrepõem, combinando e entrelaçando presentes, passados e futuros, com possibilidade de sustentação, alteração ou manutenção de cada época.

Em perspectiva análoga, a antropóloga Ann Laura Stoler (2008; 2013; 2016), ao adotar a noção de “formação imperial” para enfatizar não a inevitável ascensão e queda de impérios, mas o processo ativo e contingente de sua criação e desqualificação, bem como as características contínuas e persistentes de suas ontologias, entende que as práticas imperiais e suas formações políticas não são exclusivas de um único espaço geográfico demarcado nem de um tempo. Para esta pesquisadora, império não teria um sentido estacionário, mas de políticas contínuas de deslocamento, dependente de espaços e populações refigurantes e de recrutamentos sistêmicos (STOLER; MEGRANAHAN, 2007). De tal forma, na medida em que impérios são produtores de populações e de espaços excluídos, é possível ainda mencionar seus atributos no presente, caracterizados, por exemplo, por relações hierárquicas e tratamento e regras desiguais. Esse entendimento se vincula a outra categoria importante desenvolvida por Stoler e que diz respeito à noção de “ruína”.

Apropriando-se de um poema de Derek Walcott, intitulado “*The rot remains*” – no qual ruínas assumem o sentido metafórico da “podridão que permanece depois que assassinos perecem” ou da degradação corrosiva da matéria e da mente –, bem como dos termos “*ruins*”, “*ruination*” e “*rot*”, Stoler (2013) rejeita o entendimento de “ruína” enquanto olhar nostálgico sobre relíquias encantadas de um passado desaparecido ou estruturas monumentais abandonadas, conservadas, todavia, como objetos museológicos. Para ela, expressões como (*to ruin* e *ruination*) associam-se às formas profundamente saturadas e menos espetaculares nas quais os colonialismos deixam suas marcas psíquicas e materiais sobre mentes, corpos e lugares. Arruinar, ruínas e arruinamentos expressariam, portanto, as corrosões tóxicas e os acúmulos violentos das consequências coloniais; sintomas e substâncias ativas da força destrutiva da história, atuando como reveladoras dos processos duráveis e de efeitos tangíveis e intangíveis dos detritos imperiais que ainda residem nas ecologias sociais e materiais em que pessoas vivem e sobrevivem, nas cavidades corroídas das paisagens, nas infraestruturas urbanas

destruídas e segregadas e nas microecologias da matéria e da mente, pesando e condicionando também o futuro. É para essas formações, esses detritos e ruínas em ação que Stoler argumenta que os pesquisadores devem olhar e tornar visíveis, destacando, inclusive, as medidas criativas, críticas e, às vezes, caras que as pessoas tomam para se tornarem menos enredadas ou para criar algo novo dessas estruturas emaranhadas.

Pensar como se dá, no campo cultural angolano, a elaboração dos processos contínuos de arruinamento na pós-colônia, impulsiona-nos a ir em direção a Edward Said e ao seu entendimento dos vínculos entre império e formas culturais. De modo semelhante às reflexões trazidas por Mbembe e Stoler, Said compreende que, apesar de a Era do grande imperialismo oitocentista estar encerrada, “o significado do passado imperial não se encerra apenas dentro dela, tendo se introduzido na realidade de centenas de milhões de pessoas, onde sua existência como memória coletiva e trama altamente conflituosa de cultura, ideologia e política ainda exerce enorme força” (2011, p. 46). Essa memória se constitui, segundo o teórico, enquanto durabilidade ou detrito de ações empreendidas por mercadores, soldados, religiosos, mas também por vias e formas culturais.

Ao considerar o estatuto fulcral da terra como objeto de disputas na era colonial e que narrar significa, neste contexto, um gesto determinante, com o fim de arrogar aos impérios todo o domínio (físico e imaginário), impedindo, assim, que outras narrativas (dissonantes) surgissem, Said argumenta que o acúmulo de territórios ultramarinos demandou um vínculo estreito entre cultura e política imperialista – vínculo que ele resgata desde a epígrafe de seu livro, ao usar um fragmento da ficção de Conrad, retirado de *Coração das trevas*, indicando, logo em seguida, que o campo de embates se dá, inclusive, no e pelo romance: “[...] quando se tratava de quem possuía a terra, quem tinha o direito de nela se estabelecer e trabalhar, [...] quem a reconquistou e quem agora planeja seu futuro – essas questões foram pensadas, discutidas e até, por um tempo, decididas na narrativa” (2011, p. 11).

Assim, enquanto alguns estudiosos da cultura e da literatura deixaram de notar e analisar – a partir de uma concepção kantiana que situa os campos estético, cultural e político de forma isolada – que a representação constitui elemento basilar para o que o Ocidente vai impor ao mundo, Said defende que, sem o império, o romance, como artefato cultural da sociedade burguesa europeia, não existiria como o conhecemos. De tal modo, o estudo dos impulsos que deram origem a essa forma literária, ao invés de revelar o distanciamento entre ela e a narrativa imperial, indicaria a convergência entre os modelos de autoridade narrativa constitutivos dessa forma cultural e a complexa configuração ideológica subjacente à tendência imperialista (2011, p. 128). Nestes termos, a cultura é também, no ato de apreensão estética de

territórios e povos ultramarinos feita por escritores e artistas, um campo de batalhas por poder, possessões e domínios geográficos; um campo de batalhas por acumulação, hierarquização e diferenciação de espaços sociais diversamente organizados; enfim, um campo de batalhas entre nações e nacionalismos.

Leitor de Walter Benjamin, o autor de *Cultura e imperialismo* faz ecoar as palavras desse filósofo alemão: “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um documento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1994, p. 225). A essas palavras Said responde, conclamando a uma tarefa: “Devemos, pois, ler [...] todo arquivo da cultura [...], esforçando-nos por extrair, entender, enfatizar e dar voz ao que está calado, ou marginalmente presente ou ideologicamente representado em tais obras” (2011, p. 123). Tarefa que ele cumpre ao analisar obras das literaturas inglesa e francesa produzidas nos séculos XIX e XX, para concluir, então, que a cultura e suas formas são, assim como a sociedade, a política e a economia, campos de produção e circulação de discursos e narrativas que tanto (em si mesmos) projetam como também são projeções de pressupostos imperialistas. Mas não apenas isso. Apropriando-se do conceito de contraponto, Said também analisa as formas culturais de resistência e as reações ao domínio imperial ocidental que culminaram no grande movimento de descolonização e na retomada da terra.

Nessa perspectiva, o romance desponta como forma cultural capaz de desvelar “estruturas de sentimento” (SAID, 2011, p. 103), atitudes e referências não só sustentadoras e afinadas com as práticas imperiais como também aquelas estruturas que se filiam ao combate, à luta e à resistência empreendida por estudiosos, teóricos, escritores e artistas oriundos das antigas colônias. É nesse sentido que o teórico e professor de literatura comparada retoma obras de autores como Ngugi wa Thiongo e de Tayeb Salih para apontar como tais escritores vão, em suas narrativas, reler a ficção europeia, particularmente a de Joseph Conrad, renomeando, reabitando e ressignificando a geografia de seus países. Ora, se o imperialismo se constituiu como um gesto de violência geográfica que acumulou territórios e povos, a resistência dos povos nativos a ele se deu não apenas enquanto resposta, mas como uma condição intrínseca do próprio gesto cultural e literário, no intuito de retomar territórios, o direito de os narrar, a liberdade de seus corpos e a recuperação de suas identidades e memórias. Na esteira desses teóricos (MBEMBE, 2001a; STOLER, 2007; 2008; 2013; 2016; SAID, 2011), o que estamos propondo, portanto, é uma análise que – diferente de compreender o presente separado do passado e a cultura como campo apartado dos condicionamentos políticos, econômicos e sociais

– correlacione processos de construção de espaços (sociais) e formas culturais, narrativas verbais e visuais angolanas contemporâneas que dialogam com o passado-presente do país.

1.2 Espaço-corpo-memória

1.2.1 Breves considerações acerca da noção de “espaço”

Esclarecido, assim, o sentido do termo escarificação, bem como seu entrelaçamento com os campos político, econômico, social e cultural, importa agora elucidarmos as noções e o conceito que a categoria espacial, também empregada desde o título da tese, assume aqui. Tal procedimento se faz necessário devido à proliferação terminológica e à variação semântica (abrangente e imprecisa) tanto no discurso cotidiano quanto no conceitual que o vocábulo “espaço” admite, sendo possível relacioná-lo a noções que vão do limitado ao infinito, do extenso ao descontínuo, das ciências exatas às ciências humanas. Como David Harvey (2012, p. 8) afirma no ensaio “Espaço como palavra-chave”:

[se] Raymond Williams retomassem hoje a lista das entradas de seu célebre livro sobre *Keywords*, ele certamente incluiria a palavra “espaço”. Ele poderia muito bem incluí-la na curta lista de conceitos que, como “cultura” e “natureza”, estão “entre as palavras mais complicadas da nossa língua.

É também movido pela complexidade do emprego desse vocábulo que Luis Alberto Brandão, no livro *Teorias do espaço literário* (2013), tece contribuições importantes para (re)pensarmos suas formas de apropriação e os usos que têm aparecido com frequência em publicações de diferentes áreas do conhecimento (da literatura à geografia, das ciências sociais às artes). Partindo da questão elementar “o que é espaço?”, o autor discorre sobre as flexões da categoria, observadas não somente em decorrência da diversidade de situações de interlocução ou dos campos de conhecimento nos quais é utilizada, mas também no próprio cerne dos estudos literários, como apontado desde o título do seu livro pelo registro do termo “teorias”.

Há, por um lado, mudanças ao longo da história nas formas como se percebe o termo, seja o espaço sentido, percebido pelo corpo humano, seja o captado por diferentes sistemas tecnológicos. As próprias formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cada cultura estabelece com o lugar, relação que abarca possibilidades de percepção e uso definidos por condicionantes econômicos, sociais e políticos (BRANDÃO, 2013). Por outro lado, há mudanças no próprio conceito de espaço, de modo que uma

historiografia epistemológica do termo dependeria de se reconhecer que ele atua como elemento importante em várias áreas do conhecimento (como a Matemática, a Física, a Filosofia, a Geografia, as artes e a Teoria da literatura). Seria mais adequado afirmar, então, que o espaço possui distintas histórias, como também distintas funções conceituais, dependendo do contexto teórico específico, mesmo que frequentemente haja vários cruzamentos entre campos e, como consequência, intersecções das histórias. Todavia, não nos cabe fazer aqui uma historiografia epistemológica do termo, de modo que nos ateremos às bases conceituais às quais nos vinculamos ao empregá-lo.

Ainda que sejam abundantes e variáveis os sentidos que regem a categoria, há, segundo Brandão (2013), ao menos duas tendências dominantes a ela atribuída: 1) a que, tributária das ciências exatas, define espaço como posição de um corpo em relação a outros; 2) e a que, situada no ponto de vista empírico, define-a como categoria apriorística da percepção, espécie de recipiente vazio no qual se processam os eventos. De antemão, não pensamos o espaço como uma categoria descritiva, lógico-formal, tampouco como um vazio, uma forma continente em que eventos ocorrem. Pelo contrário, situamos o campo nos termos em que filósofos e geógrafos como Henri Lefebvre (2013), David Harvey (2004; 2005; 2012) e Milton Santos (2014; 2017) o definem, isto é, como produção (de paisagens), ou, como uma instância social (da mesma forma que o são a economia, a política e a cultura)¹.

Na perspectiva desses teóricos, espaço não é uma realidade material independente que existe em si mesma, tampouco se limita ao aspecto geográfico. Apesar deste e dos processos de urbanização serem facetas por onde se pode analisar a produção do espaço (LEFEBVRE, 2013), o conceito vai além. Como afirma Thiago Canettiéri (2016, p. 134), o espaço, como pensado por Lefebvre, “é uma construção social, que abarca aspectos geográficos, econômicos, sociais, culturais, comerciais, demográficos, políticos, afetivos nas mais diferentes escalas, do local (casa, rua, bairro, cidade) ao global (nacional, continental)”. Nas palavras do próprio Lefebvre (2013, p. 57), o “conceito de espaço reúne o mental e o cultural, o social e o histórico”². De tal modo, para este filósofo francês, tanto espaço quanto tempo são socialmente produzidos, devendo ser entendidos a partir de uma perspectiva relacional, em que o espaço

¹ Milton Santos diferencia espaço (geográfico) – categoria abstrata de análise, totalidade em movimento, instância que se impõe a tudo e a todos – e território, definindo este como espaço geográfico delimitado, historicizado, usado por um povo-nação. Lefebvre, por sua vez, menciona níveis espaciais – do local, regional ao global. Seguiremos estas definições ao empregarmos os termos território, lugar e local, indicando, assim, um recorte ou um nível espacial. Todavia, ainda que o tema desta tese esteja situado em uma perspectiva local-nacional, a análise não se detém neste nível, uma vez que vincula a produção do espaço em domínio local a uma lógica global, geral de produção do espaço. (cf. LEFEBVRE, 2013, p. 58)

² Tradução nossa, a partir do original: “El concepto de espacio liga lo mental y lo cultural, lo social y lo histórico” (LEFEBVRE, 2013, p. 57).

representa simultaneidade, a ordem sincrônica da realidade social; e o tempo denota a ordem diacrônica, o processo histórico da produção social (SCHMID, 2012).

Tendo como premissa que o espaço (social) é um produto (social), Lefebvre (2013) crítica a separação e fragmentação do espaço no campo epistemológico e propõe uma abordagem que parta de dimensões dialéticas triádicas (SCHMID, 2012), sistematizadas em dois níveis. No primeiro, ter-se-ia que espaço é, ao mesmo tempo, percebido (sobretudo pelos sentidos); concebido (pensado); e vivido cotidianamente. No segundo nível, ter-se-ia que espaço compreende: 1) a prática (material) espacial – isto é o “mundo da “interação tátil e sensual com a matéria, o espaço da experiência” (HARVEY, 2012, p. 19); 2) a representação do espaço; e 3) os espaços de representação. Dessas, a que diz respeito à representação do espaço nos interessa de maneira particular, pois trata dos modos como a prática espacial emerge e pode ser representada ao nível da linguagem, do discurso (falado, teórico, imagético ou artístico). A categoria não apenas cria uma imagem discursiva em relação à prática espacial como, em si mesma, busca defini-la. Já a terceira categoria inverte a terminologia da segunda, voltando-se, desta vez, não para os espaços propriamente materiais, mas para o simbolismo espacial e os sentidos e significados por ele e nele veiculados.

David Harvey (2012), no ensaio já mencionado anteriormente, referindo-se ao modo como buscamos representar o espaço material da experiência, afirma que esta não se dá a partir de uma arbitrariedade. Por um lado, “procuramos as descrições apropriadas, se não exatas, das realidades materiais que nos circundam por meio de representações abstratas (palavras, gráficos, cartas, diagramas, imagens, etc.)”. Todavia, dialogando com Lefebvre, Harvey (2012, p. 19) acrescenta que o filósofo francês, “como Walter Benjamin, insiste que nós não vivemos como átomos materiais flutuando ao redor de um mundo material; nós temos igualmente imaginações, medos, emoções, psicologias, desejos e sonhos”. De tal modo, argumenta que os espaços de representação

são uma parte integrante de nosso modo de viver no mundo. Podemos igualmente procurar representar a maneira com que este espaço é emocionalmente, afetivamente, mas também materialmente vivido através de imagens poéticas, composições fotográficas, reconstruções artísticas. A estranha espaço-temporalidade de um sonho, de um desenho, de uma aspiração oculta, de uma lembrança perdida ou mesmo de uma sensação ou tremer de medo quando andamos em uma rua, pode ser representada através de obras de arte que, em última instância, têm sempre uma presença mundana no espaço e tempo absolutos. (2012, p. 19)

Ainda de acordo com Harvey (2012, p. 20), a “experiência física e material da ordem espacial e temporal é mediada, em um certo grau, pela maneira com que espaço e tempo são representados”, pois somos afetados tanto pela experiência direta quanto pela interpretação e pela compreensão advindas dos espaços discursivos e dos espaços criados via linguagem. Assente à argumentação articulada por esse geógrafo, propomo-nos a ler o espaço a partir do campo da cultura. Conforme afirmamos anteriormente, consideramos que esta, as suas formas, podem oferecer suportes – ou, nas palavras de Harvey, mediações – importantes para a leitura da produção do espaço, sobretudo porque, como Said defende, a cultura não é um campo à parte, excluído dos outros processos da sociedade. Ou seja, consideramos que a cultura não só é uma forma por onde se podem ler os modos de produção do espaço como ela mesma é parte importante do processo de produção do espaço. Edward Said (2011, p. 149), aliás, chamou atenção para a leitura do espaço na literatura, ao afirmar: “depois de Lukács e Proust, ficamos tão acostumados a pensar que o enredo e a estrutura do romance são constituídos sobretudo pela temporalidade que temos descurado da função do espaço, da geografia e da localização”.

Deste modo, ao tomarmos como base os pressupostos teóricos aqui delineados, quando empregamos a categoria espaço para analisar a literatura e as artes visuais angolanas não estamos considerando noções estruturalistas referentes a uma geometria das artes, de um vocabulário matemático empregado na composição de formas, dimensões e perspectivas. Tampouco pensamos (não apenas, nem sobretudo) em descrições de cenários ou planos de fundo de romances. O que está posto é a condição social, política, econômica como lida pelo campo cultural em Angola. Se compreendemos espaço como uma tensão dialética entre o material, o concebido e o vivido, como um *continuum* produzido pela história da humanidade, olharmos para o território angolano (SANTOS, 1978) como esse *continuum* produzido significa olhar as diferentes formas de sua produção no tempo (enquanto colônia e país independente), significa olhar como o campo da cultura se articula ao histórico, ao econômico e ao político na produção e na compreensão da produção do espaço angolano. Aí situa-se outro ponto que se nos apresenta como fundamental, também implicado nas definições de espaço desenvolvidas por Lefebvre, Harvey e Santos. Tais autores buscam apreender a prática social espacial na perspectiva do materialismo dialético, isto é, da materialidade da prática social e do papel central do corpo humano (SCHMID, 2012). Lefebvre (2013, p. 164-165), diversas vezes, chama atenção para este ponto:

Consideremos um primeiro aspecto, o mais simples, desta história do espaço que vai da natureza à abstração. Que se imagine o tempo em que cada

população conseguiu medir o espaço, tendo suas unidades de medida emprestadas de partes do corpo: polegar, cotovelo, pé, palmo, etc. [...] A relação do corpo com o espaço, relação social de uma importância desconhecida em seguida, conservava então uma imediatez que deveria se alterar e se perder: o espaço, a maneira de o medir e de falar dele apresentavam aos membros da sociedade uma imagem e um espelho vivo de seu corpo [...] As flutuações da medida e por consequência das representações do espaço acompanham a história geral lhe conferindo um certo sentido: a tendência ao quantitativo, ao homogêneo, à desapareição do corpo que busca refúgio na arte³.

A crítica do autor volta-se para a ausência tanto do corpo quanto do próprio espaço social em meio à abundância de termos e de subcategorias de espaço que se foram desenvolvendo: sistema decimal de medida, espaço geométrico, absoluto, físico-matemático, espaço homogêneo e fragmentado, abstrato, espaço calculado e capturado por aparatos tecnológicos. Mas, se assim o foi no campo das ciências, o corpo permaneceu como uma presença nas artes, de onde não foi expulso. Ora, se espaço é um processo produzido pela e para a humanidade, não há como apreendê-lo sem considerar o papel fulcral desempenhado pelas relações humanas, isto é, pelas experiências dos sujeitos como produtoras de espaço e produzidas pelo e no espaço. Como Lefebvre conclui: “Através do corpo se percebe, se vive e se produz o espaço” (2013, p. 210)⁴. Em perspectiva semelhante, para Milton Santos (1982) espaço designa um sistema constituído por homens (responsáveis pelo trabalho sobre o espaço), firmas (atuando na produção de bens e serviços), instituições (fornecendo normas, ordens, legitimações), o meio ecológico (base física do trabalho humano) e as infraestruturas (o trabalho humano materializado e geografizado) (CANETTIERI, 2016).

Tais perspectivas desdobram-se, nesta tese, na abordagem do corpo e da memória como produzidos/produtores de espaço. Em outras palavras, consideramos que corpo e memória são, dialeticamente, tanto determinantes quanto determinados pelo espaço social. De tal forma, o espaço angolano representado no campo cultural se nos apresenta como categoria que desvela, que expressa as condições sociais e político-econômicas produzidas durante

³ Tradução nossa, a partir do original: Consideremos un primer aspecto, el más simple, de esta historia del espacio que va desde la naturaleza a la abstracción. Nos imaginamos el tiempo en que cada pueblo logró medir el espacio de acuerdo con sus propias unidades de medida, prestadas de las partes del cuerpo: pulgar, codo, pie, palmo, etc. Los espacios de un grupo, como las medidas de la duración, debían de antojarse incomprensibles para los demás. Una mutua interferencia tenía lugar entre las particularidades naturales del espacio y las naturalezas particulares de los grupos. ¡Pero qué extraordinario imaginar que el cuerpo se insertara en la medición del espacio! La relación del cuerpo con el espacio, relación social de importancia desconocida más tarde, conservaba una inmediatez que después fue degenerando hasta perderse: el espacio, la manera de medirlo y hablar de él, representaba para los miembros de la sociedad una imagen y un espejo viviente de sus cuerpos. (LEFEBVRE, 2013, p. 164-165)

⁴ Tradução nossa, a partir do original: “A través del cuerpo se percibe, se vive y se produce el espacio. (LEFEBVRE, 2013, p. 210)

séculos de colonialismo e que ainda ressoam no espaço social, nos corpos, na memória, na literatura e nas artes do século XXI. É, por conseguinte, nessa compreensão de categoria espacial dada pelos autores aqui apresentados que nos apoiamos para refletir, a seguir, acerca dos modos como historicamente foram produzidas (e como têm sido revistas) as noções tanto de território quanto de corpo nesta porção do mapa-múndi que denominamos África.

1.2.2 Território e cidade – dos Estudos Pós-coloniais à revisão teórico-crítica do fenômeno urbano em África

Como se sabe, a criação e projeção de mapas, narrativas e imaginários geográficos/espaciais calcados em dicotomias do tipo colônia versus metrópole, centro versus periferia, tradição versus modernidade, – que cimentaram hierarquias e relações de poder (e saber) –, bem como a restituição da nação ao povo e o renascimento nacional (FANON, 2005), operaram como moles fundamentais não apenas durante o período colonial e o das lutas pela independência, respectivamente, como também se tornaram fulcrais no processo de revisão crítica e de produção de um *corpus* epistemológico sobre a África. Valentin Y. Mudimbe, por exemplo, em *A invenção da África: Gnose, Filosofia e Ordem do conhecimento* (2013, p. 38), ao dissecar e dismantelar a biblioteca colonial e os discursos de poder e conhecimento da alteridade, argumenta que esses (ditos científicos ou de opinião) “não falam nem da África nem dos africanos, mas antes justificam o processo de inventar e conquistar um continente designando o seu ‘primitivismo’ ou ‘desordem’, bem como os meios subsequentes da sua exploração e métodos para a sua ‘regeneração’”.

Meios e métodos que contaram, fundamentalmente, segundo o filósofo, com a atuação de três figuras: o explorador, o soldado e o missionário. Esse último elemento, particularmente, reforçou a complementaridade entre a atividade colonial e a conversão religiosa. Afinal, foi “em nome de Deus que o Papa considerou o planeta seu de direito e criou os princípios básicos da *terra nullius* (terra de ninguém)” (MUDIMBE, 2013. p. 68), a partir dos quais era possível elaborar documentos, como as bulas *Dum Diversas* (1452) e *Romanus Pontifex* (1455), que concediam o direito aos reis (cristãos) de Portugal de desapropriar e escravizar perpetuamente maometanos, pagãos e negros. É através dessa tríade apontada pelo estudioso africano que a estrutura colonizadora avança entre os séculos XV e XX tanto no domínio do espaço físico (com um sistema de aquisição, distribuição e exploração de terras coloniais), quanto na reforma das mentes *nativas* (MUDIMBE, 2013) e dos modos de produção (com integração de histórias econômicas locais segundo a perspectiva ocidental).

Como Mudimbe o fez no final da década de 1980, outros teóricos (FANON, 2005; SAID, 2011; MAMDANI, 1998), ligados sobretudo ao campo dos Estudos Pós-coloniais, também retornaram em suas obras ao tema do “território” (enquanto categoria ligada ao poder e à alteridade). Said, no capítulo “Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas”, de *Cultura e imperialismo* (2011), traça, a partir do diálogo com Harry Magdoff, o quadro a que se chegou com a ascensão do Ocidente no século XIX, quando o apogeu e poderio ocidental possibilitaram aos centros metropolitanos imperiais a aquisição e o acúmulo territorial numa escala assombrosa:

Considera-se que, em 1800, as potências ocidentais reivindicaram 55%, mas na verdade detinham 35% da superfície do globo, e em 1878 essa proporção atingiu 67%, numa taxa de crescimento de cerca de 220 mil quilômetros quadrados por ano. Em 1914, a taxa anual havia subido para vertiginosos 620 mil quilômetros quadrados, e a Europa detinha um total aproximado de 85% do mundo, na forma de colônias, protetorados, dependências, domínios e *commonwealths*. (SAID, 2011, p. 40)

Ao compreender que imperialismo, como um gesto de violência geográfica, significa, conseqüentemente, para o nativo, um gesto inaugural de perda do lugar (SAID, 2011, p. 351), é na luta pela geografia e, como ele mesmo afirma, “nas disputas efetivas pelas terras e pelos povos dessas terras”, que o autor se concentra ao longo de sua obra, argumentando que, num “nível muito básico, o imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros” (SAID, 2011, p. 39).

Frantz Fanon, existindo num mundo mergulhado em revoluções e lutas pela descolonização, também se voltou, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008) e em *Os condenados da terra* (2005), para os efeitos da violência, das dicotomias, dos maniqueísmos e arranjos compartimentados que presidiram o mundo colonial. Por essa lógica (colonial), transforma-se a terra que se constitui para o colonizado como o valor mais essencial porque mais concreto, no lugar onde ele se verá esfomeado, aprisionado e espancado pelo colono (FANON, 2005, p. 61), o qual se porta como quem faz a história, colocando-se não apenas como o começo absoluto de tudo – “esta terra fomos nós que a fizemos” – mas também como aquele que é sua causa contínua: “se partirmos, tudo estará perdido [...]” (FANON, 2005, p. 68). Tal forma de pensar e estar no mundo significa, em termos de urbanismo, que o colono enxerga na cidade colonial – à qual ele tem direito à posse por destino e hierarquia racial e civilizacional – um prolongamento de sua metrópole ocidental e de sua própria nação.

Concentrando-se nessa ideologia, Fanon vai, logo nas primeiras páginas de seu livro vindo a público em 1961, descrever do seguinte modo a disposição geográfica cindida em que resulta essa cidade:

A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde as latas de lixo transbordam sempre de restos desconhecidos, nunca vistos, nem mesmo sonhados. [...] as ruas da cidade são limpas, lisas, sem buracos, pedriscos. A cidade do colono é uma cidade empanturrada, preguiçosa, seu ventre está sempre cheio de coisas boas. A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros.

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a aldeia negra, a *medina*, a reserva é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Ali, nasce-se em qualquer lugar, de qualquer maneira. Morre-se em qualquer lugar, de qualquer coisa. É um mundo sem intervalos, os homens se apertam uns contra os outros, as cabanas umas contra as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, esfomeada de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. (2005, p. 55-56)

Essa estrutura compartimentada (de que o apartheid é uma das formas) impõe, evidentemente, limites ao colonizado, fazendo com que ele veja o mundo/a cidade e esteja nele/nela a partir de uma impossibilidade de plenamente se locomover. A condição para a livre circulação, a que o colono imputa unicamente a si como direito, só aconteceria para o colonizado, conforme Fanon, a partir de um processo radical de descolonização que resultaria, em tese, no fim da imobilidade, no fim da limitação imposta ao corpo negro de transitar livremente por todo e qualquer lugar. Em outras palavras, a descolonização possibilitaria que a heterogeneidade e a geografia da exclusão fossem substituídas pela unificação. Sem que se cumpra tal condição, o maniqueísmo continuaria a se projetar e infligir sua força mesmo no pós-independência, determinando o futuro das próximas gerações.

É, de certo modo, acerca desse último ponto levantado por Fanon, contudo de forma expandida em termos geográfico-temporais, que Mahmood Mamdani se volta em sua obra *Ciudadano y súbdito: África contemporánea y el legado del colonialismo tardío* (1998), na qual empreende uma análise do regime de diferenciação urbano versus rural como foi moldado na África colonial e que resultou no que esse cientista político denomina “Estado bifurcado”. Se, durante o período colonial, o poder urbano era regido pelas ideias (importadas da Europa) de sociedade civil e dos direitos civis, o poder rural, exercido via autoridades tradicionais legitimadas pelos colonizadores, falava a língua da comunidade e da cultura local. Isso implica dizer que o Estado local não se organizava como um poder racial e excludente que negava direitos aos súditos urbanos, mas como um poder consuetudinário, que impunha o costume aos

povos tribais, visando, é claro, também nas zonas não urbanas, à fragmentação social e à exploração da terra, conforme os interesses do colonizador.

Já no período pós-descolonização, baseado nessa realidade, o núcleo do programa que os Estados africanos abordaram tinha justamente três vertentes: 1) a desracialização da sociedade civil; 2) a destribalização da autoridade nativa; e 3) o desenvolvimento da economia no contexto das relações internacionais desiguais. Todavia, enquanto a primeira foi empreendida com maior êxito, a segunda obteve o menor. Ou seja, embora o Estado bifurcado tenha sido desracializado, ele foi, na concepção de Mamdani, tão somente reformado, uma vez que, na prática, a dualidade permaneceu: mudanças observadas nas zonas urbanas não se efetivaram na mesma proporção quando se olha para a esfera rural, onde a permanência da reprodução de formas consuetudinárias de poder impediu a realização de uma reforma eleitoral ampla e a própria democratização, além de exacerbar tensões interétnicas e entre o urbano e o rural. O que se vai acompanhar, portanto, após a descolonização não é exatamente o alcance do cenário descrito ou imaginado por Fanon enquanto escrevia *Os condenados da terra*, mas a permanência de um mundo bifurcado, já não organizado racialmente (na maioria dos casos), porém um mundo em que a linha divisória entre os que são humanos e o resto menos humano é uma linha entre os que trabalham na terra e os que não: súditos e cidadãos. Assim, uma reforma política frutífera desse Estado necessitaria ser, conforme argumenta Mamdani (1998), simultaneamente, rural e urbana, local e central, com a canalização de esforços para vincular uma série de opostos binários relacionados, tais como: direitos e costumes; representação e participação; centralização e descentralização; sociedade civil e comunidade.

O debate presente nas obras dos teóricos aqui citados vai repercutir, de certo modo, nas discussões que vêm sendo empreendidas no século XXI, quando ainda nos deparamos com a permanência de um imaginário e de um *ethos* desenvolvimentista que ora, numa perspectiva essencialista, situa o continente africano como atrasado e rural por natureza, ora o relaciona a um urbanismo disfuncional, com infraestrutura em ruínas e carente, portanto, de intervenções (externas). Contudo, a despeito da persistência de visões emolduradas por perspectivas imperialistas/colonizadoras, e como resposta a elas, tem-se verificado, nas duas primeiras décadas deste milênio, um corpo crescente de pesquisas alavancadas por teóricos como Robinson (2002), Diouf e Fredericks (2014), Simone (2001; 2004; 2015; 2019), Mbembe e Nuttall (2004; 2008), dentre outros, que buscam desconstruir algumas noções e categorias da teoria urbana, de modo geral, ao mesmo tempo em que procuram enxergar as cidades (africanas) a partir de sua diversidade, especificidade, mundanidade, enfim, de suas complexidades.

Dedicada aos estudos urbanos e particularmente interessada no desenvolvimento de uma crítica urbana pós-colonial, Jeniffer Robinson (2002) parte, em seus estudos, da constatação de uma divisão geográfica gritante na teoria urbana, isto é, o não aparecimento, nos mapas intelectuais, de cidades situadas em zonas ditas não centrais. Segundo a autora, enquanto as cidades do Norte Global são fontes para a teoria, as cidades do Sul Global geralmente são interpretadas por uma abordagem desenvolvimentista, que as compreende amplamente como carentes das qualidades de cidade. Todavia, categorias como “cidade global”, “cidade mundial”, “cidade de Terceiro Mundo”, usadas na teoria urbana, além de serem segregacionistas, porque estão amplamente focadas em princípios econômicos do Ocidente (ou na divisão geográfica Ocidente/mundial versus Terceiro Mundo/local), impõem limitações substanciais à imaginação e ao planejamento do futuro das cidades ao redor do mundo, uma vez que generalizam características e tomam como padrão aspectos de apenas partes das cidades (e de um grupo relativamente pequeno delas), deixando de considerar as diversas experiências que poderiam colaborar para uma compreensão mais dilatada e aprofundada das urbes, bem como para o desenvolvimento de políticas públicas que ofereçam alternativas de imaginá-las em suas diferenças e diversidade. Na contramão desse pensamento, Robinson, ao compreender que todo local está, de alguma forma, vinculado a uma economia global⁵; e, em algum nível, à economia nacional, regional, local – basta observar, por exemplo, que recursos minerais cruciais para a economia global são extraídos de alguns países economicamente mais pobres do mundo – defende que, ao invés de implicitamente promover “ficções reguladoras”, isto é, que as cidades não qualificadas com o status de “global/mundial” devem buscar emular esses modelos, os estudos urbanos devem abrir mão de categorias estanques e calcadas numa classificação/hierarquia econômica, abrindo caminhos, assim, para a descolonização do saber/da teoria e para formas alternativas – dentro das restrições não desprezíveis de contestação e relações de poder desiguais – de imaginar as cidades, seus processos criativos, seus limites e suas possibilidades⁶.

⁵ Afinal, como a própria autora questiona, o desenvolvimento de cidades localizadas no Ocidente pode ser considerado sem referência a geografias situadas na África, na América Latina, na Ásia? Apesar disto, a teoria urbana, mormente, tem se dedicado a enxergar as cidades destas regiões do globo como se devessem refletir paradigmas de sucesso que estariam situados em alguns locais do Ocidente.

⁶ AbdouMaliq Simone (2001) assume um ponto de vista semelhante ao argumentar acerca de confluências de territórios e culturas em diferentes níveis, seja entre o global e local, entre diferentes cidades, seja entre o urbano e o rural de cada cidade. Porém, de modo prático, o teórico entende que a noção de que um certo mundo é imposto, desconstrói estruturas territoriais existentes, sobretudo porque grande parte desse mundo é um estado de expulsão, um sentimento de não pertencimento, em que a referência de lugar e de formas reconhecíveis e utilizáveis de solidariedade e colaboração coletivas são solapadas.

No que toca especificamente ao continente africano e às suas cidades, observam-se, com base em Diouf e Fredericks (2014), duas principais diferentes representações (contraditórias) acerca do fenômeno urbano. A primeira, bastante pessimista, situa-se no contexto revisitado e criticado por Robinson (2002). Desconsiderando ou ignorando o fato de que a maioria dos africanos forja a vida nas cidades, pesquisadores alinhados a essa mirada, ao persistirem em estereótipos, classificações e hierarquias, concentram suas preocupações em análises de políticas e de intervenção administrativa, questionando, sobretudo, como é possível tornar, a um só tempo, as cidades africanas em espaços produtivos, governáveis, ordenados, higienizados, hospitaleiros e seguros. Como AbdouMalik Simone (2001) e Achille Mbembe e Sarah Nuttall (2004; 2008) nos mostram, o quadro discursivo que dá vida a perspectivas como essa, deriva, em parte, de um processo colonial que situa a noção de urbano sempre em outro lugar que não na África. Considerando que diferentes versões do colonialismo que estiveram em operação durante séculos no continente atuaram de modo crucial para moldar a urbanização, com a finalidade de que as cidades operassem como instrumentos sobre os corpos e as formações sociais africanas, deve-se reconhecer, conforme Simone (2001), que o colonialismo também agiu de maneira a possibilitar formas endógenas e propensões à urbanização, mas o fez apenas no contexto de um compromisso com o mundo europeu.

Nesse sentido, Bill Freund (2007), num tom semelhante ao de Fanon (2005) e de Mamdani (1998), evidencia, a partir da análise de diferentes casos do continente africano, que o urbanismo na era colonial destinava-se à população branca, europeia, sendo a cidade colonial, em essência, o local da cidadania europeia, com algumas áreas para serviços⁷. Decorre dessa realidade histórica uma ambiguidade que continua a povoar o imaginário e parte da teoria urbana: se por um lado as sociedades urbanas africanas são vistas ainda como espécies de aldeias locais; por outro, não se pode negar que o próprio imperialismo/colonialismo as coloca em um contexto externo, mundial/global (SIMONE, 2001).

Em função desse panorama, situam-se estudos que têm buscado enfatizar os processos de urbanização a partir de uma perspectiva que realça as histórias e as experiências distintas, influenciadas também pela experiência colonial, pela libertação nacional e pela transformação que se seguiu à descolonização. Aliam-se a esse ponto de vista pesquisadores ligados ao segundo eixo representacional indicado por Mamadou Diouf e Rosalind Fredericks (2014). Esses investigadores (ROBINSON, 2002; SIMONE, 2001; 2004; 2015; 2019;

⁷ Freund, em *The african city: a history* (2007), revela ainda como, após a Segunda Guerra Mundial, acirraram-se ações violentas pela manutenção de privilégios de brancos em detrimento dos nativos, tais como a exigência da manutenção de políticas raciais e a remoção de moradias informais em áreas proibidas para africanos.

MBEMBE; NUTTALL, 2004; 2008) reconhecem e buscam enfatizar em seus estudos a criatividade popular africana, substituindo a visão reducionista e dualismos simplistas (rural versus urbano; local versus global) sobre as cidades do continente por uma noção mais otimista, em que o espaço urbano é compreendido através de uma gama completa de práticas e imaginários extralocais que as conectam ao mundo, ao interior, a outras cidades e até a outros mundos através de imaginações cosmológicas (DIOUF; FREDERICKS, 2014; SIMONE, 2001). Assim sendo, o urbano é descrito e compreendido em sua dinamicidade e recriação permanente elaborada por seus habitantes, seja em suas expressões estéticas e culturais, seja nas práticas políticas, arquitetônicas e econômicas de certos grupos.

Essa perspectiva não significa a negação de realidades precárias, de práticas governamentais e cidadania desiguais consolidadas no espaço material da cidade e em tentativas de “encenação da modernidade da infraestrutura” – incluindo-se uma “governamentabilidade estética” a serviço das aspirações de elite da “cidade mundial” (GHERTNER, 2010 apud DIOUF; FREDERICKS, 2014). Pelo contrário, implica reconhecer, inclusive, que os efeitos compartilhados do colonialismo e que a política neoliberal, com sua reestruturação e novos arranjos econômicos específicos, têm sido uma das muitas forças que estruturam a vida dos africanos urbanos no presente, como Simone (2015, p. 145) afirma: “Percebo como a vida cotidiana se tornou difícil na maioria das cidades africanas e não idealizo nem comemoro o que está acontecendo”⁸. Todavia,

As cidades africanas são mais do que apenas cidades que precisam de melhor gestão, maior participação popular, mais infraestrutura e menos pobreza. Isso não quer dizer que as cidades africanas não precisem dessas coisas. Em vez disso, nunca iremos realmente apreciar o que a história acumulada da África urbana tem para contribuir para a nossa compreensão das cidades em geral, a menos que encontremos uma maneira de ir além dos imensos problemas e desafios⁹. (SIMONE, 2015, p. 146)

De tal modo, conquanto reconheça os mecanismos históricos que moldaram o urbanismo em África – como o impacto de diferentes formas pré-coloniais de urbanização, os resíduos decorrentes da lógica e gestão colonial e o desenvolvimento pós-independência –, Simone (2015) defende que as cidades não sejam observadas apenas em termos de suas relações

⁸ Tradução nossa a partir do original: “Puedo apreciar lo difícil que se ha vuelto la vida cotidiana en la mayor parte de ciudades africanas y no idealizo ni celebro lo que está ocurriendo (SIMONE, 2015, p. 145).

⁹ Tradução nossa a partir do original: Las ciudades africanas son más que simples ciudades necesitadas de una mejor gestión, mayor participación popular, más infraestructura y menos pobreza. Esto no quiere decir que las ciudades de África no necesiten estas cosas. Sino más bien que nunca sabremos realmente apreciar lo que la historia acumulada del África urbana tiene que aportar a nuestro conocimiento sobre las ciudades en general, a menos que encontremos la manera de ir más allá de los inmensos problemas y desafíos” (SIMONE, 2015, p. 146).

coloniais e “pós-coloniais”. Sua proposta é que se abra para perspectivas que possibilitem enxergá-las também como inovadoras e engenhosas – o que ofereceria ao campo teórico uma melhor compreensão das formas complexas pelas quais elas (as cidades) interagem. Em outros termos, uma visão renovada, expandida e multifacetada do fenômeno urbano – que tenha em vista a constituição de uma causa comum sobre o uso da cidade como geradora de imaginação e bem-estar – possibilitaria ir além das tentativas de homogeneização das formas de governança, à medida que o campo de estudos se abre para a diversidade e heterogeneidade das práticas empreendidas pelos diferentes grupos sociais. Isso requer que se considerem tanto as contradições entre as visões de desenvolvimento, de urbanismo, de estética e de governação por parte de Estados africanos quanto as demandas e práticas espaciais, habitacionais, urbanas, culturais e estéticas dos moradores, bem como suas formas de driblar mecanismos de exclusão e inclusão.

A única maneira de estabelecer uma causa tão comum, seria, no entendimento de Simone (2015, p. 146), expandir a sensibilidade, a criatividade e a racionalidade das práticas e comportamentos cotidianos que são invisíveis ou parecem estranhos. Nesse sentido, uma categoria adotada pelo próprio teórico e urbanista, a partir das etnografias que empreende nas cidades africanas, é por ele definida como “pessoas como infraestrutura” (SIMONE, 2004), isto é, processos colaborativos (quase sempre informais e pautados mais pela sobrevivência e subsistência do que pelas leis) – adotados por residentes aparentemente marginalizados e miseráveis pela vida urbana – capazes de gerar composições sociais (não necessariamente étnicas, nacionalistas ou territoriais) através de uma gama de capacidades e necessidades singulares e que tenta obter resultados máximos de um conjunto mínimo de elementos. Nesse sentido, estes sub(cidadãos) expulsos da cidade não condicionam suas existências às normas urbanas, à legislação ou às técnicas, mas às necessidades diárias, às suas próprias demandas, às limitações que lhes são impostas (SIMONE, 2004). Como se nota, a noção ultrapassa a de infraestrutura física, material, focando-se diretamente nas combinações complexas de objetos, espaços, pessoas e práticas. Os resultados dessas combinações e esforços recíprocos são, segundo o autor, radicalmente abertos, imprevisíveis, flexíveis e provisórios e podem ser, portanto, uma forma reveladora de superfícies contrastantes e nem sempre visíveis nas cidades africanas.

Em perspectiva análoga, Mbembe e Nuttall (2004; 2008) argumentam em favor do desenvolvimento de pesquisas que não sejam pautadas por abordagens dominadas pela metanarrativa de urbanização, taxonomias, modernização e crise, mas que considerem os modos como o trabalho humano cotidiano é mobilizado na construção de formas específicas de

idades. Considerando que a unidade do mundo não passa de sua diversidade, os autores defendem a um só tempo a desprovincialização do campo de estudos e a desfamiliarização em relação ao continente africano. Tendo isso em vista, uma das maneiras mais potentes de perturbar as imaginações dominantes da África seria, por um lado, preocupar-se novamente com o espaço e as descontinuidades, revisitando a imaginação topográfica que tem encapsulado essa vasta massa geográfica (composta por uma multiplicidade de formas sociais e fronteiras entrelaçadas); e, por outro, tomar os lugares, as cidades, as metrópoles como arquivos inacabados e em permanente construção, como locais de fantasias, desejos, imaginação, inclusive como projetos culturais, artísticos e estéticos. Compreendida por essa perspectiva, a modernidade, bem como a reelaboração do conceito de metrópole, exige ser pensada em suas diversas camadas, considerando-se que

Em muitos sentidos, não há metrópole sem necrópole. Assim como a metrópole está intimamente ligada a monumentos, artefatos, novidades tecnológicas, uma arquitetura de luz e publicidade, a fantasmagoria da venda e uma cornucópia de mercadorias, também é produzida pelo que está abaixo da superfície. (MBEMBE; NUTTALL, 2008, p. 21)¹⁰

Isso implica enfocar as cidades africanas em suas qualidades espectrais, o que significa ir além das vitrines, do comércio, das ruas; destacando a dialética entre o subsolo, a superfície e as bordas, as interações entre o que é visível e o que é invisível, entre aparência e desaparecimento (MBEMBE; NUTTALL, 2004; 2008). Nestes termos, “subsolo” é empregado não simplesmente para se referir a infraestruturas e vários espaços subterrâneos (como esgotos, sistemas de drenagem, ferrovias subterrâneas, túneis de serviços públicos, cofres de armazenamento etc.). O termo compreende o mundo abaixo, formado por classes, pelo monte de lixo do mundo acima e utopias subterrâneas. Para Mbembe e Nuttall (2008), Joanesburgo – cuja origem (inspirada unicamente pela procura de riquezas) e história das estruturas construídas testemunham não apenas sua inscrição nos cânones da estética urbana ocidental moderna, mas também a tensão originária virtualmente embutida em sua morfologia e estrutura geológica entre a vida abaixo da superfície, o que está acima, e as bordas – é não apenas exemplo de como a dialética entre camadas sobrepostas dão forma e vida às metrópoles, como constitui o próprio epítome do moderno africano.

¹⁰ Tradução nossa a partir do original: In many senses, there is no metropolis without a necropolis. Just as the metropolis is closely linked to monuments, artifacts, technological novelty, an architecture of light and advertising, the phantasmagoria of selling, and a cornucopia of commodities, so is it produced by what lies below the surface (MBEMBE; NUTTALL, 2008, p. 21).

Na nossa concepção, o caso, evidentemente, não se restringe a essa cidade sul-africana. Resguardadas as especificidades, quando desviamos nosso olhar para o território angolano e a história de sua constituição, deparamo-nos com geologias e morfologias atravessadas por recursos naturais, como diamantes e petróleo, mas também por outras minas e explosivos, por degradação humana e fragmentações sistematizadas de raça e classe que se torna(ram) parte constitutiva de sua modernidade. É esse panorama teórico que buscaremos considerar ao procedermos à investigação de práticas literárias e visuais angolanas. Mas aliamos a isso o que a antropóloga Claudia Gastrow (2013/2014; 2017a; 2017b; 2020) tem argumentado nos estudos que vem desenvolvendo sobre Angola.

Para Gastrow, é preciso reconhecer que as contribuições das cidades africanas aos debates sobre o mundo estarão necessariamente ligadas às suas próprias histórias de urbanismo e política. Além disso, para uma compreensão da pertença política nos centros urbanos africanos e dos fundamentos cotidianos nos quais a cidadania e a crítica política são produzidas, é necessário não se afastar das formas de habitação e construção manejadas pelas populações mais carentes – como os musseques –, mas estudá-las como formas legítimas em conversas com espaços urbanos globalmente idealizados (GASTROW, 2017a). No caso de Angola, a antropóloga (2017b) argumenta que embora a hiper-construção observada em Luanda seja, como em outros projetos mundiais em outras partes do globo, produto da especulação transnacional de capital e da capacidade do Estado de exercer seu poder soberano em contexto internacional; em cenário local, essa acelerada construção da capital, como parte integrante do projeto de reconstrução nacional e da tentativa de curar as feridas dos longos anos de conflitos de guerra civil, envolveu o apagamento da antiga cidade e a eliminação de locais mnemônicos que indicavam uma história fora das narrativas de sucesso e de projeção do futuro agenciadas pelo governo do MPLA e seu projeto político de se consolidar no poder.

De tal modo, o projeto mundial de Luanda e a nova arquitetura da cidade surgidos no período pós-conflito representam não apenas riqueza e paz, mas também a proliferação de demolições, acompanhadas de processos violentos de despejos forçados e de deslocamento urbano de mais de uma década (GASTROW, 2017b). Conforme dados trazidos pela autora (2014; 2020), mais de 200 mil pessoas foram removidas à força desde o final da guerra para dar lugar a projetos privados e estatais. Em função dessa realidade, ela (2020) defende que as investigações tanto devem considerar questões de ordem política, econômica e de imaginação estética (inspirada na modernidade da cidade mundial) envolvendo a governança, a presidência, o Estado africano-angolano e que moldaram Luanda ao longo das últimas décadas; quanto dissensões estéticas por meio das quais a população engendra a crítica política, econômica,

social e cultural no que se refere aos modos de habitar, de produzir o espaço urbano e de pertença nacional.

1.2.3 Em memória de que corpo ou do corpo de qual memória

Tais políticas de que nos fala Claudia Gastrow, postas em prática no presente, bem como as dissensões, não deixam de ser, em algum grau, uma memória ativa e renovada das clivagens que o Estado colonial produziu, especialmente na definição daqueles grupos-alvo de segregação e exploração e que continuam a se apresentar como opção ao Estado-nação angolano. Nesse sentido, não custa lembrar que as dicotomias forjadas pelo Ocidente (e das quais falávamos anteriormente) se deram não apenas em nível territorial, tampouco se restringiram à projeção de mapas e à espoliação de geografias invadidas pelo europeu. Elas se deram também na forma de produção de taxonomias e hierarquizações do tipo civilizado versus selvagem, branco versus negro, colono versus colonizado, senhor versus escravizado – o que implica afirmar que à narrativa forjada sobre a terra correspondeu também uma outra, que focalizava os povos dessa terra, seu domínio físico, psíquico/mental e cultural.

Exemplo de como se produziu essa narrativa pode ser encontrado mais uma vez no texto de Mudimbe (2013). No capítulo “Discurso de poder e o conhecimento da alteridade”, vamos nos deparar com a análise (eivada de exercícios de imaginação) que o filósofo faz de desenhos sobre “primitivos” feitos por Hans Burgkmair, respeitado mestre da escola de Augsburg que, no século XVI, aceitou ilustrar o livro de Bartholomäus Springer sobre as suas viagens ultramarinas. Acerca de uma dessas ilustrações, intitulada “*In Gennea*”, Mudimbe comenta:

As três figuras negras – um rapaz, um homem e uma mulher sentada com uma criança junto ao peito – têm proporções certas entre si e com o enquadramento mais amplo. Estão todos nus e têm, ou pulseiras em volta dos braços, ou colares pendurados ao pescoço, sinais claros de que pertencem a um universo ‘selvagem’ (Kunst, 1967: 20). O menino dança, a sua cabeça sobredimensionada virada para o céu. No centro da tela, o homem, representado com traços fortes e claros, fixa um horizonte longínquo, brandindo uma seta com a mão esquerda e segurando outras duas na mão direita. Encarna o poder, não só por ocupar a posição central na pintura, mas também porque é o significante mais bem definido nesta cena. É ele o *locus* que define a relação entre o rapaz, à sua esquerda, e a mulher, à sua direita, representada com um toque de sentido hierático e uma força ligeiramente instintiva. À direita, a mulher com a criança está sentada num tronco. Parece olhar, pensativa, a zona pélvica do homem. (2013, p. 23)

A imagem descrita filia-se à ordem discursiva constituída sobre os corpos daqueles com os quais invasores se depararam e que não dependia de nenhuma constatação factual em si, mas daquilo que a modernidade (ocidental, capitalista, imperialista e racista) desejou e decidiu criar e projetar sobre a alteridade dos sujeitos africanos. Tal lógica se apresenta plenamente na pintura criada por Burgkmair: o artista, sem nunca ter estado no continente africano e se utilizando apenas de relatos de Springer sobre aqueles encontrados em terras da Guiné, vai buscar ilustrá-los a partir da lógica da “dupla representação” (MUDIMBE, 2013). Se, por um lado, os corpos trazidos via relato de um viajante europeu podem ser enquadrados como fruto da mesma criação divina – daí o emprego de metodologias típicas da pintura italiana do século XVI, através das quais é possível aplicar a norma corporal branca para o desenho de qualquer figura que tenha a forma humana –; por outro, processos espaço-temporais se encarregariam de diferenciar tais criaturas, como se evidencia na nudez, no cabelo encaracolado, na negrura da pele e nos objetos que adornam esses corpos. Ora, se nessa altura ainda era possível associar negros e brancos numa perspectiva de similitude, até o século XVIII e radicalmente no século XIX, a ordem discursiva será alterada, sustentada por uma ficção de cariz biológico, que forja o sujeito racial, o selvagem, o “não ser” (FANON, 2008), aquele “que vemos quando nada se vê, quando nada compreendemos e, sobretudo, quando nada queremos compreender” (MBEMBE, 2018a, p. 12), por oposição ao ser branco, ocidental, civilizado, universal.

A questão apresentada por Mudimbe não é, de toda, inaugural no campo filosófico, mas se insere num debate que ganhou amplitude somente no último quartel do século XX. Giorgio Agamben, na introdução de *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I* (2007), traça uma síntese do quadro temático-discursivo que se delineou neste período. Desde Hannah Arendt, na década de 1950 (mas com quase nenhum eco ou com poucas referências entre autores posteriores – o que Agamben enxerga como um indicativo das dificuldades e resistências que o pensamento deveria superar) –, o debate sobre as relações entre poder e tecnologias políticas de controle dos corpos vai galgando lugar até alcançar notoriedade, sobretudo a partir dos estudos efetivados por Michel Foucault, na década de 1970, o qual, ao longo de sua obra – seja quando trata de hospitais ou de hospícios, de prisões ou de asilos, seja quando se volta para o tema da sexualidade ou da loucura –, passa a associar o corpo às relações de poder, argumentando que, em qualquer sociedade, ele “está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 2014, p. 134).

Como superfície de inscrição dos acontecimentos (FOUCAULT, 2019), realidade política onde se legitimam e se materializam as formas de poder, o corpo é, conforme Foucault, inteiramente marcado de história, de estigmas de acontecimentos passados. É nesse sentido que o filósofo expande e ressitua, em *Vigiar e punir* (2014), debates prevalecentes sobretudo até o século XIX, pautados pelas tradições clássica e judaico-cristã da cultura europeia e calcados em premissas dualistas (corpo/mente; corpo/alma) ou estritamente biológicas e taxonômicas:

o corpo está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação, mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); [...]. (FOUCAULT, 2014, p. 29)

Essa modalidade de poder a que o corpo do indivíduo está intimamente relacionado ou preso, Foucault denomina poder disciplinar, o qual, concretizado a partir do desenvolvimento, desde a Época Clássica, de saberes, de tecnologias e de espaços disciplinares, torna possível (especialmente entre os séculos XVII e XVIII) a sujeição, o adestramento ou a relação de docilidade-utilidade, isto é, corpos politicamente dóceis e produtivamente úteis. Mas, ainda em meados do século XVIII, esse poder disciplinar passaria a coexistir e a ser complementado por outra modalidade, agora normalizadora, denominada biopoder. Este, como técnica de governabilidade cujo objetivo é – de modo diverso ao poder soberano, fundamentado na vontade absoluta – “fazer viver, deixar morrer” (2005), volta-se não mais para o corpo individualizado, mas para a massificação, para a população e o território, através da implementação de uma biopolítica, isto é, de uma política de regulamentação e de gestão calculista da vida, com o objetivo de potencializar a produção, o consumo, a economia.

É às pesquisas, aos cursos ministrados e aos escritos de Foucault, particularmente à chave conceitual do biopoder, que se voltam diversos teóricos (seja para complementar ou para apresentar outros pontos de vista) quando abordam o tema do corpo. Na segunda parte de seu livro *Espaços de esperança*, intitulada “Dos corpos e das pessoas políticas no espaço global”, David Harvey (2004, p. 165), de modo análogo ao pensamento desenvolvido pelo filósofo francês, admite que “não existe corpo fora de suas relações com outros corpos e que o exercício de poderes e contrapoderes entre corpos é um aspecto constitutivo central da vida social”. Para ele, semelhante ao modo de produção do espaço-tempo, o corpo é uma construção

socioecológica (relacional-dialética), maleável histórica e geograficamente por diferentes processos materiais e representacionais, não podendo, portanto, ser compreendido fora do âmbito das forças que giram em torno dele e o constroem. Todavia, este corpo aberto e poroso de que nos fala o geógrafo não é um produto passivo de processos exteriores. “Na qualidade de ‘máquina desejante’ capaz de criar ordem não apenas em seu próprio interior mas também em seu entorno, o corpo humano é ativo e transformador em relação a processos que o produzem, sustentam e dissolvem” (HARVEY, 2004, p. 138).

Ancorado à teoria marxista, Harvey entende que, no âmbito da circulação do capital sob relações sociais capitalistas, embora a política do corpo se mostre distinta quando considerada de pontos de vista diversos (da produção, da troca e do consumo), os processos em que o corpo está inserido dizem respeito sobretudo à acumulação do capital no plano mundial, ao seu enquadramento enquanto máquina produtiva (e de consumo) inserida na circulação de capital (variável). Tais processos – atrelados a outros, como processos metabólicos, ecológicos, sociais e psicológicos – moldam muitas facetas da vida social, tanto em termos de sexualidade e de reprodução biológica quanto em termos de cultura e modos de vida. Nesse sentido, Harvey (2004, p. 178) conclui que o “estudo do corpo tem de basear-se na compreensão das relações espaço-temporais concretas entre práticas materiais, representações, imaginários, instituições, relações sociais e estruturas vigentes de poder político-econômico”.

Ainda na década de 1990, antes, portanto, das considerações tecidas pelo geógrafo marxista, Giorgio Agamben (2007), recuando na história ocidental até o direito romano, introduz uma cisão em relação à genealogia do poder elaborada por Foucault. Ao considerar o caso paradigmático da figura (produzida) do *homo sacer* – cujo segundo termo da expressão admite tanto o sentido de sagrado quanto de sacrifício –, isto é, aquele que, não sendo nem humano nem divino, é banido da sociedade e abandonado para morrer, Agamben opera um deslocamento temporal na arqueologia foucaultiana da biopolítica para argumentar, a partir do exemplo encontrado no ordenamento jurídico de Roma antiga, que não é somente a partir da ascensão do Estado Moderno que se deve admitir uma política sobre a vida (nua), uma vez que ela se constituiria como o *arqué* da política europeia ocidental. De tal modo, a sua concepção de biopolítica (inspirada em Hannah Arendt) vai considerar, em seu cerne, uma série de pares, como os termos gregos *zoé* (pelo qual o corpo, associado a *oikos*, é compreendido como realidade natural, meramente biológica) e *bíos* (que remete à vida pública, ao corpo como agente ativo na produção do espaço social da *pólis*), a partir dos quais são pensadas as correlações entre homem enquanto ser vivo e a produção política da vida nua versus vida qualificada.

Disso, Agamben conclui pela existência, nas democracias modernas, de um paradoxo no ordenamento jurídico-político que admite, a um só tempo, a inclusão da vida (enquanto *zoé*) no espaço público, mas essa entrada se dá sob a forma de uma exclusão, de uma vida não sacrificada, mas abandonada à morte, ao assassinato não passível de punição. É esse princípio da inclusão excludente, associado ao princípio da soberania (posicionada dentro e fora do direito), que permite ao poder moderno do Estado-nação normalizar o estado de exceção (ou os dispositivos de exceção e de controle), convertendo-o em regra, em tecnologia política que autoriza, no século XX, regimes totalitários e o caso paradigmático do campo (de concentração, de extermínio, de refugiados), pelo qual se atualiza e se radicaliza a figura do *Homo sacer* na figura do *Muselmann* (AGAMBEN, 2008; 2004), esta sobrevida nua, condenada à violência sem crime, esse homem-múmia, morto-vivo, não passível de rituais fúnebres nem de luto. Tais eventos assinalam, na perspectiva do teórico italiano, o ponto em que a biopolítica se converte em tanatopolítica e situa a todos nós, virtualmente, como *homines sacri* ou como vidas nuas (AGAMBEN, 2007), na medida em que nossas vidas se tornem indignas, sem valor ou perigosas aos ideais do utilitarismo biopolítico.

Todavia, uma pergunta que se nos apresenta, ante o diagnóstico (sombrio) a que chega Agamben, diz respeito àquilo que torna indigna uma vida. Diante de estatísticas produzidas ao longo da história moderna até aquelas mais recentes (sejam as que expõem os dados de homicídios e de encarceramento, sejam aquelas que dizem respeito ao acesso à saúde, moradia, educação), somos obrigados a questionarmos, com sinceridade, se estariam todas as vidas igualmente revestidas de um potencial à indignidade, ao utilitarismo biopolítico, ou se há aquelas histórica e continuamente produzidas como o rosto menos humano e politicamente mais inclinadas a serem convertidas em *homines sacri*. Nesse sentido, Judith Butler (2019; 2015) oferece alguma ponderação. Ao refletir sobre processos de (des)humanização e violência arbitrária na esfera pública, a filósofa argumenta que luto (na medida em que somos possuídos e despossuídos em/por nossas relações) e vulnerabilidade (física e social de nossos corpos) têm uma distribuição geopolítica desigual¹¹. Tal distribuição se vincula, dentre outros, a processos de desrealização do “Outro”, que se dá, inclusive, por representações (midiáticas) de imagens e narrativas (publicadas ou ocultadas conforme o interesse dos que detêm o poder, inclusive o

¹¹ Sobre corpo, vale conferir o sentido dado por Butler (2019, p. 33): “O corpo implica mortalidade, vulnerabilidade, agência: a pele e a carne nos expõem ao olhar dos outros, mas também ao toque e à violência, e os corpos também ameaçam nos transformar na agência e no instrumento de tudo isso. Embora lutemos por direitos sobre nossos próprios corpos, os próprios corpos pelos quais lutamos não são apenas nossos. O corpo tem sua dimensão invariavelmente pública. Constituído como um fenômeno social na esfera pública, meu corpo é e não é meu. Entregue desde o início ao mundo dos outros, ele carrega essa marca, a vida social é crucial na sua formação; só mais tarde, e com alguma incerteza, reivindico meu corpo como meu, se é que o faço”.

monopólio das narrativas). De tal modo, a autora pondera que, enquanto aqueles que têm uma autorrepresentação têm também uma chance maior de serem humanizados, aqueles que não têm essa chance de se autorrepresentar correm um risco maior de serem tratados e vistos como menos do que humanos, ou, na verdade, de não serem vistos de forma alguma (BUTLER, 2019).

Tal lógica permite que se capture e enquadre (por via cultural, racial, de classe, gênero ou sexualidade) o rosto inimigo, aquele potencialmente perigoso, despossuído de precariedade e no qual não reconhecemos mutuamente a identidade simbólica do humano, restando a ele o não pertencimento e a violência. Romper com essa lógica, isto é, de uma violência – justificada sob a retórica de autopreservação por parte de alguns governos, ditos ocidentais e com uma noção espúria de civilização – como resposta a uma suposta violência praticada por uma alteridade ameaçadora e não reconhecida exigiria outro enquadramento ético (representacional, jurídico e político internacional) do “humano”, não restrito, não limitado (ética, racial ou culturalmente) e não redutor. Uma ética que não seja modulada pela desumanização como condição produtora do humano e que considere, sobretudo, a heterogeneidade dos valores que caracterizam a humanidade.

Butler está falando, evidentemente, do contexto do início do século XXI – estimulada, especialmente, pelo episódio do 11 de Setembro nos Estados Unidos e pela consequente guerra ao Afeganistão durante o governo Bush –, mas é bem possível deslocarmos sua reflexão (envolvendo o império estadunidense e o país do Oriente Médio) – de modo especial a que se volta ao papel da representação –, em direção ao contexto apresentado por Mudimbe, via imagens de Burgkmair, para situarmos um momento crucial da modernidade que forjou, dentre outras, a figura selvagem e racializada do negro e produziu – a partir de processos perversos de exploração desse corpo e rosto enquadrados como menos humano –, a escravidão deste que atravessou séculos não em campos de concentração e extermínio, mas em outras topografias recalcadas de terror (MBEMBE, 2018a; 2018b), tais como os porões de navios que cruzaram o Atlântico em todas as direções, as colônias e o sistema de *plantation*.

Ademais, se vamos, como Agamben, considerar o contexto violento do século XX, devemos no atentar ao fato de que o primeiro genocídio do Novecentos ocorreu entre 1904 e 1907, quando o Império Alemão dizimou os Herero e Namaquas na região atual da Namíbia¹².

¹² Sob a liderança de Samuel Maharero, os Herero organizaram uma revolta contra o domínio alemão, iniciado em 1885, na sequência à Conferência de Berlim. Lothar von Trotha, general alemão, empreende um plano de ataque ao grupo, encurralando-o no deserto. Os Herero, agarrando-se à esperança de salvar a vida, agem como o esperado pelo general e marcham rumo a Omaheke, onde enfrentam a sede, a fome e a morte. Os “sobreviventes” foram presos e colocados em campos administrados por missionários em conjunto com o exército alemão. Sobrecarregados de trabalho e famintos, suscetíveis a doenças como febre tifoide e varíola, muitos outros morreram nos campos. Mulheres foram tomadas como escravas sexuais por soldados alemães. Quando os campos

Acerca desse evento, Mahmood Mamdani (2001) aponta, de forma contundente, as conexões entre as técnicas empregadas pelos alemães neste genocídio e aquelas usadas por nazistas contra os judeus, como, por exemplo, o fundamento racista, o aprisionamento em campos, a morte por inanição e por envenenamento:

foi nos campos de concentração Herero que o geneticista alemão Eugene Fischer investigou pela primeira vez a “ciência” da mestiçagem [...]. Fischer argumentou que os “mulatos” [filhos de mães Herero] eram física e mentalmente inferiores a seus pais alemães. Hitler leu o livro de Fischer [...] enquanto estava na prisão. O Führer acabou tornando Fischer reitor da Universidade de Berlim, onde ensinou medicina. Um de seus alunos proeminentes foi Josef Mengele, que administraria as câmaras de gás em Auschwitz. (MAMDANI, 2001, p. 32)¹³

Não apenas este evento extremo que abre o longo histórico genocida do século XX, mas toda o empreendimento colonial europeu está, conforme Mamdani, repleto de massacres, de marchas forçadas, de trabalho forçado e de expulsões, além da aniquilação como opção constante. A isso, Mbembe adicionaria que “o capitalismo racial é o equivalente de uma vasta necrópole” (2018a, p. 240) e que o que “se testemunhou na Segunda Guerra Mundial é a extensão dos métodos reservados aos “selvagens” aos povos “civilizados” da Europa (MBEMBE, 2018b, p. 32). Tais relações ou conexões, como se percebe, não estiveram no foco das análises de Foucault, Agamben e Butler sobre as tecnologias políticas de controle dos corpos. Tampouco esses filósofos contemplam, ao menos de modo direto, a questão apontada por Mudimbe, isto é, da animalização dos corpos negros e de sua consequente segregação e escravização por mais de três séculos. Da pequena genealogia de estudos sobre corpos ou sobre as relações entre política e vida, indicada por Agamben na introdução de seu livro por nós citado anteriormente, não consta, por exemplo, nenhuma referência a Frantz Fanon e à sua obra *Pele negra, máscaras brancas*, embora esta tenha vindo a público em 1952 – antes, portanto, de *A condição humana*, de Hannah Arendt, publicado em 1957 –, e se volte para o tema da violência (imposta sobre os corpos representados como sinônimo de perigo e de horror) e para a retórica

foram fechados, em 1908, os Herero remanescentes foram distribuídos entre os colonos como trabalhadores. Daí em diante, todos os Herero com mais de sete anos eram obrigados a usar um disco de metal em volta do pescoço” (MAMDANI, 2011, p. 31, tradução nossa). Como destaca Jan-Bart Gewald (1999), a ação colonial levou à destruição da sociedade Herero, em todas as suas facetas, como havia existido antes da guerra.

¹³ Tradução nossa, a partir do original: “it was in the Herero concentration camps that the German geneticist Eugene Fischer first investigated the “Science” of race-mixing [...]. Fischer argued that the Herero “mulattos” were physically and mentally inferior to their German parents. Hitler read Fischer’s book, *The Principle of Human Heredity and Race Hygiene* (1921), while he was in prison. The Führer eventually made Fischer rector of the University of Berlin, where he taught medicine. One of his prominent students was Josef Mengele, who would run the gas chambers at Auschwitz”.

(do europeu) de autopreservação que justificaria a reação necessária a um povo não civilizado, que só seria capaz de entender a linguagem da força bruta.

Tendo nascido em 1925, na Martinica, residido e estudado na França e atuado como psiquiatra na Argélia e na Frente de Libertação Nacional deste país, Fanon atravessou momentos marcantes do século XX, como Mbembe (2012) destaca: “Poderia ter facilmente podido contar-se entre as inúmeras vítimas da Segunda Guerra Mundial em que participou com dezanove anos de idade; [...]. Conheceu a colonização, a sua atmosfera sangrenta, [...], a guerra da Argélia”. Na condição de testemunha, combatente, estudioso e intelectual marcado por essa experiência de mundo, o autor apropria-se, em sua obra de 1952, de uma perspectiva que faz dialogar psiquiatria, psicanálise, filosofia e sociologia para lançar luz sobre o problema persistente e estrutural do racismo e das assimetrias (re)produzidas em dualismos (e maniqueísmos), frutos de delírios e ficções coloniais (MBEMBE, 2018a) a que foram (e continuam sendo) associados os corpos do branco e do negro, produzindo marcas profundas que permanecem mesmo depois do fim do sistema de escravidão e após a conquista das independências. Tais marcas se manifestariam sob a forma da alienação da identidade cultural e de um consequente complexo de inferioridade (produzido e) introjetado na psique por um duplo processo, econômico e epidérmico (FANON, 2008, p. 28), isto é, uma “maldição corporal” (FANON, 2008, p. 105) impossível de ser escondida ou disfarçada, sendo o corpo negro sobredeterminado, portanto, por seu exterior, por sua aparição. Essa condição se materializa seja no domínio da língua (e da linguagem), da produção intelectual e científica, seja no campo das relações afetivas e da cultura e das artes – empurrando o sujeito negro ao uso de máscaras brancas, em detrimento de si mesmo e de seu semelhante, na tentativa de se constituir enquanto parte da humanidade que o branco reivindica como exclusivamente sua:

[...] se em um dado momento da história, ele foi levado a se questionar se era ou não um homem, é que lhe contestavam sua humanidade. Em outras palavras, começo a sofrer por não ser branco, na medida em que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco, ‘que eu sou uma besta fera, que meu povo e eu somos um esterco ambulante, repugnantemente fornecedor de cana macia e de algodão sedoso, que não tenho nada a fazer no mundo’. Então tentarei simplesmente fazer-me branco, isso é, obrigarei o branco a reconhecer minha humanidade. (FANON, 2008, p. 94)

Achille Mbembe (2018a), ao dialogar com Fanon acerca da distribuição colonial desigual do olhar sobre o “negro” – nome que em sua origem corresponde a um insulto, que

guarda ligação com a morte, o assassinato, o sepulcro, a submissão, e que marca o momento da perda do nome próprio e da língua própria, ou seja, de um altericídio –, apresenta perspectiva semelhante, ao afirmar que o primeiro objeto de fixação da disputa por um pedaço ou o todo da humanidade, é o corpo: num instante ele se torna um peso – “o peso de uma “maldição”, que faz dele o simulacro do nada e da precariedade. Antes mesmo de aparecer, esse corpo já foi processado”, tomando-se, em seguida, “uma forma aparentemente informe que suscita surpresa, assombro, terror” (MBEMBE, 2018a, p. 198). De tal modo, uma vez que esse rosto é coberto com um véu [negro], produz-se uma imagem de onde fugiu qualquer traço de humanidade. Sobre esse corpo advêm, então, diversas formas de violência que o mutilam, estropiam, espedaçam, fragmentam, produzem ranhuras, chagas, em suma, um desmembramento generalizado (MBEMBE, 2018a) que o desvincula completamente daquela visão luba e cokwe, integrada e integradora entre os mundos, os sujeitos e as coisas, com a qual iniciamos este capítulo.

Nessa gramática colonial, é, portanto, o poder soberano quem decide quem é visível e quem deve permanecer invisível, quem deve ser ontologicamente apagado, tornado desumano. E o critério, a marca fundamental, passa a ser dada, carregada, exposta e continuamente vista no corpo, na pele do sujeito, ressituated agora entre o animal e o verdadeiro homem. Tal forma de (não) ver e de produzir discursos ganha mais força, conforme Mbembe, na medida em que “na consciência racista a aparência [...] não é o contrário da realidade” (2018a, p. 200). Entretanto, na perspectiva de Fanon, essa realidade psíquica e sócio-histórica enclausura não apenas o sujeito negro, mas também brancos e brancas que produzem sobre si mesmos uma narrativa estereotipada, distorcida, limitada (sobretudo a um racionalismo, por oposição à emoção “negra”) e calcada na presunção de uma ilusória superioridade civilizacional e racial e na redução do Outro a estrutura biológica, fenotípica, patológica, a máquina de trabalho forçado ou de sexo – ou seja, uma alteridade (negra) desumanizada como condição da humanização do sujeito (branco) ocidental que quanto mais longe de casa ia menos encontrava o homem, isto é, si mesmo (FANON, 2005, p. 363).

Em *Os condenados da terra* (2005, p. 287), ao tratar de aspectos históricos, políticos, econômicos, sociais e culturais implicados no colonialismo, Fanon situa a descolonização radical como um processo de interrupção das formas de opressão e criação de “homens novos”. Tal criação só se tornaria possível mediante a erradicação do mundo colonial, de seu arranjo e configuração geográfica. Em outros termos, abolir essa realidade implicaria não apenas a mobilidade, a construção de passagens e pontes entre um mundo e outro, entre aquela cidade do colono e a *medina*, mas a sua expulsão e abolição completa. O processo que

colocaria o colonizado na direção desse novo mundo, heterogêneo, dar-se-ia no instante da descoberta de sua humanidade: “o colonizado descobre que sua vida, sua respiração, os batimentos do seu coração são os mesmos que os do colono. Descobre que uma pele de colono não vale mais do que uma pele de indígena” (FANON, 2005, p. 62).

Todavia, não será de forma instantânea e simplória que esse processo se concretizará. Ao situar os distúrbios mentais que têm como acontecimento desencadeante a guerra colonial (na Argélia) – sua atmosfera sangrenta, impiedosa, e a generalização de práticas desumanas –, Fanon não deixa de reconhecer os desafios: “teremos de passar anos ainda pensando os ferimentos múltiplos e às vezes indelévels feitos aos nossos povos pela onda colonialista. O imperialismo [...] abandona aqui e ali germes de podridão que devemos implacavelmente detectar e extirpar de nossas terras e de nossos cérebros” (p. 62). Num tom semelhante ao adotado por Derek Walcott em seu poema, este intelectual – antes de Foucault, Agamben e Butler – situa a violência planetária, seu *modus operandi* – capitalista, ocidental, racista, escravocrata – argumentando que o “colonizado, o homem subdesenvolvido são hoje animais políticos, no sentido mais planetário do termo (FANON, 2005). Ora, Fanon estava, em 1961, fazendo um giro, deslocando o olhar para pensar o mundo a partir do problema na África – um problema com o qual nem o jornalismo, nem os intelectuais, nem as potências econômicas pareciam se importar, como afirma (2005, p. 97): “Em 1945, os 45.000 mortos de Sétif podiam passar despercebidos; em 1947, os 90.000 mortos de Madagascar podiam ser objeto de uma pequena nota nos jornais; em 1952, as 200.000 vítimas da repressão no Quênia podiam encontrar uma indiferença relativa”.

Ao enxergar, com os olhos e todos os seus sentidos esse contexto, Fanon coloca no centro de suas análises o continente africano, os povos colonizados, as várias mutilações e a luta para extirpar do solo, geográfico e humano, a podridão que permanece, as ruínas (materiais e imateriais), os germes semeados por toda a parte, em superfícies diversas, visíveis e não visíveis a olho nu e que podem acabar comprometendo o futuro daqueles marcados e adoecidos pela violência brutal do colonialismo. Além disso, tanto em *Pele negra, máscaras brancas* quanto em *Os condenados da terra*, o teórico parece estar apontando em direção àquela imagem pintada por Burgkmair, contra a qual o sujeito outrora colonizado deverá lutar para dela se libertar, desfazendo-se do enquadramento da “zona do não ser” e progredindo até a zona do ser. Condição fundamental para isso é a produção de processos de consciência das realidades econômicas e sociais, que envolvam a descoberta e a extirpação dos germes do colonialismo, a fim de produzir um novo humanismo, em que os sujeitos brancos deixem de ocupar

isoladamente o lugar do universal, que deverá ser compartilhado por todos e todas em suas particularidades não racializadas.

Consciente de que a luta não finda com as independências e com o surgimento das novas nações, ainda na conclusão de *Os condenados da terra*, Fanon convoca o “Terceiro Mundo” a uma missão, sobretudo a de não repetir os caminhos da Europa, mormente porque convém que não nos esqueçamos de que seu bem-estar, seu progresso e o renome de portos como os da Holanda, Liverpool e docas de Bordéus, foram construídos com o suor (e o cadáver) de quatro quintos da humanidade que o Ocidente arrancou de suas casas e manteve na escravidão. A missão dada ao “Terceiro Mundo” é, portanto, a construção de uma alternativa, de um recomeço que cumpra as tarefas de que o Ocidente se esquivou: um novo humanismo radicalmente não excludente, que não arraste os homens para direções que, em nome do progresso, mutilem-nos ou os dilacerem, que não os atropelem, não os fragmentem ou os arranquem de sua intimidade. Um novo humanismo, capaz de liquidar as não verdades plantadas sobre o corpo do colonizado, de reabilitar e de promover o triunfo do homem total, encaminhando a humanidade até a saída da grande noite.

Deixando-nos prematuramente e sem acompanhar os desdobramentos que se deram entre a década de 1970 e esse conturbado início do século XXI, é Mbembe, dentre outros, quem parece retomar e atualizar, no quadro político-econômico contemporâneo, as reflexões e análises produzidas por Fanon¹⁴. O diálogo que esse filósofo tece com o psiquiatra já aparece desde alguns dos títulos de suas obras, como *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada* (2014), até os conteúdos dessas, como evidenciado diretamente no capítulo intitulado “A farmácia de Fanon, inserido no livro *Políticas da inimizade* (2017). Todavia, ao agir dessa forma, Mbembe não aposta que tenhamos logrado sucesso na missão a que nos convocava Fanon, como afirma: “Nunca envelheceu, na obra de Fanon, o projeto de elevação coletiva em humanidade” (2018a, p. 281). E acrescenta: “Nosso mundo já não é exatamente o mesmo que o seu – a bem da verdade, tampouco é tão outro” (p. 294).

Dentre vários fatores que contribuem para que o mundo não seja nem o mesmo nem outro, conforme argumenta em *Sair da grande noite* (2014, p. 49), situa-se a descolonização como uma categoria política, polêmica e cultural, que acabou por designar, simplesmente, a

¹⁴ Os trabalhos do martinicano serão acompanhados mais tarde de outros que tomaram como foco o sujeito (pós)colonial. A partir dos anos 1980, intelectuais ligados aos Estudos culturais e Pós-coloniais vão destacar a centralidade do sujeito, como destaca Mbembe (2011, p. 7): a “nova questão social” tem, doravante, como questão central o reconhecimento das identidades lesadas. Este novo paradigma concede um lugar privilegiado às questões da diferença e da alteridade”. Hall e Bhabha vão dedicar boa parte de suas investigações ao tema da alteridade do sujeito das margens; Said vai considerar a questão a partir do “oriental”; Spivak, por sua vez, vai cunhar a categoria “sujeito subalterno”.

transferência de poder da Metrópole para as antigas colônias, negociada entre as elites dos novos países independentes e as antigas potências coloniais. Essa continuidade de relações (neocoloniais) de poder se firma em perspectiva global, como sustentado em outros textos do autor, a exemplo de seu breve artigo “A era do humanismo está terminando” (2017), no qual argumenta sobre retornos, reprodução e repetição das formas de fragmentação do mundo. Já em *Crítica da razão negra* (2018a), o filósofo corrobora, ao proceder a um longo e profundo percurso analítico-crítico, a necessidade de ainda lutarmos contra os germes da podridão colonial e do sistema escravocrata que se proliferam atualmente. Ao tratar de questões como o “*devir-negro do mundo*”, o filósofo parece colocar o dedo nas feridas de uma humanidade pautada não pelo copertencimento e pela mutualidade, mas por um “racismo sem raças” em que a cultura e a religião são mobilizadas para assumir o papel da biologia.

A partir do que denomina “paradigma de violência fantasmal” e da relação com o tempo, Mbembe argumenta que uma história ou evento podem prosseguir numa outra história ou num outro evento por meio de um mecanismo de “enrolamento” em que o passado, o presente e o futuro estão ligados por uma série de fios tênues. Nesse modo de conceber, aquilo a que se assiste hoje e a que se assistiu ao longo dos tempos não deixa de ser consequência do primeiro capitalismo (racial). Assim, enquanto Agamben, na reconstituição da arqueologia foucaultiana, situa o caso paradigmático do *homo sacer* no direito romano e do campo de concentração, Mbembe, reconhecendo que “a raça esteve, no decorrer dos séculos precedentes, na origem de inúmeras catástrofes, tendo sido a causa de devastações psíquicas assombrosas e de incalculáveis crimes e massacres” (2018a, p. 13), estabelece três momentos que marcaram a biografia deste vertiginoso conjunto que se arrasta até os dias atuais.

No primeiro momento (situado entre os séculos XV e XIX), assistiu-se à espoliação organizada e ao tráfico atlântico, através dos quais homens e mulheres oriundas da África foram transformados em “homens-objeto, homens-mercadoria, homens-moeda”. Já o segundo momento (que se estende do final do século XVIII até o final do século XX) se distingue do anterior pelo nascimento de uma escrita e linguagem com traços próprios, voltadas para a reivindicação, por parte dos negros, do estatuto de sujeitos plenos do mundo vivo. Essa escrita assumiu a forma de revoltas, combates pela abolição do tráfico (ou ainda acontecimentos como a independência do Haiti, em 1804), além de lutas pelas descolonizações africanas e pelos direitos civis nos Estados Unidos e, por fim, do desmantelamento do *apartheid*. Já o terceiro momento, situado no século XXI, caracteriza-se pela “globalização dos mercados, da privatização do mundo sob a égide do neoliberalismo e da crescente complexificação da economia financeira, do complexo militar pós-imperial e das tecnologias eletrônicas e digitais”

(MBEMBE, 2018a, p. 15). Nessa fase, qualquer fagulha do tempo, bem como todos os acontecimentos e situações, pode se constituir em valor de mercado e o capital (sobretudo o financeiro) se torna ilimitado em seus fins e meios, o que permite transformar trabalhadores em nômades: “Se, ontem, o drama do sujeito era ser explorado pelo capital, a tragédia da multidão hoje é já não poder ser explorada de modo algum, é ser relegada a uma “humanidade supérflua”, entregue ao abandono, sem qualquer utilidade para o funcionamento do capital” (MBEMBE, 2018a, p. 16).

Outra marca deste terceiro momento se revela no surgimento de formas inéditas de vida psíquica, apoiada na memória artificial e digital e em modelos cognitivos provenientes das neurociências e da neuroeconomia, as quais consolidam a ficção de um novo sujeito humano, “empreendedor de si”, sujeito do mercado e da dívida. Esse “novo homem” (distante daquele ideal ao qual aspirava Fanon) distingue-se do sujeito trágico e alienado da primeira industrialização, uma vez que “seu gozo depende quase inteiramente da capacidade de reconstruir publicamente sua vida íntima e oferecê-la no mercado como uma mercadoria passível de troca”. Trata-se, agora, do “homem-coisa, homem-máquina, homem-código, homem-fluxo” (MBEMBE, 2018a, p. 17). Além disso, à tendência neoliberal à fusão entre o capitalismo e o animismo que caracteriza este século (e que contribui para alterar nossa compreensão futura de raça e de racismo) corresponderia uma maior possibilidade de transformação de seres humanos em coisas animadas, dados numéricos, códigos. Nas palavras de Mbembe: “Desde logo, os riscos sistemáticos aos quais os escravos negros foram expostos durante o primeiro capitalismo constituem agora, se não a norma, pelo menos o quinhão de todas as humanidades subalternas” (2018a, p. 17). E acrescenta:

Pela primeira vez na história humana, o substantivo negro deixa de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana durante a época do primeiro capitalismo (predações de toda a espécie, destituição de qualquer possibilidade de autodeterminação e, acima de tudo, das matrizes do possível, que são o futuro e o tempo). A essa nova condição fungível e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização pelo mundo inteiro, chamamos o *devenir-negro do mundo*. (MBEMBE, 2018a, p. 19-20)

Neste novo(velho) mundo, assiste-se ao surgimento de práticas imperiais inéditas, tributárias, contudo, tanto das lógicas escravagistas quanto das lógicas coloniais de ocupação e exploração: guerras civis ou razias de épocas passadas; rebalkanização do mundo; atomização do espaço; intervenções militares aéreas; intensificação de práticas de zoneamento; militarização de fronteiras, fragmentações e repartições de territórios, criação, no interior dos

Estados existentes, de espaços mais ou menos autônomos, subtraídos de qualquer forma de soberania nacional; esquadrinhamento ideológico das populações, recursos sistemáticos a prisões em massa, torturas e execuções extrajudiciais.

Numa sociedade vivendo sob estas condições, Mbembe (2018b, p. 6) questiona, nos termos de Foucault, acerca das condições práticas sob as quais se exerce o poder de matar ou expor à morte e quem seria o sujeito dessa lei na contemporaneidade. Em outras palavras, a noção de biopoder seria “suficiente para contabilizar as formas contemporâneas em que o político, por meio da guerra, da resistência ou da luta contra o terror, faz do assassinato do inimigo seu objetivo primeiro e absoluto”? Além disso, se se considerar a política uma forma de guerra, outras questões devem ser levantadas: “que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou massacrado)? Como eles estão inscritos na ordem do poder?” (MBEMBE, 2018b, p. 7). Recorrendo, portanto, à noção de biopoder (bem como de soberania, estado de exceção e estado de sítio – colocadas, todavia, sob rasura), os conceitos mais apropriados para desvelar as condições atuais das relações entre poder, política, vida e morte passam a ser, então, nos termos de Mbembe, “necropoder e necropolítica”. Se o poder disciplinar e o biopoder situam-se no campo semântico do “dar a vida”, tencionando corpos potencializados e úteis aos processos produtivos; o necropoder, semelhante à potência de morte simbolizada pelo poder soberano em relação ao súdito, posiciona-se no campo semântico do “promover a morte”, visando corpos (racializados) descartáveis.

As rasuras que o teórico camaronês realiza na obra do filósofo francês buscando iluminar outras formas de poder, assumem ainda outros desdobramentos. Quando, em *Vigiar e punir*, Foucault, ao afirmar que no final do século XVIII e começo do XIX havia desaparecido o corpo supliciado, esquartejado, amputado, o espetáculo público da morte, parece ter-lhe escapado o fato de que negros continuavam sendo publicamente linchados (cf. LOSURDO, 2011). Atento a essa limitação ou estrabismo, Mbembe dissecou formas contemporâneas ou “tardo-modernas” de subjugação da vida ao poder da morte, por meio das quais o contínuo (imaginário) da população ou da massa é fragmentado, permitindo, a um só tempo: a desumanização de (alguns) corpos ou de subgrupos populacionais; estratégias de invisibilidade daqueles tomados como indesejáveis, a partir das quais “vastas populações são submetidas a condições de vida que lhe conferem o *status* de mortos-vivos” (MBEMBE, 2018b, p. 71); ou ainda, a criação de mundos, zonas de morte; e a destruição máxima de pessoas.

Tal quadro vincula-se aos três momentos históricos que descrevemos anteriormente e passa necessariamente pela criação de estereótipos e pelo florescimento de um racismo baseado em classe que facilitou o processo de desumanização e de industrialização da morte,

tornando-se inevitável apontar, portanto, uma dupla ligação do terror, interpretado como uma parte quase necessária da política: com a modernidade e com as várias narrativas de dominação e emancipação. Isso implica dizer que, para Mbembe (2018b, p. 27), qualquer “relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras instâncias da experimentação biopolítica”. Além disso, em muitos aspectos, “a própria estrutura do sistema de colonização e suas consequências manifesta a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção” (2018b, p. 27), mormente se se considerar que seleção de raças, proibição de casamentos mistos, esterilização forçada, extermínio dos povos vencidos foram inicialmente testados no mundo colonial, como apontamos anteriormente.

Assim, pensar o necropoder e a necropolítica implica trazer ao centro dos debates os corpos racializados e escravizados, bem como (outras) topografias recalcadas de terror e crueldade – aquém e além do campo como espaço emblemático de horror –, que assumem, dentre outras, a forma da colônia e da *plantation*. Estas vinculam-se à produção de uma zona de morte e instauram uma formação peculiar de terror, que tem como característica mais original “a concatenação do biopoder, o estado de exceção e o estado de sítio” (MBEMBE, 2018b, p. 31). Nesse espaço, conclui, Mbembe, a “condição do escravo resulta de uma tripla perda: a perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de *status* político” (2018b, p. 27). E completariamos: a espoliação da memória cultural desses subgrupos; da memória afetiva de si mesmo e de sua morada.

Correlacionando, portanto, passado colonial e presente neocolonial, suas formas modernas e tardo-modernas de violência e terror – num encadeamento de vários poderes (disciplinar, biopoder, necropoder) –, Mbembe assinala, neste século, o refinamento e aprimoramento das (altas e precisas) tecnologias de guerra, de ocupação e invasão; o assassinato em massa; a fragmentação e segregação territorial; a proliferação de espaços da violência; a popularização de exércitos/milícias (extra)oficiais; a militarização da sociedade civil, na qual todos dão a si o direito de exercer violência ou matar o inimigo, localizado agora mais ou menos em toda parte, dentro e fora do Estado-nação – especialmente naquelas zonas povoadas/“habitadas” por grupos ideologicamente esquadrihados.

1.3 Em síntese – “Escarificações: espaço-corpo-memória”

Edward Said, ao se referir às vozes de autores oriundos de territórios outrora ocupados, afirma que

muitos dos escritores pós-coloniais [...] carregam dentro de si seu passado – como cicatrizes de feridas humilhantes, como estímulo para práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado tendendo a um novo futuro, como experiências a ser urgentemente reinterpretadas e representadas, em que o nativo, outrora calado, fala e age em territórios recuperados ao império. (2011, p. 73)

Essas feridas de que fala o crítico ressoam, assim como nos chama atenção Fanon (2008), não apenas no espaço material, mas no próprio corpo e na memória dos sujeitos sociais, dos artistas, dos escritores. É exatamente por considerarmos tais questões que optamos por grafar com hífen este processo complexo que abarca a um só tempo espaço-corpo-memória, evidenciando, assim, que o espaço habitado representado na literatura e nas artes angolanas se vincula, na concepção aqui adotada, a um eixo extratextual, que não pode ser desassociado das noções de corpo e de memória. De tal forma, para nós, espaço e corpo são atravessados sempre por rastros de memória, que é, por sua vez, transformadora deles e transformada por eles.

Nesse sentido, Aleida Assmann (2011) oferece uma proposta afinada com as relações que buscamos estabelecer. A autora, logo nas duas primeiras linhas da introdução de sua obra *Espaços da recordação* (2011), retoma uma afirmação de Pierre Nora – “Só se fala tanto de memória porque ela já não existe mais” (p. 15) – para, no decorrer de sua argumentação, propor a não oposição da memória à história, situando ambas como formas diferentes de recordação, de relação com o passado. É ainda na primeira parte de seu livro que a egiptóloga, respondendo ao questionamento “Ainda existe memória?”, defende que, no atual contexto cultural e tecnológico (com o aumento da capacidade de dispositivos de armazenamento) o que estaria em vias de desaparecer seria a memória como *ars*, entendida como o “saber de cor”, a mnemotécnica, e não a memória como *vis*, entendida como potência, como faculdade humana de recordação.

Partindo dessa perspectiva e de uma compreensão que considera os complexos fenômenos da memória na variedade de suas ocorrências, a teórica distingue memória corpórea (individual, experiencial), regida por processos de recordação que ocorrem espontaneamente e seguem regras gerais de mecanismos psíquicos; e memória cultural, protegida por portadores materiais, como monumentos, memoriais, museus e arquivos. Esta dependeria de diferentes políticas específicas de recordação e de esquecimento, bem como de mídias, tais como os sistemas de escrita, textos, discursos (literatura, história, arte, psicologia), imagens, locais (inclusive relacionados a contextos traumáticos) e o próprio corpo. Cada um desses meios cumpre diferentes funções e não se sucedem, simplesmente, substituindo uns aos outros, mas subsistem uns ao lado dos outros e equivalem a formas diversas de continuidade e

descontinuidade, de superposições e entrecruzamento entre diferentes planos¹⁵ da memória cultural (ASSMANN, 2011). De tal modo, escrita e imagem, por exemplo, revelam-se tanto como metáforas de como a memória se produz quanto como técnicas de armazenamento externo que, ao longo do tempo, oscila entre a confiança e a desconfiança. Já os locais, enquanto vestígios, podem atuar tanto como estimuladores de recordação quanto podem ser reativados sensorialmente a partir de uma memória corporificada, revestindo-se do potencial de “atestar e preservar uma memória, mesmo para além das fases de esquecimento coletivo” (ASSMANN, 2011, p. 25).

Seguindo esse raciocínio, o emprego do substantivo “espaços” (*Räume*) – associado ao determinante “recordação” (*Erinnerung*), no título do livro da pesquisadora alemã – vincula-se à variedade das ocorrências e funções da memória, às suas diferentes formas e transformações, de modo que o mapeamento dessas permite concluir que “indivíduos e culturas constroem suas memórias através da comunicação por meio da língua, de imagens e de repetições ritualísticas” (ASSMANN, 2011, p. 24), e organizam, com o auxílio de meios de armazenamento externos e práticas culturais, diferentes modos de recordar que variam ao longo do espaço-tempo social, sem os quais seria impossível constituir recordações que transponham gerações e épocas. Perpassando diferentes contextos históricos, da Antiguidade à contemporaneidade, a obra aponta como, dos mitos aos túmulos, das lápides aos memoriais e museus, o tempo torna-se espaço de recordação. Em outras palavras, ao longo do livro de Assmann, o termo “espaço” abarca tanto uma topografia material e metafórica da memória, como caixas, arcos, arquivos e museus; quanto uma concepção de espaço social, isto é, os modos de produção da memória no espaço-tempo.

Admitirmos, como Aleida Assmann, diferentes funções, formas e transformações da memória cultural, implica, nesta tese, assumirmos uma indagação acerca da constituição de uma política de recordação e esquecimento, bem como das formas como as diferentes mídias são empregadas por escritores e artistas no contexto cultural angolano pós-independência, marcado por guerras até a virada do século XXI e por mudanças político-econômicas. Admitirmos, também com a autora, uma paisagem topográfica material e metafórica da memória cultural, permite-nos pensar, metaforicamente, num escalonamento ou em níveis espaciais que vão do espaço material e simbólico (extracorporal) em direção ao espaço corporal e à memória – o *locus* mais profundo ou o espaço singular por excelência, onde perduram as marcas, inscrições dos eventos. É mormente a categoria “memória” que possibilita o recorte

¹⁵ Isto é, o plano dos textos, dos objetos remanescentes, dos vestígios e do lixo (cf. ASSMANN, 2011, p. 233).

temático aqui adotado, isto é, “espaço-corpo-memória”. Pela memória se constitui uma relação identitária tanto com o corpo quanto com os locais; pelo corpo, superfície de inscrição dos acontecimentos e mídia de memória, é possível pensar numa relação subjetiva e coletiva com os locais; pelos locais, prenhes de memórias não apenas individuais, pode-se pensar numa memória que se constitua para além do “eu”, indo em direção a outrem.

A memória é, pois, chave de significação, sem a qual o corpo e os espaços são reduzidos, respectivamente, a uma estrutura anátomo-fisiológica e a abstrações e fórmulas matemáticas. Assim, quando empregamos a forma “espaço-corpo-memória” para analisarmos mídias da memória cultural angolana, queremos nos referir ao espaço extratextual, mas também ao espaço que a literatura e as artes ocupam; à representação do espaço material; mas também ao espaço-corpo e ao espaço-memória. Aos locais privados, como a casa, a morada, o lar; mas também aos locais públicos, como a cidade e a nação. Falamos, enfim, do espaço do sujeito e do sujeito nesses espaços, nenhum deles sendo considerado vazio ou em inércia. Pelo contrário, leva-se em consideração aquela cosmovisão luba de que tanto corpo quanto memória e espaço social são um constante constructo, sempre ressignificado no presente, atuando o corpo sobre o espaço social e sobre a memória, que, por sua vez, também atua, (re)significando lugar e corpo, numa relação complexa de construção, de existência relacional, atualizada sempre.

Ora, o que ocorre quando um dado repositório cultural de conhecimento partilhado (entre gerações em diferentes épocas) é manipulado ou subtraído por uma política colonial? Qual é o estatuto da memória em tais contextos de violência e de mudanças operadas pela modernidade, isto é, de corpos extraviados, de sobreviventes marcados e/ou (de oceanos) prenhes de corpos desaparecidos (cf. PIRALIAN, 2000); de lugares regidos pelo necropoder e pela necropolítica, eivados de “construções que trazem à tona memórias dolorosas de humilhação, interrogatórios e espancamentos” (MBEMBE, 2018b, p. 69)? Se adotarmos a perspectiva de Mbembe (2018a, 2018b), a memória deste corpo ainda reside fortemente nas sociedades do presente. O próprio corpo dessubjetivado, açoitado, espancado e que se encontra descoberto por políticas de segurança, de moradia e habitação é o corpo vivo, memória viva daquele corpo outrora retirado à força de sua casa, de sua cultura, de sua gente. Neste modo de analisar os acontecimentos, as políticas de muitos governos africanos, como o angolano, não deixam de ser uma forma de preservar a memória de corpos alvo na colônia. Não à toa Mahmood Mamdani (1998) dedica uma obra inteira ao tema da (sub)cidadania nas políticas implementadas por governantes dos novos Estados-nação africanos: assim como a cidadania estava atrelada à exclusão do nativo durante o regime colonial, na democracia, essa noção de exclusão perdura na forma de uma cidadania excludente, produtora de cidadãos e de súditos.

Mas qual é o papel das artes diante de quadros como estes? De que maneiras elas podem atuar enquanto mídias de memória? Mais uma vez recorremos a Mbembe para pensar a questão. Em ao menos dois de seus escritos que vieram a público – “As formas africanas de auto-inscrição” (2001b) e o capítulo “O pequeno segredo”, de seu livro *Crítica da razão negra* (2018a) –, o autor se volta para o tema da memória, mais notadamente para as “formas negras” de mobilização da memória da colônia e para os modos de representação da experiência colonial. Na sua concepção, esta memória é fundada por experiências primordiais e originárias situadas no passado que não se pôde testemunhar, mas é também, no caso específico das “escritas negras de si”, constituída por uma relação com o presente, uma vez que a colônia aparece como algo não só de que se lembra como se continua a experimentar, visceralmente, muito tempo depois de sua desapareção formal (MBEMBE, 2018a). Nessa relação, isto é, de um passado não testemunhado, mas que não passa e se lança sobre o presente, a memória, tal como a lembrança, a nostalgia ou o esquecimento, é constituída por um entrelaçamento de imagens psíquicas ou de um processo psíquico que teria como meta final a cura, sendo essa a forma como ela se apresenta tanto simbólica e politicamente como também no campo da representação. Considerando tais pressupostos, as formas culturais (seja a literatura, a música, as religiões, os artefatos culturais) atuam como um importante meio pelo qual se desenvolve uma fenomenologia da colônia. Isso porque, para o filósofo, o mais importante na memória (da colônia) não é tanto a verdade, “mas o jogo de símbolos e a sua circulação, os desvios, as mentiras, as dificuldades de articulação, os pequenos atos falhos e lapsos” (MBEMBE, 2018a, p. 186).

Para além do trabalho psíquico, construir a memória da colônia significa também operar uma crítica do tempo e dos artefatos que pretendem ser os substitutos últimos da própria substância do tempo, isto é, estátuas, lápides, monumentos, efígies. Nesse sentido, Mbembe, ao tomar o romance africano como forma cultural que congrega memória e imaginação e que revela outras formas culturais por onde a recordação também se expressa – como a dança, a música, o jogo de máscaras, o transe e a possessão (2018a, p. 215) –, tece algumas relações entre tempo, memória, paisagem e corpo, que consideramos importantes expor aqui. Partindo de uma noção dada por Merleau-Ponty, isto é, de que o tempo aponta para relações intrínsecas com a subjetividade, constituídas estas por uma série de eventos psíquicos que revelam uma conexão interna entre tempo e sujeito, o filósofo camaronês estende tal compreensão às categorias da memória e da lembrança, sobretudo porque estas “constituem, fundamentalmente, modos de presença do passado (de seus traços, de seus rastros e fragmentos) na consciência,

quer seja uma consciência racional ou uma consciência onírica, imaginante” (MBEMBE, 2018a, p. 214).

Voltando-se, então, ao arquivo literário para, dentre outras, indicar os parâmetros cognitivos e expressivos a partir dos quais se efetua a crítica do tempo e se elabora, de modo geral, a memória da colônia e, por decorrência, a do potentado (MBEMBE, 2018a), o teórico considera que o texto literário demonstra que as linguagens da lembrança, no caso dos negros, dependem, em grande medida, da crítica que se faz do tempo. No romance negro, este tempo não se revela enquanto um processo cronológico que registra uma “sucessão de agoras”, sequer existe a noção de tempo em si, uma vez que seu caráter é aleatório e provisório e que ele muda indefinidamente, sendo suas formas sempre incertas. De modo semelhante ao que se dá nas culturas luba e cokwe, no romance africano a preocupação com o tempo (sua transmutação ou empilhamento) nasce da relação contingente e contraditória que se mantém com o mundo, com as coisas, com o corpo.

Assim, como evidenciam obras de autores como Amos Tutuola, Sony Labou Tansi, Dambudzo Marechera, Yvonne Vera e Yambo Ouologuem, a experiência do tempo se faz por meio de sensações (ver, ouvir, tocar, cheirar, saborear) e, nessa perspectiva, a memória e a lembrança colocam em jogo toda uma estrutura de órgãos, o sistema nervoso, uma economia das emoções, no centro dos quais se situa, necessariamente, o corpo e tudo o que o extrapola (MBEMBE, 2018a). Nessa concepção, o acontecimento não ocorre simplesmente, é necessário a habilidade de decifrá-lo e de exprimi-lo, o que implica, necessariamente, uma associação entre palavras e imagens. É no encontro e na indissociabilidade de um acontecimento, palavras, signos e imagens que a lembrança existe (MBEMBE, 2018a). Todavia, sobre este ponto vale assinalar que: a) o sujeito que se lembra é, em princípio, um sujeito contestado, aquele que é marcado pela perda do nome próprio e da língua própria; b) a lembrança da morte, em vários países africanos, sobretudo os que enfrentaram o drama da guerra, está diretamente escrita no corpo ferido ou mutilado do sobrevivente e é a partir do corpo e de suas debilidades que se recria a memória do ocorrido (MBEMBE, 2018a).

Dito isso, o processo de recordação no contexto da violência (pós)colonial e do texto negro extrapola os limites daquilo que é exprimível dentro de uma língua, necessitando, assim, de se utilizar do recurso a diversas linguagens simultâneas do tempo e também do corpo (MBEMBE, 2018a) – a exemplo do que ocorre no primeiro capítulo do romance *La Polka*, de Kossi Efoui. Neste, antes mesmo de conhecer o nome do sujeito que narra, o leitor se depara com a visão de “um amontoado de escombros, de ‘pedaços de paredes caídas com portas e janelas e suas armações despidas pelo fogo’” (MBEMBE, 2018a, p. 219). Tais objetos carregam

a narrativa do tempo da ruína e da destruição. Nela, o tempo se desvela por sua capacidade de deixar vestígios na paisagem, no lugar onde ele é visto e lido. De tal modo, Achille Mbembe (2018a, p. 219) conclui: “Antes da lembrança, existe a visão. Relembrar é ver, literalmente, o vestígio deixado fisicamente no *corpo de um lugar* pelos acontecimentos do passado. Não existe, no entanto, corpo de um lugar que não esteja, de certo modo, relacionado ao corpo humano”. É, por conseguinte, esta perspectiva, bem como o panorama e o delineamento teórico que realizamos ao longo deste capítulo, que buscamos adotar na análise das práticas estéticas angolanas produzidas nas primeiras décadas do século XXI.

CAPÍTULO 2 – ESPAÇOS DA CULTURA ANGOLANA NO SÉCULO XXI: DEMOCRATIZAÇÃO OU AS PERSISTENTES FRONTEIRAS DE ASFALTO?

*[...] porque hoje a luta continua, não mais contra um inimigo estrangeiro, colonial ou imperialista, mas contra a injustiça social, o analfabetismo, o conservadorismo e a ignorância artística e cultural*¹⁶. (MIXINGE, 2018, p. 221)

As guerras não são só políticas e económicas, elas são sobretudo culturais, nutridas pelos preconceitos ainda hoje visíveis. (ALVIM, s/d)¹⁷.

Frantz Fanon (2005), ao refletir sobre os efeitos do imperialismo, argumentava que este não terminaria quando da independência política de um território e admitia, inclusive, que a libertação é um processo contínuo. Essa compreensão vai ao encontro do mote deste capítulo, voltado para uma reflexão em torno do campo cultural angolano no presente, de modo especial para as batalhas que se travam no contexto pós-independência, pós-socialismo e pós-guerra civil. De autoria de Adriano Mixinge, o primeiro fragmento se encontra em seu ensaio inserido no livro *Atlantica* (2018). Neste, o crítico recupera e ressignifica o slogan “A luta continua” – usado pelo MPLA na década de 1960 – para situar os embates político-culturais e as tensões em torno do capital simbólico em Angola no século XXI. Uma contemporaneidade em que armas de fogo estão silenciadas, mas outras batalhas se travam, segundo o crítico, contra remanescentes de ideologias e estéticas coloniais. Tal luta inclui atividades diversificadas, que vão do manuseio da palavra e da oralidade na *spoken word* e *stand-up* (a exemplo do projeto humorístico Goz’aqui, fundado por Tiago Costa) à exploração da linguagem corporal (com destaque para o trabalho desenvolvido pela Companhia de Dança Contemporânea de Angola, fundada pela coreógrafa Ana Clara Guerra Marques na década de 1990).

Também nesse sentido, isto é, do cenário cultural angolano, o professor Nelson Pestana, da Universidade Católica de Angola, ao responder a uma pergunta feita por Rita Chaves, durante o VI Colóquio Internacional “Áfricas, Literatura e Contemporaneidade”, realizado em outubro de 2019, na Universidade de São Paulo, isto é, “Quais novos atores assumem no presente o protagonismo que nos anos 1940 e 1950 foi assumido pela literatura?”, assim descreve o cenário angolano contemporâneo:

¹⁶ Tradução nossa, a partir do original: [...] because today the struggle continues, no longer against a foreign, colonial or imperialist enemy, but against social injustice, illiteracy, conservatism and against artistic and cultural ignorance. (MIXINGE, 2018, p. 221)

¹⁷ Disponível em: <<https://www.artecapital.art/entrevista-36-fernando-alvim>>.

há um ambiente cultural muito vivo atualmente, diferente do que houve durante o partido único, quando o cenário cultural era pacato, em virtude do quadro político. O terreno cultural, na transição para a democracia, é uma das formas de legitimação dos grupos que lutam no campo democrático-político. Destacam-se o kuduru e o hip hop não oficial (*underground*) como movimentos de contestação e de denúncia política. Movimentos que anteriormente cumpriram esse papel foram cooptados pelo sistema. No campo da literatura, há vários movimentos que se assumem por eles próprios e que reivindicam o direito de ter uma palavra própria, como o Lev'Arte, por exemplo. Por outro lado, a União dos Escritores Angolanos (UEA) continua se afirmando como autoridade, censurando os movimentos, taxando como de baixa qualidade os textos que se produzem. No campo da luta civil, passou-se de uma luta que se dava em nome de Angola para uma luta que se dá a partir do município, das demandas locais. As velhas gerações ainda permanecem com os discursos paternalistas.

A síntese feita por Pestana e o posicionamento de Adriano Mixinge ressoam, além de Fanon (2005) e do slogan usado por membros do MPLA e outros grupos políticos na década de 1960, as perspectivas teórico-críticas de autoria de Said (2011), notadamente no que se refere a processos culturais contínuos de resistência, de descolonização e de libertação pós-nacionalismos vitoriosos. É no quarto capítulo de *Cultura e imperialismo* (2011) que Said lança um questionamento acerca das características marcantes da reapresentação das velhas desigualdades imperiais no presente. Na elaboração da resposta à pergunta, ele inclui o evidente abismo econômico Norte-Sul, mas também a manutenção da necessidade ideológica de consolidar e justificar a dominação em termos culturais. Se a característica da hegemonia imperial clássica era pautada pelo entrelaçamento de poder e legitimidade – um reinando no mundo da dominação direta, a outra reinando na esfera cultural –, na atualidade, isto é, “no século americano” (SAID, 2011, p. 445), essa legitimidade cultural, conforme o teórico, dá-se em larga medida graças ao crescimento do aparato de difusão e de controle de informações. E, nesse sentido, a presença dos meios de comunicação internacional desempenha papel fundamental. Em outros termos, o imperialismo cultural na rede global atua de modo que os novos meios de comunicação tenham o poder de penetrar mais profundamente numa cultura do que qualquer manifestação anterior de tecnologia ocidental (SAID, 2011). Mas esse contato cultural é profundamente desigual, sobretudo porque ocorre numa única direção, isto é, dos antigos/novos impérios para as periferias. De modo concreto, essa lógica opera fazendo com que escritores, poetas, artistas em geral cheguem às periferias, mas o contrário não ocorra, pelo menos não na mesma proporção.

Uma mostra dessa desigualdade cultural é evidenciada pelo sociólogo Alain Quemin no ensaio “A distribuição desigual do sucesso em arte contemporânea entre as nações:

uma análise sociológica da lista dos ‘maiores’ artistas do mundo” (2016), no qual o autor avalia o impacto do fator territorial, no que concerne à nacionalidade dos artistas e ao país de residência, com relação ao acesso à fama e ao processo de consagração no mundo da arte contemporânea global. Tal análise é feita a partir do estudo de dois principais rankings dos 100 melhores artistas de arte contemporânea: o “Kunstkompass”, publicado atualmente na revista de negócios alemã *Manager Magazin*; e o “*Capital Kunstmarkt Kompass*”, publicado na *Artfacts*. O primeiro leva em consideração, em seu sistema de pontuação, apenas três variáveis, a saber: exposições individuais em museus ou centros de arte contemporânea; exposições coletivas em bienais, museus, centros de arte contemporânea; e artigos em revistas de arte contemporânea. Na avaliação de cada uma dessas formas de visibilidade dos artistas, são consideradas as instituições: quanto mais privilegiadas e centrais, maior será o número de pontos atribuídos. Assim, uma exposição no MoMA, no Tate Modern ou no Centro Georges Pompidou; na Bienal de Veneza, na Documenta; ou ainda uma publicação na *Flash Art*, *Art in America* ou na *Art Forum* aferirão as mais elevadas pontuações aos artistas. Já o segundo ranking considera uma gama maior de qualificadores, como galerias, instituições públicas, trienais, leilões, várias publicações de arte, escolas de arte, feiras, coleções particulares, etc. Há um algoritmo que determina pesos diferentes para cada instância considerada, com base na reputação dos artistas.

Conforme os dados trazidos por Quemim (2016), havia no ranking da *Artfacts*, em 2012, 70.263 artistas referenciados e classificados; em agosto de 2014, eram 100 mil; no mesmo ano, outros 336.500 foram referenciados, sem serem classificados, num total de 300 mil exposições em 188 países. Todavia, esses números mudam radicalmente quando se olham os resultados divulgados. Em relação à nacionalidade, o ranking “KunstKompass”, de 2011, distribui-se do seguinte modo: 30,4% dos artistas são oriundos dos Estados Unidos; 30%, da Alemanha; 10,4%, do Reino Unido; 4,5%, da Suíça; e 3,9%, da França. Já o “*Capital Kunstmarkt Kompass*”, de junho de 2012, embora tenha uma maior amplitude de coleta de informações, não revela dados muito diferentes: 37,1% dos artistas são dos Estados Unidos; 18,2%, da Alemanha; 7,63%, do Reino Unido; 5%, da Áustria; 4,9%, da Suíça; e 4,4%, da França. Ou seja, seis países respondem por um total aproximado de 80% da nacionalidade dos 100 artistas ranqueados em cada lista. Considerando a totalidade dos dois rankings, aparecem não mais que quinze nações. Quando buscamos por profissionais oriundos do continente africano, consta apenas o nome de William Kentridge, da África do Sul, que ocupa a décima posição na *Manager Magazin* 2011, e a nona, na *Artfacts* 2012.

Tomando essas amostras, Alain Quemin desfaz uma ideia comum de democratização, conforme se supunha a partir do fenômeno da globalização e da suposta mescla de culturas, que teria borrado fronteiras no mundo da arte contemporânea. Embora muitos ainda queiram acreditar que nacionalidade, país ou local de residência nada interfiram na trajetória de sucesso dos artistas, os dados revelam uma realidade diferente, mostrando que o mercado de arte contemporânea global continua a ser altamente territorializado e hierarquizado, com poderes concentrados nas mãos de um pequeno número de instituições e de agentes, em sua maioria ocidentais. Como Alvim argumenta em entrevista concedida a Filipa Ramos (s/d), “os vectores de informação mundiais e nomeadamente os *media* são hoje detidos por Estados e grupos económicos ainda condicionados pelo passado e pela leitura exótica que fazem dos africanos”. Não obstante, e na contramão disso, “as culturas africanas têm que criar os instrumentos necessários de divulgação dos seus projectos culturais, nomeadamente o registo em variadas formas e a legitimação dos fenómenos artísticos”.

Essa lógica da concentração geográfica e da distribuição desigual de sucesso artístico apontada pelo estudioso francês, não é, ao que nos parece, exclusiva da arte contemporânea em contexto internacional. Se considerarmos outros níveis geográficos – inclusive o uso de termos como “local”, “nacional”, “internacional”, “global”, “ocidental”, “não ocidental” para denominarmos e classificarmos produções estéticas –, não demoraremos a perceber que, em maior ou menor grau, a desigualdade – seja de acesso a espaços de cultura, a vivências e experiências diversificadas de arte, a locais de formação, a materiais, a meios e a recursos – permeia todo o universo cultural. Assim, se tomarmos como exemplo o continente africano, veremos que a cena artística contemporânea se concentra em um número limitado de países e localidades. Se olharmos para Angola, é Luanda, mais especificamente a região da Baixa, que detém o monopólio da cena artística.

Um exemplo que vivenciamos enquanto estávamos em período de pesquisa de campo neste país refere-se à exibição do documentário *Para lá dos meus passos*, produzido pelo Geração 80. Em um dia de domingo de agosto de 2019 apanhamos um candongueiro na Ilha de Luanda e seguimos em direção ao Salão de eventos Luonzo, situado nas proximidades do histórico bairro musseque de Sambizanga, nos arredores da cidade capital. No local simples, encontramos à entrada a diretora e a codiretora do documentário, Kamy Lara e Paula Agostinho, que explicaram, em conversa informal, a opção por exibir o trabalho primeiramente em locais não centrais da cidade. A projeção, marcada para iniciar às 16h, ainda não havia começado porque a falta de energia elétrica no salão exigiu que se improvisasse um gerador, pelo qual ainda se aguardava. Enquanto isso, o público local, composto por jovens e crianças, lotava o

espaço. Iniciada a sessão, todos, do começo ao fim, mantiveram-se atentos, num gesto sugestivo de aspiração por cultura e entretenimento. O encontro se encerra com um debate entre comunidade, atores, dançarinos e produtores, seguido de apresentações de grupos de dança (figura 3).

Figura 3 – Exibição do documentário *Para lá dos meus passos*.



Fonte: Acervo da autora.

A ação empreendida pela equipe à frente do documentário é uma das estratégias que têm sido adotadas por grupos civis, coletivos de arte e cultura, pessoas jurídicas, dentre outros, na tentativa de mitigar assimetrias e romper barreiras, num gesto que busca a democratização da prática e da vivência artística. Nesse sentido, um evento em especial, marca a cena de arte contemporânea angolana no contexto de Paz, isto é, a realização, em 2006/2007, da Trienal de Luanda (TL), concebida e produzida por três nomes que se vincularão fortemente aos processos de transformação cultural em Luanda nas últimas décadas: Fernando Alvim, Simon Njami e Sindika Dokolo. Artista plástico angolano, Alvim nasceu na década de 1960, mas mudou-se, nos anos oitenta, para Bruxelas. Sem deixar de estar conectado ao universo das artes africanas (notadamente a partir de Joanesburgo e Luanda), passou a realizar exposições individuais que tomam como tema seu país de origem, além de desenvolver outras atividades de promoção da cultura, como a criação do primeiro centro de arte africana no continente europeu. Em 2005, ao receber o convite do Ministério da Cultura para retornar a Angola, passa a contribuir com o desenvolvimento do projeto da TL, por meio da qual se torna também um dos principais dinamizadores da cena artística no século XXI.

Para a organização da TL, Alvim vai dialogar com aquele que já se constitui como referência quando se pensa a cultura africana atual, o curador Simon Njami, filho de pais camaroneses, com residência na cidade de Lausanne (Suíça). Cofundador da *Revue Noire* (em 1991) além de conferencista, escritor, roteirista, ensaísta e crítico de arte, Njami é um dos

principais e mais ativos nomes (dentre outros que têm se destacado na nova geração de curadores, ativistas culturais e intelectuais) responsáveis por dinamizar o cenário das artes e da cultura africana, estando ligado a conselhos de museus, a assessorias e diretorias artísticas de fundações e a eventos como a Bamako Encounters, a “Africa Remix” e outros de grande impacto, realizados dentro e fora do continente africano nas duas primeiras décadas deste século.

O terceiro nome da tríade ligada à TL acabou por assumir o papel de mecenas, financiador da cultura angolana (e de algum modo da arte africana) atual. Nascido na República Democrática do Congo (em Kinshasa), Dokolo, que desde a adolescência já colecionava obras de arte, viveu na Bélgica e na França até os 23 anos de idade, quando volta ao Zaire, a fim de administrar os negócios da família no país. É, aliás, do pai, um empresário, banqueiro e apaixonado por arte, que herdou, além das condições financeiras, o apreço pela cultura que o levará a se converter, anos mais tarde, num dos principais nomes da arte angolana, país onde passa a residir após casar-se com Isabel dos Santos. Figura controversa, acusado de envolvimento em corrupção e ligado aos negócios da família “Santos”, Sindika foi, até o seu falecimento precoce (ocorrido em outubro de 2020, na cidade de Dubai), geralmente muito bem acolhido entre os membros da classe artística, que contavam com seu entusiasmo e incentivos, via Fundação Sindika Dokolo (FSD) – nutrida também com fundos do Orçamento Geral do Estado –, para a realização de diversas atividades em prol da cultura do país.

Idealizada logo nos primeiros anos de Paz, é com a Trienal de Luanda, que a FSD, na época sob a presidência, vice-presidência e assessoria artística de Dokolo, Alvim e Njami (respectivamente), dá início às suas atividades, visando, dentre outros, a um projeto de criação de um centro de arte contemporânea em Luanda, com obras de arte variadas e diversificadas, além da promoção de eventos, festivais e exposições de arte dentro e fora do país e do continente. Após mais de uma década de atuação, as ações logo apresentaram impactos, reverberando em diferentes frentes: seja na aquisição da maior coleção de arte africana contemporânea (com cerca de cinco mil obras), inclusive com o repatriamento de algumas outras saqueadas; seja no estímulo ao florescimento de uma crítica especializada; ou mesmo na recolocação de Luanda enquanto centro promotor e revelador de nomes artísticos.

Gestada nesse contexto, a primeira edição da Trienal de Luanda contou com nove espaços de exposição e duzentos e trinta e nove eventos. Embora não tenha tido um conceito artístico evidente, pautou-se por uma dupla perspectiva: por um lado, buscava situar Luanda como epicentro da arte contemporânea, o que implicava o reposicionamento de Angola e sua capital no contexto africano e global (SIEGERT, 2011); por outro, no contexto local, buscava

retomar a vida cultural do país, caracterizada, naquela altura, por “um mercado de arte incipiente e uma evidente escassez de infraestruturas culturais, desde escolas a museus” (SOUZA, 2010, p. 5). Mas de que forma esse tipo de experiência, de iniciativa privada, juntamente como o boom econômico experimentado logo na primeira década de paz, impactou a vida cultural e contribuiu, a médio prazo, para a democratização do acesso à arte e para o processo de internacionalização?

Conforme Susana Souza (2010, p. 5), ainda que a primeira trienal tenha sido alvo de muitas críticas, ela “permitiu colocar a cidade de Luanda no mapa do mundo da arte, aumentando o seu perfil internacional, e criou as bases para um mercado de arte local através das parcerias privadas desenvolvidas, do aumento dos colecionadores e do consumo local de arte”. O próprio processo de sua preparação, que se deu entre 2002 e 2006, permitiu desenvolver mecanismos inexistentes na capital e no país. Os impactos associam-se também: ao número expressivo de visitantes (durante os três meses em que ficou aberta ao público a TL recebeu duzentas mil pessoas, conforme os organizadores); à cobertura da imprensa local e internacional; e à presença de artistas, de críticos e de especialistas reconhecidos internacionalmente, que contribuíram para a concretização dos objetivos traçados pelos organizadores. Ainda no contexto local, a TL acabou por ser uma intervenção sociocultural em um país devastado pela guerra (SIEGERT, 2011). As diversas exposições coletivas concentraram-se em espaços ao longo da zona antiga da cidade, a Baixa de Luanda, e a ligação entre estes era feita com a utilização de candongueiros (SOUZA, 2010). Nesse sentido, um importante contributo do evento – na medida em que organizadores e artistas procederam ao remapeamento da capital do país (SIEGERT, 2011) e à ocupação de ruas e de espaços em situação de abandono – foi proporcionar aos moradores locais uma experiência da cidade, abrindo casarões coloniais e dando à população a oportunidade de se apropriar tanto de uma experiência estética quanto do espaço urbano. Isso se dá não apenas no sentido material, uma vez que uma das marcas da “geração da neoutopia” é ter feito de Luanda um laboratório temático-visual de arte (SIEGERT, 2018a).

Outros exemplos que ilustram os resultados expressivos, e que também podem ser citados como parte do conjunto de ações envolvidas no processo de internacionalização da arte contemporânea angolana que se deu na esteira da TL, estão expostos no quadro a seguir, do qual se destaca a participação de artistas angolanos em dois eventos: o “Africa Remix” – exposição itinerante realizada entre 2004 e 2007 em museus localizados em seis diferentes cidades (Düsseldorf, Londres, Paris, Tóquio, Estocolmo e Joanesburgo), e organizada em três seções (“Identity and History”, “Body and Soul” e “City and Land”) que sintetizam a

diversidade das produções visuais, como também da música, da dança e da literatura de autoria de sessenta artistas africanos; e o “Check List Luanda Pop”, incluído no primeiro pavilhão africano na 52ª Bienal de Veneza, em 2007, que abrigou em torno de trinta artistas do continente. Ambos os eventos (realizados em período anterior e posterior à realização da primeira TL), contaram, de alguma forma, com a participação de Alvim, Njami e Dokolo, inclusive a partir da coleção da FSD, e são fortes indicativos do processo de transformação que se opera no campo cultural angolano, mas também africano e que acaba por ressoar para além das fronteiras. Ressalte-se ainda a entrada em cena de jovens nomes tanto na curadoria (como Suzana Sousa e Paula Nascimento) quanto nas artes visuais, tais como Binelde Hyrcam, Kiluanji Kia Henda, Nástio Mosquito, Yonamine, Délio Jasse, Edson Chagas (premiado com o Leão de Ouro na Bienal de Veneza de 2013), dentre outros, que se tornaram os mais proeminentes da nova geração, tanto no contexto local quanto internacional. Outros exemplos da continuidade e dos resultados mais recentes, frutos das ações empreendidas pela FDS juntamente com outros relevantes atores, podem ser expressados na participação de artistas angolanos na exposição itinerante “Making África – um continente de desenho contemporâneo”, com curadoria de Okwui Enwezor, e na parceria entre a Fundação Sindika Dokolo e a *Documenta* 14, em 2017, que introduziu neste evento trabalhos de 16 artistas de ascendência africana.

Quadro 1 – Principais eventos ligados à internacionalização da arte contemporânea angolana.

Evento	Local e ano
Participação de António Ole no projeto “Structures of Survival”, do curador argentino Carlos Basualdo.	Bienal de Veneza, 2003.
Participação de artistas angolanos na <i>Africa Remix</i> , com curadoria de Simon Njami.	Centro George Pompidou, Paris, 2005.
Exposição “Check List Luanda Pop”, com curadoria de Fernando Alvim e de Simon Njami.	Primeiro pavilhão africano na Bienal de Veneza, 2007.
Participação de Angola na mostra “Luanda Smooth and Rave”, com curadoria de Fernando Alvim.	Bienal de Bordeaux, 2009.
Exposição “Memória e esquecimento”, de António Ole.	Fundação Carlos de Amberes, em Madrid, 2011.
Exposição “No Fly Zone. Unlimited Mileage”, com obras de Binelde Hyrcam, Edson Chagas, Kiluanji Kia Henda, Nástio Mosquito, Paulo Kapela, Yonamine, e curadoria de Fernando Alvim, Simon Njami e Suzana Sousa.	Museu Coleção Berardo, em Lisboa, 2013.
Leilão de arte angolana contemporânea realizado pela leiloeira Bonhams, com obras de Paulo Kapela, António Ole, Francisco Vidal, Nelo Teixeira, Délio Jasse, Binelde Hyrcan e Yonamine Miguel.	Londres, 2014.

Pavilhão de Angola, incluindo o “Leão de Ouro” atribuído à exposição “Luanda Enciclopédica”, de Edson Chagas, com curadoria de Paula Nascimento.	Bienal de Veneza, 2013 e 2015.
Exposição “You love me, you love me not”, que marcou a instalação da Fundação Sindika Dokolo em Portugal.	Porto, 2015.
Obra de Franck Lundangi, cotada em 4.800 euros, presente nas páginas da revista francesa <i>Beaux-Arts</i> , edição de abril de 2015.	França, 2015.
Participação de Edson Chagas na exposição “Oceano de imagens: Nova fotografia 2015”.	MoMA, Nova Iorque, 2015.
Apresentação de “Metanoeo”, de Nástio Mosquito e Vic Pereiró no Espaço de Arte Contemporânea, em Castellón de la Plana.	Valência, 2016.
Obras de Kiluanji Kia Henda e de Yonamine Miguel, levadas pelas galerias Cristina Guerra e Filomena Soares, respetivamente, para a Feira Arco de Arte Contemporânea de Madrid.	Madrid, 2016.
Participação de artistas angolanos na exposição itinerante “Making África – um continente de desenho contemporâneo”, com curadoria de Okwui Enwezor.	Vários, como Guggenheim de Bilbao; Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, 2006-2016.
Parceria entre a Fundação Sindika Dokolo e a <i>Documenta</i> 14, com a participação de 16 artistas de origem africana e a realização, a posteriori, de evento em Luanda.	Atenas, Kassel, Luanda, 2017/2018.
Participação de Sindika Dokolo e de sua coleção na exposição <i>IncarNations</i> , concebida em diálogo com Kendell Geers.	Bruxelas, Palais des Beaux-Arts (BOZAR), 2019

Fonte: A autora, com base em Mixinge (2016) e Alexandre (2016).

2.1 De outros movimentos culturais organizados por escritores, artistas e membros da sociedade civil

Não obstante os avanços e as ações bem-sucedidas que ajudam a dimensionar o crescimento do campo cultural em Angola pós-guerra, outros desafios ainda se impõem tanto a artistas e escritores que já estão no mercado quanto àqueles que ainda desejam ter algum espaço para publicar ou expor seus trabalhos. Buscando dar respostas às necessidades, são os próprios membros da sociedade civil, liderados por nomes menos conhecidos e por outros mais consolidados (artistas, curadores, escritores, leitores etc.) que vão buscar criar os espaços e as condições que amenizam as faltas e ausências. Assim é que nos anos seguintes à realização da trienal, a capital do país passou, paulatinamente, a contar com a ampliação de ações voltadas para o campo cultural. A curadora Paula Nascimento, em entrevista concedida a nós, em 2019,

para esta pesquisa, ao responder ao nosso questionamento sobre a atuação de coletivos e outras iniciativas de entidades civis na promoção das artes e da cultura, comenta que estes têm desempenhado “um papel grande e importante”:

Penso que de 2013 para cá houve uma grande descentralização dos centros de produção artística, e com isso, iniciativas independentes foram ganhando espaço e corpo, em diversas áreas. De certa forma, e apesar de, em alguns casos haver um tipo de “competição desleal” entre o Ministério da Cultura (que em muitos casos assume o papel de produtor cultural) e os agentes, a verdade é que os colectivos e projectos civis têm produzido uma panóplia de eventos e têm levado muitas vezes diversas formas de produção cultural a públicos diversos, assim como, em muitos casos, realizado projectos educativos¹⁸. (NASCIMENTO, 2019)

Segundo a curadora, destacam-se, nomeadamente, ações empreendidas por grupos e coletivos que exploram estratégias e linguagens diversificadas, como o “Ubuntu”, o “Luanda Cartoon”, o “Luanda Slam”, o Centro de Animação Artística do Cazenga e o “Muarte” – uma proposta desenvolvida desde 2017 por seis mulheres que buscam promover a arte em Angola sob a visão artística feminina. Nessa mesma perspectiva, o projeto “Vê-Só”, fundado em 2014 por Vergas Lopes, conta hoje com a participação de profissionais e amantes da fotografia que têm como objetivo, ao se deslocar por regiões de Luanda, constituir um acervo fotográfico expositivo e memorialístico de bairros da capital (como Sambizanga, Operário, Coreia, Catambor e Cazenga) em seus acelerados processos de transformação, desapropriação e requalificação que colocam em risco locais históricos. Ao final de cada trabalho, o grupo, além de oferecer uma cópia àqueles que aparecem nas imagens, realiza uma exposição coletiva e comunitária no e do bairro fotografado. Também assentado na linguagem fotográfica está o projeto “Views of Angola” (VOA), constituído em 2014 por um grupo de vinte fotógrafos amadores, dentre os quais José Garrido e Djanira Barbosa, que buscam catalogar, expor e disponibilizar em redes sociais imagens de Angola em suas diversas paisagens, cidades, povos e culturas. Mais recentemente, o projeto “Casa Rede”, iniciado em 2019 por cinco jovens artistas e produtores – Ana Paula Lisboa, Aneth Silva, Bona Ska, Elisângela Rita e Luana Bartholomeu – busca impulsionar projetos culturais e artísticos da cidade de Luanda, oferecendo espaço e serviços de entretenimento, produção artística e cultural, economia criativa e comunicação.

¹⁸ Conforme situamos na Introdução, entre julho e agosto de 2019, período que estivemos em Luanda, realizamos entrevistas com diversos atores do campo cultural em Angola. Ao longo desse trabalho, serão mencionados fragmentos retirados dos áudios transcritos ou das entrevistas respondidas via e-mail, as quais se encontram arroladas no final das Referências e, na íntegra, nos apêndices desta tese.

De maneira mais consolidada, destacam-se outras duas ações desenvolvidas por parte da sociedade civil. Trata-se dos coletivos “Pés descalços” e “Fuckin’Globo”. O primeiro, iniciado em 2012, é constituído por uma equipe multidisciplinar, composta por Januário Jano (artista), Paula Nascimento (arquiteta e curadora), Suzana Sousa (curadora), Ngoi Salucombo (fotógrafo), Natacha Mendes (empreendedora cultural) e Adriano Mixinge, e tem como objetivo a criação de plataformas de colaboração e estudos para capacitar, educar, partilhar, desenvolver e promover projetos e iniciativas culturais nas suas mais variadas vertentes¹⁹. As ações do grupo incluem atividades como: produção e realização da “TEDxLuanda”, uma plataforma internacional de partilha de ideias; “Conversas Pés Descalços”, voltadas para a promoção do pensamento crítico nas artes e colaboração para a consolidação de uma rede de contatos e de partilha de conhecimentos; residências artísticas, como a “Catchupa factory – novos fotógrafos” e a “Luuanda”, ambas vencedoras de concursos internacionais lançados pela Fundação Calouste Gulbenkian para residências artísticas nos países africanos de língua portuguesa; e apoio ao projeto “Histórias Kambutas”, de iniciativa do Goethe-Institut Angola, cujo objetivo é criar livros de literatura infantil em parceria com escritores, ilustradores e designers de vários países e distribuir gratuitamente. Além dessas linhas de ações, o coletivo atua também em lançamentos de livros, na oferta de workshop de escrita e ilustração, em oficinas de escrita criativa, curadoria, consultoria cultural e criativa.

Operando em outra frente, o coletivo Fuckin’Globo surge a partir da iniciativa de seis artistas, Kiluanji Kia Henda, Edson Chagas, Marcos Kabenda, Orlando Sérgio e a dupla Globo 112, que buscam promover um espaço artístico mais independente e um contraponto ao que consideram uma excessiva institucionalização da cultura. Numa estratégia de ocupação semelhante à inaugurada pela TL, diferentes artistas envolvidos no coletivo e convidados têm, desde 2015, ocupado os quartos do Hotel Globo, localizado na rua Rainha Njinga Mbandi, no coração de Luanda. O prédio de três andares de arquitetura modernista foi construído nos anos 1950 para ser um dos principais hotéis da Luanda colonial. Atualmente, ainda conserva um anúncio em néon com o nome do local, cujos quartos vazios abrigam temporariamente angolanos oriundos das províncias e da diáspora. De ponto de encontro para homens de negócios no período colonial, a alojamento de pilotos soviéticos durante a Guerra Fria e local de esconderijo para refugiados da UNITA no início da década de 1990, o Globo tornou-se um ponto de manifestações artísticas, de que é exemplo a vídeo-*performance* “Hotel Globo” (2015), dirigida e editada por Mónica de Miranda, que resgata narrativas visuais impregnadas

¹⁹ O perfil completo do coletivo pode ser encontrado na internet, no seguinte endereço eletrônico: <<http://pesdescalcoscc.org>>.

nos quartos, escadas, corredores, paredes, janelas do prédio colonial a permanecerem como um resto em confronto com a paisagem da Baixa de Luanda agora tomada por arranha-céus comerciais.

Reunidos nesse espaço, os artistas têm manipulado e experimentado, nas edições da “Fuckin’Globo”, diferentes linguagens e manifestações artísticas, como fotografia, instalação, *performance*, vídeo, pintura, mural, graffiti e *spoken word*, conferindo ao outrora nobre e agora decadente casarão modernista funções muito distintas daquelas da era colonial. Embora o evento siga o exemplo da TL em termos de ocupação via arte de espaços simbólicos da memória da cidade, a iniciativa procura, conforme seus organizadores, romper radicalmente com aquele evento, uma vez que busca, a partir do autofinanciamento, uma maior liberdade crítica e criativa, sem amarras com o mercado da arte e com instituições mediadoras, patrocinadores e legitimadoras, como a União dos Artistas Plásticos Angolanos (UNAP) – órgão que sobretudo nos 1980 atuou como braço do governo e principal parceiro do Ministério da Cultura no resguardo dos valores da arte tradicional e a serviço da angolanidade – e a Fundação Sindika Dokolo, em contexto local. Nessa perspectiva, as abordagens artísticas refletem sobre os condicionamentos sociais, políticos, econômicos e culturais, tensionando as relações e fronteiras entre o local e global, problematizando, na própria ação, com uma boa dose de sarcasmo e ironia marcados tanto na expressão “Fuckin’Globo” quanto no lema que identifica o evento – “*From the people to the people... Fuck institutions*” –, as facetas do oficial e do não oficial, do conservador e do revolucionário do mundo (e da própria arte). Vale destacar que o acesso ao evento tem sido gratuito nas edições até aqui realizadas, o que contribui tanto para a democratização da experiência estética quanto para a formação de um público local de artes, sobretudo quando se consideram os elevados níveis de desigualdade socioeconômica no país.

No contexto literário, as considerações acerca da lógica de distribuição desigual valem de igual modo. Se, por um lado, é inegável o papel político e sociocultural desempenhado pela literatura não só no período de luta pela libertação de Angola como também nos anos posteriores à independência –, e ao menos dois acontecimentos do histórico ano de 1975 registram essa peculiaridade, o fato de o primeiro presidente do país ter sido o poeta António Agostinho Neto e o fato de a primeira instituição criada após a independência ter sido a União dos Escritores Angolanos (UEA) –; por outro lado, a despeito desse marco literário na história do país, ao se considerar fatores como língua, escolarização (a taxa geral de analfabetismo no país em novembro de 1975 era de 85%) e acesso a livros e a bibliotecas, pode-se afirmar que uma exclusão sistemática operada ainda sob o regime colonial português, atuou, e em certa

medida continua atuando, como aspecto marcante tanto na determinação de instâncias de produção quanto de instâncias de recepção do texto no sistema literário angolano.

Visando romper com essa realidade, surgem, desde a segunda metade do século XX, ações focadas na consolidação e ampliação de um sistema literário, como o Movimento dos Jovens Intelectuais e a criação das revistas *Mensagem* e *Cultura*. Abrigados sob o lema “Vamos descobrir Angola”, uma das estratégias adotadas pelos escritores da *Mensagem* na luta cultural pela independência foi a eleição de símbolos populares, encontrando entre as ruelas, casas e a gente dos musseques uma metáfora da luta, da resistência e do nacionalismo. Todavia, o público consumidor da literatura produzida a essa altura era constituído basicamente pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) e pelos próprios autores e intelectuais que naquele contexto histórico tinham acesso aos meios de publicação e divulgação (cf. MICAS, 2017). Assim, se por um lado os musseques se constituíam como símbolos de nacionalidade, marcando presença constante nas narrativas, chegando a crítica literária a cunhar o termo “prosa do musseque” (MACÊDO, 1997²⁰), ao mesmo tempo, o acesso da população ao que era produzido estava longe de ocorrer na mesma medida²¹. Dois textos já clássicos da literatura angolana indiciam essa realidade. O poema “Carta dum contratado”, de António Jacinto (1982, p. 31), acusa a condição de um sujeito lírico distante da terra natal e não instrumentalizado com os códigos de escrita que lhe possibilitariam expressar-se em sua afetividade: “[...] Eu queria escrever-te uma carta.../ Mas, ah, meu amor, eu não sei compreender/ Por que é, por que é, por que é, meu bem/ Que tu não sabes ler/ E eu - Oh! Desespero! - não sei escrever também!”. Já o conto “A fronteira de asfalto”, inserido em *A cidade e a infância*, de Luandino Vieira (2007), situa os abismos que demarcam os destinos de Ricardo, um jovem negro habitante do musseque, e de Marina, a moça loira habitante de bairro com casas confortáveis e ruas pavimentadas. Embora ambos vivam na mesma cidade colonial e frequentem o mesmo liceu, suas experiências falam de mundos radicalmente diferentes.

Tanto o sujeito poético interditado pela língua do colonizador quanto o corpo de Ricardo estendido no asfalto nos colocam diante de uma realidade contrastante em que a existência de uma abundante prosa do musseque não necessariamente corresponde a uma

²⁰ Em seu ensaio “A representação literária de Luanda – uma “ponte” entre Angola, Brasil e Portugal”, Tania Macêdo (1997, p. 119) afirma: “No movimento de des-velar a face africana de Luanda e, ao mesmo tempo expor as mazelas ocasionadas pelo colonialismo, os escritores angolanos elegerão, a partir dos anos 1950, como cenário privilegiado de sua ficção, os “musseques” luandenses (bairros pobres da periferia, habitados majoritariamente por negros) e, a partir de suas ruelas de areia e casas de adobe, recriarão simbolicamente a cidade. A produção literária que seguirá essa direção é tão significativa do ponto de vista qualitativo e quantitativo, que poderíamos mesmo falar de uma ‘prosa do musseque’”.

²¹ A esse respeito, vale consultar a dissertação de Lúcia Helena Micás, intitulada “Leitores angolanos, variadas leituras: um olhar sobre a literatura de Angola no pós-independência” (2017).

literatura que rompa persistentes fronteiras e alcance a maioria daqueles leitores – e potencialmente escritores – angolanos que, como Ricardo, ocupam o centro da cidade literária, mas permanecem às margens da cidade, de sua economia, de sua cultura. Não obstante esses fatores e os apontados pelo professor Nelson Pestana, isto é, de que movimentos que anteriormente cumpriram papel fundamental na luta pela democratização foram cooptados pelo sistema, é inegável que as lutas continuam a ser feitas, tanto em nível institucional (a partir da atuação de escolas, de universidades e de outros órgãos públicos e privados) quanto por parte de cidadãos nascidos num país independente, mas ainda a conviverem com necessidades de espaços culturais, de leitura e de literatura, diversificados e mais bem distribuídos, em termos geográficos e socioeconômicos.

A nível institucional, a UEA, que sobretudo nas décadas de 1970 e 1980 atuou em estreita ligação com o governo, produzindo material com forte pendor nacionalista e de angolanidade a ser usado em processos de letramento (MICAS, 2017), permanece como referência local e internacional do sistema literário angolano. Em entrevista com David Capelenguela, realizada no dia 29 de julho de 2019, na sede da UEA, em Luanda, ao indagarmos acerca das expectativas da atual direção, o secretário-geral menciona, além do reforço à função histórica da UEA e à função social da literatura angolana, a necessidade de ampliação das relações culturais do país com outros povos:

[...] pretendemos olhar para a UEA não só como uma instituição estática. Nós precisamos olhar para a UEA como uma associação que tem membros e cuja literatura, a sua produção literária, deve ser conhecida fora. Quando se fala de escritores angolanos, fala-se de poucos, [...] há toda uma necessidade enquanto compromisso da equipe que está a entrar agora de fazermos a divulgação, fazermos mais divulgação, mais internacionalização da literatura angolana. (CAPELENGUELA, 2019)

Nesse sentido é possível constatar diversas ações adotadas por diferentes equipes gestoras da UEA nos últimos anos, como a participação dos membros em eventos e feiras internacionais, tradução de obras individuais e de antologias para diversas línguas e a ampliação de parcerias, firmadas com países como Israel, Egito, França, além das já conhecidas relações com Portugal e Brasil, como se faz notar na declaração feita pelo escritor e ex-secretário-geral da UEA, Carmo Neto a Jomo Fortunato (on-line):

[...] fizemos circular em Portugal uma antologia de contos [...] nas “Correntes d’escrita” há um ano. Já está traduzida para espanhol e hebraico, estando a serem preparadas as traduções para francês, italiano, japonês e chinês, tanto para esta obra colectiva, como livros individuais. Uma outra antologia de

contos organizada pelo escritor Adriano Botelho de Vasconcelos foi traduzida em francês, pela memorável editora “*Preséance Africaine*” e no decurso deste ano o *Clã Novembrino*, de Henrique Abranches, falará a mesma língua. Temos antologias em árabe e inglês, assim como obras infanto-juvenis em hebraico.

Paralela a essa visada internacional, prevista no próprio Estatuto da Associação (artigo 3º), outros pontos, que tocam sobretudo à esfera cultural local, vão se fazendo presentes na fala de David Capelenguela ao longo da entrevista, como a atuação de movimentos literários na difusão cultural na capital e nas províncias, bem como na revelação de novos escritores. Todavia, na concepção do secretário-geral da UEA, embora tenha havido um aumento na produção de obras literárias, fenômeno ligado, de certa forma, ao surgimento de diversos movimentos, é necessário ter atenção para com esses para que, além de mera quantidade, produza-se algo com qualidade e que, de fato, “represente Angola no seu computo geral” (CAPELENGUELA, 2019). De alguma forma, essa questão também surge nas falas de outros atores do campo literário angolano por nós entrevistados, como é o caso de Abreu Paxe, escritor e professor de literatura no Instituto Superior de Ciências da Educação de Luanda (ISCED). Todavia, em visão análoga à de Pestana (2019), Paxe critica uma certa postura paternalista assumida em relação aos jovens que fundam e se organizam em diferentes movimentos, sobretudo porque, em sua opinião, eles

ajudam a diversificar uma coisa que se pensou que não era para diversificar. [...] Esses jovens que surgiram com esses movimentos literários ajudam a alargar a possibilidade que nós vimos mostrando, as diferentes formas como nós podemos ir construindo os discursos. Claro que eles ainda não chegaram a esse nível de ousadia, porque talvez o nível acadêmico, a própria imaturidade mesmo que eles têm, até filosófica, não os ajuda tanto. Mas pelo menos o que eles têm estado a fazer já mostra que eles têm uma vontade própria de poderem ler os sinais do seu tempo e darem, por via da literatura e outras manifestações artísticas, respostas a essas coisas de seu tempo, sem que necessariamente eles esperem que haja um sacerdote, haja um mais velho, haja um guia que o faça. (PAXE, 2019)²².

Dentre esses movimentos – muitos dos quais inspirados em iniciativas surgidas ainda na década de 1980, como a Brigada Jovem de Literatura, o Movimento Cultural Kiximbula (ou Canteiro Novo) e o coletivo de trabalhos literários Ohandanji – situa-se uma pluralidade de ações e de grupos muito diversificados da sociedade civil, como o “Letra de mulher”, coordenado pela jovem escritora Cíntia Gonçalves, juntamente com alunos da FLUAN, que têm se dedicado ao estudo e à divulgação da produção literária de autoria

²² Entrevista concedida a nós, na sede do ISCED, no dia 6 de agosto de 2019.

feminina. Já o grupo “Fábrica de Sabão” conta com apoio de órgãos públicos e privados e congrega diversas atividades socioeconômicas, educativas e culturais no populoso bairro do Cazenga, dentre as quais o ciclo de leituras “Café com livros” e o “Letras no musseque”. Esta ação é desenvolvida em parceria com outros grupos, como o “Vozes do Cazenga” (teatro) e a produtora “Art sem Letra”, e oferece atividades de teatro, música, dança, poesia e jogos em espaços públicos abertos, como ruas, praças, mercados etc.

Com uma vertente mais teórico-acadêmica, a Associação *Mwelo Weto*, fundada e coordenada por Domingas Montes, escritora e professora de Literatura na Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto, em parceria com alunos e alunas, tem como objetivo difundir a literatura angolana em regiões periféricas da província de Luanda, contribuindo para a formação de um público leitor e também com atividades de crítica literária e de informações que possam servir a potenciais escritores, ao colocá-los em contato com investigadores e nomes da literatura angolana consolidados no cenário local e internacional. Conforme a própria Domingas Monte informa, em entrevista a nós concedida no dia 31 de julho de 2019 na sede da FLUAN, inicialmente as atividades do projeto se davam apenas em formato virtual, a partir de um blog – daí a expressão em kikongo “*mwelo*”, que pode significar “entrada”, “porta”, e “*weto*”, que significa “nosso”, isto é, “Nosso portal” –, que reúne informações e materiais diversos da cultura dos grupos étnicos angolanos, além de textos de crítica literária e de informações sobre autores; e depois passou a contar com um “Sarau Poético Literário” que ocorre mensalmente na Mediateca do Zé Du, no Cazenga.

Quando solicitamos à fundadora do *Mwelo Weto* que apontasse movimentos que mais têm se destacado no cenário literário angolano atual, ela, como outros entrevistados por nós, aponta o “Movimento Cultural do Cunene” (MCC), O “Lev’Arte” e o “Litteragris”. A estes o poeta Hélder Simbad acrescenta ainda o “Círculo Literário Letras Vivas” (CLLV), que, juntamente com o MCC, são dos poucos movimentos surgidos nas províncias a ganhar visibilidade em nível nacional. Coordenado pelo escritor Hamilton Venokanya, também conhecido como Hamilton Artes, o Movimento Cultural do Cunene tem desenvolvido eventos filantrópicos, feiras e simpósios literários, além de seus membros produzirem textos de ficção. Já o CLLV, fundado por Garcia Pedro Teleka em parceria com Eliseu Mena, Nkanga Sebastião dos Santos, António Nzinga e Resende Mandela, conta com doze membros e, apesar de desenvolver algumas atividades desde 2014, atua oficialmente a partir de 2018 na realização de ações socioculturais (como o “Sábado Literapêutico”) voltadas para o desenvolvimento de competências leitoras e escritas e de habilidades artístico-literárias, contribuindo para revelar e reconhecer jovens talentos no Uíge.

Já o Lev'Arte – Associação Cultural e Recreativa – surgiu em 2006, em Luanda, a partir da iniciativa de um grupo de jovens, dentre os quais Kardo Bestilo, Dilson de Sousa, Manuela Alfredo, Synia Jordão e Ângelo Reis, que, acreditando que o livro é para todos, têm buscado incentivar a leitura e a criação literária. Com mais de dez anos de atuação, o movimento se expandiu para outros países e províncias, como Benguela, Huambo, Bengo, Malanje, Cuanza Norte e Bié, e oferece cerca de trinta e cinco atividades culturais, sociais e filantrópicas, que incluem desde conferências, feiras, divulgação e promoção de lançamentos de livros até eventos filantrópicos, como o projeto “Faça uma criança feliz”, destinado a ajudar lares de acolhimento. Em parceria com o “Programa de Fomento do Livro e da Leitura”, desenvolvem o projeto “Ler porta a porta”, que visa à realização de atividades de leitura em domicílios, hospitais, ruas, estabelecimentos comerciais e espaços comunitários. Também realizam regularmente os projetos “Poesia à volta da fogueira” e “Poesia eu vivo”, que acontecem em Luanda (na sede da UEA e no Kings Clube) e nas demais províncias incluídas pelo movimento. Vale destacar o espaço que o Lev'Arte tem concedido à *spoken word*, modalidade que vem atraindo muitos jovens angolanos e se destacando como uma das principais forças culturais no país, chegando a forjar o que se tem designado como “geração do palco”.

Dentre os cinco movimentos que têm se destacado no cenário cultural literário angolano, o Litteragris é o mais recente, tendo surgido em 2015, a partir de outras atividades pré-existentes. Como o seu idealizador e fundador, Hélder Simbad, informa-nos, antes, enquanto ele ainda morava no bairro Anangola, havia desenvolvido um projeto denominado JODA – Jovens Organizados para o Desenvolvimento do Anangola – com atividades diversificadas, como debates, sessões de declamação de poemas, teatro, música, dança, voltadas para os jovens que se encontravam em situação de vulnerabilidade social. As ações ocorreram entre os anos de 2006 e 2007, no quintal da avó de Simbad. Nos anos seguintes, mais especificamente entre 2010 e 2014, ele viria ainda a se envolver com o “Movimento Literário Vianense”, a partir do qual, fundou, juntamente com outros jovens, um subgrupo, do qual viria a germinar o Litteragris, como Hélder Simbad relata:

Então, criou-se uma ala chamada Agricultores dentro desse movimento. Agricultores porque nós gostávamos de trabalhar a palavra, que era algo diferente na nossa geração, porque os movimentos que estavam a surgir eram mais de poesia dita, poesia *spoken word*, a estética é mais livre, as pessoas dizem por dizer, sem se preocupar com a matéria de criação. Nós já nos preocupávamos com o trabalho apurado das palavras. Então chamávamos “Agricultores”, depois “Agriscultores” e as pessoas riam de nós. Precisávamos de um nome mais erudito. E aí criei “*Litter*” (literatura, letra) “*agris*” (campo), Então “Litteragris”: “campo de letras”, mas sempre sob

aquela perspectiva de agricultura mesmo, de trabalhar a palavra como os camponeses trabalham a terra. (SIMBAD, 2019)²³

A partir de então, o grupo passou a se denominar como um movimento autônomo, voltado tanto para o desenvolvimento de uma estética, com criações em prosa e em verso, quanto para a realização de estudos literários e para a promoção, em diferentes províncias, de eventos de formação para estudantes de variados níveis de ensino, interessados no fenômeno literário. Desde seu surgimento, tem colhido frutos, tais como a publicação de textos de autoria de membros em revistas e jornais; e a conquista de premiações: em 2017 Hélder venceu o António Jacinto por sua obra poética *Enviesada Rosa* e em 2019 foi finalista do prêmio DST Angola/Camões, por sua obra *A insurreição dos signos*, lançada no ano anterior, em Lisboa; já a cofundadora do Litteragris, Cíntia Gonçalves, destacou-se com o livro *As simetrias de mulher*, que, em 2018, levou o prêmio de melhor obra literária juvenil na Feira Juvenil de Educação, Tecnologia, Empreendedorismo e Cultura (FEJETEC), promovida pela Juventude do Movimento Popular pela Libertação de Angola (JMPLA) e galgou o segundo lugar no prêmio “Um *Bouquet* de Rosas Para Ti”, organizado pelo Memorial António Agostinho Neto. Inclui-se ainda entre as conquistas do Litteragris, a criação de uma revista voltada para a publicação de manifestos e de textos de ficção produzidos pelos membros do movimento. Sobre esse resultado, o líder do Litteragris assim nos descreve o processo:

Eu fazia esses livros em casa. Então, as duas primeiras edições não têm qualidade, porque a produção é artesanal. Eu não sei editar. Mas ainda assim arriscamos e vendíamos mesmo assim. Até o ex-secretário-geral da UEA, Carmo Neto, convidar para lançarmos pela UEA, como uma obra já de mais qualidade editorial e gráfica. Os livros eram todos feitos por mim e depois pegávamos as folhas A4, colávamos. Nada a ver (risos)! O primeiro chamou-se *Agris Magazine*. Mas depois precisávamos de algo que nos identificasse melhor. Então, escolhemos “Tunda Vala”, inspirados na ideia de fenda. E a *Tunda Vala*, para nós, representa a ruptura entre nós e a geração precedente. Para nós, o sistema semiótico literário precisava de alteração. E nós usamos dessa necessidade, dessa vontade, dessa própria irreverência dos jovens para fazer algo que é novo. (SIMBAD, 2019)

O terceiro número da *Tunda Vala*, a que tivemos acesso a partir da livraria da UEA, saiu em 2018, com uma tiragem de mil exemplares. O conteúdo estrutura-se em três partes: “Prosa, manifestos e contos”; “Poesia, manifesto e poemas”; e “Manifesto e crônicas” – cada uma delas com 9, 51 e 6 textos, respectivamente. Ao final há ainda uma seção dedicada a publicações que circularam na imprensa angolana sobre o Litteragris. Os textos ficcionais são

²³ Entrevista concedida a nós, no dia 2 de agosto de 2019, na sede da Universidade Católica de Angola, em Luanda.

de autoria de trinta e quatro membros, sendo apenas três mulheres, todos nascidos entre 1982 e 2001 e com formações diversas. Embora os manifestos do movimento – ideia bastante colada a estéticas do início do século XX – acabem bebendo numa miscelânea de fontes, como o surrealismo francês, o realismo mágico sul-americano, mas também o animismo africano e movimentos angolanos anteriores, como o Kiximbula e o Ohandanji, no editorial da revista os membros do Litteragris afirmam-se esteticamente distintos de movimentos atuais ligados à poesia dita e à *spoken word* e anunciam uma ruptura em relação a gerações anteriores, propondo-se como movimento vanguardista que apresenta uma nova metalinguagem no sistema semiótico literário angolano, o que denominam “agristética”.

Além da *Tunda Vala*, outra revista, em outro formato e com propósitos diferentes, tem se destacado. Dado o quadro de demanda existente no que diz respeito a espaços culturais (revistas, jornais, blogs, etc.), a *Palavra&Arte* - Revista Cultural On-line, surge, conforme consta no editorial da primeira edição assinado por Oliveira Prazeres, com o propósito de ser um espaço de divulgação e promoção de todas as manifestações artístico-culturais feitas por jovens angolanos residentes no país e em situação de diáspora (2016, p. 3). No ano de 2016, foram lançadas, entre junho e novembro, as três primeiras edições da revista; no ano seguinte, entre fevereiro e abril, são divulgados mais dois números; em 2018, as 6ª e 7ª edição vão ao ar entre maio e agosto; e, em 2019, no primeiro mês, é lançado o 8º e mais recente número. Apesar de apresentar uma certa variação e inconstância em sua periodicidade, a revista dispõe gratuitamente ao leitor de materiais muito diversificados, como e-books, suplementos, agenda cultural de Angola e textos ficcionais. Há também ensaios e outros exercícios de crítica acerca de diferentes linguagens, como teatro, cinema, fotografia, artes visuais, dança e literatura.

2.2 Construir a Política de Estado para a cultura angolana no século XXI

Ainda que existam limitações impostas por condicionamentos históricos, socioeconômicos e estruturais – e nosso objetivo neste ponto não é entrar no debate quantidade versus qualidade –, as iniciativas de grupos civis aqui esboçadas vêm atuando no sentido de dirimir fronteiras e amenizar persistentes desigualdades, seja no acesso ao sucesso, aos materiais, à formação, seja na facilitação do acesso à cultura, à arte e às vivências estéticas. Aliadas a essas atuações empreendidas por parte da sociedade civil, o Estado tem desenvolvido ações – sobretudo via Ministério da Educação e Ministério da Cultura, por meio de seus órgãos tutelados, como o Instituto das Indústrias Culturais (INIC) e o antigo Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD) – que colaboram para a melhoria do cenário artístico-literário

angolano. Dentre os avanços mais significativos e com potencial, destacamos quatro realizações: a abertura e ampliação da oferta de cursos de formação; o projeto Rede de Mediatecas de Angola (REMA); o Programa de Fomento do Livro e da Leitura; e a aprovação da Lei do Mecenato. Na área de formação de profissionais das artes, houve, em 2014, o início das atividades no Instituto Superior de Arte (ISART), que oferece cursos de licenciatura em Artes Visuais, Música, Teatro e Moda. Em 2015, foi inaugurado o Complexo das Escolas de Arte (CEARTE), vinculado ao Ministério da Cultura, e com potencial para ofertar cursos de nível médio técnico-profissional em artes visuais e plásticas, dança, música, teatro e cinema. Na área de Letras, houve a abertura de cursos de graduação e pós-graduação tanto no ISCED, em funcionamento desde a década de 1980, quanto na Faculdade de Letras da Universidade Agostinho, em atuação desde 2009. Em que pesem críticas feitas no que toca à necessidade de ampliação do quadro docente, à disponibilização de material para as práticas, de laboratórios adequados e de bibliotecas mais bem equipadas, estes cursos vêm atender a demandas antigas e têm sido fulcrais para o desenvolvimento e oferta de um quadro de profissionais aptos a atuar no campo cultural.

Visando dotar o país de um conjunto de infraestrutura de apoio à educação, ciência e tecnologia, empreendedorismo, cultura e arte, em 2010 foi anunciado o projeto de criação de uma Rede de Mediatecas de Angola, vinculado ao Ministério das Telecomunicações, Tecnologias de Informação e Comunicação Social. O plano inicial previa a construção, até o ano de 2017, de 25 mediatecas distribuídas em todo o território nacional. Todavia, até 2019 foram inauguradas apenas oito delas, nas províncias de Benguela, Huambo, Huíla, Lunda Sul, Zaire, Cunene e Luanda, que conta com duas unidades. Algumas obras nem saíram do papel, outras foram iniciadas, mas ainda não foram concluídas, como é o caso das situadas nas províncias de Malange, Cabinda e Uíge. Esta última, iniciada em 2014, está paralisada desde 2015, com a população a reivindicar a retomada das obras, como mostra matéria assinada por Nicodemos Paulo, veiculada na edição do *Jornal de Angola* de 7 de novembro de 2019: “Os estudantes são os mais inconformados, pelo facto da cidade não ter bibliotecas públicas, salas de leitura e outros centros similares. Viam a mediateca como uma saída para minimizar a carência de salas de leitura, pesquisa científica e interacção social”. O número de pessoas a frequentar as mediatecas já em funcionamento não deixa dúvidas quanto à necessidade de espaços como esse. Conforme dados da Secretaria de Estado das Tecnologias de Informação, trazidos pelo *Jornal de Angola* – matéria do dia 10 de novembro de 2019, assinada por José Chaves –, entre o segundo semestre de 2017 e o segundo semestre de 2019 a REMA havia recebido 900.765 visitantes/usuários. Esse número se justifica, para além da escassez de

espaços similares, à possibilidade de acessar um ambiente que dispõe de diversos núcleos e dispositivos para pesquisas em diferentes canais, formatos e meios, além de contar com infraestrutura para realização de eventos e para oferta de cursos, sala de exposição, auditório, espaço para produção audiovisual e estação de rádio. Ainda em 2019, o Estado, agora sob a presidência de João Lourenço, novamente passou a prever a edificação de 25 novas unidades, a serem construídas até 2025.

O “Programa de Fomento do Livro e da Leitura” (PFL), de responsabilidade do poder executivo, por intermédio do agora extinto Gabinete de Revitalização e Execução da Comunicação Institucional e Marketing da Administração (GRECIMA), inseriu-se numa ação maior e de perspectiva nacionalista, denominada “Amo Angola”, desenvolvida desde 2013, com vistas à divulgação da marca “Angola” em âmbito nacional e internacional. O PFL, com duração de três anos, voltou-se, inicialmente, para a publicação, divulgação e distribuição de 55 mil exemplares do que ficou conhecido como “11 Clássicos da Literatura Angolana”, coleção constituída pelas seguintes obras: *Espontaneidades da minha alma, às senhoras africanas*, de José da Silva Maia Ferreira; *Delírios*, de Joaquim Dias Cordeiro da Mata; *Nga Mutúri*, de Alfredo Troni; *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui Monteiro; *Sagrada Esperança*, de Agostinho Neto; *Luuanda*, de Luandino Vieira; *Maiombe*, de Pepetela; *Mestre Tamoda*, de Uanhenga Xitu; *Terra Morta*, de Castro Soromenho; *Segredo da Morta*, de António de Assis Júnior; e *Trajectoria Obliterada*, de João Maimona.

O projeto contou ainda com campanhas de promoção da leitura – dentre elas o “Ler porta a porta” que mencionamos acima, em parceria com o Lev’Arte –, além de um edital de bolsa literária, que contemplava o pagamento no valor de 250 mil kwanzas a cada escritor(a) selecionado(a) e a edição, produção, publicação e divulgação de obras inéditas de poesia, ficção ou dramaturgia, nas categorias infantil, infanto-juvenil e adulta, com tiragem de até mil exemplares, totalmente financiada pelo PFL. Assim, a partir do projeto “Ler Angola”, também dentro do mesmo programa “Amo Angola” e do PFL, foi publicada, em 2014, a segunda edição do programa, com 110 mil exemplares de outros 11 clássicos; mais 27.500 exemplares de 11 obras recentes de novos autores, como Gociante Patissa, Paula Russa, Carlos Bangui, Yola Castro, Nguimba Ngola, Soberano Canhanga, David Capelenguela, Jorge Salvador, Gaspar Lourenço, Katya Santos e Martinho Bangula Katúmua, totalizando 137.500 livros. Em 2015, em sua última edição, o projeto trouxe a público a primeira coleção de clássicos infantis e a terceira de 11 clássicos (somando 220 mil exemplares). Parte dos livros foram distribuídos gratuitamente a todas as províncias, em prisões, escolas públicas, bibliotecas, mediatecas,

instituições culturais e bairros mais pobres. Havia também a possibilidade de adquirir cada obra pelo valor de 500 kwanzas.

Para além da implementação dessas ações, de certo modo pontuais e executadas enquanto políticas de governo, o Executivo precisa avançar muito, especificamente no que se refere à criação de políticas de Estado. Nesse sentido, Suzana Sousa (2010; 2019) e Paula Nascimento (2019) acreditam que muito pouco mudou no campo das políticas de Estado para a cultura. Como Sousa (2010, p. 7) argumenta ao tratar do processo que desembocou na TL, “o facto de a sociedade civil assumir a responsabilidade de dinamizar o sector cultural permite-nos questionar as políticas culturais”, o que se evidencia “na inexistência de parcerias público-privadas que visem ao estabelecimento de infraestruturas para o mercado da arte em particular, e para as indústrias culturais em geral”. Para essa curadora que atuou no Ministério da Cultura, como também para Paula Nascimento (2019), a (falta de) atuação do governo ainda se apresenta como um grande gargalo aos profissionais, sobretudo no que se refere a investimentos e à ausência de um fundo público de apoio à cultura.

Embora tenha sido instituída pelo Decreto presidencial 15/11, de 11 de janeiro de 2011, a Política Cultural de Angola, com metas que vão até o ano de 2021, situa-se sobretudo como um campo de práticas nacionalistas do MPLA, constituídas no ideal da tradição e da angolanidade (SOUSA, 2019). Adriano Mixinge, em artigo de opinião intitulado “O presidente e a cultura”, publicado no *Jornal de Angola*, na edição de 13 de março de 2018, argumenta acerca da urgência da plena execução dessa política estabelecida via decreto 15/11, bem como acerca da necessidade de sua reforma estrutural e funcional, visando corrigir ausências e atender aos desafios do século XXI. Tal medida permitiria, por exemplo, segundo a avaliação do crítico de arte: formular planos (quantificados e qualificados) construídos coletivamente com técnicos, especialistas, artistas, intelectuais, associações, pequenas e médias empresas do setor, profissionais liberais, agremiações, fundações, entre outras instituições; criar as condições para um investimento maciço e faseado do Estado na cultura, permitindo-lhe estimular o setor; criar legislação mais avançada e abrangente aos diferentes segmentos do mercado das artes e das indústrias culturais, com particular urgência em ativar a regulamentação da Lei do Mecenato para que ela seja realmente um estímulo à economia, ao investimento privado e à criação de fundações e associações (de empresas e de particulares) dedicadas às Artes e à Cultura.

No que se refere ao Mecenato, citado por Mixinge, entendemos como a ação governamental constituída nos últimos anos – juntamente com o Decreto Presidencial 15/11 e

a “Política de cultura” disposta no Plano de Desenvolvimento Nacional 2018/2022²⁴ (2018, p. 113) – que se apresenta com maior potencial legislativo e econômico para o campo cultural. A Lei, existente desde 2012 e regulamentada em 2015, através do decreto presidencial 195/15, novamente alterada, em 2019, pelo decreto presidencial 53/19, “estabelece o regime de incentivos fiscais e apoios do Estado no âmbito do Mecenato, visando fomentar, valorizar e promover o desenvolvimento dos setores social, cultural, desportivo, educacional, juvenil, tecnológico, bem como da saúde e da sociedade da informação” (Lei do Mecenato, artigo 1º). Todavia, como o próprio Mixinge indica e também a curadora Paula Nascimento (2019) afirma em entrevista a nós concedida, não houve ainda (plena) execução dessa legislação:

[...] até o momento, acredito que não esteja totalmente implementada. Houve uma revisão em fevereiro deste ano [2019], com vista a ajustar questões relativas à fiscalização e as empresas devem registrar-se para garantirem os benefícios fiscais, ao mesmo tempo que os programas/associações devem se registrar para receber benefícios. É verdade também que em Luanda e um pouco pelo país há um número de empresas, ligadas a Bancos, a Seguradoras, e neste momento algumas Fundações, entre outras, que dentro dos seus programas de responsabilidade social apoiam projectos culturais, mas na sua maioria a título de patrocínio, normalmente em um acordo específico entre a entidade que a pede e quem concede. (NACIMENTO, 2019)

Tendo em vista, portanto, uma Política de Estado para a Cultura que se proponha a combater as limitações e fraquezas do sistema cultural em Angola, é necessário que se levem em consideração, além das reivindicações basilares já citadas, desafios que nós resumimos em dois eixos, a partir de leituras, entrevistas com diferentes atores do campo cultural e do que vivenciamos durante pesquisa de campo: escassez e dificuldades de acesso a recursos diversos para artistas, escritores e para a formação de leitores e de público de arte; necessidade de restauro, conservação e ampliação de espaços (públicos) de cultura.

2.2.1 Desafios para quem deseja ser artista/escritor/leitor na periferia do sistema-mundo desigual

Em nossa passagem por Luanda, pudemos visitar o show room de arte contemporânea “Untitled 02”, realizado na galeria Banco Econômico, com curadoria de Sónia Ribeiro e produção de Don Sebas Cassule. A exposição cotinha mais de uma centena de obras

²⁴ O PDN 2018-2022 prevê, dentre outros objetivos e metas, mais investimento e ações de fomento à produção cultural, bem como a promoção do acesso gratuito a livros e outra documentação através de uma maior cobertura do território com Bibliotecas públicas (2018, p. 113-115).

(entre desenhos, serigrafias, esculturas, pinturas, tapeçaria, instalações, fotografias e quadrinhos), de autoria de quarenta e seis diferentes artistas, desde profissionais já conhecidos até alunos formandos da primeira turma do ISART. Dentre os aspectos que mais nos chamaram atenção, destacamos a estratégia de reunir em único espaço uma gama tão diversificada de produtores e a diversidade de materialidades empregadas nas peças em exposição, como lata, madeira, papel, plástico e resíduos aproveitados daquilo que a indústria descarta. Esse último aspecto por nós observado não parece aleatório. Delinda Collier e Marissa Moorman (2018) constataam a existência de um abundante debate e *corpus* literário sobre materialidades e resíduos na arte africana e, ao traçarem um panorama histórico do cenário cultural angolano pós-independência, destacam que, sobretudo nos primeiros anos pós-1975, a preocupação dos artistas em relação à disponibilidade, a longo prazo, de materiais de arte era um fato²⁵.

Na década de 1980, por exemplo, quando o país estava imerso em uma crise econômica e política que se seguiu à retirada dos portugueses e à conjuntura de guerra, Manuel “Viteix” Teixeira defendia que a chave para a produção artística revolucionária e igualitária estava na distribuição de materiais, por parte do Estado, a qualquer pessoa interessada em ser artista. Para ele, antes de que qualquer ideal artístico do nacionalismo angolano pudesse ser formulado, era necessário dar aos artistas as condições necessárias para serem artistas (VITEIX, 1983 apud COLLIER; MOORMAN, 2018, p. 211). Entretanto, o que se assistiu nesse período foi à total falta de infraestrutura e à escassez de materiais diversificados, que impossibilitaram, dentre outras realizações, a abertura de uma escola de Artes. Já na década de 1990 – marcada

²⁵ Por outro lado, dissentindo das concepções dadas por parte da crítica especializada ao relacionar o uso de resíduos a uma arte não ocidental, Collier e Moorman procuram contextualizar histórica e politicamente o emprego de diferentes materialidades na arte angolana, afirmando que uma das características mais bem conhecidas da cena artística no país tem sido uma fertilização cruzada significativa e intercâmbio entre artistas, escritores, músicos e cineastas. Isso se deveria a dois fatores principais: a cena artística compacta, que permite uma maior proximidade e intimidade entre os criadores; e depois, porque, não só em Angola, como mais amplamente em todo o continente, as distinções formuladas ao longo da história da arte acadêmica no Atlântico Norte, particularmente naquilo que se refere aos meios e às mídias, foram tomadas como inadequadas pelos artistas, criadores, críticos de arte africana pós-independência. Sobre isso, vale consultar os textos de autores como Akpang (2013), Asogwa, Olajide, Jide, Fajuyigbe (2013), Kart (2009), dentre outros que se voltam para um debate mais aprofundado sobre categorias como “objeto encontrado”, “bricolagem”, “junk art” e para o aproveitamento de resíduos nas diferentes práticas artísticas ao longo da história da arte africana, cruzando o período colonial até o contexto da pós-independência, quando acaba por se afirmar – seja como manifestação criativa, metafórica-visual, seja como recurso crítico e político – como forte marca do que se denomina arte africana contemporânea, sobretudo nas grandes cidades, como Dakar e Lagos. Ademais, destacamos que nosso interesse no debate que aqui apresentamos sobre materiais diz respeito a processos de democratização da cultura, o que inclui o acesso a diferentes recursos, inclusive produtos industrializados e especializados. Isso implica dizer que a constatação em relação às dificuldades socioeconômicas não é tomada por nós como característica maior das formas visuais angolanas. O que estamos buscando pensar é como as limitações no acesso a materiais diversificados impacta o desenvolvimento do campo cultural e das diversas experiências estéticas proporcionadas aos sujeitos que produzem ou que consomem arte. Trata-se mais uma situação que se desdobra das clivagens socioeconômicas e ressoa no universo da cultura do que propriamente uma tentativa de explicação das características e do uso do experimentalismo com materiais residuais ou da transmutação de resíduos em arte por parte dos artistas angolanos/africanos atualmente.

como o tempo mais destrutivo da guerra civil e caracterizada pela passagem a uma economia baseada no mercado no final da década –, a então ministra da Cultura, Ana Maria de Oliveira, incitava os profissionais do setor a buscarem os próprios recursos e meios de subsistência. Nesse período, testemunhou-se, segundo Collier e Moorman (2018), a expansão da bricolagem, com os artistas recorrendo ao que podiam salvar, ao que tinham, ao que podiam inventar. O resultado foi a criação de obras (a exemplo das de autoria de Paulo Kapela expostas na sede da UNAP), sobretudo instalações, que se assemelham a “palimpsestos de tempo e vários materiais coletados de um ambiente urbano volátil” (COLLIER; MOORMAN, 2018, p. 213). Ainda no final da década, com a realização, em 1997, do II Simpósio sobre Cultura Nacional, os representantes do Ministério da Cultura passaram a se afastar cada vez mais do discurso socialista, ao mesmo tempo em que reforçavam argumentos ligados ao crescente financiamento da cultura por parte das indústrias de petróleo.

No século XXI, o acesso aos espaços digitais, muito limitado nos primeiros anos de paz, cresceu exponencialmente, segundo Collier e Moorman (2018), sobretudo na última década, quando se deu a ampliação do acesso e uso da internet, especialmente das mídias sociais, para a projeção de trabalhos artísticos. Uma das principais consequências desse fato é ter dado aos artistas outras possibilidades de criação e de driblar as limitações impostas, colaborando para uma cena artística atual, a qual as autoras descrevem como “alegremente caótica e vibrante, repleta de novas orientações” (2018, p. 214). Assiste-se assim à exploração e proliferação da fotografia, que frequentemente inclui objetos encontrados da cidade de Luanda e seus arredores, com destaque para os trabalhos desenvolvidos por artistas como Kiluanji Kia Henda, Délio Jasse, Nástio Mosquito e Edson Chagas (COLLIER; MOORMAN, 2018).

Todavia, os avanços tecnológicos não encerram os desafios que se colocam no caminho de quem deseja ser artista, escritor, leitor, apreciador das artes na periferia do sistema-mundo desigual. É o que aponta a diretora do Centro Cultural do Brasil em Angola (CCBA) durante conversa que tivemos com ela. Nídia Klein cita como exemplo a realização de oficinas de quadrinhos no CCBA, ministrada pelo quadrinista brasileiro Marcelo D’Saete, em julho de 2019. Os materiais para os participantes do evento, como lápis e outros objetos necessários à produção de quadrinhos, ou não estavam disponíveis para a compra em Luanda ou custavam muito caro. A saída (não inédita) encontrada pela diretora foi contar com a colaboração de pessoas em passagem pelo Brasil que adquiriram materiais em São Paulo por um preço mais acessível e levaram a Luanda.

Realidade semelhante nos foi descrita por Don Sebas Cassule, artista e aluno finalista do curso de Artes do ISART. Ao solicitar, em entrevista feita com ele, que descrevesse o cenário cultural angolano, especialmente acerca das oportunidades para jovens e novos artistas, ele destaca que há avanços, mas não na velocidade esperada. E prossegue:

Há vários elementos que estão em falta nessa engrenagem que é o sistema da arte contemporânea. Nomeadamente vamos falar da produção, da distribuição e do consumo. Na área da produção estamos mais ou menos bem servidos. Mais ou menos porque temos muitos artistas, mas não temos, por exemplo, fornecimento de materiais, lojas que forneçam, que vendam material. Muitos dos materiais, sobretudo os convencionais, nós não produzimos, então vêm de fora. E agora com a crise, com a falta, por exemplo, de divisas, há cada vez mais dificuldades de nós termos acesso a esses materiais. Alguns de nós conseguimos em uma ou outra loja, mas a oferta varia, às vezes o estoque acaba completamente. O que nós fazemos? Sempre que temos a oportunidade, quando viajamos compramos. Aí temos em nossos ateliês algum estoque de material convencional. Mas hoje, por exemplo, com o cenário da arte contemporânea em foco, nós também encontramos outras saídas. Porque a arte contemporânea permite muito a experimentação de materiais cada vez mais diferentes. E nós, como um país que depende muito de importação, produzimos muitos resíduos. Então nos servimos muito hoje desses resíduos para produzir. (CASSULE, 2019)²⁶

O artista enumera ainda outras limitações enfrentadas, tais como a necessidade não apenas de se garantir o funcionamento de escolas de arte em nível médio e superior, mas de democratizar, sobretudo nas províncias, o acesso a elas, aos materiais necessários e às práticas, assegurando, assim, a qualidade da formação. Paralelo a isso, Cassule situa a falta de espaços de atuação e de mercado para os profissionais. Segundo ele, as empresas angolanas, mesmo as detentoras de grandes patrimônios, ainda tendem a enxergar as artes como um ornamento, e não como um setor de investimentos. Tal situação acaba desencorajando talentos, que muitas vezes terminam se encaminhando para outras áreas. Ele mesmo e o filho são exemplos disso. Tendo se formado em manutenção de aviação, Don Sebas seguiu carreira militar. Ainda na altura da guerra, entrou para a reserva e tentou, sem sucesso, atuar no setor da aviação civil, enquanto ia participando de eventos e concursos internacionais de arte. Somente em 2019, aos 51 anos de idade, formou-se em Artes, como aluno da primeira turma do ISART. Quando ouviu de seu filho que ele também queria entrar para o curso de artes plásticas, tanto o pai quanto a mãe, que atua na escola média de artes, desencorajaram-no, estimulando-o a escolher uma segunda opção, no caso, a área da saúde.

²⁶ Entrevista concedida a nós, no dia 25 de julho de 2019, na Galeria Banco Econômico, em Luanda.

Quando nos voltamos para o campo da literatura, a situação dos escritores não é muito distinta no que se refere aos desafios que se deve transpor até chegar a ter uma obra publicada. O aspecto que primeiro salta diz respeito às questões financeiras. Quando pergunto a Hélder Simbad acerca dos condicionamentos para publicação de livros em Angola, ele revela que o “escritor precisa desembolsar dois milhões de kwanzas, no mínimo 1 milhão de kwanzas, para ter uma tiragem de aproximadamente 700 livros. E depois, quando vendem, não conseguem tirar daí esse valor” (SIMBAD, 2019). Segundo o escritor, o encarecimento da produção do livro se dá, dentre outros fatores, sobretudo pelos encargos e pela ausência de uma fábrica de papel no país, que força a importação do produto, elevando os custos finais. As narrativas que Simbad nos entrega durante a entrevista expõem situações em níveis diversos no caminho percorrido por quem sonha em ter sua obra publicada. Filho de pai militar (atualmente na reserva), ele nasceu em 1987, em Cabinda, depois se mudou com a família para Uíge, mas a intensificação dos conflitos de guerra forçou o deslocamento para Luanda, onde passaram a residir em área com estrutura precária e distante do centro da cidade. Nesse cenário, o poeta cresceu sem acesso a quase tudo, como relata:

nós sempre vivemos em zonas periféricas e meu bairro era muito perigoso – Anangola, o bairro em que eu cresci. E simplesmente não me deixavam sair. Como eu já sabia ler, o único livro que eu tinha era a bíblia. [...] Nós vivíamos à maneira bantu. Os filhos todos viviam com suas respectivas mulheres. Era um quintal como se fosse uma tribo e em cada casa havia um casal de filhos. E eu descobri uma minibiblioteca na casa do meu tio Paulito e comecei. Não foi por obrigação de ninguém, simplesmente comecei a ler, simplesmente comecei a escrever, em 1997/1998. [...] eu cresci no meio do medo, os meus pais colocavam-me coisas na minha cabeça: se eu passar a estrada vai acontecer algo errado. Então, cresci com muito medo. A primeira vez que eu saí para ir a um evento literário foi em 2010 ou 2011. (SIMBAD, 2019)

Vencedor do António Jacinto – premiação que ele considera como uma das poucas possibilidades de acesso às instituições literárias e ao mercado editorial por parte de jovens carentes e residentes em áreas periféricas ou mais distantes do grande centro Luanda –, a biografia do também professor Simbad está permeada por vivências que expõem o embate entre exclusão, marginalização e acesso aos bens simbólicos, aos espaços de cultura numa sociedade onde grande parte da população sofre com a ausência de saneamento básico, por exemplo. Quando indago ao fundador do Litteragris sobre os caminhos que um dos meninos, com os quais ele teve contato no Anangola, teria de percorrer caso quisesse ser escritor, Hélder afirma que seriam os mesmos pelos quais passou:

O pobre tem de ser bom, o pobre não pode ser mediano. Eu, a primeira vez que fui convidado a colocar um livro na mesa de leitura da UEA, fui aprovado para ser publicado. Mas a UEA não tinha dinheiro naquela altura, mandaram-me procurar por um patrocínio e depois eles iam carimbar o logotipo da UEA. Agora, um jovem a sair da periferia, onde é que ele ia encontrar um patrocínio? [...] Então, eles têm dezenas de outros [...]: têm de ler mais que os outros, têm de praticar mais que os outros, procurar inovar. Só assim terão possibilidades. Agora, nós temos muitos livros sem grande qualidade. Mas essas pessoas têm dinheiro, conseguem publicar três, quatro livros, sem problema nenhum. E nós temos muitos jovens com muito talento e uns vão desistir. (SIMBAD, 2019)

Ora, sabemos que “ser muito bom”, escrever uma obra que tenha condições de romper barreiras sociais, mercadológicas, editoriais e chegar às livrarias exige um longo percurso, inclusive uma consistente experiência leitora e cultural. Nesse sentido, perguntamos, então, ao Hélder se a literatura chega aos musseques, e ele categoricamente responde: “Não chega. [...] A verdade é que não há essa possibilidade de os jovens em zonas periféricas manterem contato com a literatura, e aqueles que amam, simplesmente deslocam-se de seus espaços para a cidade, porque todos os eventos acontecem na cidade” (SIMBAD, 2019). Algo muito semelhante nos foi relatado pelo poeta e professor Abreu Paxe:

[...] a relação que você tem com o fenômeno literário angolano, seu lugar de construção, seu lugar de relação é o espaço urbano, mais propriamente no centro urbano, centro, capital. Se saíres, fores saindo do espaço da cidade e ires entrando naquilo que chamamos de musseques, sem necessariamente chegar à zona rural, comesas a ver automaticamente como é que a literatura já não está ali. Tanto ao ver cinco mil jovens que estão mais ou menos num espaço em que nem escola em condições têm, a sair dos lugares onde eles estão, a saírem todos para o centro para se transformarem em leitores, e não estou a dizer só de leitor no sentido de para a literatura, mas leitor no sentido mais técnico do termo mesmo [...]. Já temos dificuldade de ter isso, então, para o domínio da literatura a dificuldade é maior. (PAXE, 2019)

As condições para se tornar leitor na periferia do sistema-mundo desigual são, como se nota, desafiadoras. Como contornar a carência de bibliotecas públicas e escolares? Como sobrepujar as limitações econômicas que impossibilitam os discentes de adquirirem, por exemplo, livros, no caso de o professor indicar ou solicitar? Hélder expõe que a forma que encontra de, minimamente, tentar burlar os limites que se impõem em suas aulas é utilizando cópias de determinados contos e poemas. Mais que isso ficaria financeiramente impossível aos discentes. Outro problema grave diz respeito ao processo de alfabetização das crianças e jovens em idade escolar, como Simbad nos conta:

Os alunos começam a aprender a ler na décima classe, encontramos muitos estudantes com a décima classe que ainda soletram, não conseguem ler e muitos terminam o ensino secundário sem manter contato com as obras literárias. [...] Eu sou professor de literatura e de língua portuguesa e falo por experiência própria. Todos os anos, na décima classe, eu fico sem saber se vou cumprir com o programa ou se primeiro vou colocar os meus estudantes a ler bem e a escrever uma carta que valha a pena ler. (SIMBAD, 2019)

Quatro décadas após a independência, depara-se ainda com o desafio de alfabetizar alunos que chegam ao segundo ciclo do ensino secundário. Reelaborações de antigos dilemas encenados no poema “Carta dum contratado”, de António Jacinto, em que aquele sujeito lírico distante da casa e da amada dá agora lugar a um docente desejoso por fazer nascer cartas das mãos de jovens, num um país onde há quase ausência de bibliotecas e livrarias, sobretudo nas províncias, como o professor Abreu Paxe acusa:

Depois dizem “Não, em Angola o jovem não lê”. Mas como é que você vai querer que os jovens leiam se você não tem uma biblioteca municipal no Cazenga ou em nenhum município. Não tens livrarias, não tens bibliotecas municipais, não tens livrarias em municípios ou bairros, ou seja, não tem tecnicamente, praticamente, nada, assim com ideia de municipalização. Nós dividimos Angola em 164 municípios, devíamos ter, no mínimo, 164 livrarias, mais ou menos uma livraria por município. (PAXE, 2019)

As oito mediatecas até agora construídas estão longe de dar conta dos mais de 30 milhões de habitantes do país. Além disso, há os problemas de acesso a esse ambiente. Quando tentamos conhecer a Mediateca 28 de Agosto, localizada em Luanda, descobrimos à entrada que, apesar de ser um espaço público, seria necessário adquirir um cartão no valor de dois mil kwanzas e que, somente satisfeita essa condição, poderíamos ter acesso ao prédio e a seus serviços. Um cidadão angolano de baixa renda, residente em Viana ou Camama, provavelmente enfrentaria grandes dificuldades tanto de se deslocar até o prédio quanto de desembolsar esse valor. Dentre os refúgios encontrados pelos leitores estão os serviços de leitura disponíveis em locais como o Centro Cultural Português, o CCBA, a UEA e o Memorial Agostinho Neto, nos quais pudemos observar uma considerável frequência de público, em sua maioria jovens e adolescentes do sexo masculino. Em função dessa discreta oferta, o discurso relativo ao déficit de espaços de leitura é recorrente nas falas das pessoas com as quais dialogamos. Hélder Simbad traça um cenário muito semelhante ao descrito por Paxe:

Existem províncias com uma livraria e existem províncias que não têm livrarias. Nós não vamos chamar de livraria, há uma lojinha de diversos, onde encontramos desde vinhos a serem vendidos. [...] a situação nas províncias é

sempre mais grave, porque o nosso sistema sempre concentrou tudo em Luanda e nas províncias do litoral. E mesmo nessas estamos a falar das cidades, porque naqueles municípios mais recônditos a situação é a mesma que nas mais distantes províncias. (PAXE, 2019)

No caso específico de Luanda, o poeta assim descreve o cenário: “Com a crise, as livrarias começaram a morrer sistematicamente. [...] Nós aqui contamos mais com os alfarrabistas. Eles não morrem!” (SIMBAD, 2019). A condição em que se encontra a sede da antiga Livraria Lello indicia o quadro descrito por Simbad. Em nossas caminhadas pelo centro da cidade de Luanda, depararmo-nos com esse ponto de referência cultural, constituído previamente em nosso imaginário da cidade e, ao dobrarmos a esquina e nos aproximarmos, enxergamos, através de vitrais empoeirados e estilhaçados das portas deterioradas e trancadas desde 2015, o acúmulo de embalagens plásticas, papéis, garrafas, latinhas de cerveja e refrigerante no interior do prédio. No lado externo, uma sacola preta pendurada funciona como caixa do alfarrabista que agora disputa com os passantes o espaço da calçada tomada pelo pequeno acervo (figura 4).

Figura 4 – Prédio da Livraria Lello no centro de Luanda.



Fonte: Acervo da autora, 2019.

A situação em que se encontra essa referência histórico-cultural não é única na região central de Luanda, tomada agora por construções comerciais, dominada por interesses empresariais, pela especulação imobiliária, pela ausência de planos de conservação do patrimônio histórico. Em toda a Baixa, construções antigas, casarões que datam do século XVII

e outros conjuntos arquitetônicos que dão testemunho da memória da cidade encontram-se em estado de abandono e em ruína (figura 5) e disputam sua permanência com shoppings center ainda por inaugurar. Espremidas pelas enormes torres erguidas ou ainda em construção, as paredes frágeis e carcomidas e os ambientes ociosos de muitas edificações da era colonial parecem estar sendo engolidos pelas multinacionais e pelo cenário “dubaizado” da Luanda do século XXI.

Figura 5 – Conjunto arquitetônico no Largo da Amizade Cuba-Angola, antigo Largo Infante D. Henriques, popularmente conhecido como Largo do Baleizão.



Fonte: Acervo da autora, 2019.

Caso paradigmático é a circunstância em que se encontra o casarão do século XIX que abriga, desde 1988, as atividades do grupo Elinga Teatro. Uma das referências mais representativas da cultura angolana pós-independência, o grupo de Teatro Elinga, surgido na Faculdade de Medicina da Universidade Agostinho Neto, ocupa o espaço onde funcionou o Colégio das Beiras, no antigo Largo Tristão da Cunha, atual Largo Matadi. Com mais de trinta anos de existência, o lugar já abrigou os mais diversos espetáculos nacionais e internacionais e nomes dos mais expressivos das artes do país, como António Ole e o dramaturgo José Mena Abrantes. Todavia, em 2012, a então ministra da cultura, Rosa Cruz e Silva, desclassificou o prédio que em 1981 havia sido tombado como patrimônio histórico-cultural, repassando-o, a pretexto de necessária requalificação da região, para a iniciativa privada, que almeja colocar em prática o projeto imobiliário “Elipark” – um parque de estacionamento, com escritórios e hotel. A sociedade civil protestou e reagiu à empreitada, organizando, via Associação Kalu, uma petição pública com o objetivo de impedir a destruição do prédio. O documento, com mais

de 1.500 assinaturas, foi entregue à Assembleia Nacional. Quando visitamos o espaço, em 2019, o teatro permanecia em atividade, ainda que sufocado pelas colunas de concreto que se agigantam nos seus arredores, como se nota na figura 6, em que todo o conjunto arquitetônico do largo está ameaçado.

Figura 6 – Vista do pátio externo do Teatro Elinga e do entorno.



Fonte: Acervo da autora, 2019.

Na fotografia (à esquerda) feita a partir do pátio externo do Elinga, onde, anteriormente, podia-se avistar a baía de Luanda, agora apenas as obras do “Elipark” a enquadrar toda a paisagem. Quando se olha para o entorno, a partir da janela frontal (fotografia à direita), vê-se que ainda permanece um outdoor com a projeção da imagem do arranha-céu de janelas espelhadas. Um nítido contraste entre uma cidade de costas para seus locais de memória e uma cidade que avança em direção à modernização, ao futuro.

Embora a sociedade civil e o Elinga continuem resistindo à demolição, as atividades culturais oferecidas não só neste espaço como em outros da zona central de Luanda já vêm há muito sendo impactadas pelas mudanças operadas. Um outro exemplo das consequências para a cultura dessa política urbanística é o caso da Galeria Celamar, que congregava vários artistas e diversas atividades anuais, como o “Março Mulher” e o “COOPERARTE”. Situado na Ilha de Luanda, uma das regiões mais valorizadas da capital, o local era gerido pela artista plástica Marcela Costa, mas acabou cedendo ao assédio de empresários do setor imobiliário, encerrando suas atividades em 2014 (cf. ALEXANDRE, 2016). Todavia, a Baixa de Luanda e a região central da capital ainda concentram a maior parte dos espaços da vida cultural, como se pode notar no Mapa de espaços culturais de Luanda (figura 7).

Figura 7 – Mapa de espaços culturais de Luanda.



Fonte: Google Maps, 2019²⁷.

Nessa zona central, está localizado o único museu construído no período pós-independência – o Museu da Moeda. Aí situam-se também importantes referências culturais, como o museu de Antropologia, o CCBA (ambos nas proximidades da histórica rua dos Mercadores), a Fortaleza de São Miguel e o Palácio de Ferro; além de centros culturais, como o Instituto Camões, e as galerias privadas, como o Espaço Luanda Arte (ELA), a Jahmek Contemporary Art e a Mov'Art. Dentre os 32 pontos indicados no mapa, apenas três não se encontram na região central de Luanda: o Museu da Escravidão, a Academia BAI e a Casa das Artes, localizados no setor sul da cidade, área em plena expansão.

Nota-se, portanto, a concentração da oferta dos espaços culturais em uma pequena região da capital do país. Como Suzana Souza (2010; 2019) aponta, um dos maiores desafios no cenário da arte angolana contemporânea, além da falta de fundos públicos de apoio à cultura, refere-se à carência de espaços públicos e programas regulares. Paula Nascimento (2019) também se posiciona nesse mesmo sentido, ao indicar, em entrevista, que o “investimento público em espaços para arte e cultura ainda é escasso. [...] Os espaços públicos tais como teatros, auditórios estão degradados e quase todos fechados”. Junta-se a esse cenário – isto é, de poucos espaços públicos para a cultura, de desvalorização do patrimônio histórico-cultural,

²⁷ Os pontos culturais foram inseridos no mapa por Nídia Klein, que nos convidou para auxiliar da edição.

de destruições vinculadas ao projeto de reformulação urbana da capital – a retirada forçada de moradores da região central da cidade de Luanda, deslocando-os para zonas mais afastadas e sem infraestrutura nos arredores da província. Isso afeta o público das artes na medida em que a Baixa ganhou quase que exclusivamente características de área administrativa, política e comercial. De tal modo, a população tem de se deslocar para trabalhar na zona central, retornando, ao final das atividades, para distantes locais de residência. À noite, a Baixa acaba por se tornar pouco frequentada, dando aos pedestres a sensação de insegurança.

Há ainda outro problema relacionado a esse. Ao perguntarmos à Paula Nascimento (2019) se é possível falar em crescimento e democratização dos espaços culturais e de que forma o Governo tem contribuído, ela assim responde:

Por um lado, há uma maior diversidade de espaços e claro, a formação de novos e diversos públicos. Por outro, não sei se podemos já falar em democratização – ainda há uma divisão clara entre o que acontece nos bairros periféricos e o que acontece no centro da cidade. Por vezes até há alguma comunicação entre os diferentes espaços, por via de algum público que transita entre o centro e a periferia. No entanto, muitos dos espaços no centro da cidade operam em horários que nem sempre beneficiam quem mora fora do centro da cidade e com uma rede de transportes públicos escassa (ou praticamente inexistente) nem sempre é fácil a qualquer pessoa ter acesso a determinado evento. (NASCIMENTO, 2019)

É em função tanto dessa concentração dos espaços de cultura em uma única zona quanto das dificuldades de acesso a transporte que Nídia Klein expressa a preocupação e o cuidado em planejar atividades a serem realizadas no CCBA, uma vez que a massa jovem de classe econômica menos abastada, perfil da maior parte do público que frequenta as atividades do centro cultural, reside nas localidades mais distantes, como Viana, Kilamba e Camama.

2.3 Ecos da democratização ou para lá da fronteira de asfalto - os projetos estéticos de Ondjaki e de Kiluanji Kia Henda

São muitos e diversos, portanto, os obstáculos que se apresentam, sobretudo aos cidadãos financeiramente menos abastados, a uma experiência democrática das artes, da literatura, da cultura. Não à toa, Adriano Mixinge (2018) retoma o bordão do MPLA com o qual iniciamos este capítulo. De fato, “a luta continua”, não mais apenas contra uma prática colonialista, mas contra sua ressonância, contra a desigualdade social e as persistentes fronteiras de asfalto que ainda impedem uma melhor oferta e distribuição das vivências culturais. Como

nos deixam perceber as falas dos entrevistados, entre o contexto de sucesso subsequente ao surgimento da FSD e à TL e este outro em que estão inseridos atores sociais como Helder Simbad, Don Sebas e o público atendido pelas atividades do CCBA, o que se visualiza são atualizações contínuas de duelos enfrentados e expostos, sobretudo, no dilema que conjuga as permanentes fronteiras e a democratização da vivência, da formação, do acesso à cultura e aos bens simbólicos. Se como parte do primeiro termo estão inseridos os meninos e meninas do Anangola, do Camama e dos tantos municípios sem bibliotecas públicas, quando pensamos no segundo termo do par, temos em mente que a concretização e a realização dos dois eventos a que nos referimos constituíram para uns um quadro favorável, não só no campo das artes visuais, como também da literatura e de outras artes, contribuindo para a projeção e o aumento da circulação nacional e internacional de parte daqueles que haviam se inserido nos diferentes grupos culturais ainda no princípio do século. É o caso dos dois artistas cujos projetos estéticos se constituem em nosso principal *corpus* de investigação. Situando-se na outra margem do asfalto, Ondjaki e Kiluanji, oriundos de grupos familiares cujas figuras paternas vincularam-se em algum momento ao governo do MPLA, lograram maior êxito diante das condições impostas e das possibilidades criadas. Por outro lado, ambos continuam enfrentando outros desafios e outras lutas, dentre as quais aquela que situamos já na Introdução desta tese, isto é, uma luta pela memória, que se faz no bojo de seus projetos estéticos, seja por caminhos verbais, seja por sendas visuais.

2.3.1 Palimpsestos de tempos-espacos nas narrativas de Ondjaki

Mas, camarada António, tu não preferes que o país seja assim livre?
(ONDJAKI, 2014, p. 11)

Ondjaki entra em cena literária um pouco antes da realização da primeira TL. Sobre a sua biografia, os leitores brasileiros especializados já conhecem alguns traços: que ele nasceu em 1977, em Luanda, filho de pais engajados nas ações do MPLA durante a guerra de libertação – uma professora e o engenheiro Júlio de Almeida, que, além de ter atuado como professor universitário (1984-2004), assumiu os cargos de comandante, vice-ministro dos Transportes (1976-1983) e deputado (1992-2003). Cidadão cosmopolita, Ndalú de Almeida (como é oficialmente registrado) passou a infância na capital do país, entre a Praia do Bispo, morada da avó Agnette, e o Alvalade, casa dos pais. Mas, ainda na adolescência, mudou-se para Portugal, onde se formou em Sociologia e experimentou linguagens artísticas, como o teatro amador e a

pintura. Em 2010, na Itália, obteve o título de doutor em Estudos Africanos, mudando-se, logo em seguida, para o Rio de Janeiro, onde permaneceu até 2015, quando voltou a residir em Luanda. Dentre os projetos nascidos nesse tempo de seu retorno ao país de origem, incluem-se a abertura, no bairro do Alvalade, da livraria Kiela e do grupo Kacimbo, que vêm, mesmo no cenário de um mundo pandêmico, impactando muito positivamente a atividade cultural em Luanda, com realização de eventos, tais como lançamento de livros, contação de histórias, recitais, oficinas, além de outras ações voltadas para o incentivo ao livro, à palavra escrita, à leitura, considerando, de modo especial, autores oriundos do continente africano e das geografias de língua portuguesa.

Foi ainda em 2000, aos 23 anos e com o livro de poemas *actu sanguíneu*, que aquele menino, nascido como Ndalú, veio ao mundo como Ondjaki – nome de origem umbundo que pode significar “irrequieto”, “traquina”, “guerreiro” ou “aquele que enfrenta desafios”. Desde lá, tem quase três dezenas de títulos publicados, divididos entre prosa e poesia, os quais ele próprio, em seu site²⁸, organiza do seguinte modo: poesia (7 títulos), contos (3 títulos), “anos 80” (3 títulos), infantil/juvenil (5 títulos), romance/novela (3 títulos), “estórias sem luz elétrica” (3 títulos), teatro (1) e “free-style” (1). Seu último trabalho, lançado em 2020, é o romance *O livro do deslembamento*, cujo cenário é, como em sua primeira obra em prosa (*Bom dia, camaradas*), a Luanda (novamente situada entre os anos 1980 e início dos 1990) vista pelos olhos de uma criança e de outras personagens que sempre retornam às páginas de sua ficção. Além dessa fluente escrita e fruto de um curso de cinema feito na Universidade de Colúmbia, em Nova Iorque, Ondjaki atua também com a linguagem cinematográfica, tendo codirigido, em parceria com Kiluanji Liberdade, o documentário *Oxalá cresçam pitangas* (2006), cujo tema é o mosaico de vozes formado por uma Luanda em seus primeiros anos de paz: múltipla, complexa e desafiante, com crianças, jovens e adultos operando entre a formalidade e a informalidade à procura de formas de sobrevivência.

Como afirmamos, ao nos voltarmos para uma investigação das relações entre memória, espaço e corpo na prosa desse autor, temos em consideração o destaque, o reconhecimento e a circulação de seu projeto estético em âmbito nacional e internacional. Mas não apenas isso. Com maior ênfase, consideramos o modo como as narrativas de sua autoria tomam como plano de fundo o seu país, mais especificamente a capital, focalizada desde seus primeiros anos de independência até o período pós-guerra. Enquadra-se no primeiro caso a

²⁸ <http://www.kazukuta.com/ondjaki/ondjaki.html>

ficção “anos oitenta” vinda a público na primeira década do século XXI, lançados respectivamente em 2001, 2007 e 2008.

As narrativas que compõem *Bom dia, camaradas*, *Os da minha rua* e *AvóDezanove e o segredo do soviético* – cujo plano de fundo são os locais onde Ndalú, narrador protagonista, tece sua infância – trazem personagens, eventos, invenções e poeiras que transitam entre um título e outro para compor estórias (como o autor prefere designá-las) que engendram elementos de autobiografia, memória, imaginação e ficção²⁹. Sobre esse aspecto, vale observar que, não obstante as três obras estejam eivadas de fragmentos de recordações manipuladas, é bem verdade, como a crítica literária recorrentemente tem comentado, que não é o apelo historiográfico (ou aos fatos que regem a história do país) uma característica determinante do projeto estético de Ondjaki. Por outro lado, também não é possível deixar de notar algum traço, abrigado entre o mais aparente e visível, do contexto histórico, político e socioeconômico, que, vez em quando, perfura os elementos poéticos, sinestésicos, fantásticos e humorísticos que assumem o tom na maioria de suas produções. Em outras palavras, conquanto preze por uma estética menos panfletária e mais caracterizada por elementos poéticos e humorísticos (manejados seja através do sarcasmo, seja através da ironia), o escritor, ao manipular de forma arguta a linguagem, sobretudo através de palavras colocadas na boca de um narrador infante, permite que o contexto, a um só tempo, perfure os elementos ficcionais, mas seja imediatamente despistado através do uso do humor, da sagacidade ou mesmo de uma hipotética e ilusória ingenuidade conferida à criança que narra.

Assim, ao pousar os olhos na primeira linha de *Bom dia, camaradas* (2014), é com o questionamento com o qual abrimos esta subseção que o leitor se depara. A pergunta lançada ao ex-empregado de portugueses e agora funcionário na casa dos pais do narrador protagonista estende-se também ao motorista à serviço do governo e que em algumas ocasiões acompanha o pai de Ndalú no trajeto entre o ministério, onde esse trabalha, e a casa: “– Ó João, tu gostavas quando os portugueses estavam cá?” (ONDJAKI, 2014, p. 13). Os diálogos, aparentemente pueris e despropositados, entre o narrador-infante e os dois mais velhos sobre a situação atual de Angola fazem cruzar (a partir das duas gerações envolvidas na conversa), diferentes consciências e condições de vida distintas (a do filho do funcionário do ministério e a de dois empregados que viveram os condicionamentos colonialistas), ao mesmo tempo em que confronta duas temporalidades e suas implicações, isto é, o antes e o depois da independência.

²⁹ Sobre isso, Ondjaki afirma, em correspondência com Ana Paula Tavares, inserida ao final de *AvóDezanove e o segredo do soviético*: “convoco memórias distorcidas para inventar estórias” (2009, p. 184).

Enquanto o menino, nascido em um país politicamente livre, tem em mente as histórias de maus-tratos, más condições de vida e pagamentos injustos do período colonial, António, em contraposição, afirma que no “tempo do branco” (ONDJAKI, 2014, p. 11) a cidade estava limpa, tinha tudo, não faltava nada. Embora o mais novo o interpele, trazendo à memória a desigualdade racial e socioeconômica, o mais velho replica que tinha sempre pão na loja e os machimbombos funcionavam. João, que também foi funcionário de portugueses no período colonial, é mais evasivo e se limita a fazer um comentário geral sobre o que as pessoas dizem, isto é, que o país estava diferente.

Ocorre que os dois mais velhos enxergam o presente a partir de uma noção mais imediatista, moldada pelas necessidades diárias de subsistência. Por sua vez, as perguntas lançadas por Ndalú têm a ver com um debate sobre servidão e liberdade, ou seja, sua visão é idealista e estrutural, embasada na defesa da (ainda frágil) soberania do país e na liberdade e igualdade racial de seus cidadãos. A tentativa, por parte da criança, de querer fazer ver um país novo e livre vai se prolongar nas três obras que compõem a ficção anos 80 (com menos intensidade em *Os da minha rua*) e vai assumir sua complexidade e suas contradições nos episódios vivenciados, sobretudo, nos percursos que faz entre a sua casa, a(s) escola(s), o bairro Praia do Bispo e outros espaços da região central de Luanda, como a Avenida Marginal, o largo 1º de Maio, a Rádio Nacional e o aeroporto, locais onde elementos do contexto sócio-histórico e político do país aparecerão – designadamente as relações comparativas entre Portugal e Angola nos pós-independência, a Guerra Fria (em contexto internacional) e a guerra civil (em contexto local) ou uma guerra por procuração entre os blocos capitalista (Estados Unidos e África do Sul) e socialista (União Soviética e Cuba).

Além de estar presente no diálogo entre o menino e os dois camaradas mais velhos, o colonialismo e suas consequências, bem como a percepção das mudanças no país, retorna nas conversas que o narrador tece com tia Dada. Nesse caso, as comparações se dão em dois níveis, entre a Luanda antes e depois da partida da tia para a Europa e entre a ex-colônia e a ex-metrópole. A ocasião surge quando esta angolana residente em Portugal retorna a Luanda por alguns dias. Entre as primeiras observações de Ndalú estão as malas pesadas e cheias de comida e guloseimas (especialmente tabletes de chocolate, um objeto raro na casa da criança). Tal situação leva o sobrinho a imaginar que em Portugal a tia teria conseguido vários cartões de abastecimento que a permitiram adquirir a quantidade de comida trazida na bagagem, enquanto ela explica que, se têm dinheiro, as pessoas são livres para comprar a quantidade de produtos que quiserem naquele país. Outras situações comparativas surgem quando os dois saem, juntamente com o motorista João, para um passeio em uma praia na Ilha de Luanda. O percurso

acaba convindo como uma espécie de cruzamento histórico entre um arquivo colonial e outro em construção (MBEMBE; NUTTALL, 2008) na região central da cidade. É a partir da palavra que a criança rasura um gesto dos colonizadores europeus ao chegarem à América, à África e a outras regiões do mundo: aquele que para a tia ainda seria o Hospital Maria Pia lhe é reapresentado por Ndalú como Hospital Josina Machel; o quadro se repete no retorno da praia para a casa, quando o menino apresenta o largo do Kinaxixi e o blindado que agora ocupa o local, enquanto a tia se questiona sobre a estátua Maria da Fonte que antigamente ocupava o lugar. Na Praia do Bispo, a novidade fica por conta da construção do mausoléu em homenagem a Agostinho Neto, indicando que as mudanças se fazem não apenas com a retirada de símbolos portugueses, mas enquanto desejo de reafirmar o país (MACEDO, 2008), inclusive com obras que sugerem outra realidade político-econômica.

Essa perspectiva de um espaço ressignificado aparece também em *Os da minha rua* (2007). Em “Jerri Quan e os beijinhos na boca”, o narrador vai ao cinema pela primeira vez, na companhia do casal de namorados Mateus e Irene – ocasião em que o leitor acompanha o deslocamento feito a pé da casa de Ndalú, passando pela “zona verde”, pelo Hospital Militar e pelo largo 1º de Maio até chegar à grande casa rosada, isto é, o Cine Atlântico. O filme exibido é *A grande desforra*, produção de 1980, dirigida pelo norte-americano Robert Clouse e estrelado pelo ator de origem chinesa Jerry Kwan (Jackie Chan) ou “Jerri Quan”, como aparece no título aportuguesado da narrativa de Ondjaki. Trata-se aqui de mais um episódio aparentemente despropositado que carrega um rastro histórico.

O Cine Atlântico era o antigo Cine Imperial, localizado no bairro Vila Alice, zona da cidade que passou por um processo de urbanização no mesmo período em que se inaugurava o cinema, isto é, em 1966. Inspirado nos traços arquitetônicos de Oscar Niemeyer, o prédio conta com espaços para espetáculos musicais, teatrais e para exibição de filmes. Apesar de atualmente funcionar apenas em algumas circunstâncias, havia no passado sessões diárias de cinema, exibidas, todavia, a apenas uma parte da população – predominantemente a branca, de origem portuguesa –, uma vez que no regime colonial o cinema funcionava, sobretudo, como estratégia para, em contexto internacional, projetar uma ideia de modernidade, e, em nível local, cimentar ideologias e narrativas do interesse da metrópole em detrimento da colônia. Washington Nascimento e Marilda Flores (2017), ao analisarem, a partir do uso das salas de cinema, os processos de segregação na cidade de Luanda no período entre 1940 e 1960 revelam que havia salas para aqueles tidos como civilizados (brancos, crioulos e novos assimilados) e outras para os tidos como não civilizados (indígenas) – as primeiras, localizadas em zona urbana central; e as segundas, em área periurbana. Além disso, a segregação também ocorria no tipo

de filme exibido: enquanto nos cinemas dos “civilizados” exibiam-se filmes europeus, nos dos “indígenas” reproduziam-se filmes de faroeste e kung-fu (NASCIMENTO; FLORES, 2017). É exatamente esse contexto que o conto de Ondjaki revisita ao tematizar o racismo, como o narrador reflete:

Eu não conseguia entender aquilo muito bem mas parece que o pai da Irene não gostava que ela desse beijinhos na boca do Mateus. Ouvi dizer que o pai dela não gostava de negro, eu até via muitos negros lá na casa dele a beberem e comerem com ele e todos rirem juntos. Não sei. Se calhar um rapaz negro a dar beijinhos na boca da Irene já era coisa diferente. (ONDJAKI, 2007, p. 31)

A antiga tensão racial é transformada agora em namoro inter-racial, feito de encontros às escondidas na sala da casa dos pais de Ndalú, mas também de passeios de mãos dadas e com beijinhos trocados na rua, a caminho do Cine Atlântico, onde Mateus pode entrar e Irene pode repousar a cabeça no ombro do namorado enquanto acompanha a exibição do filme. Assim, apesar de apontar resquícios da permanência de uma mentalidade racista, ao reinscrever a memória de uma cartografia colonial fragmentária e racializada, o enredo indica uma outra relação com a cidade no pós-independência, o que se revela na experiência de liberdade e encantamento vivida pela criança em sua primeira ida ao cinema: “Eu olhava aquele mundo todo novo: o cinema sem paredes de lado, as árvores e as andorinhas, umas poucas nuvens no céu bem escuro de quase noite, e a tela toda branca se acendeu de luz brilhante” (ONDJAKI, 2007, p. 33). O “mundo todo novo” que se revela ao menino na narrativa ainda traz os filmes de kung-fu com atores chineses, todavia, o ato se refaz agora enquanto reinscrição do cenário cultural que começa a surgir em sua primeira década de liberdade política em relação aos portugueses, ressignificando (via literatura) prédios, espaços de cultura e seus usos, engendrando caminhos para a solidificação de uma nova/outra memória cultural.

É também sobre corpos, agora os que feneceram na luta pela libertação, que o narrador dialoga com a tia em seu quarto, enquanto mexe em uma caixa de objetos antigos, dentre os quais cadernos com textos escritos em sua época de segunda classe. Ao folhear as páginas de um deles, a tia pergunta: “– Quem é este Ngangula que tu falas aqui?” (ONDJAKI, 2014, p. 97). Espantado com o desconhecimento, o sobrinho questiona: “Olha, nunca pensei que em Portugal não conhecessem o Ngangula... Mas tu vivias cá antigamente, não te lembras do Ngangula? Não te contaram a história dele?” (p. 97). Em seguida, o menino entrega-lhe o caderno, solicitando que ela leia as redações e, a pretexto de que é “muito giro” mexer nesses artefatos de antigamente, distrai-se com outras atividades. Mais tarde, quando o assunto é retomado, a tia comenta: “– Então este Ngangula é um herói...” (ONDJAKI, 2014, p. 98).

Aproveitando para lhe contar um pouco mais da biografia do menino assassinado pelos portugueses, o narrador mais uma vez reforça o assombro em relação ao esquecimento da tia, destacando, inclusive, que a figura nacional é conhecida até em Cuba.

Esse pequeno episódio da história da guerra de libertação colonial, ao perfurar o cotidiano comum da casa de Ndalu e os elementos ficcionais, é mais um desdobramento do processo lembrar-esquecer, que, de alguma forma, emoldura as obras de Ondjaki que focalizam os anos 80³⁰. A lição que o sobrinho tenta passar à tia, isto é, a tarefa de zelar pelos heróis mortos na guerra, é a ele transmitida e reafirmada com certa frequência, seja como aproveitamento de tema para a produção textual na escola, seja como momento no desfile cívico pela passagem do dia do trabalhador, realizado no largo 1º de Maio, onde as crianças entoam, ao comando da professora, o hino nacional de Angola que se configura (particularmente em suas duas primeiras linhas) como uma promessa futura em relação ao passado ou como um dever de memória assumido coletivamente em espaço público simbólico: “*Ó pátria nunca mais esqueceremos/os heróis do 4 de Fevereiro...*” (ONDJAKI, 2014, p. 78).

Abordado de outra forma, o embate sobre esquecimento e o dever de memória focalizado a partir da infância surge também em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, de modo particular em conversa desenvolvida entre os meninos Ndalu e Pinduca (o Pi ou 3,14):

Acho que as lembranças são cócegas invisíveis que ficam dentro das pessoas.
Eu quando me lembro dessas coisas começo a rir sozinho [...].
- Mas ainda não és mais-velho, não podes ter muita coisa para lembrar.
- É que já me contaram muitas coisas de antigamente. Eu fico a rir de coisas antigas, Pi.
- As coisas antigas não têm muita graça de rir.
- Depende, Pi. Depende. (ONDJAKI, 2009, p. 131)

³⁰ Na figura histórica (e mitológica) de Augusto Ngangula, supostamente assassinado a machadadas pelos portugueses, em 1968, aos 12 anos, por se recusar a fornecer informações sobre a localização de uma base e de uma escola do MPLA para onde ele se dirigia, surge o tema da participação dos “pioneiros”, isto é, das crianças na guerra de libertação, aproveitado inclusive como narrativa política e didático-pedagógica pelo MPLA e como tópico da literatura angolana, como em *As aventuras de Ngunga* (1972), de Pepetela, e *Sim camaradas!* (1977), mais especificamente o conto “Cinco dias depois da independência”, de Manuel Rui. Inclusive, esta obra e seu autor exercem reconhecida influência sobre a escrita de Ondjaki, como se constata pela semelhança entre este título e *Bom dia, camaradas*, ou ainda pelo sonho que o narrador de *AvóDezanove e o segredo do soviético* tem com um certo TioRui e sua bicicleta com bigodes, reaproveitado depois como enredo de *A bicicleta que tinha bigodes*, de 2011. No que diz respeito a Ngangula, o trecho que aparece na narrativa de Ondjaki (2014, p. 98) sobre as razões que levaram à morte da criança é muito semelhante ao texto da Ordem de Serviço divulgada pelo Comitê Diretor do MPLA, em março de 1969 (cf. AOKI, 2019, p. 68). Porém, como não nos cabe aqui rastrear as filiações entre as narrativas acerca de uma infância tecida por Ondjaki e aquelas tecidas por outros escritores que o precederam, não nos deteremos nesse aspecto. Para mais informações sobre a Organização dos Pioneiros Angolanos (OPA), fundada pelo MPLA em 1966, e sobre o aproveitamento do tema na literatura angolana, consultar, por exemplo, a tese intitulada *A criança-soldado: narrativas literárias de Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e Brasil* (2019), de autoria de Akemi Magalhães Moura Aoki.

O menino toma para si, neste caso, a tarefa que ele acredita que António e João, em relação ao período colonial, e a tia Dada, enquanto angolana mais-velha vivendo em terras portuguesas, deveriam compartilhar, isto é, a função não só de guardar a memória daqueles que feneceram na luta pelo território nacional, como também de fazer ecoar na ex-metrópole aquilo que já se sabe até em Cuba. Certamente essas lembranças não são as do tipo que fazem cócegas e provocam o riso, como Pi enfatiza ao trazer o questionamento sobre coisas antigas e sem muita graça. Pelo contrário, elas são um indício de que eventos do passado produzem marcas que continuam a reverberar no presente, além de apontarem que, apesar do esforço de Ndalu de querer fazer ver transformações a partir do arquivo em mudança em que se constitui a paisagem da região central de Luanda, nem tudo no país (e nem mesmo no antigo núcleo urbano) é celebração, como se notará mais fortemente em *Os transparentes*, romance lançado em 2012 e cujo enredo se situa no contexto do cessar fogo e da consolidação da entrada do país na economia de mercado.

2.3.2 Entre a ficção e a história: Kiluanji e a encenação de narrativas de poder em paisagens contemporâneas

Procedente do mesmo contexto histórico-cultural, Kiluanji Kia Henda, nascido em 1979, é o último de uma família de seis filhos, oriunda do interior de Angola. O seu nome, cujo significado, como o de Ondjaki, também remete a guerrilheiro no kimbundu, foi herdado de um dos reis do Ndongo, Ngola Kiluanji, e é, em si, um ato de resistência ao colonialismo e uma homenagem feita pelo seu progenitor, Adriano Pereira dos Santos Júnior, topógrafo e economista que, antes de se tornar funcionário do governo e ocupar o cargo de Ministro do Comércio Interno, em 1982, foi um revolucionário de ideais comunistas (leitor voraz de Marx, Engels, Lenine, admirador de Fidel Castro), atuante, na clandestinidade, na luta pela independência e membro dos quadros do MPLA até a década de 1980.

Para além desse vínculo com a ancestralidade, herdado no substantivo próprio que lhe identifica, a biografia do artista é permeada por alguns fatos históricos: vindo ao mundo apenas quatro anos após a independência política e dois meses antes da morte de Agostinho Neto, a quem homenageou ao fazer parte da Organização dos Pioneiros de Agostinho Neto (OPA), crescerá numa Luanda onde ele mesmo e a sua mãe (Rosa Maria da Costa Brito dos Santos, uma professora primária, oriunda da região de Kwanza-Norte) entrarão na guerra no primeiro e no vigésimo primeiro ano de vida e sairão dela com 23 e 62 anos, respectivamente, tendo de testemunhar, no logradouro onde moravam, as vítimas dos confrontos, como o artista

revela em entrevista concedida a Isabela Mota Ribeiro (2011): “Nasci e cresci numa rua que tinha um centro ortopédico onde iam parar grande parte dos mutilados e feridos de guerra, e que era o único centro onde se fabricavam próteses. Era impressionante a quantidade de pessoas sem pernas, sem braços que circulavam pela cidade”.

É neste cruzamento com o tempo pós-independência, socialista e bélico – ao qual tem acesso via notícias de TV, via imagens do cotidiano e via fotografias – e com a tentativa de se desenredar e de se salvar dele, do risco de ser recrutado e enviado às frentes de combate no interior do país, que Henda terá os primeiros contatos com o universo da arte. Nesta Luanda-ilha de mutilados, naufragados e desterrados, o jovem com nome de rei vai aos poucos percorrer as sendas da cultura, inicialmente como integrante da banda “Green Six” e como membro do coletivo informal denominado “Nacionalistas”, no qual atuou como produtor e operador de iluminação da equipe do Elinga Teatro. Nesse ambiente central para as artes em Luanda, vai se deparar com jovens artistas e com um dos principais nomes das artes visuais angolana (uma inspiração pessoal), Paulo Kapela, que lhe encomendará um trabalho de registro fotográfico de seu atelier, e que se converterá no projeto denominado *Garden of Images – Studio Kapela* (2001).

Mas, antes deste trabalho, o artista multimídia já se havia deparado com a câmera fotográfica em dois contextos: em casa, a partir do irmão mais velho, Cassiano Bamba, que era ligado à fotografia, tendo, inclusive, um estúdio doméstico e uma câmera comprada em Moscovo; e depois, ao migrar para a África do Sul, a fim de completar os estudos secundários, onde tem seu encontro com um amigo da família, John Liebenberg (falecido em fevereiro de 2020). Ainda na década de 1990, durante o período em que reside em Joanesburgo, sob o mesmo teto que o renomado fotógrafo, ligado à fotojornalismo e à fotografia documental, o jovem estudante angolano vai se deparar com o arquivo de imagens, feitas por Liebenberg, e que giram em torno da guerra civil em Angola, do Apartheid e da luta pela independência no atual Namíbia.

Ao regressar a Luanda, em 1998, finalmente passará a dedicar-se mais às lentes do que aos instrumentos musicais, às luzes e ao microfone. Mas somente após se passarem sete anos do retorno à terra natal, Kiluanji Kia Henda, como quem contornou ou atravessou os rastros da morte e os arredores dos campos de guerra, dá-se a conhecer como artista visual, já no contexto da paz estabelecida no país e no bojo das transformações artísticas do início deste século, especificamente nas exposições coletivas “Angola combatente” (2005), realizada na Galeria SOSO (localizada no Hotel Globo), e na primeira TL (2006/2007). Logo após esses primeiros trabalhos, lança-se internacionalmente ao integrar o Pavilhão Africano, na 53ª. Bienal

de Veneza, com o projeto *Check List Luanda Pop*, em 2007. Nesse mesmo ano, realizará ainda suas duas primeiras exposições individuais, intituladas *Between the two red telefones* e *Ngola Bar*, ocorridas em Nápoles, na Galleria Fonti, e em Portugal, no Centro de Arte de Sines, respectivamente. A partir daí, embora continue a trabalhar e a viver em Angola, passa a viajar por vários países, ocupando-se de residências artísticas a convite de diversas instituições distribuídas pela Ásia, África e Europa, em cidades como Sharjah, Amman, Cidade do Cabo, Paris, Porto e Veneza. De suas participações em exposições coletivas e individuais (que, conforme dados fornecidos pela Galeria Jahmek, já somavam em torno de uma centena, até 2017), destacam-se, pela diversidade, diálogo com o Brasil e inserção no panorama artístico interno e externo ao continente africano, os seguintes eventos:

Quadro 2 – Participações de Kiluanji Kia Henda em exposições

Projeto/Evento	Local	Ano
Future Africa vision in time	National Museum of Nairobi	2017
Another day of life	Tate Gallery, Liverpool	2017
The incantation of the disquieting muse	SAAVY Contemporary, Berlin	2016
Museum (science) fictions	Museum On/Off – Centre George Pompidou, Paris	2016
Someplace else right now	The Utility Muffin Research Kitchen, Frank Zappa Studio, Hollywood	2016
Things fall apart – Red Africa	Calvert 22 Foundation, London and Bayreuth	2016
Kabbo Ka Mwuala (The girls basket)	National Gallery of Zimbabwe, Harare	2016
Passages	Dhaka Art Summit, Bangladesh	2016
Making Africa	Guggenheim Museum, Bilbao, Spain	2015
This is not my history	Rotor – Center For Contemporary Art, Graz, Austria	2015
Resignifications	Museo Bardini, Florence, Italy	2015
Art and the city Zurich: public sculpture project	Zurich, Switzerland	2015
After year zero	Museum of Modern Art, Warsaw, Poland	2015
Triennial: surround audience	New Museum New York	2015
The divine comedy	Museum of African Art – Smithsonian Institution, Washington; and Museum of Modern Art, Frankfurt	2015/2014
As margens dos mares	SESC Pinheiros, São Paulo	2015
Insert2014	Mati Ghar – Indira Ghandi National Center of Arts, New Delhi	2014
A thousand of him, scattered: relative newcomers in diáspora	Stills – Scotland's Centre for Photography, Edimburgh	2014
Producing the common – Dak Art	11th Biennale of Dakar, Dakar	2014

Giving contours to the shadow	Neuer Berliner Kunstverein (N.B.K), Berlin	2014
Redesign síntese	7ª Bienal de São Tomé e Príncipe	2013
The Sshadows took form	The Studio Museum of Harlem, New York	2013
Giving form to the impatiente of liberty	Württembergischer Kunstverein, Stuttgart	2013
Close, closer – the real and other fictions	3a. Triennial of Architecture of Lisbon	2013
Mondays begins on Saturday	First Bergen Triennial – Bergen Assembly, Bergen	2013
Present tense	Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon and Paris	2013
No fly zone	Museu Colecção Berardo, Lisboa	2013
Tomorrow was already here	Museum of Contemporary Art of Monterrey (MARCO), Monterrey; Tamayo Museum, Mexico DC	2013/2012
Experimental station	Centro de Arte y Creación Industrial Laboral, Gijon	2012
Spacecraft Icarus 13 and narratives progressive from elsewhere	Basis Voor Actuele Kunst (BAK), Utrecht	2011
Exhibition Program of PhotoQuai	Bienal des Images de Munde, Paris	2011
Propaganda by monuments	Contemporary Image Centre (CIC), Cairo	2011
Há dias em que deixo o coração em casa... – BES Photo Prize	Museu Colecção Berardo, Lisbon and Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo	2011
There is always a cup of sea to sail in	29ª. Bienal de São Paulo	2010
Self-portrait as white man	Bevilacqua La Masa Foundation, Venice	2010
Wild is the wind	Savannah College for Art and Design, Atlanta	2010
Farewell to post-colonialism	3rd Guangzhou Triennial, Guandong Museum of Art, Guangzhou, China	2008

Fonte: Elaborado pela autora, com base em dados disponibilizados pelas galerias Jahmek e Fonti.

Como se nota, dos palcos da música para o das artes visuais, o jovem artista vai, ao longo de sua carreira, expandindo sua atuação não apenas em relação ao mercado e às vitrines de arte, mas também no campo da linguagem artística, indo da fotografia ao vídeo, da performance à escultura e à instalação. Seja qual for o tipo de expressão cultural posta em prática pelas mãos de Henda, o que se vai notar em seu projeto estético é, em geral e de modo semelhante ao que se nota na obra de Ondjaki, não o vínculo direto com a historiografia e o factual, tampouco o apelo a um realismo cru. Embora haja o aproveitamento de temas e eventos históricos, o que ambos (escritor e artista) fazem é um trabalho criativo com a linguagem, com narrativas, explorando recursos como o humor, o sarcasmo, a ironia, para acessar arquivos,

paisagens, episódios que marcam a história do país onde nasceram e cresceram, como o próprio Kiluanji admite:

Sou um contador de histórias. O meu trabalho é político porque essa materialização envolve um pensamento, uma vontade, um ponto aonde chegar. Ao mesmo tempo tem a ironia, o humor. Não me interessa ser um artista que tem um ponto de vista documental. Pelo contrário; gosto de manipular o que é documental para que isso possa ser usado na minha narrativa. (HENDA, 2011 apud RIBEIRO, 2011)

É justamente no contexto dos griots, daqueles contadores de histórias itinerantes das cortes africanas, que Simon Njami (2016) enxerga Henda e seu projeto estético. Para este curador, a arte do angolano pertence, sob vários aspectos, à oralidade, notadamente pela capacidade de sugerir, mais do que impor; de criar e dirigir encenações que oscilam entre o real e o virtual, entre o objetivo e o subjetivo, o consciente e o inconsciente; de deturpar, subverter e reinterpretar a realidade e objetos (transformados em metáforas), levando-nos a uma reflexão crítica acerca do que vemos e do que não vemos. Assim, embora aquele contato inicial com a fotografia documental ressoe em suas escolhas estéticas, como se notará em alguns trabalhos, logo se impõem como características mais expressivas de seu projeto as marcas dos elementos ficcionais, da imaginação científica e da narrativa visual (FARREL, 2016) como formas de encarar a memória, a vida cotidiana, o arquivo e a história, tanto em relação ao passado mais distante quanto em direção ao futuro, como o artista revela em entrevista que nos concedeu, por ocasião desta tese, em 26 de julho de 2019:

Acho que vivemos num processo que não nos permite poder olhar tampouco para o passado, como até projetar um futuro. Então vivemos agarrados ao presente, à questão do dia a dia, de que é que vamos comer amanhã, de como é que vamos poder arranjar água para hoje. Então, isso não nos permite fazer projeções. E, para mim, a arte se processa daí também, de alguma forma, desse escape de poder criar essas projeções. Muito mais do que ser só uma questão de memória, para mim é a ponte entre passado e também um possível futuro, existe como uma intenção mesmo de olhar o presente. (HENDA, 2019)

Essa perspectiva pode ser observada em projetos como *In the days of dark safari* (2017) e *Icarus 13: the first journey to the Sun* (2007), nos quais notamos o olhar sobre os discursos situados em diferentes tempos e sociedades. No primeiro trabalho, composto por uma série de fotoperformances (com a presença do performer angolano Miguel Prince) e um vídeo (intitulado *Havemos de voltar*) (figura 8), realizados nos dioramas do Museu Nacional de História Natural, em Luanda, o artista explora duplamente os arquivos de um imaginário

(externo e interno) projetado sobre a África e sobre o passado pré-colonial angolano. Nas imagens de animais empalhados e de elementos artificiais da flora como objetos de museu, Henda nos provoca acerca das narrativas externas e fantasiosas sobre a natureza, a cultura, o espaço e a população do continente. Ao mesmo tempo, ao utilizar-se de um pano preto para cobrir (proteger) as peças museológicas, o artista coloca em cena as barreiras no olhar (de quem observa e não do que é observado), provocando-nos e convidando-nos a uma reflexão tanto sobre as projeções ocidentais de uma África das trevas, como Conrad nos quis fazer ver, quanto sobre as tentativas, frutos de nacionalismos políticos pouco críticos, de projetar um passado distante, como se aí estivesse alocado um tempo genesíaco, imaculado (situado entre o desejo e a impossibilidade de resgate, provocada pelo imperialismo ocidental), enquanto governantes atuais permanecem com o olhar distante e ofuscado para a realidade presente, para a condição a que está submetida (pelas escolhas e ausências do próprio Estado) a parcela mais pobre da população. Fantasiosas seriam, portanto, não apenas as perspectivas imperialistas sobre África como também celebrações nacionalistas que, forjadas na artificialidade, no congelamento de algo dinâmico e diversificado, atuam para, no presente, criar e alimentar um imaginário sobre um suposto passado puro e edênico no intuito de ocultar e/ou camuflar tragédias e práticas políticas corruptas e excludentes dos governos dos novos Estados-nação africanos – alguns declaradamente autoritários ou veladamente antidemocráticos –, relegando, assim, ao estrangeiro, ao elemento externo, toda a culpa e responsabilidade pelas incompetências e pela péssima gestão.

Figura 8 – Partes da série *In the days of dark safari* (2017).



Fonte: HOSSFELD, 2016.

Já no projeto *Icarus 13: the first journey to the Sun* (2007) (figura 9), Kiluanji Kia Henda, aproveitando-se novamente de elementos como monumentos, prédios e canteiros de obra existentes na paisagem urbana de Luanda e em outras províncias, desloca-nos em direção ao futuro, projetando a África, Angola, Luanda e o deserto do Namibe como espaços de uma narrativa sobre o desenvolvimento de tecnologias e ferramentas voltadas para a realização do primeiro voo ao Sol – representado sarcasticamente na série fotográfica pela imagem do

conteúdo interior de uma garrafa de cerveja. A façanha sonhada por Ícaro, mas não concretizada por causa de sua arrogância, é outra vez ingênua e engenhosamente recalculada para ocorrer à noite, num suposto período de oito horas de resfriamento da maior estrela, tendo como meio de transporte uma nave feita com aço e diamantes e alimentada pela imaginação e por energia solar. Diferente e ao mesmo tempo semelhante ao projeto colonialista ocidental, por se propor à conquista espacial a partir de um país outrora saqueado, todavia ainda sob a justificativa de necessária contribuição e benfeitoria à humanidade, ao lançar-se como capaz de aprimorar o futuro do planeta e proteger o ecossistema da Terra, a Icarus 13, tripulada por belas comissárias de bordo e astronautas vestidos com trajes equipados com tanques cheios de cerveja que permitiriam suportar o calor, pausa, após quinze dias de viagem, na fotosfera solar e retorna com sucesso à Terra, trazendo consigo os fragmentos coletados.

Figura 9 – Fragmentos da série “Icarus 13: the first journey to the Sun” (2007).



Fonte: HOSSFELD, 2016.

É justamente nesse arranjo final confeccionado por Kiluanji que, na concepção da historiadora da arte, Rachel Nelson (2012; 2013), situa-se uma espécie de “emboscada” no projeto do artista. Para ela, Henda, semelhante ao anti-herói grego, acaba por resvalar em sua própria armadilha ao buscar, via humor, ironia e ficção, situar Angola como capaz de assumir uma posição diferente na economia política global. Tal façanha se daria, entretanto, novamente por intermédio de uma viagem exploratória a outro território. Poderia, contudo, haver sucesso neste feito realizado na ficção? – questiona Nelson. Em que medida ele (o feito), distinguir-se-ia da arrogância de outras missões de conquista e remeteria a outro mito fundador, a outra história da humanidade, diferente daquela traçada pelo Ocidente, como já nos exortava Fanon (2005; 2008)? É justamente neste sentido que, na perspectiva da historiadora, o trabalho estético de Henda peca, por não romper radicalmente com discursos e narrativas com os quais estamos familiarizados. Ao concordarmos em parte com a crítica, questionamos ao mesmo tempo se não seriam exatamente as questões provocadas em Nelson (2012) pela série *Icarus 13* que seu autor, consciente e intencionalmente, busca provocar em nós e, sobretudo, nos chefes de governo, isto é, nesse desejo de ser outro, reproduzindo o mesmo, nesse desejo de traçar novos caminhos,

percorrendo as mesmas sendas, deslocando apenas a posição dos atores para jogar como eles, como destaca Simon Njami (2016, p. 209):

Icarus 13 arrasta-nos necessariamente para os sonhos abortados da independência africana em diversos países. Ícaro ardeu por se ter aproximado demais do Sol. O famoso ‘sol das independências’, de que falava Ahmadou Kourouma, mostrou-se, com o tempo, demasiado escaldante para as nações africanas.

Dissensões críticas à parte, as duas propostas a que nos referimos são exemplos de como Kiluanji, à maneira de um cronista (HOSSFELD, 2016) que se situa no intervalo entre a ficção e a história, mobiliza diferentes artifícios que lhe permitem retomar e retornar, no presente, a episódios, tempos, fatos vivenciados e a outros, não testemunhados, porém ainda com eco em sua existência e na de demais jovens vindos ao mundo em tempos pós-independência. Tais artifícios dizem respeito a processos de rasura e subversão, pela linguagem, de vultos, paisagens e temas históricos, mobilizados em favor de uma memória (crítica, política) constituída por intermédio do campo da cultura. Estas (memória e cultura) não têm, ao menos no projeto estético deste artista angolano, compromisso com vencedores, com impérios, com antigas metrópoles ou com poderes que não cessam de se estabelecer. Pelo contrário, a memória que aqui se constitui é estabelecida a partir de uma sensação inicial que se converte na certeza de uma ausência-presença, isto é, na consciência, por um lado, de uma ferida aberta na história do país e que se projeta sobre corpos-espacos; e, por outro, na percepção de que se tenta evitar encarar essas feridas que sangram continuamente e se imprimem e comprimem no presente, determinando o futuro de gerações, conforme Kiluanji revela em entrevista:

A instabilidade que se viveu, a falta de documentação, de livros, espoliou o meu interesse em recuperar resquícios dessa fase. Houve quase um genocídio cultural em Angola nos anos 80 causado pela situação de guerra. [...] As pessoas não têm as coisas bem resolvidas. Vai ser preciso algum tempo até podermos falar destes assuntos de forma mais livre. Ao mesmo tempo, é urgente a reflexão sobre o que vivíamos antes. [...] Ainda é difícil fazer um quadro do que foi o país nestes 35 anos. Um balanço. Faltam depoimentos, faltam imagens. O meu trabalho lida com isso. Tentar recuperar o que está presente dessa história passada. (KILUANJI, 2011 apud RIBEIRO, 2011)

Na falta de um arquivo e de espaços de fala que deem conta de lidar com o presente do passado, o artista (se) propõe tratar (ainda que de diferentes formas e concepções) temas também presentes na obra de Ondjaki, como o colonialismo, as guerras, o socialismo, a transição para o multipartidarismo e para uma política econômica abertamente neoliberal, a

exploração de recursos naturais, como diamante e petróleo, as relações com a China, os EUA e a Rússia – vistos a partir de resíduos, restos, cicatrizes que se acumulam, deterioram, resistem e permanecem na paisagem, no transcorrer do tempo. Tais temas são conjugados em suas dimensões espaço-temporais: se por um lado evocam os efeitos locais, são também confrontados no contexto da geopolítica global (PEREIRA, 2014; NELSON, 2013). Para tanto, o arquivo imagético e monumental do passado angolano, por exemplo, juntamente com novas configurações (humanas e espaciais) que vão dando forma ao país no pós-guerra, são elementos sócio-históricos manipulados artisticamente por Kiluanji, resultando em ficções visuais que ajudam a enxergar criticamente diferentes composições e espaços não apenas nos limites do novo Estado-nação, mas também nas dinâmicas mundiais que caracterizam as relações globais e locais no século XXI, como afirma: “O epicentro da minha ideia está em Angola, mas a ideia é bem global. Às vezes disfarçamos, mas existe uma interdependência entre os países. Essa interdependência não é só física, é também genética” (HENDA, 2011 apud RIBEIRO, 2011).

É, portanto, aos projetos estéticos desses dois artistas que nos voltaremos nos próximos dois capítulos, buscando pensar como Ondjaki, na prosa, e Kiluanji, em esculturas, fotografias, instalações e performances, empreendem lutas em favor da memória cultural (crítica) de seus países. Considerando as características conferidas às ficções de ambos os artistas que se inserem na geração dos nascidos já em tempos de independência, o que buscaremos fazer é analisar as narrativas verbais e visuais a partir do recorte temático e do enquadramento teórico delineados no primeiro capítulo desta tese.

CAPÍTULO 3 – SUPERFÍCIES E SUBTERRÂNEOS EM TERRITÓRIOS VERBAIS

3.1 As múltiplas camadas de Angola narradas a partir de uma infância vivida na região central de Luanda nos anos 1980: *Bom dia, camaradas*, *Os da minha rua* e *AvóDezanove e o segredo do soviético*

3.1.1 Uma cidade socialista e renovada, mas nem tanto

[...] tinha caído uma daquelas chuvas de meia hora [...] a cidade quase se afoga porque as fossas, algumas, estão entupidas e então as ruas ficam tipo rios, e os musseques quase se desfazem. (ONDJAKI, 2014, p. 118)

Embora tenha pouca vivência e no geral se apegue ao encantamento constituído pelas lembranças e experiências sinestésico-afetivas que marcam seu tempo-espço da infância, em várias passagens da ficção anos 80 é Ndalu mesmo quem, longe de reduzir a sua Luanda ao caos, a problemas de urbanização, infraestrutura e saneamento, aponta os desafios que se colocam à pátria recém-liberta, permitindo-nos olhar a capital independente também a partir da perspectiva apontada, conforme vimos, por personagens como António e João, isto é, das suas queixas em relação à cidade. Ainda durante o percurso que faz a caminho da praia com a tia Dada, a criança já expõe, de forma sarcástica, os problemas que se apresentam no Alvalade e além. Na António Barroso (atual avenida Presidente Marien Ngouabi), ao seguirem em direção ao largo da Maianga, Ndalu cria anedotas tanto com os buracos na rua que provocam “soluços” ao carro quanto com o encanamento quebrado que inunda a passagem e o passeio público onde crianças se banham como se estivessem nas novas piscinas do Alvalade; já na Praia do Bispo, ao se deparar com uma avenida recentemente asfaltada, o narrador, mais uma vez, adota o tom sarcástico: “há pouco tempo o camarada presidente tinha passado por ali, [...], há muita gente que gosta que o camarada presidente passe na rua deles porque num instantinho desaparecem os buracos e às vezes até pintam os traços da estrada” (ONDJAKI, 2014, p. 49).

Além desses problemas, o olhar aguçado da criança permite-nos perceber outros desafios de governança, como o racionamento de água, de energia elétrica e os graves problemas de saneamento que vez por outra saltam nas narrativas. Em *Bom dia, camaradas*, numa das raras ocasiões em que cita os musseques, o narrador descreve: “tinha caído uma daquelas chuvas de meia hora [...] a cidade quase se afoga porque as fossas, algumas, estão entupidas e então as ruas ficam tipo rios, e os musseques quase se desfazem” (ONDJAKI, 2014, p. 118). Já em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, ele comenta (ONDJAKI, 2009, p. 156):

“Corremos no escuro com cuidado. A PraiaDoBispo, além de buracos nos passeios, esgotos abertos e caixas de alta tensão estragadas [...], tinha muitas árvores com raízes espalhadas por lugares que uma pessoa não contava”. Tais carências, apesar de impactarem a vida de todos os cidadãos, afetam de modo desigual os diferentes estratos socioeconômicos. Essa perspectiva é mais uma vez esboçada a partir daquilo que o narrador entrega ao leitor, a exemplo de um diálogo corriqueiro sobre hábitos de higiene: “na minha casa também têm muito essa mania, toda hora já banho, banho [...], mas eu tenho uma colega que só toma banho uma vez por semana, isso também é porque na casa dela a água só vem uma vez por semana” (ONDJAKI, 2014, p. 59). Apesar de não ficarmos sabendo o nome, local de residência e outras condições sociais referentes à menina citada, o comentário sutil introduzido por Ndalú é o suficiente para nos fazer conjecturar a permanência de mundos desiguais no pós-independência e no governo socialista, seja entre a região central da capital do país e a província de Luanda; seja entre esta e outras províncias ao norte e ao sul de Angola.

De fato, pelo conjunto da obra do autor, o que vamos saber é que a condição socioeconômica do narrador, por exemplo, ainda que não seja a ideal – considerando que o país enfrenta uma guerra e as suas consequências, além dos efeitos de anos de colonialismo –, destoa da condição em que vive a maioria das outras crianças nas províncias de Angola e na própria capital. Morador da rua Fernão Mendes Pinto, no Alvalade – bairro construído (pelos/para portugueses), no final dos anos 1950, a partir do modelo de cidade-jardim de Ebenezer Howard, e ocupado pela nova elite angolana, oriunda sobretudo do quadro de funcionários do governo que assumiu o país depois da independência, Ndalú habita em casa de dois pisos, com varanda, jardim, água encanada, telefone, ar-condicionado, além de a família possuir carro próprio e ter a possibilidade de viajar de avião até a província do Namibe durante as férias. Para além do ambiente familiar, a própria escola frequentada pelo menino narrador – ela mesma com infraestrutura precária, isto é, sem banheiros, sem iluminação adequada e com goteiras que abundam ou com salas de aula superlotadas – é um ambiente através do qual se podem notar as realidades díspares que se apresentam entre alunos e professores cubanos e entre alunos e alunos. Os produtos exibidos por alguns discentes, como o relógio de Cláudio notado pelo professor Ángel, as máquinas calculadoras percebidas pela professora de física ou a mochila colorida e as roupas bonitas de Petra; os lanches levados apenas por alguns; além das caronas até a porta da escola em carros dos pais ou de funcionários do governo, como João, são contornos sutis nas narrativas de Ondjaki que acusam a condição de vida mais abastada de parte da população menos afetada pela guerra e pela recessão econômica que o país atravessava na década de 1980.

Todavia, se ficamos sabendo de festas, como as realizadas na casa de Romina e na de Bruno, com comida e bebida fartas e com a presença de primas perfumadas, com seus relatos de viagens a Paris; ou ainda aquelas oferecidas por tio Chico e tia Rosa, sempre regadas a barris de cerveja gelada e a muitos aperitivos, ficamos sabendo também de uma realidade destoante, marcada pela precariedade no fornecimento de alimentos, que força a adoção de um cartão de abastecimento, mencionado em diversos diálogos estabelecidos entre o narrador e outras personagens. Dito de outro modo, se por um lado o leitor se depara com festas e lanches fartos, não deixará de notar, contudo, que, ainda no quintal do tio Chico, a abundância se mistura ao corpo de Vaz, o homem mais magro de Luanda. Ela não se mistura, porém, aos lanches magros feitos com produtos pela metade e servidos às crianças. Tampouco se mistura ou se confunde com as limitações socioeconômicas que cercam algumas infâncias: a de Charlita e suas quatro irmãs, que, apesar de apresentarem, todas, problemas de vista, dividem entre si um único par de óculos, enquanto o pai, senhor Tuarles, consome-se em álcool; a do menino Pi, submetido a longas caminhadas para vender pães e completar a renda da família; a de Paulinho, que, além de acartar água para abastecer a casa, tem de ajudar o pai com as peças pesadas do serviço de mecânico; a de Murtala, marcado na escola pelas dificuldades de aprendizagem, problemas possivelmente decorrentes da subnutrição e da fome (que o leva a comer até vomitar quando convidado a uma das festas na casa de Romina) e das noites mal dormidas em uma moradia precária dividida com uma família composta por doze pessoas que têm de se revezar no único local seco nos dias em que a chuva invade o casebre; ou ainda a infância e corpo açoitado de Madalena, sobrecarregada pelas madrugadas em filas de pão e de carne e pelo cotidiano quase sempre reduzido a tarefas domésticas. Enfim, abundância e objetos caros, apesar de surgirem em infâncias como as de Ndalú, Romina, Bruno, Cláudio e Petra, não se confundem com o universo desprotegido e precário que produziu infâncias do passado, como a de Ngangula, e que ainda reverbera, de forma menos radical, em infâncias com as de Charlita, Pi, Paulinho, Murtala e Madalena.

Além dessa realidade apreendida via contexto escolar e convivência com outras crianças, outra forma de fazer ver as diferentes camadas que configuram a Angola socialista em seus primeiros anos de nação, é a partir dos relatos que o narrador recebe dos adultos com os quais se comunica. É por meio dessa estratégia que ele, apesar de não sair do centro urbano de Luanda, recebe informações sobre locais mais distantes da província e repassa aos demais, acrescentando pitadas de invenção e imaginação. É através de António, por exemplo, que o menino fica sabendo de acontecimentos passados no “Golf”, onde o funcionário reside e de onde se desloca a pé, todos os dias até o Alvalade, inclusive em feriados nacionais, para se

dedicar aos serviços domésticos, até o dia em que se percebe sua ausência e se confirma, através de sua esposa, a sua morte.

Sobre essa localidade da província de Luanda, citada em vários trechos de *Bom dia, camaradas*, embora grafado de forma diferente, é provável que Ondjaki faça referência aqui ao bairro localizado no município de Kilamba Kiaxi, a aproximadamente dez quilômetros da cidade de Luanda. De acordo com Sílvia Leiria Viegas (2015, p. 79), essa região se desenvolve entre 1975 e 1979, como parte dos projetos do governo socialista, que tinha como objetivo intervir na área periurbana de Luanda, reduzindo a polarização socioespacial estabelecida entre o centro urbanizado e as demais áreas. A intervenção, promovida pelo Gabinete de Habitação de Angola (GHA), realizou inicialmente um trabalho de inventariação e reordenamento de alguns musseques, entre 1975 e 1976, coordenado pelo arquiteto José Troufa Real. Contudo, a proposta só foi implementada posteriormente, pelo Ministério de Obras Públicas e da Habitação. Nesse contexto, o Plano para o novo bairro do Golfe pretendia abrigar a população mais carente, o que incluía a distribuição de lotes a famílias de poucos recursos e o incentivo à autoprodução de moradias, com o apoio do Estado. Em teoria, o governo se responsabilizaria pela oferta de infraestrutura, como água, esgoto, eletricidade, arruamento e transporte, além do acesso a equipamentos básicos, o que não chegou a acontecer de fato, dentre outras razões, pelo rápido crescimento de Luanda e de seus arredores no contexto de guerras, além dos desafios econômicos que se impuseram.

Na ficção de Ondjaki, o “Golf” é delineado como a representação do distante, como um quase antípoda do Alvalade. É de lá que vêm os rumores sobre o “caixão vazio”, isto é, sobre um grupo de gregos que estaria a invadir e assaltar escolas; é também de lá que as notícias sobre violência, em uma de suas formas mais brutais, chegam (ONDJAKI, 2014, p. 37): “como me contava tantas vezes o camarada António, que lá no Golf, *principalmente no fim de semana, menino*, havia pessoas que bebiam e davam tiros pro ar, e até uma vizinha dele já tinha morrido só de estar a dormir na esteira e uma bala ter lhe caído na cabeça”. Mas os relatos desse tipo, não advêm apenas dessa localização. Ao atualizar a tia Dada sobre os acontecimentos que se passam em Luanda, Ndalú assume o tom de cronista para dar conta dos diversos casos envolvendo ladrões e as punições e torturas a eles impostas por moradores: àquele descoberto furtando candeeiros no bairro do Cláudio, aplica-se o espancamento que o faz perder uma orelha; ao apanhado na Marçal, destinam-se chapadas, pontapés e água de bateria que o leva à morte; a um encontrado no Roque Santeiro, enfiam-no em pneu de carro, jogam petróleo e ficam a assistir, enquanto o sujeito corre incendiado, de um lado para o outro, pedindo que lhe apaguem o fogo; a outro, cortam um dedo por cada furto praticado; e, em apenas um dos casos

relatados, o ladrão, após saltar do quinto andar de um prédio, é perseguido por morador e apanhado pela polícia, que por acaso passa no local.

O tom expressionista que caracteriza o trecho pode ser explicado, por um lado, pelo recurso à invenção e ao exagero sobre o qual o narrador chama atenção diversas vezes e, inclusive, defende como uma necessária estratégia àquele que narra ou conta uma estória. Por outro lado, é também o narrador quem nos avisa que, em Angola, qualquer coisa é possível, desde rumores sobre “caixão vazio” até práticas punitivas que muito nos lembram relatos trazidos por Foucault: “Aumentadas ou não aumentadas, em Luanda era possível acontecerem coisas destas” (ONDJAKI, 2014, p. 104). E mais adiante: “não se pode duvidar das estórias, há muita coisa que pode acontecer e há muita coisa que, se não pode, arranja-se uma maneira de ela acontecer. [...] aqui em Angola já não se pode duvidar que uma coisa vai acontecer...” (p. 104).

3.1.2 Acervo bélico e suas (i)materialidades duradouras

Guerra é quando você para de coçar mas ainda tá a sair sangue...
(ONDJAKI, 2009, p. 127-128)

O repertório de crônicas da violência que sai da boca do menino não se esgota nos relatos que faz à tia enquanto degusta um sanduíche e toma banho na praia. Apesar de Ondjaki várias vezes encontrar refúgio na condição pueril de sua personagem para esquivá-la de questões mais complexas e políticas, nas três obras da ficção anos 80 é possível catalogar um considerável acervo e léxico do universo bélico que marca o contexto histórico do país e que permeia a infância do narrador e das personagens, a exemplo dos termos “guerra”, “guerrilha”, “rastilho”, “trincheira”, “combate”, “duelo”, “militar(es)”, “soldado”, “general”, “granada”, “aká”, “dinamite”, “balas”, “tiros”, “avião MIG”, “NAPALM”, “explosão”, “gangrena”, “velório”, “flores”, “luto”, “cemitério”, “mausoléu”. Tal vocabulário se desdobra, nas narrativas, em outras dimensões, que vão do discurso à presença física, produzindo marcas profundas que moldam tanto a dimensão psíquica quanto o imaginário das personagens.

Como discurso, a guerra chega a Ndalú sobretudo a partir de noticiário veiculado às 13h, pontualmente, via Rádio Nacional. Enquanto os pais exigem silêncio e ouvem atentamente as informações, o narrador declara que o momento representa aborrecimento para ele e as irmãs, porque era sempre a mesma coisa: “notícias da guerra, que não eram diferentes quase nunca” (ONDJAKI, 2014, p. 24). Nesse contexto comunicativo, aflora o ambiente

político complexo: a figura de Savimbi e da UNITA; a fala de ministros ou de algum membro do birô político do MPLA; no intervalo, as propagandas das Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (FLAPA), o exército do MPLA; em seguida, o conflito com a África do Sul – complementado por informações sobre Mandela e a luta contra o apartheid, trazidas pelo pai de Ndalú enquanto ouvem a rádio; e, só ao final, as notícias sobre desporto.

Enquanto discurso, a guerra chega também na forma de questionamento comparativo entre as condições do presidente de Angola e o de Portugal, dirigido por Ndalú à tia Dada, enquanto ainda estão na praia: “quando o vosso camarada presidente passa, vocês não saem do carro?” (ONDJAKI, 2014, p. 53); “ele não tem as motas da polícia pra avisar? Não põem militares na cidade?” (p. 54); “o vosso presidente anda a pé? [...] Presidente em África, tia, só anda já de mercedes, e à prova de balas” (p. 54). Tais questionamentos colocam em cena, por um lado, os diferentes condicionamentos, a longo prazo, do colonialismo: enquanto o chefe da nação portuguesa tem liberdade de se deslocar, inclusive de sair a pé aos domingos para comprar revistas e jornais ou ir à casa de um amigo, os chefes das diferentes nações no continente africano não gozam da mesma condição. Por outro lado, ao apontar o aparato protetivo e de segurança que cerca o chefe nacional de Angola, a criança não deixa de notar as contradições entre aquela personagem desprotegida no Golf, que morre com uma bala na cabeça enquanto está deitada na esteira, em um domingo, e o forte, agressivo e até soberbo (a julgar pela mercedes blindada) esquema de segurança que envolve o comboio presidencial.

O diálogo sobre a condição do presidente angolano vem à tona após dois episódios vivenciados e que apontam outra dimensão da guerra, para além da discursiva, isto é, sua presença física marcando as superfícies do cotidiano. No aeroporto, enquanto aguarda o voo vindo de Portugal, Ndalú se depara com membros das FLAPA e com a iminência de tiros. Embora as armas não entrem em ação, o narrador não deixa de presenciar o momento em que dois militares desse grupo, agindo em nome da “segurança de Estado”, intervêm violentamente e arrancam das mãos de um casal de turistas a câmera com a qual fotografam um macaquinho, lançando fora o rolo do filme, além de espancaram o animal que posava. O segundo momento em que o contexto bélico se apresenta com maior proximidade ao sobrinho e à tia ocorre na avenida Marginal, quando se deparam com o barulho de sirenes e a zona cheia de militares armados com metralhadoras e obuses. Enquanto João encosta o carro imediatamente e desce, juntamente com Ndalú, demonstrando conhecer os rituais (extravagantes) de segurança de Estado, tia Dada demora a entender que, para a sua proteção e dos demais, deve sair do veículo e permanecer quieta até um tempo depois de o comboio passar.

Os percursos feitos na região central de Luanda pela tia e o menino, ao revelarem evidências dos conflitos bélicos em que o país estava mergulhado em suas primeiras décadas de independência, são exemplos de fragmentos presentes em toda a ficção anos oitenta de Ondjaki, que, num gesto ético e político, inclui em seu projeto estético uma memória da guerra, notável, via ficção, nas constantes menções à presença militar; no (des)encontro e na cacofonia de línguas, músicas e ritmos cubanos e soviéticos; nos corpos explodidos de soldados; nos jacós sobreviventes, ainda que chamuscados, a repetirem discursos políticos decorados sobre imperialismos; nos frequentes e costumeiros rituais fúnebres; ou na condição daqueles “novos homens” enviados ao front, como é o caso de André, para ocupar o lugar dos que já pereceram (ONDJAKI, 2009, p.108): “a guerra não deve ser nada como nos filmes porque o André quando vem a casa está cheio de fome e tão triste que não fala nada, só chora na hora que o camião vem lhe buscar de novo para a tal frente de combate”.

A memória de décadas de conflitos intermitentes se revela também na quase onipresença de armas e balas que se espalham pelo país e se entranham nas brincadeiras das crianças, a exemplo da ocasião em que Pinduca, juntamente com Ndalú, diverte-se lançando balas de “aká” (troçadas por cigarros com um policial) numa fogueira esquecida acesa em uma praia, no bairro de AvóAgnette: “ele [Pinduca] riu como se estivesse a comer o melhor gelado de mucua do mundo, atirou as balas bem alto para o meio da fogueira e começou a correr, eu fui atrás dele, [...] quando curvamos naquele coqueiro bem gordo, ouvimos as duas explosões de tiro bem alto” (ONDJAKI, 2009, p. 103). A infância é, para essas crianças, um jogo lúdico que envolve batalhas, guerras e aventuras vistas em filmes, mas também em narrativas constituídas em suas vivências cotidianas.

Outro exemplo das durabilidades materiais e imateriais do contexto bélico pode ser encontrado em *Os da minha rua*, no conto “Os quedes vermelhos da Tchi”. A narrativa se inicia às vésperas do desfile cívico em homenagem ao dia do trabalhador, com o ritual de preparo para o evento no largo 1º de Maio, que inclui, além da verificação do fardamento escolar, a limpeza e a prova de um par de tênis vermelho da irmã. O visual é completado com um artefato antigo, recebido na segunda classe: “era um cantil verde-escuro, que não dava para confundir, era soviético mesmo, duro, resistente, que durava anos. Fazia lembrar as akás que vi num documentário na televisão, disseram que pode enterrar uma aká por quarenta anos e desenterrar que ela ainda funciona” (ONDJAKI, 2007, p. 74). Esse conjunto de objetos acusa a relação simbólica com a cerimônia cívica a ser realizada no dia seguinte, mas também com os anos de duração de conflitos armados no país. Aí se destacam as durabilidades dos materiais (STOLER, 2016) e, por consequência, a durabilidade do tempo expressa na resistência e persistência dos

objetos: a camada de poeira sobre o tênis vermelho que já não serve à irmã e provoca desconforto ao pés do narrador, o cantil antigo que não mantém a água gelada e convém apenas como refresco para as costas indiciam um quadro de utopia desgastada, de tempos de OPA, de revolução, de coturnos e guerrilha, em oposição a um socialismo calejador como os quedes vermelhos da Tchi.

A persistência dos instrumentos e dos tempos de guerra se revela na resistência e dureza dos cantis e das akás – trazidas via imagem de tv –, bem como na funcionalidade dessas, mesmo depois de quatro décadas sob a terra. Uma persistência que extravasa as superfícies visíveis e se expressa também em seus efeitos imateriais, invadindo sonhos, como os que Ndalú tem no meio da noite: “sonhei com os camaradas professores cubanos a nos ensinarem a cavar uma trincheira e a trabalhar com akás, e que quando eles iam nos agarrar porque as nossas metralhadoras não tinham balas, apareceu o Trinitá com a polícia” (ONDJAKI, 2009, p. 46). A mistura entre ficção e realidade presente no pesadelo do menino advém, em parte, da constante presença de narrativas ficcionais que alimentam o imaginário, como as sessões de cinema na casa de Romina, onde são exibidas produções italianas da década de 1970 que têm como protagonistas ágeis e invencíveis pistoleiros, como “Trinitá” (*Lo chiamavano Trinità*), além de outras produções sobre guerra, oriundas do cinema norte-americano, a partir das quais as crianças comparam cenas em que super-heróis não morrem (nem os carregadores de suas armas acabam) com as guerras reais, nas quais corpos de homens de carne e osso não contam com armas que sempre funcionam, tampouco com a sorte de poderem se desviar de projéteis e minas.

Em suas camadas mais profundas, a guerra atinge todos os sentidos humanos, como nos é permitido saber via narrador. É ele quem, diante da relação íntima e sinestésico-afetiva que estabelece com as paisagens que constituem a Luanda de sua infância, faz-nos notar os rasgos e os rastros deixados pela violência em sua paisagem-memória: “Pela janela enorme entrava luz, entrava o som dos pássaros, entrava o som da água a pingar no tanque, entrava o cheiro da manhã, *entrava o barulho das botas dos guardas da casa ao lado*” (ONDJAKI, 2014, p. 76, grifos nossos). A sutileza com que introduz, em *Bom dia, camaradas*, as cores, sonoridades, os aromas da manhã entrecortados pelo barulho da bota no chão de uma casa no Alvalade, também se repete em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, quando um morcego, avistado sobrevoando à noite, é comparado aos aviões de guerra: “porque os morcegos só veem com os gritos deles, parece é radar, como os MIGs quando voam à noite para ir bombardear as tropas dos sul-africanos carcamanos” (ONDJAKI, 2009, p. 18). E mais adiante, ao descrever a paisagem sonora e olfativa da Praia do Bispo, Ndalú volta a catalogar as formas com as quais a guerra lhe invade os sentidos:

Essa frescura de mar trazia um montão de cheiros que era preciso ficar de olhos fechados para conseguir entender aquela mistura [...] – as mangas ainda boas e verdes penduradas nas árvores, as mangas já roídas pelos morcegos, o cheiro esverdeado do sape-sape, a poeira escorregadia das goiabas quase a caírem, a mistura do cheiro da pitangueira com a nespereira, cheiros de capoeiras com galinhas e porcos, o grito dos jacós e dos cães, *dois ou três tiros de akás* [...] (2009, p. 20, grifos nossos).

Na paisagem da memória da criança, a guerra é como a pisada brusca de coturnos e botas de soldados, é como um grito, como uma composição desafinada e entoada no sotaque ríspido de akás e aviões soviéticos que chega através do velho aparelho de rádio na sala de Agnette e infiltra-se pelos sentidos, permanecendo como um ruído, como uma pincelada indevida feita em meio a uma infância que poderia ter sido constituída apenas por encantamentos da natureza. Invadida, essa paisagem natural transforma-se também na imagem de uma ferida aberta que retorna (como resto imaterial que se prolonga no tempo, no espaço e no corpo), assombrada sempre que algo do cotidiano próximo se conecta a algum signo dos conflitos bélicos, como a memória auditiva da guerra trazida pelas explosões intencionalmente provocadas pelo desejo e ação de pôr abaixo o mausoléu de Agostinho Neto: “a DonaLibânia disse baixinho “ai, meu Deus”, acho que nem teve tempo de dizer “Deus”, outra explosão forte rebentou a estremecer o chão, [...] e vimos o que fez sorrir mesmo naquele *medo de barulhos da guerra*” (ONDJAKI, 2009, p. 163, grifos nossos).

Essas feridas abertas (ou memória traumática), não tratadas adequadamente pela nova nação que se desejava construir, persistem e retornam em formas várias, a exemplo da ocasião em que alunos da quarta classe são solicitados a fazer um desenho livre, episódio no qual o narrador não deixa de notar os detalhes com que os colegas (sobretudo os meninos) ilustram akás, tanques de guerra soviéticos e makarov's, sintetizando: “Guerra também aparecia sempre nas redações [...] Guerra vinha nos desenhos [...], vinha nas conversas [...], vinha nas pinturas na parede (os desenhos do Hospital Militar), vinha nas estigas [...], vinha nos anúncios da TV [...], e até vinha nos sonhos [...]” (ONDJAKI, 2009, p. 127). Como inscrição que se traduz em imagem visual, verbal, sonora e psíquica, como tema de piadas e assunto de rodas de conversas no dia a dia, a guerra é como a personagem Sonangol, com o corpo besuntado em petróleo, define:

guerra é uma doença... Agora quero ver onde é que você vai busca comprimido dela... Tou avisá, se você pega guerra, você todos dia morre o bocado, pode demora, mas você vai começa cair... Guerra é que faz um país fica com comichão... Vucê coça, coça e depois começa sair sangue, sangue...

Guerra é quando você para de coçá mas ainda tá a sair sangue... (ONDJAKI, 2009, p. 127-128)

Uma comichão aliviada apenas pelo sonho de paz, acalentado por personagens como o professor cubano em seus discursos apaixonados sobre revoluções, mudanças no país e o nascimento do “*hombre del mañana, el hombre del progreso [...] que [...] no se ensucia en el lodo de la corrupción*” (2014, p. 109). Um sonho, todavia, não concretizado na vida de António, um sonho desfalecido (como o corpo do antigo funcionário) em tantas tentativas sem sucesso de acordos de paz em toda a década de oitenta, e além.

3.1.3 Praia do Bispo – aos pescadores: o mar; às crianças: um imaginário afetivo; aos mortos: lápides em cemitérios; aos vultos do passado: um mausoléu ou a cidade do futuro

As crianças [...] não gostam que a vida seque, com betão armado, os antigos leitos dos rios, a possibilidade das fontes e os sítios de contar e crescer. [...] São muito mais da água e não precisam de perpetuar o tempo em mausoléus, ou pirâmides. (Ana Paula Tavares, 2009 apud Ondjaki, 2009, p. 186)

Mas não é sobretudo de guerra nem de conflitos que se faz a Luanda de Ondjaki dos anos 1980. Como dissemos, o que se destaca em suas obras cujos enredos transcorrem nesse período é menos o contexto histórico conturbado do que a experiência afetiva que o menino tem com o lugar da infância e a memória da cidade, ainda que ela às vezes assuma a imagem de um local que se afoga com as águas não drenadas das chuvas, com fossas entupidas ou com guerras. No contexto político de Angola, uma das tentativas de purgar a nação dessa imagem e ao mesmo tempo curar as feridas introjetadas em seu corpo pelos confrontos bélicos será (sobretudo no século XXI) a adoção de projetos governamentais voltados para a constituição de narrativas de sucesso agenciadas pelo partido político no poder, conferida especialmente a partir da realização de obras (GASTROW, 2017b). Antecipando esse contexto, essa é uma outra camada que surge desta cidade de Ondjaki situada nos anos oitenta, acompanhada, no entanto, de formas de contestação sobre pertença política e sobre os usos da cidade como geradora de imaginação e bem-estar (SIMONE, 2015).

Tais dissensões entre os projetos governamentais para a cidade que se quer ver no futuro e as demandas dos cidadãos de papel revelam-se, sobretudo, nas páginas de *AvóDezanove e o segredo do soviético*, cujo enredo comporta as duas perspectivas. A primeira delas, institucional, abarca a proposta de construção de um mausoléu em homenagem ao primeiro presidente do país, seguida de um novo projeto urbanístico para a região central da

cidade. Sinalizando o contexto histórico de construção do Memorial Dr. António Agostinho Neto (MAAN) – iniciado em 1982 e concluído somente em 2011, após quase três décadas do lançamento da primeira pedra –, o enredo deste romance lançado dois anos antes da inauguração do MAAN já se inicia com o mausoléu em sua etapa final de construção. Apesar de o narrador não mencionar a cronologia das obras do edifício, é possível inferir, em comentários feitos por Ndalú e Pi, o longo arco temporal da edificação: “Há quantos anos é que nós conhecemos esta obra? -Desde que nascemos” (ONDJAKI, 2009, p. 122). Outro ponto semelhante à história por trás do que popularmente ficou conhecido como “foguetão” diz respeito ao fato de que este mausoléu de papel é também um projeto de responsabilidade de (militares) soviéticos. Além disso, como uma espécie de memória e reconhecimento àqueles homens que o puseram em pé, a ficção de Ondjaki insere também a participação de cidadãos civis angolanos. Ameaçados pelo desemprego à medida que a conclusão do edifício se aproxima, tais trabalhadores, mal remunerados, dedicam-se à tarefa árdua desde as primeiras horas do dia, nem sempre protegidos com equipamentos de segurança, como capacetes, e marcados em seus corpos por camadas de poeira e pelo calor do sol a pino. No final de cada dia dessa rotina, cada um desses homens deve ainda buscar meios para chegar a casa, uma vez que nem a cidade nem o emprego lhes garante transporte.

A finalização do prédio traz à tona outro projeto voltado para a área de seu entorno, isto é, a região do histórico bairro Praia do Bispo, onde o mausoléu está situado (o da realidade e o da ficção). A proposta do governo é modernizar o local, criando um novo cenário urbanístico que prevê profundas alterações no modo de vida dos residentes, uma vez que contrasta fortemente com a perspectiva, a representação e os significados que o lugar assume para aqueles que nele residem. Para a Avó Agnette, o Velho Pescador, a Avó Maria, a Avó Catarina, Dona Libânia, o Senhor Tuarles, o EspumaDoMar, Madalena, Charlita, Pinduca, Ndalú e outros moradores-personagens, a Praia do Bispo se configura não apenas como espaço em que se situam casas, quintais com galinheiros, bomba de gasolina, igreja, casinha do pão, ruas e becos, praia e mar. O bairro assume uma dimensão ontológica que guarda um modo de habitar e de estar no mundo e engendra lembranças e imaginários que perpassam desde os ambientes mais íntimos (como a casa e o quintal) até os mais abertos (como a rua, a praia e o mar). Palimpsesto de narrativas de tempos e espaços acumuladas em sua geografia, a comunidade é semelhante à imagem que Ndalú tem ao olhar de cima do muro da casa da avó: é o lugar de todas as pessoas, todas as histórias vistas e inventadas, contadas, recontadas e aumentadas pelo EspumaDoMar, pelo VendedorDeGasolina, pela Avó Agnette, pela Avó Catarina, por crianças e adultos. Histórias de kiandas, histórias em kimbundo, histórias da PraiaDoBispo nos tempos dos tucas, histórias

entoadas, embaladas por fados lentos e adaptados para a hora do adormecer sobre a cama da avó Nhé.

Estórias de pertencimento e de laços, estabelecidos inclusive através de formas de consumo que sugerem uma economia solidária como característica maior da qualidade dos laços e das relações entre os moradores, cuja sobrevivência advém, principalmente, da oferta de serviços e da venda de produtos alimentícios, como kitaba, pão, peixes trazidos frescos do mar. Essa perspectiva de colaboração econômica entre residentes ou de pessoas como infraestrutura (SIMONE, 2004) se traduz mais notadamente em dois episódios. O primeiro deles se encontra em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, quando, por ocasião de uma cirurgia a que será submetida AvóAgnette, realiza-se a “festa do dedo”, exatamente aquele que lhe será retirado por causa de um processo inflamatório. Para a efetivação do evento, além de cada familiar colaborar com algo, são encomendados no bairro e nas cercanias serviços ofertados pelos moradores: de vendedores da rua, as crianças compram bolvinhas doces acabadas de sair da loja do Samba; Madalena compra rissóis no bairro Azul; AvóMaria prepara duas doses de kitaba (uma com jindungo e outra sem, para as crianças); o VelhoPescador oferta quitetas frescas; DonaLibânia faz bolo de banana. Toda essa gente se reúne para dançar, conversar, comer e beber durante a comemoração na casa de Agnette.

É também na casa desta personagem central da Praia do Bispo que se iniciam os preparativos para outro momento festivo que traduz a qualidade dos vínculos estabelecidos entre os residentes. Em “O último Carnaval da Vitória”, narrativa inserida em *Os da minha rua*, o narrador descreve todo o processo de preparação para o evento cultural, desde a confecção de fantasias – momento de fruição e invenção – até o trajeto festivo demarcado pela localização das casas dos moradores e dos pontos comerciais e culturais que situam uma geografia resgatada via memória: passando pela casa do Xana (o mesmo EspumaDoMar), pelo passeio da Andreia, o portão da tia Adelaide, o bairro da Kinanga, seguindo pelo cine, a volta na igreja e o retorno pela rua principal. O percurso finda com lanche preparado pela avó Nhé e tia Maria, servido e compartilhado por todos, porque a festa é também o lugar da partilha, em que a refeição indica vínculo solidário com o outro, ainda que seja quase sempre um “lanche magrinho”, com um cardápio composto por banana, fatias fininhas de bolo feito com metade da receita normal, quatro rebuçados duros, pires pequeno de arroz doce sem canela, alguma bebida ou refrigerante batizado, isto é, acrescentado com água para fazer render mais (ONDJAKI, 2007). Um cardápio que se faz também de lanches em intervalo de brincadeiras, dividido com as cinco filhas de Tuarles, ou de manga com sal partilhada e de uma sinfonia de sabores e de cumplicidade delatada. Por fim, um cardápio-festa feito de vínculos que se revelam quando os meninos se

reúnem no muro, fora da casa, para recontar as cenas da novela que os olhos das quatro filhas do senhor Tuarles não puderam acompanhar porque Charlita está em Portugal, tendo levado consigo o único par de lentes que ajudam a enxergar; ou quando Ndalú consola Charlita no galinheiro abandonado, no fundo do quintal, contando-lhe histórias e cenas da novela que ela perdeu.

Ocorre que, desde o início das obras do mausoléu, esse modo de conviver e de habitar passa a ser impactado pelo trânsito intenso e constante de automóveis, por buracos nas ruas e por camadas de poeira que invadem superfícies e obrigam que janelas – antes sempre abertas para apanhar a brisa fresca vinda do mar – permaneçam cerradas. Outra consequência mais grave se dá quando, por ordem de generais soviéticos a serviço do governo, decide-se interditar o acesso à praia, que passa a ser controlada por militares armados. Além de banhistas e daqueles que precisam usar o local como caminho para suas moradias localizadas em ilhas, a ação altera, de modo mais imediato, a rotina dos pescadores, impossibilitando que, em tempos de cartão de abastecimento, esses primeiros habitantes locais tomem seus barcos e saiam ao mar, retornando com peixes que alimentarão a comunidade e outros bairros. Alia-se a esse quadro tenso e grave, a descoberta dos planos de governo, que, inicialmente, chega aos moradores na forma de rumores: “– E o camarada nunca ouviu dizer que vão desplodir toda a PraiaDoBispo?” (ONDJAKI, 2009, p. 17); “pensei que aqueles camiões podiam ser desse transporte escondido que afinal não queriam que os da PraiaDoBispo soubessem quando é que iam desplodir as casas para aumentar as obras finais do Mausoléu” (p. 21). Sem comunicação oficial entre moradores e governantes, os rumores vão se ampliando, com Charlita dando conta, por exemplo, de sinal inventado para indicar os locais que deverão ser eliminados do bairro: “Muitas casas já tão marcadas. [...] Até marcaram a bomba de gasolina, a padaria e o CineKananga. A PraiaDoBispo vai desaparecer mesmo” (ONDJAKI, 2009, p. 56).

O processo de oficialização dos boatos ganha força quando AvóCatarina questiona Bilhardov, militar soviético que frequenta a casa de AvóAgnette, sobre o que se ouve circular no bairro e este confirma o que sabe: “Desplode? Niét. Tode munde realojád. Casa novo, bonito. Varande e tudo” (ONDJAKI, 2009, p. 28). Finalmente, os planos do Estado para a região se oficializam quando EspumaDoMar estende no chão uma edição do JornalDeAngola, como se fosse um mapa, onde se vê o que se projeta para a Praia do Bispo do futuro:

Era uma página enorme com um desenho meio amarrotado dos planos do governo para toda a área do Mausoléu, com pequenas figuras que tinham símbolos onde iam ser parques novos, zona com baloiços, uma marginal nova perto do mar, muito espaço com relva de passear cães a fazer cocô em todo o

lado, escorregas, fontes de água, árvores já grandes que eu não sei como é que iam crescer tão rápido e um montão de gente em fila para entrar no Mausoléu e ver o corpo do camarada presidente embalsamado com as técnicas dos soviéticos. (ONDJAKI, 2009, p. 100)

Atônitas, as crianças e EspumaDoMar logo percebem que suas casas, a canoa do VelhoPescador, a casota do jacaré no quintal do Espuma e outras referências espaciais e identitárias estão ausentes da modernidade projetada no esboço arquitetônico. Para elas e para os demais moradores locais, o projeto urbanístico da cidade do futuro se traduz, em suas vidas, como sinônimo de interdição de lugares ligados à subsistência e ao lazer, como destruição de moradias e de outras construções, por fim, como desalojamento forçado. Ainda que a promessa seja a de que a nova região a ser habitada será planejada pelo governo, Charlita, 3,14 e Ndalú, mesmo em sua pouca idade, são capazes de refletir sobre o processo violento que implica a sua retirada, com possíveis consequências negativas em relação ao modo de vida na Praia do Bispo e às (im)possibilidades de mantê-lo no novo local até então desconhecido: “– Eu acho que eles não vão avisar nada [...]. No dia que forem desplodir, é o mesmo dia que vão chegar com a notícia das casas novas, num bairro que ninguém sabe onde é. –Se esse bairro não tiver mar, como é que o VelhoPescador vai fazer?” (ONDJAKI, 2009, p. 58). Nota-se a capacidade das crianças de antecipar possíveis problemas a serem enfrentados em um novo bairro, com possibilidade de impactar todo um modo de vida, modificando desde o universo das brincadeiras de infância, os afetos, a memória cultural, até questões de ordem mais prática e imediata, como as estratégias econômicas dos moradores e a capacidade de mobilidade, uma vez que o novo local de morada pode ficar distante da região com maior empregabilidade.

Em resposta ao projeto arbitrário, é possível categorizar, em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, três formas de contestação dos planos monocráticos governamentais. A primeira diz respeito a uma fina comparação entre diferentes formas de memória cultural. Em um dos únicos episódios que se passa fora da Praia do Bispo, AvóAgnette e Ndalú deslocam-se até o cemitério Alto das Cruzes onde, logo ao chegarem, deparam-se com muitas mulheres vendendo flores. Ao adentrar o espaço e caminharem entre as catacumbas, avó e neto vão afastando folhas e poeira e descobrindo fotografias em preto e branco, com vidros partidos, enquanto a mais velha narra nomes de falecidos, resgatando brevemente suas biografias: DonTito, pai de CarmenFernandez; Barradas, o jogador de futebol; Senhor Santos, marido de avóChica; e, finalmente, a campa de Mbinha, esposo de Agnette. Na lápide, o menino enxerga a inscrição de dois nomes: o do avô, e outro, já apagado pelo sol e pela chuva. Embora saiba que é alguém da família, por causa do sobrenome, não lhe é revelado quem seria. Todavia, o

leitor pode inferir, pelos vários indícios deixados na narrativa, que a indicação desse substantivo próprio (meio presente e meio ausente) faz referência a outra forma cultural de lidar com os mortos.

Trata-se, provavelmente, da figura fantasmagórica de AvóCatarina, cuja presença-ausência remete tanto a uma memória ativa dos mortos quanto a uma relação com o mundo sobrenatural, isto é, a uma dimensão cosmológica da cidade africana (DIOUF; FREDERICKS, 2014; SIMONE, 2001): “AvóCatarina [...] aparecia devagar vestida de preto no antigo luto dela [...]. – Ainda de luto, dona Catarina? – perguntava a vizinha [...]. – Enquanto a guerra durar no nosso país, comadre, todos os mortos são meus filhos” (ONDJAKI, 2009, p. 10-11). O desaparecimento da personagem, ao final da narrativa, juntamente com o gesto de avó e neto de desencobrir os mortos e zelar pelos locais de memória, situa o cemitério como um quase antípoda do mausoléu. Enquanto o primeiro vincula-se a uma obrigação dos descendentes de perpetuar a memorização honorífica dos mortos, isto é, enquanto *pietas e de culto aos mortos* (ASSMANN, 2011); o segundo se apresenta enquanto local de *fama*, de culto à memória de um único corpo e de suas glórias, em detrimento de todo um espaço habitado (ASSMANN, 2011).

A segunda forma de contestação ocorre a partir de um gesto mais abertamente político, em que adultos, reunidos na praia interditada a todos, reivindicam o direito às suas formas de subsistência, convivência e cultura. Por sua vez, os soldados soviéticos se defendem, afirmando que apenas cumprem ordens superiores e, quando o barulho de vozes cresce, utilizam-se de suas akás para lançar tiros ao ar. Senhor Tuarles solicita à sua mãe que busque também sua arma, mas evita usá-la porque percebe a presença de policiais. Se, por um lado, os laços comunitários e coletivos prevalecem, impedindo que a polícia aponte um único líder para levar preso; por outro, ainda que todos expressem, um a um, suas demandas, suas vozes não se fazem ouvir, como o narrador destaca: “ouvir ninguém mesmo já ouvia, estavam só a reclamar – que é uma maneira de a pessoa estar a gritar mesmo sem saber se alguém está a captar a mensagem” (ONDJAKI, 2009, p.119). A cacofonia de vozes e a ausência de representantes do governo dispostos a ouvir as queixas, torna impossível a acolhida das demandas dos moradores. Como AbdouMaliq Simone (2015) argumenta, muitos dos sons que emergem das cidades africanas tornam-se inaudíveis ou inexplicáveis, devendo a política urbana preocupar-se em inventar uma plataforma ou palco em que a cacofonia das vozes seja ouvida e compreendida, e os falantes se tornem visíveis.

No romance de Ondjaki, uma possibilidade de palco para o diálogo se apresenta quando GeneralChefe comparece para vistoriar as obras do mausoléu. Na ocasião, o VelhoPescador apresenta novamente as queixas e a necessidade dos moradores de terem acesso

à praia e ao mar. Todavia, a justificativa apresentada pelo militar é a mesma, ou seja, que são ordens do presidente, prevalecendo, assim, o discurso de que é necessária a interdição da praia em benefício da conclusão da construção. De modo análogo à ocasião em que Ndalú é convidado a ler sua redação na Rádio Nacional – na qual ele pretende falar sobre a aliança operário-camponesa, mas tem sua expectativa frustrada quando, ao participar do programa em homenagem ao dia do trabalhador recebe um texto previamente escrito –, as tentativas frustradas de garantia de direitos são ocasiões flagrantes de uma democracia apenas encenada. Ainda que de forma diferente, as vozes soadas no protesto da praia, como a voz do menino ecoada no rádio, são captadas apenas na medida em que servem como instrumento do governo para encenar uma participação política, uma relação com o povo.

A terceira forma de contestação se dá por via da imaginação e da fabulação. Protagonistas, as crianças assumem no enredo uma relação de intimidade com a Praia do Bispo, sendo capazes de descrever mentalmente cada local entre casas, quintais, ruas, becos, praia e mar. Essa familiaridade torna possível que, conquanto vivam o tempo-espço da infância, o brincar se desenhe como uma performance ou como uma grande cena de cinema, em que as complexidades e desafios do local onde habitam são magicamente resolvidos. Inspiradas nos lemas revolucionários tantas vezes por elas escutados, tal como “A luta continua”, as crianças criam suas próprias revoluções e seus próprios imaginários acerca da cidade que desejam ver, ter e construir no futuro. Para Pi, essa cidade será livre de poeira, por isso ele deseja ter bastante dinheiro para investir em sua invenção, isto é, um negócio de caminhões que acalmam poeiras nos bairros. Já a cidade de Ndalú será como uma lavra enorme, com mangueiras, goiabeiras e abacateiros que dão frutos o ano inteiro e com animais pousando nelas.

É também ao imaginário que os dois meninos, juntamente com Charlita, recorrem – dessa vez àquele constituído por cenas assistidas tantas vezes em filmes de pistoleiros e de guerra – para desenvolver um plano em defesa do local de suas infâncias. A estratégia adotada por eles para resolver as dissensões entre governo e comunidade propõe uma inversão dos mecanismos empregados pelo Estado: se não se pode, democraticamente, evitar o desalojamento e a interdição à praia e, por consequência ao mar, o projeto arquitetônico do mausoléu, como a imagem da cidade do futuro, deverá ser suplantado por uma grande explosão que mande pelos ares a enorme estrutura de concreto. Os objetos e equipamentos para derrubar a obra incluem apenas oito dinamites, meia garrafa de whisky e um frasco de álcool. Ainda que somente no instante em que colocarão o plano em prática deem-se conta de que há muito cimento para pouco explosivo, as crianças não desistirão de devolver o betão à condição de areia, textura mais condizente com o nome e a identidade do bairro, como o narrador tem

registrado em sua memória: “desde a casa da AvóDezanove até ao mar era um montão de areia que nunca tinha conhecido o cimento das obras do Mausoléu” (ONDJAKI, 2009, p. 112).

Se os planos cinematográficos funcionam ou não, importa menos que a cena que se segue, projetada com a ajuda de Bilhardov, na noite mais inesquecível da Praia do Bispo: uma explosão intensa que provoca uma “confusão colorida”, em tons amarelo, vermelho, laranja, verde azulado, como um carnaval de vários matizes, que reúne toda a gente do bairro e de outras regiões para assistir ao evento feito com fogo bonito e certinho como se desenhado por compasso da escola. Explosão festiva como “pipocas esquecidas no azeite a ferver” (ONDJAKI, 2009, p.164), com EspumaDoMar a correr com gaiolas e pássaros pegando carona em seu corpo; com Ndalú, Pi e Charlita dançando na noite sob o céu estrelado e gritando como pássaros sob a água, com vozes unidas como os nós da rede do pescador, num gesto simbólico de retomada e de vitória dos antigos leitos e dos sítios do contar e crescer sobre o betão – como Ana Paula Tavares tão poeticamente nos recorda em linhas trocadas com Ondjaki ao final do romance –, a apontar, literariamente, caminhos para a constituição de uma causa comum sobre o uso da cidade como geradora de imaginação e bem-estar (SIMONE, 2015).

3.2 Subsistência, vínculos solidários e a saudade de um mais-velho que flutua numa necrópole petrolífera: *Os transparentes*

tremiam todas as fundações da cidade, os mais antigos edifícios começaram a ruir, outros inclinavam-se para uma iminente implosão, botijas de gás e bombas de gasolina acenderam a noite de Luanda envenenando a cidade de fumos e odores (ONDJAKI, 2013, p. 389)

Sáímos de uma explosão e adentramos outra. Sáímos de um mar na Praia do Bispo e embarcamos em outras águas, outras conchas, em tempo posterior ao da ficção anos 80. É o que revelam ao leitor as primeiras páginas de *Os transparentes*, lançado em Portugal em 2012, pela Editora Caminho, e no Brasil, em 2013, pela editora Companhia das Letras. Em sua estrutura, o romance é composto por oito partes, antecedidas por entradas destacadas em páginas escuras, contendo fragmentos ou sobras do todo. Essa configuração sugere semelhança com o conteúdo da narrativa, cujo enredo decorre, principalmente, de acontecimentos envolvendo as personagens que residem ou que visitam e frequentam um edifício de 7 andares, situado na Maianga, zona urbana central de Luanda, e sobre o qual é dito: “era um prédio, talvez o mundo” (ONDJAKI, 2013, p. 69). Mas antes de ter contato com esse prédio, o leitor começa as primeiras linhas da narrativa mergulhado em uma explosão, ocasião em que um mais-velho,

que tem por nome Cego, pergunta a um jovem VendedorDeConchas qual é a cor do fogo. Tal resposta virá apenas nas últimas linhas da oitava e última parte do livro, quando o mais novo responde: “—é um vermelho devagarinho, mais-velho... é isso: um vermelho devagarinho...” (ONDJAKI, 2013, p. 398).

Como imagem refletida, forma e conteúdo, estrutura do romance e estrutura social estão espelhadas, por exemplo, na fragmentação da primeira e da última parte do livro. O que se verá entre os 7 andares do prédio e as outras superfícies e subterrâneos da cidade literária, entre as 6 partes inteiras do romance e a outra fraturada (1 e 8), entre a pergunta que abre o livro e a resposta que o encerra, — como se o início fosse o fim e o fim, como uma súplica ou um desejo ardente, fosse uma possibilidade de recomeço — são tramas e episódios complexos, nas mais diferentes camadas de uma Luanda pós-guerra civil e pós-socialismo. Sem nenhuma menção a datas, o enredo não linear, com narrativas dentro de narrativas, enquadra diversas e distintas realidades e formas de (sobre)vivência, como se cada “estória” dentro da “estória” fosse uma janela por onde se podem enxergar as diversas formas de estar no mundo, em Angola, em Luanda.

A língua escrita também expressa essa fragmentação ou essa estrutura cindida. Frases e orações são iniciadas com letra minúscula e o ponto é usado apenas na medida em que sua presença se torna fundamental para o sentido desejado ao discurso. O único caso em que são utilizadas letras maiúsculas ocorre na grafia de substantivos próprios, oriundos, todavia, de substantivos comuns e de adjetivos, escritos sem separação entre as classes de palavras, como já ocorria na ficção anos oitenta. De modo geral, os nomes carregam a potência de enunciar o lugar social, político e econômico de onde se fala, a exemplo de “CamaradaMudo”, “PauloPausado”, “RibeiroSecco”, “Pomposa”, “Clara”, dentre outros. Nesse sentido, as alcunhas se vinculam a uma marca física, corpórea (como “Cego”), a uma qualidade (como “MariaComForça”) ou a algo oriundo de um episódio que baliza a biografia do sujeito de papel, como o próprio narrador e o Carteiro refletem:

“o nome”, pensou nisso, o Carteiro, no nome
nos nomes que já tivera e que acumulara na vida, o nome que os pais dão
e que escolhem pelas razões mais sérias ou mais absurdas, o nome de família,
“o que nos é imposto por um tio ou um primo e depois o nome de rua, que às
vezes acasala com esse mais familiar” que se vai designar nome-de-casa, e
depois os nomes que a vida nos atribui (ONDJAKI, 2013, p. 371)

Tomando este romance para pensar a obra de Ondjaki como um todo, poderíamos mesmo afirmar que, semelhante a um prédio, a estrutura literária que se vê aqui é a mesma que

se vê na ficção anos 80. Não é difícil notar as afinidades entre Vaz, o homem mais magro da Luanda dos cartões de abastecimento, e Odonato, cujo corpo é marcado e transformado pela fome; ou entre a relação com a cidade, a caminhada por suas ruas e o lirismo em personagens como Ndalu, EspumaDoMar, VendedorDeConchas e Cego. Se no final de *AvóDezanove e o segredo do soviético* Espuma corre pela praia com o corpo repleto de pássaros, enquanto o mausoléu explode; no final de *Os transparentes*, Cego e Vendedor, abrigados no chão do bar ArcaDeNoé enquanto a cidade está em combustão, olham o céu e veem balões voando. Se Espuma faz de seu corpo uma propulsão aos pássaros, Odonato (aspirado em sua transparência pelo vento) voa, flutua, ganha os céus. O enredo também nos faz transitar por locais já presentes naquela narrativa, como a região central de Luanda, o Hospital Militar, o aeroporto, a Rádio Nacional, a (praia da) Ilha, o cemitério e o (distante) musseque. O narrador, agora em terceira pessoa, como se lançasse mão de uma espécie de recursividade literária, faz-nos revisitar temas, tais como a memória da passagem dos cubanos pelo país, a língua espanhola, a situação dos “gatunos”, as idas ao bar, os buracos nas ruas, os espalhafatosos (ainda que mais raros) comboios e eventos presidenciais. Permanece também o uso do lirismo e do humor (mobilizado habilidosamente pelo narrador para erigir caricaturas de figuras e instâncias políticas deterioradas), o trocadilho com vocábulos (como “Raago”, “matakú”, “rabo”), a referência ao cinema e aos filmes de kung fu, a presença de personagens das telenovelas brasileiras, como Odorico, cujo nome foneticamente se assemelha ao de “Odonato”, uma das figuras centrais do romance.

Todavia, ocorre uma inversão no sentido dos episódios que se passam na ficção anos oitenta e os que se passam na obra de 2012. Aquela nos coloca diante de um país recém-independente, em (re)construção, em processo de ressignificação de (nomes de) lugares – cheios de infâncias, quintais, ruas e carnavais. Esta cidade, assim como a primeira e a última parte de *Os transparentes*, encontra-se agora em situação de fratura, de desconstrução, escavação e demolição. A explosão e o espetáculo pirotécnico já não têm as cores todas, os pássaros e o mar pertinho; e a luz fátua da cidade durante a noite se assemelha a um animal noturno pingando lama do corpo. Também se invertem os papéis: quem pergunta já não é um menino deslumbrado que dirigia questionamentos a António e a João sobre as perspectivas para o jovem país, mas um mais-velho que perdeu a visão em um acidente com bateria e tem uma aguçada capacidade sinestésica diante do que vê com o olfato, o tato, a audição e o paladar. Não é possível deixar de notar também, além do desaparecimento das cores, o apagamento de alguns hábitos que são o centro da ficção anos oitenta, como as brincadeiras de rua, que cedem lugar agora ao ambiente de uma cidade que assume a imagem de um canteiro de obras de uma

grande empresa privada. Dela desaparecem as crianças como foco, as suas aventuras e as existências imaginárias, a escola e os espaços do brincar como locais por onde se experiencia e se vive a cidade. Surgem, no lugar destes, adolescentes e jovens em vulnerabilidade social, adultos desempregados e idosos em situação de abandono.

Enquanto a infância sai de foco, o tema político-econômico, sistematizado em dois núcleos narrativos, ganha maior proporção. No núcleo político, incluem-se personagens como Presidente, Ministro, Assessor SantosPrancha e os fiscais DestaVez e DaOutra. Numa escala hierárquica abaixo e vinculando-se direta ou indiretamente a esse grupo, incluem-se a secretária DonaCreusa, GuardaAsCostas, motoristas, agentes policiais e de trânsito, além de um Carteiro ligado à Empresa Nacional de Correios. Juntas, essas personagens dão forma e conteúdo a uma espécie de comédia burlesca, uma sátira, que focaliza a degradação ética e moral que permeia as instituições. Não se deixa de notar o tom jocoso empregado pelo narrador para se referir aos membros do alto escalão do governo, os quais são ridicularizados nos modos e nos hábitos extravagantes que costumam ostentar quando assumem os cargos aos quais ascendem menos por qualidades técnicas do que pelos estreitos vínculos pessoais, como exemplifica o fragmento a seguir:

“o roxo fica-me bem, devo ter alguma veia francesa”, usava dizer o Assessor que era um homem de estilo, estilo duvidoso, pode-se dizer, mas nutria uma constante preocupação com o brilho dos sapatos e o bom estado das meias a sua ascensão política dera-se rapidamente devido aos seus laços com o camarada Ministro [...] (ONDJAKI, 2013, p. 101-102)

Ambos, Ministro e seu fiel escudeiro SantosPrancha (lento e afeito a bebidas alcoólicas como a personagem quixotesca), são figuras paradigmáticas das falhas morais que permeiam o ambiente político. Espalhafatosos e utilizando-se, sem nenhum pudor, de regalias dadas a si em função dos cargos que ocupam, gozam de carros com ar-condicionado, motoristas particulares, seguranças, além de consumirem whisky, vinho português e água francesa engarrafada e serem afeitos a encontros casuais em horário de expediente.

Nesse ambiente institucional degradado, são diversas as cenas de abuso de poder, praticadas em diferentes níveis hierárquicos: Ministro humilha Assessor, que humilha funcionários a ele subordinados. As relações de trabalho são assinaladas por práticas de assédio moral, como as ocasiões em que SantosPrancha expõe DonaCreusa a situações vexatórias, corrigindo, inclusive, o vocabulário da funcionária, ao indicar que o termo “banheiro” (coisa de brasileiro) deve ser substituído pela forma mais adequada “wc”. A servidora – na ausência dos que oficialmente ocupam cargos, como o motorista (frequentemente ausente sob pretexto de

luto pela perda de entes familiares) –, tem ainda de arrumar substitutos de última hora; opinar positivamente sobre roupas e vestimentas adquiridas em vitrines do mercado mundial; além de ser coagida a comprar, com recursos próprios, o gelo para os ébrios líquidos consumidos pelo superior.

Outras situações de abuso de poder extrapolam o ambiente de trabalho, como ocorre numa das vezes em que Ministro vai, com carro, motorista e segurança oficiais do governo, ao encontro de Nelucha. Para chegar mais rapidamente ao compromisso extraoficial, acionam-se sirenes para escapar ao trânsito engarrafado. No local do encontro, ao descobrir a ausência da amante, o membro do governo, trajando “fato caro, uma fina gravata de seda e sapatos comprados em Paris” (ONDJAKI, 2013, p. 33), e tentando esconder-se da população, apropria-se de um telefone sem saldo da zungueira MariaComForça para exigir o retorno imediato de seu motorista, que o aguarda dando voltas ao quarteirão. Enquanto isso, o Carteiro, reconhecendo a figura pública, aproxima-se com a intenção de lhe entregar uma carta de vinte e cinco linhas, escrita à mão, em que solicita aos órgãos competentes uma motorizada, de forma a melhor executar as suas obrigações de entregador de correspondências pela cidade de relevo irregular. Mas ao tocar espontaneamente o braço de Ministro, o trabalhador é lançado ao chão e tem a face esbofetada por GuardaAsCostas, no ímpeto de afastar de seu chefe aqueles que se lhe apresentam como ameaça.

O que se vê no nível político do romance é, em síntese, a sátira de um Estado em que dominam práticas de clientelismo, patrimonialismo, tráfico de influência, corrupção e má gestão dos recursos públicos em diversos níveis. São fartas as ocasiões em que funcionários públicos exigem propina (cobrada em variadas moedas) de civis e de turistas em aeroportos, nas ruas, no trânsito, em moradias precárias e em presídios. É o caso, por exemplo, dos aparentados de membros do governo, os fiscais DestaVez e DaOutra, os quais se destacam como uma espécie de onipresença do sistema corruptível, aproveitando-se das oportunidades mais inusitadas para cobrar taxas e impostos, seja de jornalistas da imprensa internacional em cobertura de evento comunitário, seja do naco menos privilegiado da população. Juntos, DestaVez e DaOutra, ameaçam kinguilas, tomam cerveja sem pagar às zungueiras, dão sugestões de empreendimentos desonestos a homens desempregados e vivendo no mercado informal; evadem divisas para Portugal; tornam-se, enfim, empresários-proprietários de uma igreja, pela qual pagam em dólar.

A proporção dessas práticas aumenta à medida que se sobe no nível hierárquico governamental. Ministro e SantosPrancha, enquanto ostentam poder e consumo, condições radicalmente diferentes da dos demais trabalhadores que surgem ao longo do romance, portam-

se como se desconhecêssem completamente os graves problemas com os quais a população se confronta, especificamente a falta de moradia; a infraestrutura deficitária; a baixa empregabilidade; e as históricas quedas de energia elétrica e falta d'água encanada – tópicos que atravessam as narrativas de Ondjaki como uma imagem que cruza a história do país. A questão aparece de modo mais claro em uma tentativa feita por parte do jornalista PauloPausado em conseguir com a secretária de SantosPrancha uma audiência com este a fim de convencê-lo a viabilizar uma entrevista com o Ministro. Na ocasião, a conversa, entrecortada por todo tipo de evasiva e ritos improfícuos, finda por chegar ao seguinte diálogo:

- a maka da água
- sim, a maka da água..., mas qual é a maka?
- falta água em Luanda, demasiadas vezes, o abastecimento está completamente irregular
- a sério? não tinha sentido nada
- mas a população já sente há algum tempo, senhor Assessor [...] (ONDJAKI, 2013, p. 93).

O distanciamento do Estado em relação aos cidadãos se torna mais evidente no enredo nas poucas menções feitas ao Presidente, cuja presença ocorre como uma espécie de ausência, isto é, apenas uma imagem, uma voz sem corpo ou um corpo sem voz. Durante toda a narrativa, a personagem surge em três momentos. Na primeira vez, via TV pública, o também “comandante-em-chefe das forças armadas, [...] chefe do governo, Presidente do conselho de ministros e do conselho da república e do mpla, e patrono da FESA” (ONDJAKI, 2013, p. 159), anuncia a criação e as funções de uma Comissão Instaladora de Petróleo Encontrável em Luanda (CIPEL). Antes disso, os rumores de uma tentativa de explorar o recurso energético na capital chegam por fontes seguras aos jornalistas ManRiscas e PauloPausado. Os próprios Cego e VendedorDeConchas, em suas ambulações pela cidade, deparam-se com placas da CIPEL, como se nota no seguinte trecho: “– calma só, estou aqui a ver uma coisa – vendedor havia parado para ler uma enorme placa – isto está em todo lado” (ONDJAKI, 2013, p. 65). Placas com as quais a população chega a fazer pastiche, rebatizando e ridicularizando os inventos políticos: “já há pinturas na rua a dizer que isso é ‘Cambada de Idiotas a Pastar Em Luanda’” (ONDJAKI, 2013, p. 78).

Na TV, a imagem e a voz do Presidente confirmam a especulação, isto é, que Luanda, “o lugar de acolhimento das revoluções, mas também de pessoas vindas de todas as partes do país quando a guerra se acendia em outras províncias, passava agora, como a província do Zaire ou Cabinda, a contribuir para o engrandecimento do jorro petrolífero nacional”

(ONDJAKI, 2013, p. 160-161). De modo semelhante ao que se passa no enredo de *AvóDezanove e o segredo do soviético*, no qual o povo conhece o projeto de mudança para o bairro PraiaDoBispo em um anúncio publicitário no *JornalDeAngola*, aqui a imagem do engenheiro chefe de Estado e seu discurso justificam a necessidade de, inicialmente, ter mantido o projeto em segredo até que se tivesse certeza de sua exequibilidade. Ademais, este argumenta que a CIPEL existe em prol do bem-estar da cidade e do país e promete que o trabalho obedecerá a padrões científicos e tecnológicos, solicitando, por fim, que a população se mantenha disponível e paciente para colaborar.

O segundo pronunciamento do Presidente, já no final do romance, ocorre via RádioNacional, quando é anunciado, em consenso com o Partido, o cancelamento de um eclipse em razão do luto nacional pela morte de Ideologia – episódio dos mais sarcásticos e que reforça a baixa qualidade da democracia angolana, uma vez que o Presidente, o qual concentra todo o poder e torna sigilosos projetos que afetam toda a população, tem a arrojo de cancelar um evento natural, em nível mundial. A terceira vez em que entra em ação no romance (e a única em que aparece em público) ocorre no LargoDaMaianga, na ocasião em que se comemora o primeiro jorro de petróleo em Luanda. No local, uma tribuna, com fitas, bandeiras e flores; balões amarelos, pretos e encarnados que se soltam das mãos de crianças e sobem em direção às nuvens; milhares de bandeiras agitadas e uma população em “alvoroço de euforia alcoólica” (ONDJAKI, 2013, p. 367) esperam a chegada do camarada representante maior da república. Finalmente, o barulho das sirenes das motos que antecedem a viatura presidencial se junta ao escudo-corredor de segurança feito por guardas, enquanto do carro com vidros fumados desce a esperada e aclamada figura pública, em aceno e sorriso aos presentes. O anúncio é breve:

– caros cidadãos, como já foi noticiado pelos órgãos de informação nacional [...] na madrugada de ontem, finalmente, Luanda foi testemunha do primeiro jorro do petróleo encontrado sob o solo desta cidade
[...]
- todos os camaradas da Comissão Instaladora do Petróleo Encontrável em Luanda, também conhecidos como “cipelinos”, estão de parabéns... está de parabéns o governo pelo trabalho desempenhado até ao momento, está de parabéns a nossa cidade... viva o petróleo encontrado em Luan... (ONDJAKI, 2013, p. 368-369)

À palavra interrompida, segue-se um som surdo, abafado, uma escuridão e inúmeros GuardaAsCostas que cobrem com as mãos o corpo sem voz, sem vida, com uma perfuração no crânio. Entre a primeira e a terceira (des)aparição do Presidente, entre o anúncio da criação da CIPEL e o da descoberta do primeiro jorro de petróleo, um universo narrativo se

faz e une as pontas de um complexo tecido de fios apenas aparentemente soltos, dentre os quais aqueles que vinculam o núcleo político ao econômico. Isso se dá, principalmente, a partir de duas ações empreendidas pelo governo: a exploração da fonte de energia no solo da capital do país (em nível comercial internacional) e as manobras para privatização dos serviços de abastecimento de água (em conluio com o empresariado local).

Tema histórico, a exploração de petróleo em Angola se amalgama e é fator determinante em todo o período de independência desse jovem país da África Austral, assumindo uma posição que se alterna entre força e fraqueza econômica, a depender das crises e da cotação do preço do barril no mercado mundial. De tal forma, o que se passa no enredo de *Os transparentes*, isto é, a aposta numa economia subterrânea (via petróleo) como caminho encontrado pelo governo, na figura do Presidente e do Partido, para a configuração de uma narrativa internacional de sucesso, encontra suas bases constitutivas, no plano histórico, antes do período pós-guerra civil. Conforme Caley (1996) e Walter (2007), os portugueses tiveram conhecimento da existência de petróleo em solo angolano ainda no século XVIII, a partir de relatos das populações locais que se utilizavam deste recurso natural como combustível. Pepetela (1990) refere que entre 1876 e 1938 a iluminação das ruas e largos de Luanda era feita a petróleo. Mas é somente no início do século XX que ocorrem as primeiras tentativas de exploração industrial – sem sucesso, sobretudo, em razão da tecnologia obsoleta. Já na segunda metade do Novecentos assiste-se aos eventos que no século XXI colocarão o país como um dos principais fornecedores mundiais dessa fonte de energia: em 1955 descobre-se petróleo comercial em Benfica, seguindo outras descobertas em Cacuaco, Cabinda, Tobias e Luanda; em 1956, entra em funcionamento a Refinaria de Luanda; em 1966, a colônia insere-se no grupo dos grandes produtores do continente, ocorrendo, no final da década, a principal expansão da indústria; em 1973, o petróleo se torna o principal produto de exportação; em 1976, o governo socialista nacionaliza a ANGOL (Sociedade de Lubrificantes e Combustíveis) e cria a Sociedade Nacional de Combustíveis de Angola (Sonangol E.P) e o Ministério do Petróleo, que, em 1978, promulga, via Decreto 13/78 de 26 de agosto, a Lei das Atividades Petrolíferas, a qual traça os parâmetros no que se refere à prospecção, pesquisa e exploração do petróleo e do gás (atividades atribuídas exclusivamente à estatal, sendo-lhe permitido, contudo, firmar parcerias com empresas estrangeiras). Tais eventos possibilitaram que, ao final da década de 1970, o governo transformasse a costa angolana numa espécie de sesmaria, dividida em treze áreas de exploração de petróleo, licenciadas a companhias petrolíferas.

No período de Paz, o que se verá é uma fase econômica distinta das décadas anteriores, mas não obstante, lógica e historicamente, a elas conectadas (MENEZES, 2000). A

partir de 2002, pós acordo entre MPLA e a UNITA, colocando fim à guerra civil, o país passa por um processo de revitalização, empreendendo uma política econômica diferente da ditada pelo FMI, o que incluiu o pagamento da dívida com essa instituição e (em tese) uma maior atenção aos setores sociais. Antes do fim da primeira década do novo século, a nova política logrou sucesso econômico: contando com a presença de quase duas dezenas de companhias (cinco delas como operadoras e as demais como associadas) nacionais e internacionais (de origem angolana, americana, britânica, francesa, japonesa, italiana, portuguesa, iugoslava, croata, norueguesa, sueca e brasileira), o país passou a atuar, em 2006, como membro da OPEP e, em 2008, tornou-se o maior produtor da África subsaariana. Nesse cenário, entre 2004 e 2008 (“período de ouro” de sua economia), o Produto Interno Bruto angolano atingiu um crescimento médio de 17%, destacando-se entre as economias com maior taxa de crescimento no mundo – e, consequentemente, como um local mais propício a investimentos estrangeiros (SERROTE, 2020; ALENCASTRO, 2020). Porém, entre 2009 e 2011, em decorrência de mais uma crise internacional e da acentuada descida das receitas petrolíferas, as taxas de crescimento foram novamente reduzidas, forçando o governo a endividar-se mais uma vez com o FMI. Observando o PIB nas últimas três décadas, nota-se que houve um salto de 3,2, nos anos 1990, para 15,3, em 2002; de 20,6, em 2005, para 23,3, em 2007. E, em 2008, novamente ocorre uma fase de recuo, caindo para 13,8; e para 2,4, em 2009 (SERROTE, 2020). Essa flutuação a que se assiste nos últimos 46 anos se justifica, dentre outros fatores, pela dependência de uma única fonte de receitas e pela urgência (não observada pelas autoridades) de investimentos e diversificação de outros setores da economia.

Tal situação não é exclusiva. Monié, Amorim e Gayer (2007), ao discorrerem sobre a inserção da África subsaariana no sistema-mundo capitalista, analisam que, durante o secular processo de unificação desse sistema, as relações entre essa parte do continente e o resto do planeta foram caracterizadas pela sua crescente participação nas redes econômicas, comerciais, financeiras e político-diplomáticas que moldaram uma inserção de caráter periférico na divisão internacional do trabalho. Segundo os autores, não obstante as tendências que caracterizam as últimas décadas e as transformações que ilustram a complexidade crescente das relações entre o continente e o resto do mundo – como diversificação dos fluxos comerciais, constituição de novas redes político-econômicas, participação dos representantes das culturas africanas na indústria cultural global –, a evolução dessas relações na longa duração evidencia a perpetuação de sistemas de exploração e opressão que especializaram esta região periférica, caracterizada pela importação de bens de maior valor agregado e pela oferta de matéria-prima – o que

representa até hoje entre 75% e 80% das receitas de exportação (MONIÉ; AMORIM; GAYER, 2007).

No caso específico de Angola, se entre a independência política e a primeira metade dos anos oitenta o Estado-nação, mesmo com receitas dependentes do enclave capitalista petrolífero de Cabinda, procurou aproximar-se do bloco socialista, guinando, no final dos anos oitenta, para uma economia abertamente neoliberal, permaneceu, sempre, no modelo primário-exportador, reforçado, sobretudo, pelas expectativas quanto à sua potencialidade no cenário energético global (MONIÉ; AMORIM; GAYER, 2007; MENEZES, 2000; GONÇALVES, 2011; PEREIRA, 2015). No período de ouro da economia angolana, por exemplo, o petróleo foi responsável por mais de 80% do PIB nacional, enquanto a exportação de diamantes ficou em torno de 5% (SERROTE, 2020).

No romance de Ondjaki, é com esta Luanda inserida no sistema-mundo capitalista uno e desigual (WALLERSTEIN, 2005), com manutenção de relações já constituídas em décadas anteriores e com outras rotas comerciais, que o leitor se depara. As novas configurações da economia subterrânea no século XXI estão literariamente representadas no enredo de *Os transparentes* a partir do ilogismo da exploração desenfreada de petróleo, que atinge a histórica zona urbana central da capital e seus arredores, transformados em mais uma sesmaria entregue aos (velhos) novos colonizadores do mercado mundial: “a ideia era muito clara, tratava-se de intensas e variadas escavações no largo perímetro de Luanda que tinha como epicentro o próprio LargoDaMaianga, sendo que a esfera de ação se alastrava até depois do chamado mercado do FutungoDeBelas, ex-casa do chefe de estado da nação” (ONDJAKI, 2013, p. 160). A efetivação desse trabalho se dará, segundo retórica dos órgãos de comunicação social oficiais, conforme “padrões científicos e tecnológicos avançadíssimos, contando com a participação de países como os Estados Unidos, a Rússia, a França, a Índia e o Brasil” (ONDJAKI, 2013, p. 161). O que se vai assistir nessa pós-colônia (MBEMBE, 2001a) literária de Ondjaki é um país reduzido, em nível político-administrativo e econômico, a uma jazida, a uma terra escavada, oca, que tira tudo de si para sustentar uma pequena elite nacional e o mercado mundial global – imagem que em muito reencena processos exploratórios cujos fios remontam aos portos, aos navios negreiros, aos campos de café, de sisal, ao sistema de *plantation*³¹.

Essa realidade predatória pode ser vista e sentida em cada canto da capital literária e, de modo particular, nas ruas e no ambiente do aeroporto QuatroDeFevereiro – agora um tanto

³¹ Como Pepetela afirma em *Luandando* (1990, p. 18): “a primeira cidade fundada na África a sul do Sahara por europeus [isto é, Luanda], com foros urbanos desde 1605, nasceu apenas para ser uma base de rapina, um acampamento de trânsito, factor que vai marcar indelevelmente o seu carácter nos três séculos seguintes”.

diferente daquele onde Ndalú vai buscar a tia Dada, vinda de Portugal para as férias na Luanda dos cartões de abastecimento e do toque de recolher. Neste local do século XXI, é Santos Prancha quem vai receber não um parente, mas um contratado pelo governo como responsável técnico pelo projeto da CIPEL. Na ocasião em que Raago – mão de obra altamente especializada, engenheiro, negro, norte-americano, figura internacionalmente conhecida, expert na descoberta de petróleo, com método utilizado em prospecções no Timor Leste e no Brasil – chega ao país, o leitor tem a possibilidade de transitar por essa espécie de mosaico socioeconômico nacional e internacional, onde se cruzam produtos e pessoas vindos de todas as partes:

a habitual algazarra de gente que espera outra gente que vem chegando, zona de oportunidades, de contactos, de negócios inadiáveis, de faturação fácil, palco de conversas e de reencontros, onde ministros se misturam com carregadores de bagagens e os mais altos funcionários públicos, ou mesmo intelectuais, convivem por breves instantes com gatunos de carteira ou vendedores de cartões com saldo de telemóvel, os trocadores de dinheiro, os policiais que controlam o trânsito de carros mal estacionados, os mendigos, os esperançosos, os transpirados pelo ar quente da cidade e os constipados pelo ar frio do ar-condicionado de seus jipes importados (ONDJAKI, 2013, p. 104).

Nessa zona de tudo e de todos, depare-se com “gente cheia de malas, bagagens e dimensões inacreditáveis” (ONDJAKI, 2013, p. 107), “carregadas de artigos comprados no Brasil, África do Sul ou nas europas” (ONDJAKI, 2013, p. 266), longamente listados pelo narrador: t-shirts, fatos, vestidos, sapatos, bolas, colares, tênis, calcinhas, pijamas de seda, gravatas, chapéus, equipamentos tecnológicos, mp3, mp4, telefones celulares com serviços ainda não oferecidos em Angola, mini-televisões, leitores de dvd, lâmpadas led, aparelhagens com potência para incomodar vizinhos a mais de cem metros de distância, porta-retratos digitais, gps’s, sensores para automóveis, frutos frescos, queijo da serra, queijo minas, preservativos de diferentes cores e sabores, relógios caros de prata ou de ouro de marca importante, óculos escuros de marca, botas, alarmes, artigos para cozinha e jardim, piscinas insufláveis, televisores de incontáveis polegadas, memória para computador, livros de gestão e negócios ou de direito internacional, máquinas fotográficas, cadeiras de bebê, perfumes e outras tantas parafernalias do mercado manufaturado que entram no país.

À miscelânea de petróleo exportado e de produtos que chegam corresponde uma diversidade de pessoas de todas as cores, com cabelos e olhos de todos os tons, oriundas das mais diversas províncias e do exterior. Ainda no QuatroDeFevereiro, por ocasião do eclipse anunciado e agenciado como mais uma publicidade mundial do Partido e do governo, – com

direito à comercialização de óculos encomendados aos chineses, camisetas e cartazes luminosos onde se pode ler “o eclipse é passageiro mas o nosso Partido brilha sempre” (ONDJAKI, 2013, p. 224) – desembarca um grupo de cientistas vindos com o objetivo de estudar o rentabilizado fenômeno natural. Um dos pesquisadores é o brasileiro Serginho, que, apegado a estereótipos da África dos safáris, dos grandes animais e da selva, insiste com todos os que se lhe apresentam para que lhe apontem no concreto as suas fantasias forjadas no outro lado do Atlântico. A referência ao Brasil (em especial à cultura, a personagens de telenovelas e à música) é, como mencionamos, uma característica do projeto estético de Ondjaki que se mantém em *Os transparentes*. Mas neste romance se destaca outra marca envolvendo os dois países, isto é, as relações comerciais. Na saída do QuatroDeFevereiro, enquanto os cientistas aguardam o transporte que os conduzirá até Sumbe (local de observação do eclipse), diversos vendedores os abordam, oferecendo produtos de tudo que é tipo. A Serginho é ofertado um par de óculos especial para o evento, pago, todavia, apenas em dólar ou em euro. Espantado com o fato, o brasileiro indaga acerca do conhecimento demonstrado sobre essas moedas e mesmo sobre a brasileira, ao que o pequeno empreendedor do mercado informal lhe responde: “– aqui conhecemos todas as moedas, kota, até da China”. E acrescenta: “– [...] vou fazer preço bom no kota, brasileiro até já é como nosso irmão, do kota Lula...” (ONDJAKI, 2013, p. 271).

A alusão ao governo do Partido dos Trabalhadores, na figura de Lula, não ocorre ao acaso, embora a aproximação comercial entre Angola independente e o Brasil tenha se constituído desde a abertura democrática e econômica dos dois países, no início da década de 1990³². Essa ponte se fez, sobretudo, a partir da elaboração de planos econômicos angolanos em cooperação com técnicos brasileiros (inspirados em ações em prol da estabilização, como o Plano Collor I); e da atuação da iniciativa privada, nomeadamente da Odebrecht³³ (MENEZES, 2000). Conforme Mathias Alencastro (2020), a empreiteira brasileira chega ao mercado angolano ainda durante a guerra e estabelece parcerias estratégicas com o Estado, inicialmente no setor de diamantes e de energia, com destaque para a construção da barragem de Capanda,

³² Vale lembrar que as relações entre os dois países não se restringem ao período recente da história de Angola. Pepetela, em *Luandando* (1990, p. 65), mostra como o comércio entre os dois lados do Atlântico é um fato que atravessa os séculos, sobretudo até 1822: “Até aí, Angola era mais colônia do Brasil que de Portugal. Para o provar, basta referir as estatísticas do comércio externo do ano de 1818 [...]. Nesse ano Angola importou do Brasil mercadorias cujo valor representava 95,1% do total, enquanto de Portugal apenas 4,9%. E quanto às exportações de Angola, elas foram exclusivamente para o Brasil. Nestas exportações os escravos ocupavam 98,6%, o restante sendo cera e marfim. Além dessa dependência econômica, as decisões do rei vinham através do Brasil e a maior parte dos funcionários superiores também eram provenientes da colônia sul-americana”.

³³ Conforme Solizaval Menezes (2000, p. 354), no início da década de 1990 “as empresas brasileiras representavam um volume alto de investimentos, pois estavam ligadas, ou ao petróleo (caso da Petrobrás), ou à construção da hidrelétrica de Capanda (Noberto Odebrecht, Furnas), ou ainda à exploração de minérios e construção privada (Odebrecht)”.

realizada entre 1987 e 2004. Durante o governo Lula, as relações institucionais e comerciais entre os dois países foram estreitadas, influenciando numa maior inserção e na ampliação das atividades da Odebrecht no país africano. Em mais de trinta anos, fruto também das manobras de Eduardo dos Santos para instrumentalizar o setor público e o privado a fim de concentrar autoridade em suas mãos e nas de seus aliados mais próximos (sobretudo familiares e membros do setor militar no pós-guerra), a empreiteira conquistou territórios e administrou setores econômicos em aliança com o Estado angolano, tendo atuado, entre 2002 e 2015, como a empresa estrangeira com maior financiamento público, maior contingente de mão de obra local e maior participação nos projetos de reconstrução nacional lançados a partir de 2002, período em que também passou a ser a principal financiadora da Fundação José Eduardo dos Santos (ALENCASTRO, 2020).

Em *Os transparentes*, além do português quase habitual entoado por turistas como Serginho e por outros brasileiros – como o pastor funcionário da IgrejaDaOvelhinhaSagrada –, as relações comerciais internacionais são tematizadas, sobretudo, a partir de outros dois grupos de estrangeiros, de modo que nessa babel do século XXI o espanhol e o russo da ficção anos 80 (em sua amalgamação com o português e o kimbundo), cedem à mistura de outras línguas: seja a de vendedores que anunciam seus produtos industrializados; seja a dos chineses que chegam em bando ao aeroporto – como o narrador destaca: “observou com espanto o numeroso grupo de chineses que sorria e abraçava um outro grupo de chineses que os esperava” (ONDJAKI, 2013, p. 107); seja o inglês pronunciado por nigerianos; por jornalistas da BBC com fotografias nem sempre autorizadas para compor notícias sobre Angola e o continente, de preferência aquelas não muito boas; seja o inglês usado por engenheiros como Raago nas tentativas de se comunicar com angolanos e em seus planos e relatórios técnicos encomendados e alterados.

A mistura de línguas e desse universo global se fará notar nas ruas e nos produtos que circulam pela cidade: desde coca-cola de fabrico nacional; água francesa engarrafada; bebidas da África do Sul, de Portugal e da França, até objetos comprados em lojas de produtos europeus em Luanda. Mas não apenas isso. Da varanda do sexto andar do prédio da Maianga, Odonato olha Luanda e vê um trânsito balizado não por ladas amarelos que circulavam na Luanda dos anos 80 (como aquele que serve de táxi a Charlita e ao pai alcoólatra no caminho entre o aeroporto e a casa, no conto “No galinheiro, no devagar do tempo”), mas ruas onde se cruzam jipes americanos, japoneses, coreanos, Toyota starlet, hiace (usados por candongueiros para o transporte coletivo) e motos chinesas. É também da China que PauloPausado encomenda, em dozes diferentes compras, cada uma das partes da arma que ele montará e usará na primeira

e única aparição do presidente em público, no LargoDaMaianga, em frente ao prédio onde o jornalista vive com a namorada Clara.

Provável alusão literária à aproximação comercial sino-angolana desde o final dos anos noventa (mais precisamente em 1997), a presença dos produtos oriundos da China, bem como de migrantes deste país em Luanda, surge em alguns pontos do enredo de *Os transparentes*. Além das situações já expostas, destacam-se dois outros episódios. Um deles ocorre quando Cego e VendedorDeConchas procuram a casa de Pomposa (esposa do Ministro) para lhe oferecer conchas. Na região urbanizada, com infraestrutura e casas com sistema privado de proteção, a dupla escolhe uma, sem a presença de seguranças, para pedir informações:

[...] uma voz estranha, numa língua estranha, falou algo com o tom de mandar esperar
 apareceu, na janelinha do portão, um chinês baixinho, de pele muito esbranquiçada e olhar curioso como o dos periquitos
 – camarada, estamos a procurar a casa de uma senhora Pomposa
 – famóza? – falou o chinês

A presença da “língua estranha” não se limita, contudo, a essa região mais elitizada da cidade. Nos fundos bar ArcaDeNoé, uma pequena propriedade privada é arrendada a uma família chinesa composta por sete pessoas. Mas, ao final de 1 ano, o narrador, em tom sarcástico e recorrendo ao exagero e ao humor característico do projeto estético de Ondjaki, relata que o número de moradores se amplia rapidamente para onzes pessoas, ou seja, 4 filhos em 12 meses. Tentando livrar-se da presença do grupo que cresce e que resiste em deixar o local depois de mais de um mês de aviso e almejando, sobretudo, outros negócios mais rentáveis para o espaço no quintal, Noé, munido de uma aká47, dá dois tiros para o ar, num aviso contundente aos inquilinos para que se retirem em no máximo um dia. O fato só se efetiva quando, novamente armado e tendo junto a si frequentadores do seu bar, o proprietário se coloca em frente ao local, enquanto a mudança decorre.

As duas situações não apenas apontam para o crescimento acelerado desses imigrantes no país, mas também para os conflitos que se têm cultivado, seja no que se refere ao mercado de trabalho disputado, inclusive no setor informal, seja no que tange ao ramo imobiliário e à qualidade dos serviços e produtos ofertados pelas empresas chinesas no setor de infraestrutura (GASTROW, 2015; 2017). Segundo Claudia Gastrow (2017), estima-se que 259 mil cidadãos chineses viviam em Angola em 2012. Número que se explica, conforme Tiago Bassika Nzovo (2012), a partir dos acordos efetivados que fizeram com que, ainda na primeira

década do século XXI, Angola se tornasse o maior parceiro comercial da China no continente africano, com o comércio bilateral atingindo a soma de US\$ 25,3 bilhões em 2008 – representado pela oferta, sobretudo, de petróleo, por parte do governo angolano, e pela compra de produtos manufaturados. Destaca-se também a participação da China no projeto de reconstrução nacional angolano, com ações nas áreas da saúde, educação, energia, água, pesca, correios e telecomunicações, obras públicas e agricultura (NZOVO, 2012), dentre as quais a recuperação da ferrovia de Lobito, onde atuaram três mil trabalhadores locais e mil e quinhentos chineses; a construção do novo aeroporto do país; a reabilitação da rede elétrica da capital; investimentos em transportes (especificamente aqueles usados por candongueiros); a construção do hospital geral de Luanda e da cidade do Kilamba Kiaxi, na parte sul da província, onde já foram erguidos setecentos e dez edifícios com capacidade para 500 mil pessoas, numa área de oito mil quilômetros quadrados – a maior centralidade já construída em Angola (cf. NZOVO, 2012; GASTROW, 2017; 2015).

Espelho desta cidade de concreto, com suas paredes que se erguem e criam *skylines* diárias, onde circulam gentes de várias cores e moedas de todas as rotas econômicas e onde o termo camarada resta apenas como um resquício habitual, tudo na cidade literária – do céu às profundezas da terra – torna-se comercializável, como o narrador adverte: “Luanda fervia com a sua gente que vendia, que comprava para vender, que se vendia para depois comprar e gente que se vendia sem voltar a conseguir comprar” (ONDJAKI, 2013, p. 67). Imbuído desse espírito e pautando-se pelo encolhimento do Estado, com foco na privatização, o projeto da CIPEL é acompanhado também da exploração de outro recurso natural nos subterrâneos. É nesse âmbito que entra em cena a personagem de sugestiva alcunha, DomCristalino, também conhecido como RibeiroSecco, a quem o narrador assim descreve: “trabalhara anos no MinistérioDaIndústria, passando por outros postos no tempo do falecido SocialismoEsquemático e foi privatizando os lugares, as fábricas e até algumas das pessoas que se viram envolvidas com o seu trajeto” (ONDJAKI, 2013, p. 154).

Dos raros empresários angolanos com estudo e de pouca fala, Cristalino é, inicialmente, um homem do Partido, mas cresce tanto – sobretudo através do artifício do tráfico de influência e do uso de informações privilegiadas (negadas a jornalistas como PauloPausado) – que inverte a relação de poder, passando o Partido a ser dele. Como parte do seu projeto de poder (cujas bases são constituídas durante sua passagem pelo governo), a recente crise no fornecimento de água não passa de um complô orquestrado pelo grupo empresarial e político para, ao apontar a ineficiência do Estado em prover o líquido nas torneiras dos cidadãos,

facilitar a privatização do serviço de abastecimento, beneficiando, sobretudo, gente como RibeiroSecco, bastante acostumado à exploração da terra:

há anos que vinha fazendo movimentações políticas e jurídicas e tinha já conseguido privatizar montanhas com nascentes de alta qualidade e volumoso caudal, comprou vastas porções de terra justamente pensando no número de rios e riachos que as banhavam, sendo que assim, aos poucos, sem grande alarido, foi acumulando tantas ilhas de terreno que já se calculava que uma significativa parte do país, rica em água, estava em seu nome ou no nome de familiares que viviam sob o seu nepótico domínio
um bando de advogados, bem pagos, estava há anos preparando o combate que DomCristalino estava preste a vencer: a privatização da água em Angola, sendo que, e isto era um pressuposto desconhecido e simultaneamente incondicional, o grande Chefe teria que ser seu aliado (ONDJAKI, 2013, p. 155)

Verifica-se, assim, uma acelerada transformação entre os anos de socialismo (quando a terra se constituía como um bem do Estado) e o período pós-guerra, quando o crescimento da propriedade privada, em curso no país desde os anos noventa, está definitivamente estabelecido e escancarado – logicamente apenas para uma pequena elite ligada ao governo e que ascendeu. Como parte de sua estratégia acumulativa, RibeiroSecco não deixa de comparecer a jantares na casa de Ministro, a fim de lhe convencer de que ao encanamento de óleos no subsolo de Luanda deve corresponder o de água, isto é, a sua parte nacional nessa transação internacional. Justamente por isso o empresário desempenha papel fundamental na encenação pública do processo de aprovação técnica das escavações na zona urbana central de Luanda. É ele quem, usando de ameaças, chantagens e artifícios ilícitos (como o uso indevido de documentos pessoais de Raago e a criação de um casamento inexistente do americano com uma angolana a fim de obter razões que impeçam a saída deste do país), garante que o renomado engenheiro seja silenciado e não exponha à imprensa as muitas alterações feitas nos planos iniciais da CIPEL e os perigos que isso representa a toda a cidade.

Vitorioso, a despeito de qualquer voz que tente instruir o estudado empresário sobre os riscos que todos correm com a execução do projeto do petróleo nos moldes como são feitas as escavações, é novamente a partir do JornalDeAngola (e após convencer o Partido, o Ministro e o Presidente) que a população se torna conhecedora do fato:

um curto texto, solene e conciso, falava abertamente das funções da empresa ÁguasCristalinas, responsável também, por algumas zonas de distribuição de água potável mas, sobretudo, e em nota discreta, quase a finalizar, o documento assinado por membros do governo e do Partido cedia a esta nova companhia muito anónima o direito, e o dever, de assegurar a instalação de

uma nova rede de tubagens, de “qualidade e reconhecimento internacional”, para o transporte e fornecimento de água potável em Luanda (ONDJAKI, 2013, p. 197)

O anúncio se junta à resposta de Assessor a Paulo Pausado sobre a “desconhecida e não sentida maka da água” e confirma que a imagem de uma Luanda de Paz, pujança e riqueza da pequena elite (inter)nacional que ocupa a parte mais elevada da pirâmide corresponde um subsolo-labirinto de canos de óleo, gás e água com forte pendor pirotécnico.

3.2.1 Entre outdoors da modernidade, sirenes, buzinas, britadeiras, furadeiras e montanhas de coisas inúteis: o verbo morar

o que nalguns países é um lar, composto por uma determinada combinação de objetos e possibilidades, em outro pode não ser bem assim, uma vez que, humanamente, nos mais variados continentes, é a força do hábito que dita as circunstâncias que cada cidadão acata como aceitáveis, coletivamente insuportáveis ou democraticamente justas (ONDJAKI, 2013, p. 235)

Outra característica do projeto estético de Ondjaki diz respeito a uma espécie de memória cultural, associada a uma forte intertextualidade literária. Observa-se, no enredo de *Os transparentes*, além da referência a personagens de Miguel de Cervantes (Sancho Pança/Santos Prancha), marcas deixadas por um autor ficcionalizado e menções a nomes como Guimarães Rosa (em sua obra *A terceira margem do rio*) e Camões (na personagem do Galo Camões). Há também a alusão direta a angolanos, como Artur Arriscado (radialista e escritor com obras dedicadas à memória, à oralidade, à infância e à história da música angolana – importante tema neste romance de Ondjaki); e as já costumeiras citações de trechos de obras de Ana Paula Tavares. Além disso, o enredo evoca, na memória do leitor de obras da literatura angolana, um rastro temático, de modo particular com obras de Manuel Rui, como *Quem me Dera ser onda* (2005).

A novela, cuja edição *princeps* data de 1982, parodia a cena política e tematiza, a partir da vida de uma família oriunda do interior do país, com pouca renda e que habita o sétimo andar de um prédio localizado na região urbana central da Luanda nos anos setenta do século XX, questões relacionadas às mudanças e aos embates entre tradição e modernidade a que se assistiu na capital do país no contexto pós-independência e de guerra. Diogo, preocupado em manter o sustento da família, leva um porco para o apartamento onde reside. O animal logo é acolhido por Liloca, a esposa, e por seus dois filhos, Ruca e Zeca, mas é rejeitado por todos os moradores do prédio, especialmente pelos fiscais Faustino e Nazário, que se irritam com a

presença do novo morador. Além do apego ao suíno, há ainda outro ponto importante que se observa desde o título da narrativa de Manuel Rui, isto é, um manifesto desejo infantil, expresso por Ruca e Beto, de retorno à natureza, assumindo a forma líquida da onda (vista a partir do Chicala), libertando-se, assim, do que prende e da finitude da vida.

Problema histórico, como sinalizamos, a água acaba por se tornar mote na moderna literatura angolana. Pepetela, ao menos em duas de suas obras insere o tema. Em *Luandando* (1990), o autor relata a dupla relação da cidade com as águas. A primeira é a dos axiluanda, moradores originários da Ilha de Luanda, pescadores e fortemente ligados ao mar e à Kianda, espírito que vive nas águas, sendo, portanto, o mais venerado por esse grupo. Mas existe também uma outra relação, marcada pela escassez, e que surge da cidade fundada pelos portugueses “num local do litoral semiárido (400 mm de precipitação, com chuvas concentradas em 3 meses) [...], longe de recursos alimentares e de água [potável]” (AMARAL, 1983). Uma das formas empregadas pelos colonizadores para amenizar o problema foi a abertura, no século XVII, de lagoas e cacimbas:

Havia na zona da Maianga a Lagoa dos Elefantes e no actual Kinaxixi uma outra, criada pelos padres do Carmo para reter as águas da chuva, mas impróprias para consumo humano. Por isso se fizeram cacimbas na Maianga (a Maianga do Povo) e na actual Samba (a Maianga do Rei), poços esses que abasteciam precariamente a população³⁴. (PEPETELA, 1990, p. 27)

Em *O desejo de Kianda*, lançado em 1995, Pepetela vai se aproveitar de parte dessa realidade histórica no enredo de sua obra. Nesta, colocam-se em foco temas que também se apresentam na obra de Ondjaki: as mudanças político-econômicas – neste caso a do início dos anos 1990, como o acordo entre UNITA e MPLA, a promessa de eleições democráticas e de passagem ao multipartidarismo, a abertura ao comércio internacional, a ascensão de uma burguesia oriunda do MPLA; o impacto dessas mudanças no cenário urbano de Luanda; e a relação com Kianda, com as águas, com a memória histórica e ideológica da cidade soterrada entre novas construções “desplanejadas”. No enredo, o leitor se depara com apaixonados ideais socialistas transmutados em práticas capitalistas ferrenhas, notadamente no estilo de vida adotado pelo jovem casal Carmina e João Evangelista. Funcionária do governo, parlamentar e empresária, a esposa transforma, como outros, construções públicas em privadas, num ato simples em que transfere para o nome do esposo (um viciado em jogos virtuais de impérios e conquistas) um imóvel no largo do Kinaxixi. Não apenas este, mas todo o patrimônio do recém

³⁴ O vocábulo “maianga” é originário do kimbundu, “mazanga”, no português, “poço”.

casal provém do Estado, inclusive o uso de um andar em prédio público como sede de uma empresa de importação que comercializa desde bebidas, produtos de boutique de luxo (como rendas e seda) até armas que alimentam a guerra civil.

É, aliás, o simbólico largo do Kinaxixi o cenário principal desta narrativa de Pepetela. Nesse espaço histórico ocorre um curioso acontecimento: a “síndrome de Luanda”, fenômeno que provoca o desabamento de prédios, sem, contudo, ferir fisicamente as pessoas que neles se encontram no momento da queda. A primeira construção a vir ao chão (sem ruídos, sem barulhos) no dia do casamento de Carmina e João é um prédio de sete andares. A ele se seguem outros, como o mercado do Kinaxixi, até que todo o largo assuma a imagem de um amontoado de escombros. Ao desabamento de prédios corresponde outro fato que toma as ruas: uma água escura que, mesmo drenada por empresas contratadas no estrangeiro, escorre por todo o largo e desce até a Marginal, na direção da baía de Luanda, em frente à Ilha. A despeito de várias investigações científicas feitas por pesquisadores de todos os cantos do mapa-múndi sobre o estranho fenômeno, a explicação para os dois eventos que marcam a região central da capital do país se dá no plano sobrenatural: a síndrome de Luanda não é mais que fruto da ação de Kianda em seu desejo de restaurar a cidade das águas, dos axiluanda, da mafumeira e da terra vermelha.

Essa revelação é entregue ao leitor a partir de uma narrativa paralela à central, destacada em *itálico*, e que está relacionada ao último prédio a vir ao chão³⁵. Nesta construção inacabada, habita uma menina de nove anos que tem por nome Cassandra e que escuta um canto-lamento vindo de uma lagoa (inicialmente uma poça verde) represada entre as paredes de betão³⁶. O lamento, que cresce como as águas, é ouvido pela criança, fluente apenas em língua portuguesa, traduzido e repassado a outro morador, o velho, cego e desdentado Kalumbo (o único que lhe dá ouvidos), antes que esta mergulhe e desapareça na lagoa. O que se sabe é que é a força do canto de Kianda que derruba o concreto, abrindo caminho para que a lagoa soterrada tome a direção das ondas, como as visualizadas por Ruca, Zeca e Beto no mar da Chicala. Refaz-se, assim, via literatura, a memória do lugar, de suas paisagens, suas versões. Uma memória ancestral das camadas que se abrigam sob a Luanda atual.

³⁵ Há aí outra referência histórica inserida por Pepetela no enredo de *O desejo de Kianda* (1995). Faz-se alusão aqui ao que ficou conhecido como “prédio da lagoa do Kinaxixi” – construção inacabada de 17 andares, sem instalações de água e de energia elétrica, sem elevador, abandonada na altura da independência, mas ocupada por desabrigados, deslocados e por refugiados de guerra. Erguida, no início dos anos setenta, sobre a antiga lagoa do Kinaxixi, agora soterrada, há relatos de que a água teria se infiltrado nas estruturas fundacionais da obra.

³⁶ Encontra-se aí uma referência cultural à mitologia grega: Cassandra, de olhos verdes como as águas do Kinaxixi e com ouvidos lambidos por serpente e sensíveis para ouvir as vozes dos deuses, é a profetisa que, embora amaldiçoada por Apolo a ser desacreditada e vista como louca, alertou os moradores de Troia sobre a ameaça de destruição que se aproximava da cidade.

Em seu conjunto, a narrativa de Pepetela (como a de Manuel Rui) suscita aspectos fortemente presentes em *Os transparentes*. O tema da água (e da mitologia de Kianda), como se nota, perfaz um caminho histórico e cultural, escorrendo lentamente na história da moderna literatura angolana até chegar ao projeto estético de Ondjaki. Como analisamos em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, a relação dos axilunda com a praia e o mar é fulcral no enredo e nas vidas das personagens moradoras da Praia do Bispo. Em *Os transparentes*, novamente o tema retorna por dupla via: o projeto político-econômico de privatização do abastecimento da água, como vimos; e a relação sobrenatural dos moradores e visitantes de um prédio de sete andares situado exatamente na localidade histórica da Maianga, referida por Pepetela em *Luandando* como local onde se situava a lagoa dos Elefantes e uma cacimba de água potável – a Maianga do povo. Mas não apenas neste aspecto. O enredo criado por Ondjaki congrega ainda outro tema histórico e literário sobre o qual gostaríamos de nos deter nesta subseção: o da cidade de Luanda (MACEDO, 2008) e, mais particularmente, o da moradia.

Ainda em *O desejo de Kianda* (1995) esse tema se destaca como uma alusão histórica ao crescimento populacional da cidade, à falta de moradia e às mudanças nas formas de habitar (das cubatas e construções com quintais aos prédios com estruturas deficitárias), à desestatização de prédios públicos e privatização irregular feita por funcionários do governo; à dificuldade de acesso a materiais de construção durante a guerra; ao *boom* do aluguel no setor imobiliário privado; aos rumores de projetos de ampliação da cidade (a Luanda-Sul dos ricos); enfim, ao apagamento de diversas construções históricas sem que se constituísse uma política de memória dos locais. Nesse sentido, outra imagem se conecta com a dos escombros no largo do Kinaxixi: a da praça repleta de tendas de desabrigados, oriundos dos prédios desabados, e que se juntam a outros, vindos do interior do país, refugiados, mutilados, órfãos de guerra, crianças, anciãos, mendicantes e famintos. São esses que, liderados por Honório, dão vida a um protesto dos desvalidos e que aos poucos toma a cidade: nus (numa referência edênica de retorno do país a um lugar utópico, distinto desse em escombros), sem plena cidadania, como a maioria da população, os integrantes do movimento atuam como uma força contrária, uma ação participativa, dentro dos mecanismos possíveis para a população afetada pela nova ordem político-econômica imposta pelo FMI e em luta por condições dignas de moradia.

Se Pepetela vai à lagoa do Kinaxixi, Ondjaki vem à lagoa dos Elefantes em seu romance de 2013. E assim como na obra do mais-velho estão presentes camadas de história e cultura abrigadas na paisagem dos anos 1990, na obra de Ondjaki também. Todavia, trata-se agora de uma Luanda em seus palimpsestos amalgamados nessa cidade do pós-guerra. Ora, se o subterrâneo desta cidade literária é tomado por aqueles que ocupam a elite política e

econômica do país, em parceria com empresas de origem estrangeira, o que significa “morar”, de modo particular, para a população menos abastada desta cidade escavada, carcomida? Que superfícies do espaço construído espelham esse subterrâneo oco? Antes de nos determos na forma como o enredo de *Os transparentes* aborda o tema da moradia, vale a pena contextualizar brevemente a situação no período de Paz, quando o governo anunciou, em 2008, a construção de 1 milhão de habitações até o ano de 2012, no âmbito de um Programa Nacional de Urbanização que favoreceu um boom no setor de construção civil, repaginando o cenário urbano de Luanda com arranha-céus de paredes espelhadas, condomínios habitacionais e cidades satélites financiadas, especialmente, por linhas de créditos petrolíferos com a China, com participação de empresas do setor de construção civil do Brasil e de Portugal.

No bojo das novas construções, o governo, visando promover a transformação social através da transformação urbana e corrigir o crescimento desordenado, editou, a partir de 2004, em concomitância com o Programa Nacional de Urbanismo e Habitação (2009-2017) e o Programa “Meu Sonho, Minha Casa”, um conjunto de instrumentos de regulamentação do acesso à terra e da produção do espaço urbano e habitacional – dentre as quais a Lei de Terras (2004); a Lei do Ordenamento do Território e Urbanismo (2004); o Regulamento de Concessão de Terrenos (2007); o Regulamento dos Planos Territoriais, Urbanísticos e Rurais (2006); o Regulamento de Licenciamento das Operações de Loteamentos, Obras de Urbanização e Obras de Construção (2006); o Regulamento das Edificações Urbanas (2007); a Lei do Fomento Habitacional (2007); e o Regulamento do Fundo de Fomento Habitacional (2009). Tal aparato político e jurídico reforça, reiteradas vezes, a propriedade da terra por parte do Estado, dando a este o poder de expropriar, demolir, desalojar e despejar grupos populacionais considerados infratores, sobretudo aqueles residentes em áreas urbanas informais (notadamente os musseques centrais) (VIEGAS, 2015). A esse grupo populacional os documentos legais preveem, inclusive, o estímulo/coação à fixação em regiões periféricas e/ou o retorno à zona rural como forma de acesso à cidadania e à legalidade.

Por outro lado, a outra face que recheia o conjunto do que se convencionou chamar “Leis das Terras”, isto é, a sua perspectiva mercadológica e a noção de urbanidade elitista, excludente e segregacionista adotada pelo Estado, abre a possibilidade para que a iniciativa privada possa explorar comercialmente a terra, inclusive com maior probabilidade de acesso ao núcleo urbano central e periurbano por parte daqueles com maior poder aquisitivo (VIEGAS, 2015). Dentre outras estratégias, esse mecanismo legislativo e político-econômico de gestão e controle do espaço construído se efetiva a partir do argumento de que alguns terrenos e ocupações (notadamente no centro urbano) encontram-se degradados e oferecem riscos aos

moradores (por falta de condições sanitárias e habitacionais mínimas). Segue-se a isso a defesa – imbuída em referenciais urbanísticos moldados pelo imaginário de cidade mundial – de necessária reconversão ou requalificação de áreas centrais, o que representa, na prática, ações violentas contra os mais pobres, enquanto grupos empresariais ocupam e transformam em negócios lucrativos as mesmas regiões outrora ditas impróprias. Como afirma Silvia Leiria Viegas (2015, p. 137-138), a legislação angolana produzida no novo milênio “é um instrumento da governação que visa incentivar ou punir práticas, sendo igualmente promovida para legitimar políticas [...], acabando, desta forma, por contribuir para a promoção de diversos desequilíbrios e/ou injustiças socioespaciais”, na medida em que retira direitos e converte muitos dos residentes informais em ilegais³⁷.

Deste modo, enquanto o governo oferta infraestrutura em novas regiões e renova lugares na zona urbana central – apostando na verticalização do centro histórico e na repaginação e ampliação da Marginal e da vista da baía de Luanda –, empresas privadas constroem condomínios em cidades satélites, como Talatona e Kilamba Kiaxi, ao sul de Luanda, vendidos ao público de médio e alto poder aquisitivo e exibidos como imagem do progresso do país. A população mais pobre, por sua vez, desalojada e despejada, é forçada a seguir para regiões mais distantes, sem nenhuma estrutura, sem apoio governamental, ou se vê obrigada a orbitar em torno dos novos condomínios, sobrevivendo na informalidade. Essa mentalidade está ancorada e exposta no Programa Nacional de Urbanismo e Habitação que prevê, dentre seus objetivos específicos, a contenção da proliferação e a erradicação dos musseques como forma de erradicação da pobreza, de modo que, no novo milênio, esse tipo de habitação permanece oficialmente como imagem do perigo, da sujeira, da anarquia e da pobreza dos materiais de construção. Exemplos de ações destinadas a cumprir esse objetivo são os lotes em regiões sem infraestrutura distribuídos pelo governo, além das construções de baixa qualidade, feitas às pressas, sobretudo por empresas chinesas, e ofertadas à população mais carente e desalojada, como o loteamento do Panguila e do Zango, situados nos limites da província de Luanda. Tal fato, não custa frisar, evidencia a incoerência do Estado em sustentar a falácia de necessária retirada dos moradores da região urbana central sob pretexto de que os locais onde residem não oferecem condições salubres de habitação.

Não obstante os esforços governamentais em controlar o imaginário da cidade e esconder os pobres e suas habitações da vista de todos, poucos foram os moradores da capital angolana que passaram a residir nas novas áreas urbanizadas edificadas pelo Estado ou com o

³⁷ Vale destacar que, conforme Viegas (2015, p. 138), em toda Angola as leis com impacto no território são genericamente transpostas da sua homóloga legislação portuguesa.

seu incentivo (VIEGAS, 2015). Com uma população total de 25.789,024 habitantes (dos quais 63% vivem na zona urbana do país e 27% na província de Luanda), conforme dados do primeiro censo realizado após a independência, em 2014, sob responsabilidade do Instituto Nacional de Estatística (INE), apenas 44% têm acesso a água potável e 60% contam com o serviço público de energia. No que diz respeito à habitação, 70% vivem em casa própria, 19% residem em locais alugados, 9% vivem em locais cedidos pelo Estado e 6% têm moradia financiada. Quanto aos tipos de construção, conforme definição do próprio INE (2014): 74% são de casas convencionais (isto é, habitação de caráter definitivo, construída com materiais duráveis); 23% de cubatas (habitação caracteristicamente rural, edificada com materiais locais); 2% de apartamentos; e 1% de barraca (habitação erguida de forma improvisada com chapa, cartão, plástico etc. e com único compartimento). Todavia, conforme consta no relatório *A pobreza urbana em Luanda, Angola* (2018), desenvolvido em parceria entre o Centro de Estudos e Investigação Científica (CEIC) e o Chr. Michelsen Institute (CMI), tais números – que seriam, na realidade, superiores aos informados no Censo de 2014 – são vistos com desconfiança, especialmente no que diz respeito à taxa oficial de pobreza, em torno de 36,6%.

A despeito do discurso político performático de progresso, os musseques não apenas não foram eliminados como continuaram a crescer, se expandir e densificar. Atualmente, estima-se que a maioria da população de Luanda (cerca de 80%) permanece vivendo nesses locais. O que se explica, em parte, em razão da política urbana e habitacional orientada pelo neoliberalismo, com prioridade a construções voltadas para grupos socioeconômicos de classes mais abastadas, deixando o Estado de contemplar a maior parte dos cidadãos que necessitavam de ações de incentivo socioeconômico para a aquisição de terreno e ou de moradia, além de expulsá-los de seus locais para outras áreas sem nenhuma condição habitacional e marcadas pela informalidade e pela autoconstrução – todavia, não penalizadas, conforme prevê a legislação, quiçá porque se encontram em terrenos atualmente fora do foco da especulação imobiliária, para além do que podem alcançar os olhos que passeiam pela moderna Marginal³⁸.

Considerando que o futuro do país foi erigido a partir do preço de commodities de petróleo, esse quadro legislativo que molda as noções de urbanidade, de habitação e de acesso à cidade e à cidadania não pode, evidentemente, ser desassociado de uma questão fundamental

³⁸ Conforme dados trazidos por Sílvia Leiria Viegas (2015, p. 376) em sua tese de doutoramento, “a SOS Habitat contabilizou cerca de 58.000 famílias em Angola, o que corresponde a aproximadamente 365.400 pessoas, vítimas de despejos forçados desencadeados pelo Governo angolano, entre os anos 2003 e 2014. [...] a associação SOS Habitat refere a existência de um número muito expressivo de desalojados ainda por contabilizar em todo o país”.

levantada, dentre outros, por pesquisadoras como Claudia Gastrow (2020), isto é: o que essa fonte de energia rendeu aos pobres? A estes, como já se pode notar em função do aparato legal e político instalados, restou uma situação urbana ainda mais instável, uma vez que a fantasia da nova Luanda para uma minoria está constituída sobre a precariedade da maioria dos seus (sub)cidadãos. De modo análogo à tese de Viegas, Gastrow (2017a), ao analisar o quadro atual, argumenta que as perspectivas materiais, geográficas e populacionais da Luanda emergente do século XXI foram moldadas em pactos entre as elites angolanas e o capital internacional que recapitularam as antigas tensões sobre a pertença nacional, fazendo surgir, nas margens urbanas, vastas zonas de realojamento para os despojados pelo desenvolvimento. Frederic Monié (2012) corrobora o ponto de vista da antropóloga, ao afirmar que, embora, por um lado, o petróleo seja a matéria prima que coloca a África subsaariana no cenário energético global e a pujança do atual boom petrolífero contribua para a aceleração do crescimento econômico, levanta, por outro lado, sérios questionamentos quanto ao potencial desenvolvimentista e aos impactos da atividade sobre os espaços e as sociedades.

Todavia, Gastrow, em diversas pesquisas que realizou em Angola (GASTROW, 2020; 2017a; 2017b; 2013/14) para investigar as relações entre o projeto performático de modernidade e progresso do governo angolano e a promessa de reconstrução nacional no pós-guerra, conclui que enquanto houve por parte do Estado uma tentativa de limpar a zona central da cidade, o grupo mais vulnerável acabou por oferecer resistência e contestação ao governo, a partir de um próprio senso estético. Em outras palavras, sem estudos que embasassem planos e os programas urbanos e habitacionais e a legislação e sem debates com a sociedade civil, de modo a considerar suas demandas e suas perspectivas acerca do futuro da cidade e da moradia, a população mais afetada acabou por desenvolver uma dissensão político-estética, usada como forma de reivindicação de pertença. Isso implica reconhecer que, se para o governo e a elite angolana neoliberal a imaginação estética de cidade está forjada por uma imagem contrária àquela representada pelo musseque, isto é, pelo que se considera o bom urbanismo, baseado na estética da modernidade da cidade mundial, para os mais pobres a moradia se conecta às suas próprias concepções e práticas políticas, socioeconômicas e culturais (tais como as condições climáticas, os hábitos alimentares, as práticas de parentescos e o estilo de habitação).

Conforme Gastrow (2017a; 2017b), embora, para aqueles que habitam em locais fora dos musseques, essas construções (marcadas pela bricolagem de materiais como madeira, ferro corrugado e peças de metal recuperadas, que conotam uma estética do provisório) sejam totalmente desprovidas de urbanismo, os seus residentes geram suas próprias imaginações estéticas. Ou seja, os musseques, embora historicamente representados como fruto de um

urbanismo desviante em contraste com a cidade do asfalto, quando encarados por dentro não são vivenciados ou interpretados como anárquicos nem como desprovidos de imaginação estética e urbana, mas como fruto das alternativas de urbanismo e de criatividade possíveis aos que neles residem. Essa concepção, por um lado, significa a rejeição e a crítica a edificações verticais – de modo particular aquelas feitas por empresas chinesas, tidas como pouco seguras e distantes da concepção local de moradia, fincada na congregação e partilha sociocultural; e, por outro, a adoção de alguns critérios apontados pelo próprio Estado tanto no aparato jurídico quanto político, como a mudança no uso de alguns materiais empregados na autoconstrução de suas moradias, sobretudo o betão, metáfora de estabilidade financeira e de incorporação sociopolítica (GASTROW, 2017a; 2017b).

De tal modo, enquanto a bricolagem de materiais mais comumente presentes nas casas dos musseques era designativa do provisório e impróprio à cidade (como o documento do censo 2014 divulgado pelo CNE demonstra), a construção de uma casa de alvenaria (ainda que no musseque) poderia representar (na concepção do grupo de menor recurso) uma reivindicação arquitetônica popular de pertencimento e cidadania, garantindo estabilidade e inclusão, após uma longa trajetória teleológica de progresso, que vai da ocupação da terra (passando pela casa de chapa, pela casa de bloco de cimento) até a reivindicação da propriedade da terra (processo jurídico). Critérios, todavia, não levados em consideração pelos órgãos governamentais nos processos de demolição, desalojamento e despejo, culminando no retorno à casa de chapa ou a barracas, no esfacelamento material e simbólico da cidadania. Vistas por essa lógica, a cidadania e a pertença, na prática, não se reduzem a categorias jurídicas, uma vez que ambas são mediadas também pelo mundo material e estético, isto é, pela imaginação compartilhada (ou não) de mundos simbólicos e do que a cidade deveria ser (GASTROW, 2017a). Ao Estado e à elite esta cidade viria pela adequação dos modos de construção e habitação que concederia, por intermédio da adequação às normas urbanas, uma cidadania jurídica, mas também material e simbólica (representada pelo cimento). À população de menor recurso econômico, essa cidadania ficaria por vir, tanto em termos legais – quando o Estado retirou da Lei de Terras de 2004 o direito à propriedade do terreno – quanto em termos materiais, quando o Estado transformou em escombros moradias não aceitas como parte da fantasia da nova Luanda.

Pensando essa cidade ao longo de sua história, podemos, portanto, afirmar, juntamente com Gastrow (2017a; 2017b), que, ainda que vivendo um tempo pós-conflito, ela se funda numa lógica antiga ao repaginar a fórmula da cidade portuguesa no além-mar, isto é, da lógica da exclusão: a uns brancos, europeus, pertence o centro urbano da cidade; a outros,

os seus arredores, as suas bordas. Assim, o século que se iniciou marcado pelo pacto de Paz, ao invés de confirmar a cura de feridas políticas e materiais de guerra, a reconciliação e a pertença nacional, acabou não só por camuflar marcas do passado ainda não encaradas e não tratadas, como também por gerar novas feridas que se inscrevem no habitar, no morar, reforçando desigualdades que reverberam práticas da cidade colonial portuguesa – que, ainda que seja materialmente esmagada (na derrubada de prédios históricos que abrem espaço aos modernos edifícios que margeiam a baía de Luanda), continua a ser ideológica e espacialmente reproduzida. De alguma forma, é inegável que esse quadro atual tem sua semente nos anos de colonialismo; seus desdobramentos nos anos de guerra civil; e suas tensões e conflitos no período de paz. Como Gastrow (2017a) menciona, o quadro urbano e habitacional atual está arraigado em um passado cuja noção de pertença nacional não está solidificada. Silvia Viegas (2015, p. 371) também destaca as camadas históricas que se abrigam sob o presente angolano no que se refere à moradia, ao direito à cidade e aos constrangimentos socioespaciais: “As recentes operações de renovação urbana na capital retomam os contornos das operações ocorridas durante o domínio colonial português tardio”.

Como vimos em *Os condenados da terra* (2005), a condição segregacionista foi uma marca fortemente produzida pelo colonialismo nas cidades do continente africano. Todavia, Mbembe e Nuttall (2008) chamam atenção para o fato de que esse quadro não se deu de forma homogênea em todo o continente, além de a população furar bloqueios na lógica do apartheid e forjar certa mobilidade dentro do quadro de imobilidade descrito por Fanon. No caso da cidade de Luanda, essa realidade se apresenta de modo particular. Ao revisitarmos, a partir de Ilídio Amaral (1983) e de Pepetela (1990), o desenvolvimento e a evolução demográfica da capital do país, veremos que durante três centenários (entre o último quartel do século XVI e o último do século XIX) o espaço habitacional sob domínio de Portugal teve como princípio a geografia local e as necessidades defensivas e comerciais, especificamente do empório escravagista ligado ao Brasil. É somente quando da independência desta colônia portuguesa na América que Luanda experimentará melhorias na política de ocupação e colonização do território (antecipada, todavia, por uma piora) (AMARAL, 1983). É nesse contexto do final do Oitocentos, mais precisamente 1864, que o termo *musseque* – do kimbundu “mu-seke” – que originalmente tinha um sentido geográfico, ligado à paisagem arenosa, à terra

vermelha, passa adquirir uma conotação sociológica (PEPETELA, 1990; GASTROW, 2017a), passando a indexar privação de infraestrutura e regiões habitadas por pessoas de baixa renda³⁹.

Não obstante a benéfica agitação econômica e social que retirou a atual capital do marasmo em que vivia mergulhada, Ilídio Amaral (1983) informa que até o fim da Segunda Guerra Mundial Luanda entrará novamente em estado hibernante. É a partir de 1950 que se verificará a mudança mais marcante e mais conectada à sua conformação atual, notadamente no crescimento explosivo, quando, em quarenta anos, a população decuplicou, indo de 50.588 habitantes, em 1930, para 475.328, em 1970 (AMARAL, 1983). Dentre as consequências desse fato (em razão da afluência de pessoas do interior do país e da Europa/Portugal), notada com mais intensidade nos anos setenta do século passado, situam-se: a insuficiência dos equipamentos coletivos sociais e econômicos, a subida do custo de vida, o elevado preço dos terrenos, o congestionamento de automóveis, o não acompanhamento da ampliação do espaço urbano, o alastramento da faixa periférica dos bairros sem infraestrutura ao redor da cidade urbanizada e a intensificação dos problemas de alojamento⁴⁰.

Quando se dá a independência, outros dois fatores vão agravar esses problemas. A saída dos portugueses deixou prédios desocupados no centro urbanizado, dos quais o governo e mesmo a população (proveniente especialmente de áreas rurais e dos musseques), numa ação de refluxo ao centro e de recuperação dos espaços de onde outrora havia sido afastada, apropriaram-se (no caso do segundo grupo, uma ocupação informal). Mas sem haver uma política de conservação de locais históricos, muito da memória e do patrimônio material da capital se deteriorou. Outro aspecto tem a ver com os mais de quatro milhões de deslocados e refugiados da guerra civil (que se dava principalmente nas províncias do interior) em direção à capital, fazendo com que a população saltasse rapidamente, sem que houvesse planos e projetos de urbanização e de ampliação de moradias que dessem conta de acolher devidamente os

³⁹ Pepetela (1990, p. 78-79) afirma que “a partir de 1864, a pretexto de uma epidemia de varíola, manifestou-se uma tendência que se iria acentuar nos tempos seguintes. Argumentando que a sujidade tinha de ser combatida e que as cubatas eram focos de todas as doenças, a Câmara arrasou o bairro dos Coqueiros [...], expulsando os seus moradores para as zonas limítrofes da cidade [...]. Como os moradores das cubatas eram quase exclusivamente africanos, a medida tinha o caráter de segregação racial [...]. Todavia, na concepção de Ilídio Amaral, (1983, p. 298-299), os musseques, “como bairros de miséria e transição, nasceram logo após a criação da cidade, primeiro sob a forma de quintais onde os traficantes de escravos acumulavam suas ‘peças’ para exportação, depois como aglomerados de cubatas, nos Coqueiros, no Bungo, nas Ingombotas, nas Maiangas, habitadas por africanos escravos e libertos. [...] À medida que a cidade foi progredindo, que ultrapassou o perímetro atrofiado e se expandiu, os *muzeques* passaram a ser excluídos da área central, empurrados para o planalto sem obstáculos e sobre ele deslocados por força de cada avanço da frente urbanizante. Assim, situam-se cada vez mais longe do centro urbano e são constantemente ampliados pela chegada de novos imigrantes”.

⁴⁰ Viria esta referência espaço-temporal, isto é, 1970, o simbólico número sete nas narrativas de Manuel Rui, Pepetela e Ondjaki?

cidadãos angolanos e de conservar a infraestrutura existente, ainda mais deteriorada em função dos conflitos armados.

É justamente no período entre 1950 e 1975 que se desenvolvem os primeiros planos urbanísticos coloniais, como Maria Alice Correia (2012; 2018) demonstra, a partir de sua pesquisa de mestrado. Alavancados pela formação de um quadro de arquitetos oriundos de instituições europeias e inspirados pelo modernismo, os planos deste último suspiro salazarista e colonial em Angola acompanharam o crescimento dos transportes, da agricultura e do setor mineiro (CORREIA, 2018). De modo mais específico, chamam atenção três projetos que apontam para as pontes com o contexto deste milênio. O primeiro Plano Diretor Urbanístico de Luanda, de autoria dos arquitetos Étienne De Groer e David Moreira da Silva, datado de 1943, previa a criação de cinco cidades satélites na periferia da cidade já existente. Buscava-se, sobretudo, atrair a população europeia pobre, particularmente portuguesa, que gozaria de melhores condições do que na metrópole. Já o plano de 1961, de autoria de Fernão Lopes S. de Carvalho, tinha dentre seus objetivos principais remodelar a zona central da cidade e o musseque do Prenda. Apesar de prever uma aproximação maior entre negros e brancos, esse plano matinha as diferenças quanto ao tipo de moradia: os colonos, migrantes, europeus seriam alojados em edifícios altos; e os africanos em casas isoladas ou geminadas, com qualidade inferior (CORREIA, 2018). Em 1973, um novo plano, elaborado por uma empresa francesa (OTU), também mantinha o pensamento racista, propondo a abolição dos musseques e a construção de diferentes tipos de moradia, conforme as concepções raciais. Durante esse período (1950-1975) de atuação do Gabinete de Urbanização do Ultramar, viu-se a mudança na paisagem urbana central de Luanda, com melhorias em bairros pobres, planificação de outros mais abastados (especialmente os edifícios localizados nas ruas Rainha N'Ginga e Missão e na avenida Marginal); a construção de prédios altos (AMARAL, 1983; CORREIA, 2012; 2018); e a destruição de praças e jardins – lógica semelhante à atual, notadamente na relação entre demolição e construção.

Não obstante os critérios raciais e socioeconômicos observados na documentação do último período colonial de Angola, com nítida concentração da população branca na parte mais antiga da cidade (Cidade Alta e Cidade Baixa) e à volta dela, Amaral (1983, p. 300) observa que “não havia segregação imposta por lei ou por qualquer autoridade. Na concepção desse intelectual, ela existia, mas por força das diferentes capacidades econômicas dos seus habitantes, dos quais os africanos, pretos e mestiços, constituíam a maioria dos menos afortunados”. Evidentemente, embora com funcionamento jurídico diferente do regime de apartheid na África do Sul, as razões porque justamente esse grupo representa os mais

miseráveis economicamente apontam necessariamente para a falácia racista que dominou a história e a ideologia colonial. Pepetela (1990, p. 109-110), em sentido semelhante ao exposto por Amaral, afirma que “em Luanda nunca foi possível estabelecer barreiras estanques entre as diferentes comunidades. No entanto, a tendência era de empurrar para cada vez mais longe do centro, ficando esse virtualmente reservado às pessoas de origem europeia”.

A imagem dessa cidade modernizada e de paz do século XXI que o governo tenta projetar internacionalmente encontra seus tentáculos, portanto, na cidade colonial, particularmente a dos anos 1950-1970, naquela altura também um projeto da metrópole de projeção de modernidade no contexto internacional. De modo análogo, se a cidade da segunda metade do século XX se ergueu sobre a demolição de estruturas e da memória de uma Luanda, esta também repete o processo – com camadas de demolições sobre camadas de betão e de vidros espelhados. Assim é que desapareceram do mapa, respectivamente, em 2008, 2010 e 2011, o mercado do Kinaxixi (considerado a primeira obra do movimento Moderno em Angola), o Roque Santeiro (o maior mercado informal a céu aberto no continente africano) e o edifício Cuca, também de traços modernistas. Não apenas esses locais, mas bairros inteiros desapareceram, como Boa Vista, em 2001, Soba Capassa, em 2002, Cambamba I, II e Banga Ué, em 2004, Iraque-Bagdá, em 2009, Mayombe e Areia Branca, em 2013 (GASTROW, 2017a). A criação da cidade-metrópole mundial do novo milênio, à semelhança do que aconteceu no período colonial, faz-se, assim, sobre a poeira do patrimônio edificado, sobre os escombros das moradias derrubadas, sobre as ruínas dos despejos e dos deslocamentos forçados. Neste contexto, renovação pode ser traduzida, por um lado, como gentrificação do espaço urbano central e de outras regiões, com infraestrutura ofertada pelo governo angolano aos grupos de média e alta renda; por outro, renovação implica reassentamento (o vocábulo mais indicado seria abandono) em áreas distantes e sem infraestrutura nenhuma, ou, despejos, muitas vezes sem alternativa apresentada pelo Estado, passando a população mais vulnerável a partilhar a casa de amigos e parentes ou a viver em situação de rua ou em barracas improvisadas (VIEGAS, 2015). Como Claudia Gastrow (2013/14) destaca, em alguns locais ainda é possível identificar, entre as cabanas onduladas em que os moradores despejados agora vivem, as ruínas de suas antigas casas.

No enredo do romance de Ondjaki, pode-se afirmar que o verbo morar vai assumir uma relatividade, como o narrador expõe, uma polissemia socioeconômica que se pode resumir do seguinte modo: a) os que permanecem na zona urbana central – seja em prédios sem estrutura, em prédios com estrutura, seja em construções de único piso, em regiões saneadas e com infraestrutura; b) os que não têm moradia – e vivem em locais alugados; ou fazem da praia

um lar improvisado; ou encontram repouso provisório em automóveis abandonados e em buracos; c) e os que vivem em musseques, um pouco mais afastados do centro urbano. Exemplo do primeiro caso e espaço central da narrativa, a entidade viva ou o prédio de sete andares da Maianga atua como como alegoria do povo, codificando, de certo modo, o desnível econômico e a ineficácia das políticas e gestão estatais manifestados no espaço construído.

Espécie de antítese moral e material da estrutura ligada ao governo, a construção inacabada guarda em sua dinâmica interna uma ordem que, apesar de ser porosa e refletir o ambiente político e econômico externo, dele muito se diferencia. No primeiro andar, além de uma abertura (um buraco na parede) que serve de passagem e que modula as fronteiras entre a realidade dos moradores e a dos políticos e empresários, há outro buraco enorme no rés do chão que dá forma a uma espécie de fonte/lagoa, cujas águas produzem efeitos incomuns nos moradores e nos que circulam pelo prédio. No segundo andar, residem MariaComForça e seu esposo JoãoDevagar. No terceiro, vive Paizinho, vindo, como outros, do interior de Angola, à procura de sua mãe, de quem se perdeu durante a guerra civil. Apesar de o narrador não tecer os fios que conduzam o leitor à conjuntura que levou a população do prédio a ocupá-lo, é possível acompanhar a trajetória dessa personagem que antes

vivera na rua, usara drogas, roubara roupas e comida, e de algum modo a vida se encarregou de lhe organizar as horas e as ocupações, não se lembra bem como aproximou-se do prédio, lá começou a lavar carros e a ganhar a confiança das pessoas, até que foi autorizado a pernoitar lá, primeiro nas traseiras do prédio, na companhia de infinitas baratas e outros mosquitos, depois, [...] por deliberação coletiva dos residentes [...] lhe foi atribuído o muito abandonado terceiro andar [...], completamente esvaziado e escuro, de ausentes portas e janelas bem arejadas, o qual aceitou com emoção e agrado, e nessa primeira noite, emocionado por finalmente ter um teto, não conseguiu dormir. (ONDJAKI, 2013, p. 240-241)

A partir do fragmento, é possível ter alguma dimensão da relatividade da ideia de morada, de lar: o menino se sente grato e se comove por ter deixado as ruas e as calçadas infestadas de insetos e por passar a “residir” em espaço com estrutura precária.

No andar acima do ocupado por Paizinho, habitam Nelucha e o esposo Edú. No quinto, vive CamaradaMudo, amante da música (outra vez uma referência histórica à Maianga, conhecida por ser o lar de músicos de destaque em Angola). No sexto piso, convive a família de AvóKunjikise, Odonato, Xilisbaba, CienteDoGrã e Amarelinha. No sétimo, situa-se um terraço, “pátio a céu aberto para cadeiras abandonadas e tanques de água, vazios”. É também nesse espaço – de onde Odonato costuma contemplar a Luanda atual, sua poeira antiga, desejoso por ver nela uma Luanda do passado e outra, do futuro, das coisas que ainda não aconteceram

(ONDJAKI, 2013, p. 189) – que dormem quietas ou bailam ao vento “inúmeras antenas, as de antigamente, envelhecidas, tortas, ou mesmo cambaleantes, e as mais recentes, pequenas ou grandes, parabólicas, dessas que apanham notícias e vozes de outros lugares mais internacionais” (ONDJAKI, 2013, p. 47).

Esse pequeno grupo de condôminos, composto por uma dezena de pessoas que dão vida à carcaça de betão, apesar de estar privado de várias condições materiais que conotam o ideal de moradia, acaba por desenvolver um modo de convivência entre si e com o espaço habitado que ameniza as ruínas que permanecem, tornando o presente menos enredado em condições degradantes (STOLER, 2008). Tais formas se expressam, por exemplo, num delicado senso estético e no cuidado com o ambiente: no andar de Odonato, a “pouca mobília [do apartamento], um cadeirão com furos, uma televisão a preto e branco, uma vela em cima da televisão” (ONDJAKI, 2013, p. 252), conversa com a sutileza e docilidade do corredor onde Amarelinha cultiva uma fileira de plantas floridas em vasos coloridos que brotam pelas paredes – flora cuidadosamente aguada com um antigo regador metálico; já as paredes do andar de CamaradaMudo exibem pôsteres e fotografias com letras de canções, instrumentos, rostos e mãos de cantores e músicos, além de daí ecoar sempre uma melodia saída de um gira-discos de quarenta e cinco rotações com agulha antiga e barulhenta; por sua vez, Edú e Nelucha, no quarto andar, entregam seus corpos a ritmos angolanos, à dança; e do lar de MariaComForça dissipam-se olores de temperos e sabores angolanos cuidadosamente preparados. Outro exemplo das relações de fraternidade e de cuidado que molda a convivência são os laços não parentais. Não apenas Paizinho é acolhido como também AvóKunjikise, que surge pela primeira vez na ocasião do velório da mãe de Xilisbaba, aproveitando-se do ritual fúnebre para matar a fome. A partir de então, a mais-velha é recebida como matriarca e passa a conviver como parte da família de Odonato.

Ademais, não obstante a estrutura precária – labirinto de portas que dão a lugar algum, escadas de degraus ausentes, sistema extraoficial de energia elétrica e torneiras e canos antigos, rebentados e desertos de água –, o espaço é utilizado de modo sagaz a fim de evitar possíveis invasores e gatunos: no primeiro andar, o ambiente insólito, de uma escuridão bonita, é o primeiro degrau que os não habituados ao lugar devem ser capazes de vencer para acessar outras áreas, como o narrador descreve: “havia ali um cheiro que não se deixava sentir e um vento que não queria circular, a água, que se pressentia sem se deixar ver, obedecia a um fluxo que não era natural, talvez uma força circular” (ONDJAKI, 2013, p. 25). E mais adiante: “a luz não tinha explicação de cor, inventava tons amarelos no branco sujo da parede, servia-se da água para se reinventar em novos cinzas que não sabiam ser escuros; a água devolvia aos olhos

do Carteiro pequeníssimos feixes azuis, avermelhados” (ONDJAKI, 2013, p. 26). Esse sistema (sobre)natural de proteção se completa com as técnicas criadas pelos moradores: em situação potencialmente perigosa, uma torneira antiga, localizada próximo a um ausente elevador no primeiro andar, deve ser rodada duas vezes para fazer soar, via encanamento, um ruído que chegue aos ouvidos de quem se encontra no andar mais próximo; este, por sua vez, deve acolher o aviso e assobiar duas vezes, transmitindo-o aos residentes do terceiro andar; neste, são dadas duas batidas no teto com um pau de vassoura; no quinto andar, o morador deve fazer soar alto o gira-discos, com uma música estridente, até que o som chegue ao sexto andar e todos se coloquem em situação de alerta e defesa, munidos de lanternas, paus e facas.

A esse prédio simbólico vinculam-se outras personagens que atuam como os pés do leitor se deslocando pela cidade de papel. É por conta de seu ofício (registrado em seu nome próprio) que VendedorDeConchas, juntamente com Cego, seu companheiro de percurso, chegam à casa de Pomposa, onde vão se deparar com um sistema de proteção bastante distinto daquele do prédio da Maianga. Na região com infraestrutura, com “largo pacato com casas vastas, casas de muatas [patrões, chefes], com guardas à porta” (ONDJAKI, 2013, p. 59), os dois se deparam com a construção que destoa da paisagem geral de Luanda:

pela porta viam-se o jardim da casa, a relva cortada com desenhos lindos que o vendedor apreciava por fazerem conjunto com as flores, rosas, cravos, lindas trepadeiras que saíam do jardim e invadiam a varanda, catos, enormes rosas de porcelana e fetos de um verde-escuro que lhe lembrava o mar
 - mais-velho, se você ainda pudesse espreitar esse jardim... até dá alegria de uma pessoa olhar
 - eu estou a sentir o cheiro. tem muitas flores, né?
 o olhar do vendedor viajou pelos móveis brilhantes da varanda [...] e, já lá dentro, volumosos cortinados.
 o guarda voltou, encostando o portão, cessando a visão (ONDJAKI, 2013, p. 61)

Desse espaço urbano planejado (com móveis que se destacam e paisagismo dessemelhante daquele cultivado por Amarelinha), completamente interditado às duas personagens, confundidas com pedintes e tratadas como inadequadas ao ambiente, surge Pomposa – bem vestida, coberta de ouro dos pés à orelha – e escolhe as maiores e exibíveis conchas, produtos pelos quais paga em dólares, depois de negociar o valor com Vendedor.

O ambiente mais próximo à realidade da casa do Ministro que se vai acompanhar no romance é o apartamento onde vivem PauloPausado e sua namorada Clara, aonde o leitor chega por intermédio do Carteiro e de seu ofício. Todavia, enquanto a casa do funcionário do governo serve como espaço de negociações extraoficiais, a morada desse jornalista, situada em

um prédio também na Maianga, abriga calorosos debates entre ele, o radialista ManRiscas e o engenheiro angolano DavideAirosa acerca de estratégias de investigação sobre projetos e ações governamentais. Neste prédio, que se situa como um meio termo entre o edifício de sete andares e a casa de muatas, os condôminos persistem em hábitos caluandas, pouco tolerados por Clara – notadamente as reuniões de familiares e convidados, celebradas com ritmos, mufete e peixe grelhado na brasa, nos corredores do prédio, em substituição aos quintais das cubatas. Enquanto se tem de tudo na casa de Pomposa e se nega um copo de água a Cego e Vendedor – exatamente o único alimento que abunda e é oferecido como gesto de acolhida a todos que chegam ao prédio da Maianga –, na casa de Paulo a fartura (ainda que mais discreta) também é comum, com um cardápio que se faz de ovos estrelados, rabanadas, torradas, frutas, café, quitetas com molho de limão e jindungo, aperitivos para servir aos amigos e bebidas alcoólicas diversificadas. Todavia, neste ambiente, ainda se cultivam alguns atos e gestos de partilha e celebração, de modo que, mesmo contrariando a namorada, que não gosta de se misturar com os menos abastados nem de falar da “paranoia” angolana de armas e da guerra (ONDJAKI, 2013, p. 193), Paulo costuma oferecer ao Carteiro alguma bebida ou alimento.

Enquanto Clara prefere mirar uma Luanda constituída apenas por narrativas de progresso, sem sua face desigual, Paulo é, inevitavelmente, tomado pela visão desastrosa desta cidade, de sua política, de sua economia. É, como Odonato, do alto de seu prédio, da janela de seu apartamento, que o jornalista costuma olhar a capital do país. Por esse enquadramento é que ele captura uma realidade radicalmente contrastante com a sua e a de Pomposa:

Paulo viu o fim da noite dos miúdos que cheiravam gasolina, recolhendo os seus corpos para dentro dos seus casebres improvisados em papelão e sacos plásticos, ou em viaturas abandonadas e agora decoradas com arrojo e imaginação para formarem os possíveis lares que os protegem da geada, do mosquito, do vento, da chuva, mas sobretudo lugares que imitam a ternura de um lar
 numa zona escura do céu, tão alta que custava saber da razão matemática dessa distância, uma estrela cadente riscou de luz a noite madrugadora de Paulo e ele
 por dentro
 sorriu. (ONDJAKI, 2013, p. 121-122)

De forma sintética, o fragmento esgarça o abismo social e espacial fragmentado como os períodos cindidos, metaforizado na distância entre o céu e a terra, entre os que possuem a cidade e os que sobrevivem entre ruínas. Se Luanda é local-chave de expressões da modernidade e do desenvolvimento uno e desigual, a obra de Ondjaki pode ser lida como expressão, no campo da cultura, das condições materiais dessa cidade. De tal modo, sob a

superfície da modernidade da cidade noturna, com zonas mal ou nada iluminadas, com gatos e cães perdidos, com malucos e bêbados maltrapilhos transitando pelas ruas, meninos disputam com as escavações da CIPEL um mundo seccionado e privatizado que avança sobre buracos onde vagam corpos pueris, sem lar, que improvisam, com restos descartados da indústria global, o sonho de uma morada que indique a pertença à cidade, como o narrador nos entrega em outro trecho do romance:

a cidade estava um caos com obras novas e antigas a acontecer ao mesmo tempo, [...] os buracos para instalações de televisão a cabo, mais os buracos da chuva e os buracos abertos que nunca ninguém se lembrava de pavimentar e os dos miúdos que viviam no subsolo da cidade e que agora, coitados, deveriam ser expulsos pela vinda da nova canalização ou mesmo pela instalação da perigosa maquinaria que deveria extrair petróleo (ONDJAKI, 2013, p. 104).

Mbembe e Nuttall (2008), ao analisarem o contexto da elusiva cidade de Joanesburgo, destacam a sua condição socioeconômica fragmentada, que se manifesta no ambiente construído, com uma geografia de fortificações e cercos e dependência por tecnologias de segurança, controle e vigilância. Essa realidade se espalha e espelha na ficção de Ondjaki: entre as ilhas de conforto, segurança e bem-estar, entre a residência do Ministro, a janela de PauloPausado e os buracos de onde crianças sem abrigo são expulsas pela cidade do petróleo, um abismo se impõe. Essa distância entre uma face e outra da Luanda do século XXI, expressa-se também em outros níveis do polissêmico verbo morar, a exemplo do prostíbulo da AvóTeta, no musseque BairroOperário, onde se dá a comercialização dos corpos de meninas; do prédio alugado do outro lado do largo da Maianga, próximo ao Palácio Presidencial (onde nunca falta energia elétrica tampouco seca a maianga dos novos reis), no qual se acomodam a comunidade rastafári, CienteDoGrã e ZéMesmo, numa rotina de liambas, sorrisos, café e planos de obtenção ilícita de recursos financeiros.

Exemplo também dos que não têm casa própria, tampouco recursos para aluguel de algum imóvel, são Cego e VendedorDeConchas. Este, apesar de possuir casa no Bengo, chega a Luanda atraído pela paixão pelo mar. Aí, faz do chão brilhante da PraiaDaIlha sua morada, onde passa grande parte do tempo a mergulhar. Com o cheiro de peixe entranhado nas mãos, pés cristalizados como os fundos das canoas da Ilha, o mergulhador conhece, com a pele e a língua, águas, areia, rochas, canoas, pescadores, quitandeiras e, sobretudo, as conchas. É numa ocasião simbólica ocorrida em suas andanças pela cidade, enquanto está parado num semáforo vermelho, que vem a conhecer um mais-velho, com deficiência visual e que escuta o barulho

do sal dentro das conchas. Desde então, os dois passam o dia a transitar entre a Ilha e a cidade, entre o prédio da Maianga e as ruas da Luanda, retornando à noite à praia, onde adormecem com o cheiro das águas, da carne preparada por quitandeiras para ser grelhada, com o barulho dos risos das crianças a pularem no mar noturno e a perseguirem magros cães que latem.

Se esse é o quadro das personagens que permanecem na região central da cidade, a situação dos que vivem em musseques um pouco mais afastados torna-se ainda mais desafiadora. Semelhante ao que se passa em outras narrativas de Ondjaki, como *Bom dia, camaradas*, em que o musseque se torna ausente das descrições ou da voz do narrador durante quase todo o enredo, sendo referido sobretudo por personagens secundárias, especialmente no que diz respeito a episódios e rumores de violência, como o “caixão vazio” do Marçal e as balas perdidas do Golf, ou sobre a precária infraestrutura, como o casebre de Murtala invadido pelas águas da chuva, em *Os transparentes* a característica se repete, como se a estrutura romanesca ecoasse o processo histórico de exclusão e afastamento desse tipo de ocupação para as bordas, as margens. Embora o Carteiro apareça desde as primeiras páginas do romance, é apenas na penúltima parte da narrativa, quando a cidade já está em combustão, que o leitor acompanha a tentativa desta personagem de chegar à casa após um dia de trabalho:

parou o corpo cansado para mirar com assombro a enorme montanha de lixo que o separava da sua casa, há anos que o trajeto era este [...], o Carteiro entrava no seu musseque, cruzava várias casas, curvava por becos de chão irregular e molhado por águas imundas, e antes de chegar a casa atravessava a enorme montanha de lixo que dividia, na realidade, dois musseques, um riozinho de água escura desenhava no chão curvas que imitavam, com muito boa vontade, um enorme mapa de Angola [...]
respirou fundo interpretando todos os odores, deixou-se invadir por uma estranha tristeza, uma dor que era ao mesmo tempo uma *profunda saudade de casa e um medo de nunca chegar até ela*
[...] com as duas mãos sob o queixo pôs-se o homem a olhar a lixeira como nunca tinha olhado, devagar, vagueando pela instalação de restos nos seus contornos inacreditáveis e sua extensão em altura e largura, a diversidade das suas cores, o equilíbrio sujo dos seus odores, as formas que pôde imaginar, ora lhe parecia ver [...] *figuras mais ou menos humanas, ou de seres mais ou menos vivos*, naquela que era uma espantosa acumulação do que as pessoas deitam fora, ou porque não querem, ou por não ter utilidade, ou por simplesmente cheirar mal
esse amontoado de coisas inúteis e putrefatas impedia fisicamente o Carteiro de chegar a casa (ONDJAKI, 2013, p. 372; p. 374, grifos nossos).

A passagem do romance suscita outra, criada por Baudelaire ao se referir ao lugar do poeta na moderna Paris do século XIX e retomada por Walter Benjamin em *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo* (1991, p. 78): “Aqui temos um homem – ele tem

de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele”. Costurando a narrativa entre as diversas camadas da cidade, o narrador-trapeiro da Luanda moderna do século XXI circula por entre casas e becos de chão irregular, projeta, no riozinho-esgoto a (es)correr pelo chão do musseque, a imagem do mapa de Angola e, ao acompanhar os passos do entregador de correspondências, contempla e sente, com todos os sentidos e com a imaginação dessa personagem, o cenário putrefato da enorme montanha de rejeitos da modernidade a se esparramar como monstro, comprimindo dois musseques e interditando os caminhos ao lar.

Ondjaki parece se apropriar, nesta passagem, de uma referência histórica: o musseque da “Lixeira”, surgido nos 1960, à volta do sítio onde se deitava [...] o lixo, nas barrocas, e abrigava parte da mão de obra barata que serviu ao crescimento colonial (PEPETELA, 1990, p. 104). De grande densidade populacional, conforme refere Ilídio Amaral (1983), esse musseque tinha, nos anos setenta do século XX, uma população de 16.567 habitantes (chegando a 25.000 mil em 1973/1974) e situava-se para além do Marçal (outra referência em *Bom dia, camaradas*), a Norte de Luanda, nos limites da cidade, próximo ao Caminhos de Ferro de Luanda, que foi, juntamente com o surgimento de uma área industrial, uma das razões para o aparecimento de uma zona periférica àquela altura, denominada o quarto Bairro Administrativo (cf. BOSSLET, 2014). Todavia, não apenas este musseque remete histórica e metonimicamente à baixa qualidade de vida e ao acúmulo de ruínas materiais e da podridão (literal) que permanece (STOLER, 2008), como todos os musseques, de modo geral, padecem de graves problemas de saneamento. Como relata Ilídio Amaral (1983), incêndios e epidemias em tempos antigos reduziam muitas dessas áreas, destruindo vidas e cubatas. Não bastasse isso, também sob chuvadas violentas desapareceram muitas dessas construções.

Possível alusão a essa realidade, o incêndio e a montanha de lixo com os quais se defronta o Carteiro podem ser lidos como cicatrizes, como ruínas materiais que historicamente assombram e assolam essas formas de habitação e seus moradores. Atualmente, uma busca no google ou em jornais de Angola será o bastante para constatar a permanência de tais condições, com matérias que dão conta de incêndios, alagamentos e lixeiras a céu aberto em diversos musseques (antigos e mais recentes). Notícia publicada no Portal Angop, por exemplo, datada de 26 de agosto de 2014 – mesmo ano em que foi realizado o censo, apontando que 70% da população de Angola ainda despeja o lixo ao ar livre – dá conta de que um incêndio no Panguila (Bengo) destruiu todos os bens e a residência onde viviam três famílias que “partilhavam uma sala e uma casa de banho”.

Colado a essa realidade do passado-presente, o musseque da ficção, ao (des)aparecer no instante em que surgiria ao leitor, materializando assim a “profunda saudade de casa” e “o medo [do Carteiro] de nunca chegar até ela”, engendra uma imagem simbólica sobre as tensas relações entre pertencimento e exclusão nesta cidade global – onde montanhas de lixo compostas pelo que cidadãos descartam suscitam contornos de (outras) “figuras mais ou menos humanas” e “de seres mais ou menos vivos”. Ademais, a ausência em quase toda a narrativa e o aparecimento-desaparecimento da casa e de todo o musseque do Carteiro, tomado primeiro pelo lixo e depois pelo fogo, é representativo da violência da política habitacional adotada pelo governo do MPLA no período de Paz que, tanto em seus fundamentos político-econômicos quanto em seus produtos estéticos, empurrou os angolanos mais uma vez para fora da cidade. Tanto a imagem verbal do Carteiro emparedado, com todos os caminhos interditados, enquanto assiste ao fogo que se espalha pela cidade e ameaça consumir a montanha fétida de lixo, quanto a cena em que este se imagina chegando a casa e abrindo a porta no instante em que toda a construção, neste único toque, desfaz-se em brasas e cinzas, pode ser lida como uma dissensão narrativa em relação à política promovida como indicadora de reconstrução nacional e prosperidade, mas marcada, na realidade, pela impossibilidade do reencontro com o lar, pela ofensa que a cidade e o lixo proferem contra um grupo menos abastado de pessoas, pelo dismantelo material da cidadania, pela ausência de perspectivas econômicas e culturais para os mais pobres e pela experiência de deslocamento em consequência do despejo dos mais humildes em zonas distantes, sem nenhuma infraestrutura.

De um lado, o cenário de uma cidade oca, em obras, cobertas de tapumes e poeira, carrega a mensagem da reconstrução nacional, da modernização, do imaginário da cidade mundial. De outro, uma cidade em chamas, com montanha de lixo e casas de brasas e cinzas, carrega a narrativa abafada pelo barulho das britadeiras, isto é, de uma Angola cujo progresso representa a ruína (BENJAMIN, 1994). De um cenário a outro, de uma narrativa a outra, o leitor é conduzido especialmente pela mobilidade de personagens como Carteiro, VendedorDeConchas, Cego (que caminha por ruas esburacadas) e Odonato, os quais cruzam Luanda de um enquadramento a outro, das margens do centro às margens das margens. Neste percurso, o leitor descobre que, se o Carteiro sente saudade de casa, é de Luanda que Odonato é saudosos. Em suas travessias pela cidade, sobretudo à procura do filho desaparecido, essa personagem nos faz notar que o mais feio da capital não são exatamente os prédios inacabados e arruinados, os buracos, os carros rebentados, ou seja, o imaginário não correspondido de cidade mundial, mas o esfacelamento do projeto de uma nação para todos, com cidadania plena, que contemple, inclusive, o respeito à memória cultural. Em suas deambulações “pela cidade

rasgada, quase não reconhecendo as esquinas e as ruas, tal era a quantidade de tapumes e andaimes, de gruas e máquinas, de homens e sotaques” (ONDJAKI, 2013, p. 256), a personagem se lança em direção ao passado, à procura de lugares que lhe sejam mais significativos. Assim é que chega à avenida Marginal e ao largo do Kinaxixi, espaços simbólicos onde se inscrevem paisagens.

Na Marginal, por onde cruza variadas vezes, Odonato se choca com a mudança no trânsito, observa, em meio à cacofonia de vozes e ruídos, o “Banco Nacional De Angola, os cheiros no Largo Do Baleizão agora sem baleizão, a visão estranhamente caótica dos edifícios destruídos sob as fundações da fortaleza de São Miguel, [...], o calmo murmúrio dos coqueiros que haviam resistido visualmente à proliferação de cartazes de publicidade (ONDJAKI, 2013, p. 238). Como Pepetela (1990, p. 55) menciona, ainda nos anos sessenta do século XX casas muito antigas no bairro dos Coqueiros (onde se formou a cidade burguesa do século XVIII) foram destruídas pelos portugueses para dar espaço a uma nova perspectiva de cidade, voltada para o crescimento econômico. Novamente, processo semelhante é vislumbrado no século XXI, quando uma nova paisagem, tomada por letreiros luminosos com propaganda do Partido, por publicidade de diversos produtos do mercado mundial, por novos prédios que se lançam sobre a paisagem guardada na memória, com seus cheiros e cores, desenha-se sobre as ruínas e os restos de outro tempo.

Sem se apegar à fidelidade espaço-temporal, Ondjaki embaralha paisagens e coloca o leitor diante de uma Luanda que se vai desaparecendo para dar lugar à cidade do presente, sobretudo ao fazer cruzar regiões como o Bairro Operário e o musseque da Lixeira – postos nesta narrativa do pós-independência como se conservassem seu estado dos anos sessenta e setenta do século passado. Talvez por isso Ondjaki não insira aqui nenhum dos musseques mais recentes, como o “Iraque”, que gravita ao redor do novo complexo habitacional “Nova Vida”, ou o “Paraíso”, surgido no final dos anos 1990, pelo afluxo de refugiados e soldados desmobilizados, no município de Cacuaco. Porque talvez seja o seu romance uma forma de memória cultural a essa paisagem em desaparecimento, à rápida mudança no cenário urbano central e à tentativa de apagamento de regiões históricas.

Na ficção, é Odonato que encarna a busca por um lugar dentro da passagem do tempo, um lugar que guarde a memória afetiva dos locais prenhes de sentido da vida em Luanda, como o narrador expõe: “os seus olhos e o seu corpo sentiam profunda saudade dos passeios domingueiros com a família, para perto do mar” (ONDJAKI, 2013, p. 167). Essa saudade molhada como onda se prolonga até o tempo parado em sua memória, um tempo de quase deserto urbano, quando faltava quase tudo, mas tinha o peixe-seco, o peixe-frito com arroz de

tomate, algumas frutas vindas do sul e do interior, as conversas que duravam até os ventos da madrugada, as noites de pernas felizes de kizomba. É tomado pela saudade desse tempo-espço que “ali havia sem já haver” (ONDJAKI, 2013, p. 170), que esta personagem chega ao largo do Kinaxixi, onde pássaros invisíveis cantam diante da realidade que se apresenta nas camadas de betão, ocultando a lagoa da Maianga, a Luanda da Kianda, a Luanda da fonte de água. Nessa cidade em desaparecimento, há um rastro que se inscreve no espaço construído, na língua – “Loanda, Luanda, Luuanda” – e no próprio romance de Ondjaki, ao incluir em seu enredo parte da história de uma cidade que tendeu sempre ao desaparecimento, isto é, a processos de demolição, de desvalorização do patrimônio arquitetônico que marcou desde o século XVI até o momento atual, com camadas e camadas da cidade soterradas sob os novos prédios que se erguem a cada novo projeto.

No caso de *Os transparentes*, um projeto publicitário do Partido e do governo que leva à destruição, começando com um curto circuito no coração do LargoDaMaianga, onde se havia depositado quilos de explosivos, de fogos, que espalhariam pelos ares a celebração do primeiro jorro de petróleo encontrado sob o solo da capital. De show pirotécnico patrocinado assiste-se ao espetáculo amarelo cor de sangue que toma as fundações da capital, os seus subterrâneos, ruas e céus, fazendo ruir os mais antigos edifícios, com o fogo descolorido alimentado pelo ouro negro, por gasolina, botijas de gás e todos os demais produtos explosíveis que envenenam a cidade com fumo, odores e barulhos, reacendendo recentes memórias e feridas não tratadas de guerra. Diante do caos e do fogo fátuo de Luanda, resta buscar a água como refúgio: Raago, rastejando e seguindo o exemplo de uma barata albina, chega a uma caixa d’água onde se abriga; é numa arca cheia de gelo e cerveja do bar de Noé que Cego e Vendedor buscam sobreviver; é também nas águas do prédio da Maianga que os moradores se refugiam; como se o retorno à forma líquida abrisse a possibilidade de sobrevivência e, sobretudo, de se libertar, como onda sobre o mar, numa memória mais antiga de uma Luanda originária, a dos axiluanda⁴¹. Mas a sobrevivência dos moradores desta cidade, destes relegados a uma (sub)cidadania, não se torna providencial apenas no instante em que Luanda é incendiada. Pelo

⁴¹ Lembremos a relação etimológica do nome da capital de Angola com as águas: “A palavra Loanda/Luanda origina-se de *lu-ndandu*. O prefixo *lu* (uma das formas do plural nas línguas bantu) é recorrente nas palavras de regiões litorâneas, de rios, de bacias ou regiões alagadiças. E, no caso específico da palavra Loanda, refere-se à restinga circundada pelo mar. O termo *ndandu* significa um objeto de valor, de comercialização, que se relaciona aos pequenos búzios, recolhidos na ilha de Luanda, que eram a moeda do antigo reino do Congo. Os povos ambundu (mbundu), falantes de kimbundu, eliminavam alguns sons -Lu-ndandu a Lu-andu. O vocábulo, no processo de aportuguesamento, passou a ser feminino (Loanda/Luanda), pois se referia à ilha (PIRES, 1965 apud ROCHA, 2015, 76).

contrário, ela é a marca perene, diária, do grupo menos abastado ou quase completamente despossuído de políticas públicas, de direitos.

3.2.2 Mãos que conjugam o verbo zungar: laços e dinâmicas de subsistência como defesa à produção contínua de uma gramática da subcidadania

“- aqui em Luanda, neste prédio? há sempre uma mão amiga” (ONDJAKI, 2014, p. 263)

Se em *Bom dia, camaradas* se nota a tentativa entusiasmada de Ndalú de apresentar à tia uma cidade em transformação, e se em *AvóDezanove e o segredo do soviético* já se pressente que essa transformação não é tão fascinante quanto a criança imaginava, em *Os transparentes* as mudanças assumem o sentido de completa destruição: de casas suadas de fogo e que sucumbem, de uma cidade que morre, incendiada, explodida. Como Doiuf e Fredericks (2014) argumentam, delimitações da cidadania também são codificadas e contestadas na forma construída da cidade e, assim como o espaço urbano e suas infraestruturas foram produzidas de forma desigual no período colonial, eles também manifestam, na cidade pós-independência, prerrogativas governamentais e cidadania desiguais. De tal modo, se o petróleo traz consigo a promessa de crescimento econômico, a ele se agrega também o discurso de encenação da modernidade, que se inscreve no imaginário, nos planos de desenvolvimento nacional, nos documentos de planejamento, na infraestrutura, no espaço material da cidade, atuando todos como espécies de arquivos-chave, por onde se articula a cidadania (hidráulica, sanitária, habitacional) de uns e a exclusão de outros, tidos como poluidores, como praticantes de uma estética imprópria à cidade (DIOUF; FREDERICKS, 2014).

Se assim é a condição imposta aos despossuídos do progresso, quais dinâmicas esses empreendem para se tornarem menos enredados em gramáticas continuadas de subcidadania? No campo da ficção, vislumbramos, no conjunto da obra de Ondjaki, de modo geral, uma forte noção de “pessoas como infraestrutura” (SIMONE, 2004). Particularmente em *Os transparentes*, que ao nosso modo de ver se apresenta como um contra-arquivo dos documentos oficiais e dos planos de modernização do governo angolano, isto é, como uma narrativa que conjuga, a um só tempo, a face una e desigual da modernidade na paisagem e na infraestrutura angolana do século XXI, a maior parte dos moradores da cidade literária atrela subsistência à conjugação diária do verbo “zungar”. Oriundo do kimbundu, o vocábulo remete à ideia de rodar, girar, deambular (RIBAS, 2009), que é, como já mencionamos, uma característica de personagens como Odonato, Vendedor, Cego e Carteiro. No uso atual do

português angolano, o termo se relaciona com o comércio ambulante de produtos que vão de objetos de uso pessoal a alimentos e arrasta para o mesmo campo lexical outras expressões, tais como zungueira, kinguila, quitandeira e candongueiro. Socialmente, o verbo remete ao grupo que sobrevive fazendo de si uma plataforma para o comércio informal.

Ora, se zungar é mobilidade, o verbo não deixa de se relacionar ao corpo, aos pés, às pernas, aos braços, às mãos. É com o uso de seus corpos que os moradores do prédio da Maianga encontram formas de lidar com a estrutura precária e de se tornarem menos expostos à podridão que permanece (STOLER, 2008). Como apontamos, os laços não parentais e o sistema de segurança desenvolvido são formas de lidar com a carência de (infra)estrutura, seja a falta ou a precariedade das moradias, a baixa empregabilidade, a informalidade, a fome, seja a falta de escolas e de formação para os jovens e a precariedade do sistema de saúde e de segurança. Em resposta a essa realidade, os cidadãos de papel vão adotar laços, gestos de afeto e cuidado, partilha, dinâmicas e vínculos econômicos, incluindo a rentabilização do prédio da Maianga, desde o primeiro andar até o terraço. Tais ações incluem uma cadeia de produção de alimentos a serem vendidos, a proteção e refúgio (nos apartamentos) de uns e outros contra os assédios dos fiscais DestaVez e DaOutra, o acolhimento de CienteDoGrã quando este aparece ferido com um tiro, arrastando-se até a porta do prédio, e depois, quando seu corpo sem vida é arrastado para casa por Odonato, ocasião em que todos se reúnem para dar ao errante em vida um ritual fúnebre que o dignifique e o humanize ao menos na morte.

Mas é sobretudo com o gesto simbólico das mãos, produtoras de sustento, que se transforma precariedade em subsistência, é também pelas mãos que se tecem os vínculos e a solidariedade que permeiam a camada menos visível da modernidade angolana. É Odonato que suscita no leitor uma reflexão sobre esta parte do corpo, fazendo-nos olhar para ela de diferentes formas – desde sua carga simbólica, representada pelo processo artesanal de criar e dar forma a objetos, até o ato automático e repetitivo de carimbar papéis, sem nada criar. De um lado da existência, as mãos que produzem, tecem, fiam, constroem, cozinham, alimentam e lavam; de outro, as que reproduzem gestos mecânicos, burocráticos nas instâncias governamentais, assinando e carimbando papeladas ou esbofeteando trabalhadores que tentam se aproximar de Ministros. São as mãos do primeiro tipo que Odonato admira, ao lembrar de suas habilidades com a madeira, prática perdida quando passou a atuar como funcionário do governo, antes de se tornar desempregado e viver de restos, de doações, até o dia em que suas próprias mãos, emagrecidas, calejadas e cansadas, tornam-se frias e translúcidas:

Odonato observava as pessoas atentando aos modos das suas mãos, gostava de ver AvóKunjikise cozinhar devagar, [...] admirava a rapidez e a precisão dos gestos missangueiros da filha, ele mesmo havia sido habilidoso com madeira mas as ocupações dos tempos de funcionário público haviam desfeito parte dessa sua sensibilidade

- Carimbar documentos... foi isso que matou os meus gestos redondos

Odonato observava as mãos e os alimentos: tudo oferecido ou encontrado nos restos do supermercado onde algum conhecido trabalhava (ONDJAKI, 2013, p. 22).

As mãos de Amarelinha, além de tecerem colares e pulseiras de missangas e cuidarem do singelo jardim, no corredor do prédio, colaboram com os serviços domésticos, incluindo as compras de produtos nos mercados, os quais AvóKunjikise utiliza para preparar alguns dos alimentos que MariaComForça colocará à venda. Dentre todas as personagens é esta quem tem o maior perfil empreender, associando-se a outros moradores, como CamaradaMudo, que fica com a tarefa de descascar e cortar legumes e outros temperos, para uma rede de produção de lanches, como pinchos, sandes de pão com chouriço e batata frita em óleo cansado, a serem vendidos nas ruas e nas calçadas em frente ao prédio. A essas mãos se juntam a de outras mulheres, como Nelucha, provável amante do Ministro (com quem se encontra entre as sombras e as águas do primeiro andar), e Xilisbaba, a única moradora do prédio que tem filhos. De avós, viúvas, mães, filhas, esposas, amantes e jovens solteiras, quitandeiras, kinguilas, zungueiras, todas as mulheres, quase sempre com pés empoeirados, testa suada, mãos carregadas de sacos plásticos, vivem de fazer compras em mercados e feiras, cozinhar, preparar algo comercializável que auxilie ou mesmo represente a única renda familiar. São elas que alimentam o povo, enquanto mal comem em casa, contando, muitas vezes, apenas com o apoio umas das outras, como na situação em que Maria acolhe Xilisbaba, após esta ter perdido um filho e ter visto o esposo transparente, preso apenas com uma corda de sisal, no alto do prédio, prestes a ir-se embora pelos ares de Luanda: “as mãos das mulheres atraíram-se, gesto delicado, quase secreto, mais para dividir receios que temperaturas” (ONDJAKI, 2013, p. 13).

Mas nem só de mãos femininas se faz o prédio da Maianga e a cidade literária de Ondjaki. A elas se vinculam outras, que vão mais ou menos servir e atuar de formas distintas, todavia, relacionadas. Fora do prédio, vamos conhecer carteiros, cegos, candongueiros e outros, cujas existências se enlaçam à mobilidade, ao girar nesta cidade apressada em que se transformou Luanda: “os candongueiros faziam seu confuso trabalho, transportando a população dos seus empregos mais ou menos oficiais aos locais de suas casas mais ou menos confortáveis, mais ou menos dignas” (ONDJAKI, 2013, p. 235). Homens-meninos em trânsito, forjando nos pés e nas pernas o sustento diário, como VendedorDeConchas, em sua destreza de

colher ao fundo do mar conchas de todos os formatos, cores e tamanhos que lhe proporcionarão as moedas com as quais proverá sua subsistência – provável referência à cultura axilunda que nos oferece a potencialidade de uma imaginação historiográfica que faz cruzar passado e presente.

Como Pepetela (1990, p. 13) refere, havia, quando da chegada dos portugueses, a prática da coleta de zimbo (njimbu), pequena concha piramidal, que era colocada em colares e empregada como principal moeda de troca do reino do Kongo. Embora o material fosse abundante em toda a costa angolana, era a Ilha de Luanda, particularmente, o local onde se encontravam os mais belos zimbos, coletados, sobretudo, por mulheres e crianças, que mergulhavam à procura do búzio. No romance de Ondjaki, *Vendedor*, com um fio de missangas ao pescoço e os pés cristalizados pelo contato com a areia e o mar, é esse mergulhador exímio que, além de ajudar a carregar, vender e entregar peixes, divide-se entre a coleta e a venda de conchas carregadas em um saco nas costas, ofertadas aos mais diferentes públicos com os quais cruza na caminhada pelas ruas da cidade:

tinha-as de todas as cores e feitios, [...], em tantos formatos e preços [...]: às mulheres falava devagar para dar espaço à imaginação e necessidade de cada uma, aos fiscais de rua oferecia conchas de pendurar no cabelo para ofertarem às suas amantes, aos homens fazia sugestões concretas para uso no escritório ou nas viaturas, às mulheres dos embaixadores apresentava as conchas como objetos exóticos que mais ninguém se lembrava de oferecer no natal, aos fabricantes de candeeiros falava das vantagens das enormes conchas ocas e do efeito da luz sob aquele material marítimo, aos padres exemplificava a diferença que aquilo faria num altar, às velhas recomendava como recordação, às jovens como penduricalhos originais, às crianças como brinquedos de fazer inveja a outras crianças, às freiras vendia conchas juntas em formato de crucifixo, aos donos de restaurantes vendia-as como pratos de aperitivos ou cinzeiros, às costureiras salientava o potencial criativo do material e os seus tintilantes ruídos, às cabeleireiras fazia ver que as missangas já haviam passado de moda e, aos bandidos, o *VendedorDeConchas* desculpava-se rapidamente pelo facto de apenas transportar um saco cheio de coisas que não serviam para nada (ONDJAKI, 2013, p. 17-18)

Demonstrando habilidades e retórica necessária a um comerciante informal na Luanda do século XXI, a atuação incomum do *Vendedor* é alvo de questionamento por parte dos seguranças da casa de Pomposa, especialmente no que diz respeito à coleta e venda de um produto natural sem o devido pagamento de impostos. Atividade tida, contudo, como corriqueira pelos moradores do prédio da Maianga, ao qual o jovem do Bengo virá a se vincular devido às circunstâncias de seu ofício e onde virá a descobrir a primeira experiência de amor, encontro de mar e concha, ao cruzar com os cheiros e os olhos de Amarelinha, essa artesã de

colares, pulseiras e anéis de missangas. Neste mesmo edifício, outros meninos-homens também fiam nas águas a sobrevivência cotidiana, como Paizinho, que se aproveita não do mar, mas da lagoa que encharca o primeiro andar, para se dedicar à lavagem de carros e ao carregamento de baldes com água, encomendados por clientes. As mesmas mãos ágeis que poderiam ser as de um habilidoso jogador de basquete, não fosse a luta pela garantia das condições mínimas de existência. Se assim é no mundo dos mais jovens, o universo dos adultos também se apresenta com uma face atroz.

Sem formação, sem qualificação adequada para as demandas exigentes e disputadas no mercado, a maioria dos homens que habita o prédio da Maianga padece de desemprego e doenças crônicas, tendo de buscar alternativas nem sempre lícitas de geração de renda. CamaradaMudo sofre com problemas na vista e com febres crônicas decorrentes de paludismo, Edú, esposo de Nelucha, vive adoecido, com uma hérnia escrotal, conhecida localmente como “mbumbi”, que provoca inflamação severa nos testículos. Tal situação é o bastante para conferir ao dançarino uma vida limitada, decorrida, na maior parte do tempo, sobre um pequeno banco, enquanto Nelucha provém o sustento do casal. É após a sua aparição em um canal de tv, e após despertar o interesse de kimbandas e de vários médicos no país e no exterior, que surge a ideia de rentabilizar a condição de Edú, transformando em espetáculo os seus inchados testículos, a serem expostos em várias turnês pelo mundo, agenciadas pela irmã de Nelucha, uma organizadora de eventos com passagem pela televisão angolana.

Dentre todas as personagens pobres, a única que alcança alguma prosperidade é JoãoDevagar. Seus multifacetados e não declarados negócios se iniciam com a exploração de outros trabalhadores, especialmente mulheres kinguilas que usam as cercanias do prédio e devem pagar a este uma porcentagem de seus lucros. “Pouco brilhante para as matemáticas e as economias” (ONDJAKI, 2013, p. 95), mas amigo do dinheiro fácil, além de habilidoso com as palavras e com capacidade para exercer violência física conforme se fizer necessário (como para convencer outras mulheres a manterem vínculo profissional com sua esposa), o perfil empreendedor da personagem que diz ter lutado na batalha de Kuando Kubango contra os sul-africanos vai se alargar e desenvolver ao longo do romance, instigado sobretudo pelos fiscais DestaVez e DaOutra, que lhe vivem assombrando para ter a parte que lhes cabe nos negócios, mas também oferecendo novas ideias lucrativas. Dentre seus interesses comerciais, dois ganharão destaque no enredo: a abertura do cinema GaloCamões e a criação da IgrejaDaOvelhaSagrada.

Dada pelos irmãos cobradores de impostos, a ideia de improvisar um “desoficial” cinema surge da possibilidade de rentabilizar ainda mais o alto do prédio (já alugado a vizinhos

como espaço para disposição de antenas), dando aos seus moradores mais uma forma de explorar o mercado informal, agora no campo da cultura. A ideia é, então, apresentada por João a MariaComForça e Paizinho como um regresso ao que o microempreendedor do mercado informal chama de “oitava arte”, por se situar além do conceito tradicional de cinema: ao ar livre, “em que cada pessoa traz seu banquinho, a sua lata, o seu assento, como antigamente” ou como “uma antiga modernidade” (ONDJAKI, 2013, p. 150) do tempo do cinema mudo, mas com cada um a colaborar com as cenas, doando de si a própria voz, o que João nomeia “assistência participativa”. Com nome inspirado no galo desmunido de olho esquerdo e que habita o terraço do prédio vizinho, a programação contempla sessões da tarde, com filmes de luta e de “bruce lins”, e, à noite, exhibições de novelas e filmes de pornô xaxadas, com bilhete mais caro.

Inaugurado ao meio dia, com a presença de variadas pessoas vindas do bairro e de outros locais distantes, dentre as quais artistas e jornalistas locais e internacionais, o negócio nascido da ausência quase completa de tudo ligado à sétima arte, transforma-se numa possibilidade para que todos angariem alguma renda: Paizinho fica encarregado de organizar as grelhas e cadeiras para aqueles que não as trouxeram, além de providenciar as entradas e acomodar as pessoas; MariaComForça fica incumbida de comercializar os comes e bebes; Amarelinha e Vendedor aproveitam para colocar à venda missangas e conchas; além daqueles que auxiliam na limpeza do local.

Estabelecido o negócio cultural, João lança-se em outra empreitada, voltada, desta vez, para as almas dos angolanos e demais interessados/necessitados: “– sempre vai abrir uma igreja então? – claro, está a dar muito dinheiro, senhor Noé, muito dinheiro (ONDJAKI, 2013, p. 282). A ideia do lucrativo e atraente templo religioso nasce ainda nas sessões de cinema, quando são exibidas cenas com atrizes pornôs suecas, posteriormente trazidas para maximizarem os negócios e serem as mascotes da igreja, com a participação especial de um pastor brasileiro. Para tanto, João providencia o arrendamento da casa nos fundos do bar ArcaDeNoé (outra referência bíblica), para colocar o mercado religioso em andamento. A inspiração para o nome aparece em um debate acalorado com Esquerdistas e envolve uma imbricação político-religiosa. Citando passagens do livro judaico-cristão sobre “ovelhas” e “cabritos”, “direta” e “esquerda”, JoãoDevagar usa de sua habilidosa relação com as palavras para fazer surgir o bordão de seu templo, isto é, o “amééééé!”, e a alcunha OvelhaSagrada (ONDJAKI, 2013, p. 284).

Entre os espetáculos encenados no profano templo, inclui-se um encontro voluptuoso contracenado por seu criador e as ovelhinhas suecas, sob os olhares lascivos do

pastor e dos fiscais. Sátira mordaz da prostituição da fé, da crença, da espiritualidade, o episódio, de alguma forma, atravessa séculos de história e encontra sua semente mais pregressa no emprego do discurso religioso com vista ao sucesso do empreendimento colonial. Na atualidade, a renovação dessa prática busca atrair não mais incivilizados, bárbaros, nativos, mas homens e mulheres à procura de algum fio de esperança e vínculo comunitário em uma cidade cujo Estado os abandona, como se deixados à própria sorte por um ente sobrenatural ausente e neoliberal. É esse o negócio de maior sucesso na carreira empreendedora de JoãoDevagar, rendendo-lhe, a sua venda aos fiscais DestaVez e DaOutra, lucros em dólar e a possibilidade de evadir partes dos recursos para Portugal.

3.2.3 “Este é o meu corpo, esta é a visão da minha dor”: silêncio e canção, corpos que flutuam, corpos que pesam

*Minha Mãe, tu me ensinaste a esperar, como esperaste paciente, nas horas difíceis
Mas em mim a vida, a vida matou essa mística esperança, eu já não espero...
sou aquele por quem se espera...
nós as crianças nuas... os garotos sem escola, a jogar bola de trapos...
nos areais ao meio-dia, nós mesmos, os contratados...
somos os teus filhos, dos bairros de pobre, com fome e com sede, com vergonha de te chamarmos mãe,
com medo de atravessar as ruas, com medo dos homens
somos nós, a esperança em busca da vida... (ONDJAKI, 2013, p. 201-202)*

Se às mãos Odonato confere um sentido conotativo que se vincula à ação, ao trabalho e à criatividade, a voz é outro tema fulcral para o qual o romance dirige o olhar do leitor. Não à toa a homenagem a Artur Arriscado, na personagem de ArturManRiscas, é simbólica e vem acompanhada da referência a outros sujeitos da história da comunicação, da Rádio Nacional (como o jornalista Ladislau Silva) e da música angolana. Nomes ligados à chamada música de intervenção, à resistência, às identidades e ao patrimônio imaterial angolanos, às línguas e ritmos nacionais, ao semba e ao kizomba: desde os mais jovens, nascidos quase com a independência, no último quartel do século XX, como Paulo Flores (1972), até outros artistas cujos nomes já estão consolidados e inscritos na memória cultural do país, tais como Waldemar Bastos (1954-2020), Carlos Burity (1952-2020), Elias Dia Kimuezo (1936) e Ruy Mingas (1939) – sobrinho de Liceu Vieira Dias (um dos fundadores do “N’Gola Ritmos”), irmão de Saidy, André e Amélia Mingas, intérprete da canção (inspirada no poema “Adeus à hora da largada”, de Agostinho Neto) que usamos como mote desta subseção.

A voz ecoada no poema-canção é a daqueles deserdados, tratados como forasteiros na própria terra natal. Esses filhos, num vocativo coletivo, suplicante, dirigem-se à pátria-mãe, em lamento e reivindicação. Fartos de uma realidade que os coloca em condições miseráveis, ameaçados pelos homens, pelo lugar segregado em que vivem, anseiam não por uma esperança mística, passiva, mas por uma força ativa (concretizada na primeira pessoa do plural) que os dignifique, que os alimente, mate a sede de água, de justiça e de sonhos de liberdade. Escrito ainda no tempo colonial, da era do apartheid no continente e dos contratados dos campos de cafezais, o poema de Neto, ao ser inserido no romance pela voz de RuyMingas, confronta passado e presente, utopia nacional e seu esfacelamento no século XXI. O “hoje”, outrora o tempo do “amanhã”, coloca-nos diante de filhos e filhas da pátria, meninos e meninas, homens e mulheres, maltrapilhos, subalimentados, em continuada busca pela vida, pela mãe-África, pela casa-nação. O presente, contradizendo o tempo daquele por quem se espera, manifesta-se como um *devir-negro do mundo*, um tempo descrito por Mbembe (2018a) como aquele em que as feridas não foram tratadas, tampouco curadas, reparadas.

A encenação coletiva, plural, no poema, contrasta ainda com um presente marcado por uma modulação paradoxal, tão bem aproveitada por Ondjaki na composição da personagem CamaradaMudo, que medeia a relação entre voz e silenciamento, canção e silêncio, que se dissipa em diversos episódios do enredo. A personagem (como também outras ligadas à comunicação) engendra uma memória latente de ativistas, ex-combatentes, comunicadores e músicos ligados aos episódios que marcaram o histórico 27 de maio de 1977, como os ilustres David Zé, Urbano de Castro, Artur Nunes e outras vítimas desaparecidas e/ou assassinadas em decorrência do que ficou conhecido como “Fraccionismo”, isto é, uma dissensão política entre os membros do MPLA, notadamente no que se refere aos ideais marxista-leninista e à constituição de um poder popular, bem como uma suposta e alegada tentativa de golpe ao governo do presidente Agostinho Neto. O acontecimento fatídico custou a expulsão, perseguição (convocada pelo próprio poeta-presidente Agostinho Neto, em comício no estádio da Cidadela, realizado em 21 de maio de 1977), a prisão, a tortura, o trabalho forçado nos chamados campos de “recuperação”, a fome, a condenação sem julgamento e a execução sumária de milhares de suspeitos, tidos como inimigos do partido – jovens, estudantes, intelectuais, artistas, antigos combatentes –, especialmente aqueles ligados ao ministro do Interior do primeiro governo, Nito Alves, apontado como líder da cisão, juntamente com José Van-Dúnem⁴².

⁴² Ainda hoje o número de vítimas dos episódios que se sucederam ao 27 de maio de 1977 é incerto, estimando-se entre 20 e 80 mil mortos.

Na sequência do 27 de maio, o partido-Estado passou a censurar artistas (a exemplo do documentário *O ritmo do N'Gola Ritmos*, 1978, de António Ole) e diversos órgãos da imprensa local considerados pró-nitistas (como o jornal *Diário de Luanda* e o programa de rádio *Kudibanguela*), além de impor toque de recolher obrigatório e, pelas décadas seguintes, o silenciamento de familiares das vítimas e de sobreviventes, bem como de pesquisadores interessados no tema que permanece como uma “ferida aberta” na história do MPLA e da Angola independente, como destaca Felícia Cabrita (2011, p. 315): “Familiares das vítimas da repressão insistem junto de organizações internacionais para que o Governo seja levado a esclarecer tudo o que se passou, mas as autoridades de Luanda permanecem mudas”.

CamaradaMudo parece carregar em sua constituição fragmentos da narrativa em volta de 1977, ainda em suspensão. A personagem de farto bigode, que traz em seu nome um resquício dos tempos socialistas, num desconcertado vocábulo “camarada”, “recolhido” ao quinto andar do prédio da Maianga (referência ao quinto mês do ano?), habilidoso no preparo de fogo com pouco carvão e de alimentos, passa os dias dedicado aos legumes e verduras que descasca com sua afiada navalha militar, enquanto convive com dificuldades de enxergar, com “dores no corpo, nos ossos de dentro” (ONDJAKI, 2013, p. 29) e com febres crônicas decorrentes do paludismo. Silencioso, como seu nome evoca, é, contudo, um apaixonado pela música, pela mesma kizomba que Edú dança enquanto se recorda dos tempos de toque de recolher obrigatório. De seu apartamento, além da ornamentação que alude ao tema, como mencionamos, ecoam ondas sonoras que traçam o percurso dos principais nomes e ritmos musicais do país e outros originários ou influenciados pela cultura negra, como o jazz. Desafortunado, apartado do mundo externo ao prédio onde habita, o único apego de CamaradaMudo é a memória musical, as sonoridades que ecoam diariamente pelo prédio, sendo também essa a sua única herança e objeto a ser salvo quando se iniciam as explosões e o incêndio que põe fim à cidade: “trazia um saco cheio de discos, alguns com capa outros sem nada e deixou seu corpo cair sobre a água” (ONDJAKI, 2013, p. 391).

Mas se o silêncio da personagem pode ser lido como uma memória do passado, não deixa de ser também uma referência ao presente, quando músicos ligados sobretudo ao hip-hop, ao rap e à música *underground* continuam a ser condenados e presos, sob pretexto da mesma narrativa que levou Nito Alves e outros a serem dizimados, a exemplo de um suposto golpe planejado por 16 jovens ativistas, estudantes, professores e rappers, em 2016, contra o governo de José Eduardo dos Santos, outrora membro-presidente da Comissão de Inquérito do Bureau Político do MPLA que levou à expulsão dos líderes do Fraccionismo, a nos lembrar que as

relações entre passado e presente são como aquela agulha velha do gira-discos, a repetir composições, narrativas, ruídos.

Juntamente com essa memória cultural, espécie de antologia da música angolana, o romance tematiza uma dupla barreira comunicativa: a imposta àqueles cuja língua, por longos anos silenciada pelo colonizador, agora envelhece; e aquela imposta aos cidadãos censurados, expropriados do direito à comunicação e à livre manifestação e participação política. Como parte do primeiro aspecto, Ondjaki introduz em seu romance diferentes formas culturais que capitaneiam a relação entre língua, esquecimento, memória e resistência, sobretudo a partir da encenação da oralidade. Utilizando-se do itálico para marcar falas e expressões articuladas em línguas nacionais, o romance encena a amalgamação de formas tradicionais na moderna literatura angolana, sem proceder, contudo, ao registro da escrita dessas línguas, a não ser pelo aproveitamento de um léxico aportuguesado. Assim, na Luanda babel contemporânea que aspira ao status de cidade global, com circulação de moedas chinesa, americana, europeia, brasileira, as línguas nacionais encontram-se em situação de declínio, esquecidas por uns mais-novos, como Paizinho, e rejeitadas por outros, como Ciente, que, ao escutar a fala de AvóKunjikise, repreende-a: “–cala masé a boca com essa língua de merda que ninguém entende, nem sabes dizer bom-dia em português”; enquanto a mais-velha replica: “–*cada um fala a língua que lhe ensinaram!*” (ONDJAKI, 2013, p. 162, grifos do autor).

Não obstante a rejeição por parte dos mais jovens e a ausência de sólidas políticas voltadas para a diversidade linguística nacional, a teimosia daqueles historicamente silenciados se destaca nas bocas de AvóTeta (falante do kimbundu), de Cego e, sobretudo, de AvóKunjikise, falante da segunda língua mais frequente em Angola, o umbundu. Assumindo-se como uma “voz que chega até o outro lado...” (ONDJAKI, 2013, p. 14), esta mais-velha, oriunda do interior, com nome próprio que remete à expressão em kimbundu *nkisi* (receptáculo, orixá), persiste no uso diário da língua materna que a ela se apresenta como uma identidade, um modo de agir e de estar no mundo (inclusive “sobrenatural”), devendo ser, portanto, afetiva e espiritualmente cultivada: “*não se esquece a língua do coração. falo umbundu é para ver se os mortos ainda me estão a ouvir...*” (p. 256, grifos do autor). Afirmando ver o futuro, Kunjikise traz consigo a memória de canções e antigos provérbios, a exemplo de “*só foge quem precisa de fugir*” (p. 162, grifos do autor); “*o tempo é um lugar que também fica parado*” (p. 169, grifos do autor); e “*onde pensas que está a árvore, só há uma sombra*” (p. 256, grifos do autor).

É justamente através da voz de AvóKunjikise que, ao lamento colocado na boca de RuyMingas e que entrecorta vários trechos da narrativa, junta-se outro, nascido no Bailundo dos ovimbundu e do Soma Inene Katyavala, e que rasga o português. Trata-se de uma canção

de luto, entoada primeiramente por Cego, enquanto se banha na lagoa do primeiro andar do prédio da Maianga, e depois, pela matriarca – solitária, de olhos fechados e trêmulos, enquanto improvisa uma *performance*, batendo com as mãos na água e movendo a cabeça para os lados:

- vou cantar uma canção triste... [...]
 - é a canção de uma mulher mais-velha... o marido partiu para a guerra... já foi para a guerra muitas vezes, foram muitas guerras... ela chora agora a morte do marido... há muita gente à volta dela... [...]
 só ela pode cantar ou falar... esta velha tem um nome, e o nome dela é aquela-que-não-dança... que não sabe dançar... ela chora, levanta-se devagar, conta a história... de quantas vezes preparou as armas do marido para ir à guerra, quantas vezes ele prometeu que voltava... e daquela vez saiu de manhã cedo, muito cedo, não disse nada... foi embora sem dizer nada... a velha chora, canta e começa a dançar... as crianças estão espantadas... “a velha está a dançar!”, dizem em coro [...] ...só as crianças e a velha podem falar... a velha começa a dançar devagarinho, um ritmo só do corpo dela... ela chora... o meu marido foi na guerra para morrer... [...] o meu marido não me disse palavras de adeus [...] ela chora e dança pela primeira vez na vida [...] está a dançar de tristeza [...] a velha dança devagar e, sozinha, entra na cubata [...] (ONDJAKI, 2013, p. 342-345, grifos do autor)

Um ritual sem a fogueira e sem o luar da aldeia, feito nas águas, com vários instrumentos imaginários; uma autópsia, em meio aquoso, da dor, das feridas não curadas, da partida silenciosa, do adeus não dado, mas também um ritual de cura, via ritmo, pelo corpo lavado em canto-dança, lágrimas e água. Enquanto entoa o canto solo de uma anciã (com coro de crianças na versão original), cessa o jazz do gira-discos de CamaradaMudo e todos os ouvidos dos moradores do prédio e dos visitantes costumeiros (Cego e Vendedor) se unem no lamento-murmúrio. Mas ela ainda canta sozinha, em sua língua, desacompanhada dos seus e das crianças que indicariam a renovação da língua renascendo nas bocas pueris. Canto-testemunho daqueles que viram a guerra, as muitas guerras (desde aquelas travadas no reino Mbalundu para se defender dos ataques portugueses nos séculos XVIII e XIX até as que se passaram no pós-independência), enquanto os demais ouvem, em silêncio, a voz da viúva, agora longe do planalto central de Huambo, deslocada de sua cubata, vivendo no sexto andar de um prédio muito abandonado, prestes a acompanhar o fogo do petróleo destruidor, sem conseguir falar palavra alguma, nem mesmo em umbundu.

O outro tópico que compõe a dupla impossibilidade de se comunicar concretiza-se, no enredo, a partir da presença de um local simbólico, a começar pela designação “bar ArcaDeNoé”, composta pela junção do nome do dono, “um velho de idade incalculável, barba branca, corcunda suave e mãos mais antigas que o tempo” (ONDJAKI, 2013, p. 158), e do enorme freezer (arca) onde ficam guardadas as espécies alcoólicas que regam encontros e as

bocas de muitos homens. Sem nunca ter sido desligado, desde a histórica data de 11/11/1975, o eletrodoméstico é alimentado por uma corrente elétrica clandestina, oriunda de uma casa onde nunca falta luz, provavelmente o palácio presidencial. Frequentado no passado por figuras como Agostinho Neto e por militares cubanos, em comemoração à vitória na batalha de Kifangondo, no presente, seu público se faz de um “conjunto de indivíduos de fronteiras de cores e origens diluídas” (ONDJAKI, 2013, p. 158), que, apenas raramente, empunham uma velha aká em *performance* para expulsar chineses de propriedade arrendada. É aí também o lugar de onde se acompanham os dissimulados discursos presidenciais, seja via Rádio Nacional, seja na TV Angolana, e onde uns restantes idealizadores e frequentadores brandem discursos, críticas e desabafos regados a líquidos alcoólicos. Mas, em tempo apocalítico, o que esta arca de Noé, carnavalizada, alimentada por bebidas e por clandestina fonte elétrica, é capaz de salvar de um dilúvio de fogo?

Dentre as figuras mais representativas do bar, Esquerdistas aí chega cedo e passa os dias a consumir cervejas a qualquer temperatura, enquanto se dedica à papelada escrita à mão que carrega em sua “cansada pasta diplomática” (ONDJAKI, 2013, p. 158). Compondo seu manuscrito em tempo-espço de naufragados ideais utópicos da nação angolana, a personagem é uma voz que alerta sobre os signos materiais da modernidade: “é preciso cuidado com o que se designa por progresso” (ONDJAKI, 2013, p. 235). E completa:

– acordem, homens... [...] então o estado agora precisa que alguém do setor privado distribua a água? e nós ficamos calados, não é assim? [...] durmam enquanto vos anestesiarm com doses de suposta modernidade!, é carros lindos, [...] é marginal nova com prédios construídos em areias dragadas sem pedir licença à Kianda, é furar o corpo da cidade [...], aqui a cidade vai ser furada, a água vai ser privatizada, o petróleo vai ser sugado sob as nossas casas, os nossos narizes, e as nossas dignidades... (ONDJAKI, 2013, p. 237)

Ecoando a voz do maluco Sonangol (com seu corpo besuntado em petróleo na ficção anos 80) e profundamente enlutado pela morte da velha Ideologia, o filósofo-poeta de palavras e reflexões pouco consideradas pelos ouvintes do bar, como quem pressente a proximidade do evento escatológico, busca acelerar a escrita do espólio que almeja deixar ao país, redigindo-o também em seu minúsculo cubículo, acompanhado de uma caneta, de diversas folhas amarelecidas, do calor da noite, de um magro copo de água, da luz de um coto de vela encarnado, derretido, semelhante à imagem de uma antiga árvore do quintal abandonado da casa no LargoDaMaianga: “é preciso escrever, deixar um legado! [...] é preciso que os mais-

novos saibam do passado [...] é preciso deixar um manifesto do nosso desagrado” (ONDJAKI, 2013, p. 310).

Esperançoso da possibilidade de ter, no futuro, ouvintes mais atenciosos, com audição mais qualificada, finaliza seu texto pouco antes da explosão e o leva até o bar. Aí, invadido pela tristeza dos acontecimentos que tomam a cidade, enfia o manuscrito em um saco opaco e o guarda no fundo da arca, cobrindo-o com duas frias e hermafroditas garoupas e algumas caixas pequenas, de pouco uso. Embora o narrador não nos informe sobre o paradeiro de Esquerdista durante as explosões, deixa-nos saber, entretanto, que é na ArcaDeNoé que Cego e Vendedor se abrigam do fogo e onde encontram, entre o gelo refrigerante, o escrito: mais um testemunho deixado, agora em português, para que alguém saiba das narrativas para além das versões oficiais, um tanto oficiosas, amarradas à falácia de progresso.

À voz de Esquerdista se juntam outras, como as de PauloPausado, ManRiscas e DavideAirosa, também limitadas pelas estruturas do sistema. Dentre os temas de que se ocupam em seus debates quando se juntam no ArcaDeNoé ou no apartamento do jornalista da Maianga, incluem-se os projetos da CIPEL e da privatização da distribuição de água. É sobretudo a partir desses profissionais emparedados, pausados, juntamente com Raago, que se pode inferir a baixa qualidade da democracia, em particular pelas limitações impostas ao jornalismo independente e à ciência. No campo do saber técnico vão atuar as vozes de dois jovens: Davide, angolano, cientista brilhante, com mestrado nos Estados Unidos e passagem, como colaborador, pelo departamento de Física da Universidade de Oxford; e o colega estrangeiro, Raago. Ambos operam na tentativa de alertar sobre a ruína que advirá da exploração de petróleo no subsolo da capital.

Davide, enxergando nas relações do presente a renovação das relações do passado, notadamente entre Angola, Rússia, Estados Unidos, com alguma participação dos portugueses e de outros novos atores, ministra conferências e produz relatórios em que argumenta, com dados científicos, sobre a impossibilidade de se perfurar o corpo da cidade, retirando dela seus recursos energéticos, sem que essa seja destruída, sem que reste apenas um vácuo. A insustentabilidade do projeto da CIPEL se traduz diretamente em desabamentos que se seguirão ao chão oco, incapaz de sustentar a (vida na) cidade. Do mesmo modo agirá Raago ao compreender os riscos incontornáveis advindos das muitas interferências e mudanças no projeto inicial, feitas pelo governo, culminando no desrespeito total às normas técnicas internacionais. Os relatórios que produz são, todavia, rechaçados por Ministro, Assessor, DomCristalino, que lhe obrigam a produzir novos documentos, condizentes com os desejos do governo e dos

empresários, além de lhe impor o silenciamento e a proibição de se comunicar com a imprensa estatal ou privada, sob risco de haver represálias.

A própria imprensa é reprimida, sendo-lhe infligidas todas as barreiras no acesso à informação (nada transparente). Funcionário de um grupo jornalístico em que o chefe, apesar de apresentar “ares de liberal” (ONDJAKI, 2013, p. 77), não deixa de ter relação com membros do Partido, mas também não dispõe de fonte oficial do governo, PauloPausado produz notícias escritas quase sempre com base em rumores, em informantes (des)oficiais, como adjudica o chefe do jornal: “—a maka é que ninguém diz nada, eu não consigo nada junto das fontes oficiais e vocês, que são uns bons palermas, não conseguem nada das fontes não oficiais. parecemos uns idiotas que só sabemos o que lemos nos jornais...” (ONDJAKI, 2013, p. 77). Limitados, consultando noticiários internacionais, como a BBC, para ter acesso a alguma informação do cenário político nacional, os profissionais da comunicação têm de inventar arranjos que possibilitem o mínimo de acesso aos sigilosos planos e projetos do partido-governo.

ManRiscas, atuando na RádioNacional e como técnico frequentemente requisitado para fazer gravações de eventos ou reuniões importantes, inclusive assembleias da alta esfera do Partido, é quem repassa informações a PauloPausado. Este, por sua vez, busca alcançar (quase sempre sem sucesso) algum funcionário governamental, como Assessor e Ministro, a fim de confirmar oficialmente rumores e boatos. Constantemente limado, Paulo, colecionador de manchetes que ele mesmo costuma levar horas recortando para guardar em seu apartamento (situado também no quinto andar de outro prédio, em frente ao LargoDaMaianga), é tomado por uma depressão que se agrava no decorrer dos acontecimentos. Impotente diante do peso da mão que lhe tapa a boca e a garganta, o jornalista prepara, com as mãos delicadas e dedos finos, uma saída final: como quem monta um puzzle, decide juntar as peças de sua arma comprada em 12 fragmentos trazidos da China e, regado a whisky seco, encerrado em seu apartamento, iluminado apenas com lamparinas alimentadas com azeite, o comunicador se põe à janela, a mesma de onde costumeiramente observa a cidade, à noite, mas, desta vez, aberta apenas por uma fresta, onde encaixa o cano da arma e de onde acompanha o movimento de preparação para o discurso do Presidente no LargoDaMaianga. Com um pano de veludo, limpa o vidro frontal da mira telescópica, por onde observa os dirigentes e, no instante seguinte em que o corpo do chefe de Estado vai ao chão, o seu também tomba, como se em tempo concomitante fosse silenciada a voz política que abafava a sua voz, todas as vozes.

Ora, se o governo impõe barreiras ao jornalismo independente e à ciência, pouco provavelmente deixaria de limitar outros cidadãos, desempregados ou trabalhadores, como o Carteiro. A narrativa contrastante entre silenciamento e voz carregada por este funcionário se

dá em torno das cartas sem leitores oficiais que entrega a vários sujeitos importantes com os quais se depara em seu ofício, esperando, contudo, obter uma resposta de seu chefe, aprovando a aquisição de uma motocicleta para uso em trabalho de entrega de correspondências na capital do país. Já uma vez oralmente negada e avaliando que por carta, escrita em papel azul e intermediada por mãos de influentes sujeitos, a resposta viria e com maior probabilidade de lhe ser positiva, o Carteiro só tem retorno de sua solicitação no instante em que, lançado ao chão, diante da montanha de lixo que o interdita, busca formas de chegar à sua casa. Todavia, depara-se com uma resposta sem resposta, digitada em computador e impressa: “triste, mudo por dentro, sentou-se num tronco cambuta, pousou o saco perto dos pés e pôs-se a ler a única carta oficial que lhe haviam endereçado [...] explicava a carta que tendo as entidades competentes analisado o curioso pedido tinham decidido negar a cedência do veículo” (ONDJAKI, 2013, p. 373). Incrédulo, contrariado pela diferença entre a sua escrita redigida a próprio punho, em “português exigente e castigador” (p. 374), o trabalhador deixa cair ao chão, sobre a lama que lhe cobre os pés, a primeira comunicação oficial que lhe chega, enquanto segue encarando a montanha de lixo à sua frente.

Dos poucos momentos no romance em que se encena um espaço para a voz e a escuta das classes mais pobres surge no contexto do cinema GaloCamões. Arquitetada por JoãoDevagar, a ideia de uma “experimentação teatrológica, cinematografal e performática” (ONDJAKI, 2013, p. 182), por ele denominada “teatro humano” (p. 182) ou “teatro moderníssimo das confissões improvisadas” (p. 209), traduz-se em rodas de conversas, realizadas no terraço do prédio da Maianga (entre cadeiras, caixas d’água vazias e antenas), em que se vai, um a um, desfiando a narrativa de si, feita em primeira pessoa do singular: “jogo de falar, de confessar [...], jogo de brincar de dizer aos outros, por alguns poucos minutos que fosse, uma verdade profunda que nos invadissem a boca, uma verdade das atuais ou das antigas” (ONDJAKI, 2013, p. 183). O evento é das únicas ocasiões em que CamaradaMudo se expressa, citando o quase esquecimento de seu nome próprio, os dias vividos à espera de outro dia, enquanto se dedica ao ofício de descascador, à sua única paixão (a música) e ouve as cartas que lhe entrega e lê o Carteiro, sem que ele seja o destinatário delas. Cego fala das coisas que vê com os ouvidos e os demais sentidos e de seus laços com o jovem do Bengo: “os jovens têm velhos dentro deles... de tempos mais antigos que já aconteceram. quando você nasce, esse tempo cai dentro de você” (ONDJAKI, 2013, p. 184). Por sua vez, Vendedor reafirma o afeto pelo mais-velho e conta sobre as suas formas de subsistência, permitidas e protegidas por Kianda. Paizinho, com a voz embargada, compartilha com os ouvintes a memória da guerra e de sua mãe ida ao chão, enquanto ele corria, com fome, sede e ferida nos pés, entre os ruídos

das balas dançando no ar, sem ter tempo de ir até a casa para ver os irmãos que aí estavam. Uma memória que continua a lhe assombrar: “de noite ainda estou a sonhar com esses dias de uma coisa que sempre me acontece de repetir no sonho [...] eu não consegui de gritar o nome da minha mãe... que até hoje ando a lhe procurar...” (ONDJAKI, 2013, p. 185-186).

Exemplo do processo de humanização das personagens agenciado pelo romance, a passagem ressalta mais uma vez os vínculos, as tentativas destes homens de papel de se tornarem menos enredados no silenciamento e na trama política e econômica ditada. Aliás, enquanto a pequena elite político-econômica é descrita no tom da comédia burlesca que o narrador adota em algumas camadas da narrativa, as personagens excluídas, especialmente AvóKunjikise, Cego, Odonato, Amarelinha e Vendedor, apresentam uma elevada e aguçada capacidade perceptiva e sensorial sobre o mundo. Por outro lado, esses moradores menos abastados são todos marcados pelos condicionamentos históricos e socioeconômicos: órfãos, de caráter duvidoso como JoãoDevagar, emudecidos, cronicamente doentes, desempregados, marginais, famélicos; com pés cristalizados, marcados por um saco de conchas nas costas ou um saco de correspondências nos ombros, por um acidente com bateria que arranca a visão; por um mbumbi ou paludismo crônico, é no corpo que os acontecimentos se inscrevem.

Mas é, de modo particular, no corpo de Odonato que se inscreve a marca que o distingue de todos os demais e que dá título à obra de Ondjaki. Último a subir ao palco improvisado do teatro humano, a personagem inicia sua fala expressando a necessidade de dizer sobre o início de si, das coisas que o constituem: as infâncias, as brincadeiras, as escolas e as meninas; depois, a presença dos tугas e as independências; e, de um tempo mais recente, a crueldade dos dias, a procura sem sucesso por um trabalho, o desengano e o recolhimento em casa, juntamente com a falta de dinheiro, as necessidades fundamentais dos filhos, a dieta forçada. Falando de si como quem fala da nação ou do corpo da cidade, Odonato é alegoria da condição do povo, daqueles transparentes, não vistos por uns, mas justamente através dos quais se pode testemunhar as superfícies menos ostentadas da modernidade e do progresso.

Portador da “doença do mal-estar nacional” – isto é, das dores da guerra, dos desentendimentos políticos externos e internos – (ONDJAKI, 2013, p. 167), a personagem cujo nome remete ao da ordem dos “odonata” (*odous* – dente; *gnatha* – maxila) – espécie popularmente conhecida como libélula, zigue-zague, as quais nascem e se desenvolvem em cursos d’água e passam a viver próximos a eles na fase adulta, sendo, inclusive bioindicadores da qualidade ambiental –, é marcada pela boca vazia, pela fome, que se agrava quando morre a mãe de Xilibaba e se faz necessário organizar o ritual fúnebre tradicional. Para tanto, a família investe os últimos e inexistentes recursos na compra de alimentos que irão saciar uma mais-

velha solitária vinda de Huambo. Mas é essa mesma refeição servida que expõe a precariedade das condições financeiras da família e faz com que a personagem decida por um “jejum social”: “durante o funeral, e depois das dívidas contraídas para que a senhora tivesse os merecidos comes e bebes em sua honra, Odonato emagreceu para além da penúria” (ONDJAKI, 2013, p. 15).

O fragmento, trazido logo nas primeiras páginas do romance, é o bastante para indiciar os paradoxos que se seguirão entre a mesa farta da casa de Pomposa e de Paulo Pausado e os pratos vazios ou com migalhas das casas de outros. Carregando o fio nutricional da ficção anos 80, aqui ainda se servem sucos aguados e sem açúcar, todavia, o quadro se apresenta ainda mais complexo, tendo desaparecido das mesas dos moradores do prédio da Maianga, dos pratos de Cego, Vendedor e do Carteiro, os bolos com meia receita, os lanches oferecidos às crianças e os pratos típicos como aqueles servidos na festa de despedida do dedo de Agnette. Para as personagens empobrecidas de *Os transparentes*, ainda que uma das principais atividades de subsistência seja a venda de alimentos, preparados como parte de uma espécie de economia solidária, são tempos de receitas feitas com restos, preparadas com doações de conhecidos que trabalham em supermercados. Tempos em que quase sempre se trabalha com fome ou com pouca comida no estômago, enquanto se oferta aos passantes um picho, um sandes e outros lanches.

Desencadeada, portanto, por uma experiência social de desigualdade, de violência, de subcidadania, a fome de Odonato é física, com efeitos diretos sobre seu corpo: dores no estômago, emagrecimento, fraqueza muscular, anemia. Tais sintomas, aliando-se aos aspectos estéticos do realismo animista e da crítica sociopolítica agenciada pela narrativa, vão evoluir para outro quadro, à medida que os eventos se acumulam: desemprego, dupla perda do filho primogênito, estado permanente de luto, injustiça e desigualdade social, impotência política, silenciamento, dores na alma, transparência e flutuação. A translucidez característica das asas dos odonata inicia-se, no corpo deste homem de papel, pelas mãos, que assumem, como dissemos, um sentido simbólico. Outrora acostumadas ao trabalho artesanal com a madeira, são elas que começam, desde as pontinhas dos finos dedos, a transluzir, até que o mesmo ocorra com as demais partes do corpo, exibindo por sob a pele a mecânica de seu interior, os fluxos, tendões, a pouca carne, os músculos e ossos, as feridas que se lhe marcam a alma e a dignidade, como afirma: “este é o meu corpo, esta é a visão da minha dor” (ONDJAKI, 2013, p. 250). Mas ainda que seja em sua anatomia que o processo de transparência se instaure, Odonato acaba se apresentando como um “nós”, como uma expressão palpável, vista a olho nu, de uma condição coletiva, plural, como revela o título do romance e a própria voz do pai de Amarelinha: “– eu

sou parte deste povo! do povo angolano. o povo... [...] é uma palavra cheia de gente!” (ONDJAKI, 2013, p. 133). E mais adiante: “não somos transparentes por não comer... nós somos transparentes porque somos pobres” (p. 190).

Cheio de gente em sua transparência social, prenhe de outros corpos famélicos e translúcidos no país do petróleo e de outros recursos naturais, é o próprio Odonato que, em ao menos duas ocasiões, explica os processos que o levaram à condição física peculiar. A primeira é durante o teatro humano, quando ele se remete ao passado, resgatando o menino que fora, como também o país que já não é, até chegar ao ponto em que as coisas se degradam e se vivencia os escombros de si e da nação sonhada. Já o segundo momento ocorre quando ele concede entrevista a uma jornalista da BBC. Aí o tom político e os condicionamentos socioeconômicos aparecem com mais clareza: o processo de transparência física, individual, que se inicia pela fome, é indicativo de outro, simbólico: a condição da cidade, que fala pelo seu corpo, um espelhando o outro. Ao passo que a cidade caminha para uma forma oca, carcomida, o corpo transparente de Odonato alcança uma leveza flutuante, que coloca seus pés fora do chão, enquanto sua mente se preserva com uma consciência aguda e dolorosa. Como um odonata, que apresentando exoesqueleto, asas translúcidas mais eficientes do que as pernas, inadequadas para andar, a personagem ganha os céus incendiados de Luanda, infestados de balões nas cores da bandeira, como se o seu corpo transformado, vazado, sem gravidade, rasgasse no ar o símbolo da pátria, entranhando nele a sua dor, até desaparecer no alto, como a cidade desaparece em vácuo e fogo.

Antes disso, porém, este levitante pai terá de descer ao lamaçal e resgatar de uma terra vermelha o pesado filho errante. CienteDoGrandCherokee, como outros jovens personagens da narrativa, vai carregar em seu corpo não um processo alegórico, mas uma realidade violenta que condena à ruína e ao desaparecimento. A sua condição enuncia, de modo geral, a situação de outros rapazes pobres do romance e aponta um quadro histórico que marca muitas das cidades (africanas) no século XXI, como destaca AbdouMaliq Simone (2015, p. 137):

As possibilidades de reprodução social estão fechadas para um número crescente de jovens. Como tal, as ações, identidades e composição social através das quais os indivíduos buscam obter sua sobrevivência diária são cada vez mais provisórias, posicionando-os em uma proliferação de tempos aparentemente vagos e discordantes. Sem responsabilidades ou certezas estruturadas, os lugares onde os jovens vivem e os movimentos que empreendem se tornam instâncias de geografias desarticuladas – isto é, lugares subsumidos em ordens místicas, subterrâneas ou encantadas, universos proféticos ou escatológicos, mitos altamente localizados que captam

a lealdade de grandes corpos sociais, ou rotinas diárias reinventadas que estão ligadas a praticamente nada.⁴³

Para a maioria dos jovens da Luanda literária do século XXI, a capital do país se apresenta como um beco sem saída, que lhes tira as possibilidades de desenvolvimento e os conecta a uma rotina ligada ao nada. Se nas narrativas que se passam nos anos 1980 as crianças ainda sonham e a brincadeira e a imaginação ainda reinam, aqui os jovens enfrentam a ausência de perspectivas, com seus talentos desperdiçados, virando-se como podem para sobreviver. Uma juventude extraviada, marcada pela condição de marginalidade, pela ilegalidade e a errância, por presídios lotados e enterros sem velórios. Nas ruas de terra batida do Bairro Operário, por exemplo, o leitor, levado pelas andanças e desejos de João Devagar, vai se deparar com crianças a brincarem improvisando carros de lata e com adolescentes drogados refugiando-se em veículos danificados. Aí também, ainda levados pelo esposo de Maria Com Força ou por policiais em horário de expediente, o leitor adentra o prostíbulo de Avó Teta, onde se depara com as irmãs Ninon e Rosalí, cujos corpos são prostituídos, mercantilizados em “minúsculos quartos, fechados apenas por uma leve cortina escura” (ONDJAKI, 2013, p. 100). Sem escola, como Amarelinha, ligadas aos serviços domésticos e a uma renda provisória, o futuro destas meninas se torna incerto, vislumbrando-se, quando muito, um casamento que lhes traga alguma promessa de estabilidade e de realização pessoal. Todavia, a julgar pela biografia de três personagens – Zé Mesmo, Ciente Do Grand Cherokee e Paizinho – as condições a que estão submetidos os rapazes não nos permitem conjecturar alguma permanência ou pertencimento.

“Delinquente profissional” (ONDJAKI, 2013, p. 50), Zé é como um daqueles gatunos azarados saídos das crônicas que Ndalú narra à tia Dada, em *Bom dia, camaradas*. A existência (forjada na ilegalidade), longe de lhe trazer algum benefício, nem mesmo provisório, lança-o num universo de infortúnios que só não lhe tira a vida, apesar de constantemente ameaçá-la: “maka só, que estou só com ela, é o azar, num sei se é de nascença ou o quê, o azar anda a me acompanhar, os biznos num andam a dar certo. gamo, sou apanhado, tento gamar, me dão porrada. gamo, num consigo despachar o material” (ONDJAKI, 2013, p. 50). A

⁴³ Tradução nossa, a partir do original: “Las posibilidades de reproducción social se encuentran cerradas para un número creciente de jóvenes. Como tal, las acciones, las identidades y la composición social a través de las cuales los individuos pretenden ganarse su supervivencia diaria son cada vez más provisionales, posicionándolos en una proliferación de tiempos aparentemente difusos y discordantes. Sin responsabilidades estructuradas ni certezas, los lugares donde habitan los jóvenes y los movimientos que emprenden se vuelven instancias de geografías desarticuladas – esto es, lugares subsumidos en órdenes místicos, subterráneos o hechizados, universos proféticos o escatológicos, mitos altamente localizados que capturan las lealtades de grandes cuerpos sociales, o rutinas diarias reinventadas que no se vinculan a prácticamente nada.” (SIMONE, 2015, p. 137)

constatação reflexiva da personagem vai se comprovando ao longo do enredo, com suas ações produzindo em seu corpo sempre uma marca: apanhado pela população; esbofeteado na face, esmurrado e tendo as vestes rasgadas ao tentar furtar carros em fim de festa. Como se não bastasse, seu corpo carrega as inscrições de sete perfurações de armas de fogo, sem que nunca tenha entrado em coma. Na última vez, atinge-lhe uma bala perdida que o força a improvisar um atendimento no Hospital Militar – o mesmo onde outrora Avó Agnette dançara tango com um médico cubano, antes de uma cirurgia no dedo do pé. Agora, no lugar de uma mais-velha, é um marginalizado que, ao voltar de uma festa, às seis horas da manhã, parado em uma moto, em um semáforo fechado, é encontrado por um projétil que lhe perfura o abdômen. Lutando pela sobrevivência, Zé combina com a irmã de ir visitá-lo no hospital, levando-lhe roupas limpas ao leito onde ele estará, após se passar por guarda-costas de Coronel Hoffman (personagem criada por ManRiscas) para ter direito a socorro médico. Operado, mas logo em seguida descoberto em sua farsa, o jovem tem de se evadir, fingindo-se de morto em uma viatura funerária emprestada por CienteDoGrã.

Não muito diferente de José, o filho primogênito de Odonato, Ciente, cujo nome, por antonímia, faz referência à sua condição existencial e ao seu fascínio por carros, em especial o jipe americano “grand cherokee”, leva uma vida em errância desde a adolescência. Frequentador de bar em bar, transforma-se de sócio de discoteca, sempre atrasado, em porteiro viciado em heroína. Já na juventude, “desorientado por vocação”, abandona a casa dos pais e se insere em uma comunidade rastafári de Luanda, passando a consumir diamba e a viver de pequenos furtos de agulhas em farmácias, e de outros produtos, na praia, como telemóveis, pneus e grelhas de jipe, até ser expulso do grupo por não cumprir regras e por desviar fundos destinados às comemorações anuais – dívida que Odonato quita. Sem encontrar caminhos na capital, roda o país em ações ilegais, envolvendo-se em contrabando de diamantes junto à fronteira, na foz do rio Cunene. Todavia, continuamente sem sucesso e desorientado como partira, volta a Luanda, onde se junta ao afamado e azarado ZéMesmo em um plano que lhe marcará definitivamente a existência: a “Operação Cardoso”, isto é, um assalto a uma loja de câmbios de dólar e euro, cujo dono se encontraria em viagem a Benguela.

Teoricamente antevisto em detalhes, o plano a ser colocado em prática prevê que, após dozes horas sem consumo de drogas, Ciente, antecedido por dois homens que devem render os seguranças, invade a loja localizada nas proximidades do prédio da Maianga, procure por um cofre, use a combinação decorada e deposite em uma mochila todo o dinheiro aí guardado. Porém, o plano desastroso termina com a chegada armada do empresário Cardoso e um projétil cravado no “matako” do filho de Xilibaba, antes de que esse consiga ter acesso ao

dinheiro. Arrastando-se pela madrugada, ajoelhando-se já nos últimos metros, acaba por tombar no primeiro andar, junto às águas, este filho que retorna ao prédio da casa dos pais, para aonde disse nunca mais voltar. Carregado em seu pesado magro-corpo por Paizinho e CamaradaMudo até o sexto andar, Odonato vê o filho ensanguentado ser depositado no chão da cozinha, enquanto AvóKunjikise se apressa em preparar um unguento e uma efervescência de folhas para cuidar do moribundo, que, na manhã seguinte, ainda terá de ser asilado pelos moradores do prédio, que se desdobram no improviso de estratégias para distrair os fiscais e esconder a situação.

Contrariando a todos, porém, Ciente demonstra que não é encerrado no enquadramento das paredes do prédio ou da casa dos pais que deseja estar. Em sua ambição por tomar sempre um caminho que o leve adiante, a algum lugar que talvez ele mesmo não o saiba definir, o jovem, febril e enfraquecido, arrasta-se até a saída do prédio, onde cai, novamente desmaiado, até ser avistado por um grupo de seis policiais que se distraem dando pontapés, às gargalhadas, nos artigos à venda das zungueiras, e consomem sem pagar os lanches de MariaComForça. Aproximando-se do corpo desacordado, os agentes de segurança mexem nos panos amarrados à cintura de Ciente e o arrastam para a viatura policial, dando-lhe um destino mais fechado do que todos por ele até então experimentado. Inicia-se aí, a via dolorosa de um pai em busca-luta por trazer de volta à casa o filho perdido. Para tanto, haverá de marchar sob o sol de Luanda, de esquadra em esquadra, até descobrir que Ciente se encontra em uma prisão provisória, reservada àqueles sem julgamento. Aí, agentes exigirão do magro homem, ética e moralmente incorruptível, um suborno, pago com bife acebolado e batata frita, em troca de (des)informação.

Após três dias de caminhadas feitas entre o prédio da Maianga e a esquadra, levando consigo a refeição que falta em casa e que deverá ser entregue ao agente Belo, o esposo de Xilibaba e pai de Amarelinha descobre que o filho já há exatos três dias havia sido despachado para o cemitério. Tonto e com a voz transparente diante da notícia de que deve se apressar antes de que o corpo siga para a vala comum, caso extrapole o prazo para que alguém o reclame, Odonato, na companhia de Paizinho, apanha dois candongueiros, caminha outro percurso até chegar ao portão cerrado do cemitério – situação que o obriga a pular, com seu cada vez mais leve corpo, o muro dos fundos do local. Aqui já não se trata do cemitério Alto das Cruzes aonde Agnette vai com Ndalu visitar a campa de Mbinha, mas do Cemitério Catorze (oficialmente Mulemba) que, no plano geográfico da província de Luanda, localiza-se em zona mais distante, no município do Cazenga. No plano literário, na parte de dentro da zona dos mortos, Paizinho e o mais-velho se deparam com a “vasta imensidão de campas em repouso, com os seus pássaros

esvoaçantes e as flores secas de decoração mórbida” (ONDJAKI, 2013, p. 313). Aí, numa clareira sem sepulturas, em remexida terra avermelhada, o pai, ao vislumbrar “um amontoado de corpos” que repousam num fedor fétido (ONDJAKI, 2013, p. 314), passa a rastrear o corpo do filho sem casa, sem atendimento médico, sem julgamento, sem velório e sem sepulcro. Antes de que identifique na margem extrema do “mar de corpos fedorentos, abraçado em moscas, o seu filho [que] repousa sobre as raízes de uma gigantesca figueira” (p. 314), o magro homem terá de travar luta corporal com um velho coveiro que surge e se impõe com mais uma barreira, até que possa, então, afagar o rosto de Ciente e derramar o seu pranto.

Inicia-se, então, mais uma jornada, uma “procissão fedorenta” rumo à casa paterna. Entre a sua tendência à transparência-flutuante e o pesado corpo do filho que se adensa e estremece a cada vez que a palavra casa é pronunciada, Odonato terá de carregar Ciente, com a ajuda de Paizinho, entre as covas, até o portão do cemitério, onde os aguarda ZéMesmo, em um carro gira-bairros, conseguido com suas habilidades de gatuno. Daí, seguem pelas ruas esburacadas de Luanda em direção ao prédio da Maianga, onde, contando com a ajuda de quase uma dezena de homens que se juntam ao cortejo, sobem ao sexto andar. À medida que ascendem os degraus, o corpo, seguido por mulheres que se derramam em prantos, vai se tornando ainda mais pesado, até que, logo que se inicia o adiado velório na sala preparada por AvóKunjikise e Xilisbaba, os presentes testemunham o instante em que a mesa onde se encontra o corpo “*pesado na vida e pesado na morte*” (ONDJAKI, 2013, p. 319, grifos do autor) se parte e este, como quem cumpre a promessa feita ao pai de nem morto voltar à casa, desce novamente até o primeiro andar, rasgando e marcando com seu exato contorno físico, em posição horizontal, as estruturas de concreto de cada um dos andares do prédio: “o chão engoliu CienteDoGrã como se a gravidade se concentrasse num grito que o condenava a descer” (ONDJAKI, 2013, p. 320).

Tendendo ao subterrâneo enquanto o pai tende às alturas, Ciente é compreendido em sua decisão de rejeitar em morte o espaço abandonado em vida, sendo, então, levado, por sugestão de JoãoDevagar, para a IgrejaDaOvelhinha, onde terá, enfim, os rituais fúnebres. O evento é mais uma circunstância em que os vínculos e laços solidários entre os moradores do prédio se manifestam: enquanto uns se organizam para consertar os rasgos, as cisões deixadas no corpo do prédio (com exceção do primeiro andar, onde decidem deixar o registro material da ferida, da cicatriz), outros preparam o corpo do filho de Xilisbaba, lavando-o, cortando seu cabelo e as unhas antes de o vestir e o calçar para a cerimônia fúnebre. Do mesmo modo, antes de ir ao velório, a família e todos os moradores do prédio, em compostura e benevolência, preparam-se para a cerimônia: Odonato usa sapatos e um obsoleto fato marrom castanho, Amarelinha põe o velho vestido de flores gastas e CamaradaMudo se apresenta com um

rigoroso fato preto e sapatos bem engraxados. A eles se juntam Nelucha, Edú, Carteiro, Vendedor, Cego, MariaComForça e JoãoDevagar em marcha até o local da cerimônia.

Na igreja decorada com flores de última hora e com o cardápio de comidas e bebidas para três dias, a procissão de pobres vela o filho de Xilisbaba e Odonato que repousa em caixão comprado às pressas. Finalmente encontrado e já de partida novamente, a memória do jovem errante, ao invés de ser reduzida à de um gatuno que teria deliberadamente optado por uma vida na ilegalidade, é ressignificada como a de “um homem bom, bom nas suas infâncias pelas ruas de Luanda”, onde nasceu, cresceu, foi criança e se fez jovem (ONDJAKI, 2013, p. 334-335). No momento em que o pastor brasileiro conclui seu discurso e os presentes se preparam para conduzir o cortejo até o cemitério, ouve-se a voz do locutor da RádioNacional, anunciando uma mensagem a ser proferida pelo Presidente, como parte dos três dias de luto nacional pela morte da velha Ideologia. Segue-se às palavras do chefe da nação, em concomitância com a saída do corpo de CienteDoGrandCherokee, uma versão do hino nacional, como se, ao acaso e sem consciência, o país reconhecesse e se consternasse, ao menos uma vez, na morte, com a perda de um jovem pobre, lançado durante toda a breve vida à subcidadania.

Enquanto transcorre o velório, outro jovem que saiu para comprar flores desaparece. Tendo sobrevivido à guerra e à ausência paterna e materna que o assombra até hoje em pesadelos noturnos, Paizinho carrega consigo uma memória da Angola que foi e aviva em nós, leitores, a consciência de uma Angola que é, de infâncias órfãs herdadas de guerras ainda inscritas em carne viva, em uma juventude desprotegida e desamparada, como o narrador expõe:

de arma em arma, de tiro em tiro, de conversa em brutal descrição, o fantasma da guerra circulava livre – em cada canto de Angola [...] uma quase inata perícia de falar sobre esse monstruoso assunto como quem, suavemente, e sem medo, afagasse o dorso de um monstro raivoso e atormentado por uma falsa paz em aparência de exaustão (ONDJAKI, 2013, p. 194).

Se por um lado há aqueles que, como Clara, rejeitam as “paranoias” com armas e armamentos trazidas nas bocas e nos corpos de sobreviventes e de testemunhas secundárias, optando por um enredo da paz e de um passado superado que deve ser deixado pelo caminho, Paizinho não nos permite esquecer a voz do sujeito lírico do poema-canção com o qual iniciamos esta subseção. Ele, esquecido da língua materna, ainda clamando pela mãe, buscando-a em canais de tv, é uma memória viva, “uma lembrança sempre a sangrar” (ONDJAKI, 2013, p. 195), uma cicatriz social das feridas angolanas não tratadas e falsamente encobertas pelo aparente sucesso do petróleo, pela modernidade e pelo progresso. Em programas de TV, como

o PontoDeEncontro, criados para que angolanos desencontrados tenham alguma chance de saber a localização das pessoas que a guerra separou, Paizinho insiste em caçar o rastro materno deixado nos caminhos que percorreu em fuga às balas e munições que lhe assombravam os calcanhares pueris em terras do sul do país.

Anos depois, já saído das ruas de Luanda e acolhido pelos moradores do prédio, especialmente pelos vizinhos do segundo andar, recebe, como parte do pagamento e em agradecimento pelos serviços prestados aos negócios de JoãoDevagar, um maltratado e muito usado celular nokia, sem saldo, a partir do qual poderá receber a ligação dos funcionários da TV, comunicando-lhe sobre alguma notícia da desaparecida genitora. Todavia, quando é finalmente contactado para ir ao programa NaçãoCoragem, exibido pela Televisão Pública de Angola (TPA), a fim de se encontrar com a mãe, o menino desaparece, à procura de flores para homenagear Ciente. Em outro espaço, no Huambo, o narrador nos leva a imaginar o anseio de uma mãe que nem os leitores chegarão a conhecer: “à mesma hora”, [...] a senhora teria sido prevenida e já contara a vizinhos e amigos não só o paradeiro do seu filho desaparecido desde os anos de guerra como também da sua ida a Luanda num avião especialmente fretado” (ONDJAKI, 2013, p. 325) para, coberta com os melhores panos e exibindo um penteado de tranças lindas, encontrar o filho vivo. Na capital, os condôminos do prédio da Maianga, ainda digerindo o luto pela perda na família de Odonato, recebem também outro chamado telefônico. É o número de Paizinho, mas do outro lado chega a voz de um gatuno, que anuncia o roubo do velho aparelho e um tiro nas costas do menino-homem, caído solitário nas ruas do VilaAlice, desenhando no chão um “mapa de seu próprio sangue – sentindo que morria assim empapado e na saudade da mãe” (ONDJAKI, 2013, p. 355).

A nos lembrar a coleção de obituários que Noé arquiva na parede próxima à arca, o romance se fecha como um réquiem. Na família de Amarelinha, morrem a mãe de Xilisbaba e Ciente, Odonato desaparece, restando mãe, filha e uma avó adotada. Morrem Presidente, PauloPausado, Ideologia (p. 307-8, velório), a cidade. Morrem os jovens, cujos corpos – sem pais, sem escola, sem hospital, sem caminhos, sem saída – marcam o asfalto, rasgam a estrutura, a coluna central das construções inacabadas de betão, como se rasgassem a imagem da nação, fraturada entre uma minúscula elite rica e uma maioria pobre, sem perspectiva de futuro. Não obstante a riqueza que se esbanja nas mesas de uns poucos, a casa-nação se converte, para muitos, em um prato quase sempre vazio, em um obituário de sonhos, de prosperidade, de igualdade. Aqueles que sobrevivem continuam clamando pela mãe, ansiosos pela casa, pelo emprego, pelo pão e a liberdade política, enquanto guardam consigo um legado simbólico, uma mensagem para o futuro, um bilhete, em parte engolida pelo GaloCamões.

Restam uma coleção de discos, um manuscrito e as águas de Kianda, dos axiluanda, dos coletores de zimbo, como refúgio, como chance de sobrevivência ao fogo. Seja qual for o ponto de vista epistemológico que se delineie – da biopolítica; normalização do estado de exceção, vida nua (*zoé*), não passível de rituais fúnebres nem de luto, *homines sacri*; da tanatopolítica; processos de desrealização, rostos menos humanos, sem acesso a narrativas de autorrepresentação; da necropolítica, *devir-negro do mundo* –, o que o romance de Ondjaki evidencia, enquanto forma cultural, é a concatenação do biopoder, do estado de exceção e do estado de sítio (MBEMBE, 2018b), que deixa à mostra as chagas, as mutilações e as dilacerações de uma sociedade profundamente desigual, de um Estado ausente para os mais pobres, continuamente produtor de gramáticas de subcidadania aos rostos histórica e racialmente enquadrados como menos humanos. No contexto pós-guerras, neoliberal e global, tais rostos são balizados agora – menos pela cor da pele do que pela classe socioeconômica – como invisíveis, indesejados e, portanto, descartáveis, aptos a serem mais uma vez enquadrados como partes da zona do não ser, da zona da morte.

CAPÍTULO 4 – SUPERFÍCIES E SUBTERRÂNEOS EM TERRITÓRIOS VISUAIS

Mas será que eles estão em condições de fazer falar os locais, testemunhas mudas do passado, e dar-lhes novamente a voz perdida? (ASSMANN, 2011, p. 331)

O fragmento com o qual iniciamos este capítulo, para além de atuar como mote do que aqui desejamos tratar, traz-nos à memória um episódio vivenciado em 2019, enquanto estávamos na Galeria Banco Econômico, em Luanda. Na ocasião, realizávamos entrevista com Don Sebas Cassule, quando nos deparamos com uma tela de António Gonga (figura 10), sobre a qual o entrevistado tece o seguinte comentário:

Nós temos essa obra que é do Gonga. Há aqui dois edifícios emblemáticos de Luanda. Um deles é o mercado Maria da Fonte, como era chamado no tempo colonial, depois passou a se chamar mercado do Kinaxixi. Foi demolido. Do ponto de vista social, prejudicou as pessoas que trabalhavam lá (em sua maioria senhoras, quitandeiras), do ponto de vista histórico, também se perdeu. Do ponto de vista arquitetônico era um prédio emblemático. Tanto que o primeiro carnaval de Angola independente se passou nesse largo [...]. Depois temos ao fundo o edifício Cuca [...]. Também hoje já não existe. E está aqui, por exemplo, uma das funções da arte, que é também registrar momentos, memórias, o que acaba por marcar uma posição, uma preocupação do artista com o seu meio. Uma postura que o Estado, por exemplo, não teve. (CASSULE, 2019)

Figura 10 – “Premunicação da Kianda”, de António Gonga. Acrílico s/tela, 200x200 cm.



Fonte: Arquivo da autora, 2019.

A tela em exposição e o comentário feito por Cassule são indicativos dos modos como artistas visuais angolanos contemporâneos têm olhado para a memória do país em seus projetos estéticos, com destaque para as mudanças implementadas na paisagem urbana de

Luanda, notadamente aqueles locais e expressões mais representativos e simbólicos na história da capital. Todavia, embora se constate a preocupação demonstrada por uma parcela de artistas, sobretudo aqueles que despontaram no contexto cultural pós-guerra – tais como Edson Chagas, Binelde Hyrcan, Ihosvany, Januário Jano, Délio Jasse, Keyezua, Alida Rodrigues, Francisco Vidal e Yonamine –, Nadine Siegert (2018a, 2016b, 2014, 2011), ao situar três diferentes gerações, entre os anos 1970 e as duas primeiras décadas do século XXI, indica que, à semelhança da falta de reconciliação constatada na política de Estado, adotou-se, nas artes visuais, majoritariamente uma perspectiva voltada ora para o passado, rumo às tradições culturais que fundariam o nacionalismo, ora para uma projeção da modernidade do novo país, em direção ao futuro – sendo poucos os casos de projetos visuais que tomariam a memória recente como um foco (SIEGERT, 2014, 2018b).

Voltando-se exatamente para essas manifestações menos constantes na arte contemporânea angolana, Siegert (2018b, 2017a, 2017b, 2016c, 2010, 2009a, 2009b), ao analisar as práticas artísticas e suas relações com o colonialismo, a guerra e o trauma, toma como categoria central o arquivo e o modo como ele é mobilizado no campo das artes. Como argumenta a pesquisadora (SIEGERT, 2018a), ainda que sejam distintas as estratégias e as perspectivas diferentes da história angolana (o colonialismo, o socialismo ou as guerras), a questão do arquivo é fulcral tanto no trabalho de artistas da diáspora quanto no de artistas que residem em Angola⁴⁴. No mapeamento de projetos que tomam como foco temáticas arquivístico-culturais anticoloniais, pós-coloniais e a produção de contravisualidades e de narrativas alternativas, a crítica alemã (SIEGERT, 2016c) situa três diferentes práticas: a “autópsia” do arquivo-paisagem traumatizado; a “escavação” do arquivo histórico da colonização e da guerra civil; e a “performance” a partir dos arquivos público urbano e etnográfico. São paradigmas de tais procedimentos os trabalhos *Marcas íntimas: memórias* (1994-2000), de Fernando Alvim; *Na pele da cidade* (2009), *Hidden pages, stolen bodies* (2001), *Ciclo do sal* (1998), *Margem da zona limite* (1994), de António Ole; e *Redefinindo o poder* (2011), *Cold War – Collateral effects* (2008) e *Poderosa de Bom Jesus* (2006), de Kiluanji Kia Henda.

Ao apropriar-se das elaborações da teórica de arte Jill Bennett (2005) acerca do papel da arte na compreensão do trauma e da perda, bem como do argumento de Aleida

⁴⁴ Arquivo, como Siegert (2016c) o compreende, é muito mais do que o repositório de documentos do passado. Ele é potencialidade coletiva de produzir memória cultural, um espaço para artistas das ditas antigas periferias do mundo da arte global, interessados em suas possibilidades (re)construtivas e ficcionais, tantos em suas dimensões físicas quanto metafóricas.

Assmann (2011) de que paisagens podem evocar memórias, como podem também apontar a ausência delas ou o silenciamento e a invisibilidade do passado, Siegert analisa as estratégias criadas por Fernando Alvim para construir, via arte, um testemunho secundário que permite realizar, metaforicamente, a autópsia de um arquivo coletivo do passado e exorcizá-lo. O projeto de Alvim, *Memórias íntimas: marcas*, realizado entre 1994 e 2001 com a colaboração de outros artistas, incluiu diversas intervenções, dentre as quais uma residência de doze dias, em 1997, na região de Kuito Kuanavale, um dos principais campos de batalha entre as forças militares cubanas e sul-africanas nos anos 1980. O artista desloca-se até o local dos conflitos armados, onde encontra buracos de bala e grafites nas paredes das casas em ruínas, veículos e blindados abandonados e minas terrestres espalhadas. Ao engajar-se com essa topografia do tempo de guerra, Alvim evita, contudo, explorar diretamente representações drásticas de violência, selecionando símbolos mais metafóricos do que representacionais para desnudar e curar as feridas históricas e os traumas encravados no solo e na paisagem. Dentre outras ações, ele e os artistas Carlos Garacoia, de Cuba, e Gavin Younge, da África do Sul, lavam casas e escavam a terra durante sete dias, num ato simbólico e performático de limpeza, cura e desnudamento do oculto (o que inclui as minas terrestres ainda presentes) ou como uma ação voltada para a necessidade de criar um novo território em que poços e valas escavadas funcionam como metáforas das cicatrizes do território (ainda e novamente) ferido, que permanece funcionando como uma arma engatilhada⁴⁵.

Pela autópsia simbólica, o local de memória é transformado, então, em arquivo acessível que permite a intervenção artística. Girando em torno da noção de “lugares e paisagens traumatizadas” que formam, metaforicamente, o arquivo da guerra civil, a ação do artista, como Siegert (2018b), de forma perspicaz, analisa, revela espaços portadores de memórias de um passado invisível, lembrando-nos de que, apesar do abandono e silenciamento, o trauma permanece entranhado nesses lugares históricos de conflitos. Ou seja, apesar de agora silenciadas e/ou ocultas, essas paisagens estão diretamente vinculadas ao trauma impregnado não apenas nos lugares, mas também no corpo e na vivência de cidadãos angolanos, muitos dos quais levam suas vidas longe desses territórios, na capital do país.

Por sua vez, na poética de António Ole, mais especificamente naqueles trabalhos que vieram a público a partir da década de 1990 (quando se nota uma transição em seu projeto estético), é possível vislumbrar uma preocupação com superfícies, subterrâneos, paisagens, camadas, matérias e objetos (encontrados) não reclamados que, transformados em signos

⁴⁵ Durante a residência artística e visitas aos locais de conflito, o guia local que acompanhava Garacoia acabou ficando gravemente ferido em decorrência da explosão de uma mina.

estéticos, insinuam e apontam em direção a outras camadas e outras páginas que se alocam por sob aquilo que os olhos alcançam. Ao dar ao arquivo uma dimensão diacrônica e sincrônica, o artista, que atravessou os anos de luta pela independência e viu o país entrar e sair de sucessivas guerras na segunda década do século XX, evidencia o empilhamento do tempo passado (suas ruínas, seus vestígios e suas sobras) no presente. Isso se dá, na prática, pela adoção de um procedimento arqueológico-cultural centrado na exploração de objetos decaídos (ASSMANN, 2011) e que atuam como testemunhas do passado angolano e como gatilhos para um processo de lembrança (SIEGERT, 2009; 2016b) e de memória cultural. Tal procedimento formal é motivado, em parte, por práticas culturais das tradições angolanas, notadamente aquelas em que diferentes materiais (terra, fibras, cascas, pregos, farrapos, etc.) e objetos (máscaras, estatuetas, etc.) são empregados simbolicamente em rituais (DIAS, 1998; GELL, 2018; FALGAYRETTE-LEVEAU, 2010; MACHADO, 2012).

De tal modo, o artifício de escavação adotado por um dos principais nomes da arte contemporânea angolana não se funda apenas no compromisso em escavar histórias ocultas ou hibernantes, mas também na tentativa de exorcizar metaforicamente os demônios, a fim de repassar e reparar o passado (SIEGERT, 2018b). Operando na fronteira entre memória e esquecimento, Ole traz à vista, por meio de projetos que lidam com as margens do arquivo (e que assume em muitos aspectos uma condição precária em Angola), traumas ocultos, feridas não tratadas e ainda não remediadas, apresentando possibilidades culturais de revisitar e repensar o passado colonial e a guerra civil a partir da composição de uma coleção cuidadosa de restos espalhados (ASSMANN, 2011) que, ao serem desenterrados, coletados e convertidos em objetos artísticos reunidos em esculturas, *assemblages* e instalações podem atuar, simbolicamente e à semelhança dos *minkise*, como signos e metáforas de memória, com potencial para, a um só tempo, deslindar traumas coletivos e remediar e reparar infortúnios, transtornos, danos e feridas latentes.

Esse procedimento do artista pode ser visualizado na instalação *Hidden pages, stolen bodies*, exposta em 2001, em Amsterdã, mas cuja elaboração se inicia na década de 1990, quando Ole ganhou uma bolsa de criação do Centro de Cultura, em Lisboa, a partir da qual passou a investigar arquivos históricos de Portugal e, principalmente, de Angola – no Arquivo Municipal de Benguela (região onde se localizou um dos principais portos de embarque de escravizados para a América e Europa). Vasculhando esses locais e os registros de comércio de escravizados, o artista encontra e recupera documentos e imagens de autoria de fotógrafos portugueses dos inícios da fotografia (DIAS, 1998), selecionando, dentre os achados, um pormenor do acúmulo de passado abandonado à decomposição (ASSMANN, 2011) para

compor oito painéis com a imagem ampliada do corpo de um bailundo submetido ao trabalho forçado, com o tronco vergado e as mãos atadas. A eles são adicionados objetos, como pedaços de madeira, pratos vazios, tampas, garfos, copos, baldes, lamparina e outros utensílios corroídos pela ferrugem, juntamente com fragmentos do arquivo histórico (marcas, carimbos e imagens de navios, portos, plantações, senzalas e retratos de populações, dentre os quais chama atenção a figura de homens, mulheres e crianças negras, com a anotação “Benguella – um grupo de pretos civilizados”). Tudo isso reunido sobre páginas amareladas e pilhas de documentos de assentos de escravizados, onde se leem números, inscrições detalhadas da idade e da condição física e outras anotações que resultam do apagamento das subjetividades, do apagamento e da perda do nome próprio e da língua: “registrado”, “recusado”, “reexpedido”, “não reclamado”, “falecido”, “devolvido”, “desconhecido” (figura 11).

Figura 11 – Vista parcial da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*.



Fonte: https://www.artarchaeologies.com/featuredwork_hiddenpages

A instalação inclui ainda pintura, colagem, vídeos focados na imagem da praia, de um pescador e do mar e uma parede-mural que incorpora máscara de ferro, placas/telas de madeira com crânios, garfos, pratos, aço enferrujado com inscrições, utensílios, sete pilhas de arquivo de jornais (onde se pode ler em um deles: “vida que vale a pena viver”) e sobre as quais são acrescentados ossos, cascas de árvore e outros elementos presos com barbantes, fios e farrapos, selados com cera vermelha. No canto direito inferior, Ole insere um pedaço de madeira com a pintura em azul do formato de uma cabeça, enquadrada por uma janela gradeada. No centro e no alto da parede, o artista inclui uma escultura tradicional (nkise), instalando sobre

sua cabeça os restos enferrujados de utensílios, a insinuar uma insígnia de autoridade ou poder (espiritual), uma grande coroa, uma auréola, composta por pratos e ferro corroídos, fragmentados, espedaçados (figura 12).

Figura 12 – Detalhes da instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*.



Fonte: https://www.artarchaeologies.com/featuredwork_hiddenpages

Escovando o passado a contrapelo, evocando o profano e tormentoso cotidiano escravagista por meio da reunião de objetos decaídos que se agregam ao corpo-vida roubado e sem face de um sujeito reduzido a máquina de produção, Ole indicia a condição a que foi submetida parte da humanidade em função do projeto imperial-colonialista. Como o artista comenta em entrevista cedida a Isabel Carlos (2016 apud MACHADO, 2018, p. 81), ficou impressionado ao constatar nos assentos a idade dos que eram enviados à América e à Europa, a maioria ainda criança, com idade aproximada de 12 anos. Em que pese essa ferida, somos confrontados com o contínuo desprezo por essa memória, mal conservada em arquivos ou fragilmente encoberta por projetos que universalizam e atualizam a condição exploratória, isto é, o *devir-negro do mundo*. Na contramão dessa narrativa que nos impele para o futuro sem acordar os mortos e juntar os fragmentos (BENJAMIN, 1994), Ole desenterra vestígios, escava profundezas da memória e páginas ocultas, fazendo aparecer, por meio da arte, uma contranarrativa visual frente ao projeto de progresso e modernidade do Estado angolano e do mundo. Ainda que oxidados, carcomidos pela ação do tempo, como mostram os buracos impressos nas superfícies, os objetos indiciam o desgaste e a durabilidade dos materiais, em

primeiro plano, e, metaforicamente, a persistência do trauma, dos eventos que permanecem, ainda que soterrados, ainda que não vistos na superfície aparente. Trazê-los ao campo da visão é, então, uma forma de encontrar meios, próximos ao campo do sagrado, dos rituais das culturas tradicionais, para remediar e reparar o passado, honrar a memória das vítimas, dando-lhes (aos objetos-memória) uma existência outra, como operadores de cura de traumas.

Os elementos presentes em *Hidden pages, stolen bodies*, particularmente as paredes, os objetos encontrados, a alusão ao mar e ao período colonial, já apareciam em outros trabalhos do artista expostos nos anos 1990 (e mesmo nas décadas anteriores). José António Fernandes Dias (1998), ao destacar o caráter rizomático da obra de Ole e ao retomar a cronologia desta instalação, aponta que a motivação do artista se deu ainda nos Estados Unidos, onde Ole estudava cinema na década de 1980, e quando passa a se ocupar do tema do trabalho forçado. Em seu documentário *Conceição Tchiambula, um Dia, uma Vida*, produzido em 1982 e exibido também na exposição *Hidden pages, stolen bodies*, o tema do colonialismo e da guerra civil ganha destaque. Tendo registrado, na década de 1970, a festa da independência, Ole mantém a perspectiva histórica que o acompanhou em *Carnaval da Vitória* (1977), mas altera o olhar do ritmo festivo para um compasso dramático, ao se deslocar para a região do Bengo – historicamente território das plantações coloniais, das diversas formas do trabalho forçado e de acirrados embates entre portugueses e angolanos.

Na narrativa, gravada em Nambuangongo, no tempo do socialismo, salta aos olhos do espectador a vida de Conceição. É na estrada que Ole se depara com esta mulher, mãe, camponesa e, como outras, ainda compelida (pelas circunstâncias socioeconômicas e históricas) a trabalhar nas lavouras. Ao seguirmos seus passos, imergimos na rotina, em meio à guerra civil, de um dia dentre os seus 27 anos: do amanhecer em casa, em meio às tarefas domésticas, ao preparo dos cinco filhos para a escola, até a ida à fazenda, onde se entoam canções coletivas que marcam o ritmo do trabalho nas plantações e embalam o filho atado às costas – paisagem arrefecida pelas brincadeiras das crianças e pela imagem do rio, onde se praticam rituais de higiene e asseio. A nos fazer lembrar os movimentos camponeses, as vítimas da Revolta da Baixa do Cassange, que culminou com a abolição do trabalho forçado a que era submetida a população enquadrado sob o estatuto de “indígena”, e ao singularizar a existência de Conceição na narrativa, o artista nos arrasta para o contexto do império português, presentificado nas ruínas e vestígios de insígnias, mas também na podridão que permanece, mesmo após a retirada dos colonizadores da região – um dia que dura uma vida, uma vida que perpassa várias existências.

É justamente ao contexto do trabalho forçado, do colonialismo, da guerra civil e à inscrição desses eventos na paisagem que Ole regressa em seus trabalhos ao longo dos anos

1990. Após a passagem pelo Centro Nacional de Cultura, o tema-mote da memória de eventos-limites e episódios históricos angolanos é paulatinamente ampliado, como se pode constatar nas exposições *Breaking boundaries* (1996), *Container 96 – Art Oceans* (1996), *Mens momentanea* (1996-2001) e, antes dessas, na instalação *Margem da zona limite*. Nesta, montada inicialmente em 1994 e exposta em 1995 na Primeira Bienal de Joanesburgo, o artista reúne fotografias oriundas de pesquisa artística multidisciplinar em torno das arquiteturas e vivências dos musseques da cidade de Luanda, iniciada na década de 1970, mas que só vieram a público na última década do século XX, como ele mesmo relata em entrevista concedida a José António Fernandes Dias (1998, p. 34-35):

Foi provavelmente o projecto mais ambicioso em que trabalhei. Durou ano e meio, desde a investigação e concepção até à sua construção. Diria que é quase um exorcismo em cima de sucessivos desastres. Vinha ao encontro de uma preocupação colectiva na Angola contemporânea, um tempo muito difícil em que toda a gente estava já cansada, esgotada de tanta violência. Construí uma espécie de síntese em que convoco um grande número de elementos que fazem parte dessa história. As fotografias, os retratos, por exemplo, são uma espécie de *objets trouvés* do meu próprio arquivo; fi-las no início dos anos setenta, quando comecei a visitar os musseques.

O conjunto de paredes e estruturas de moradias atua como arquivo-desarquivado e exposto pelo artista, ao mesmo tempo em que aponta para processos de memória e esquecimento, de feridas e de traumas (figura 13). O trabalho assume também uma conotação social (PEREIRA, 2013), a partir da observação das estratégias de resistência e da capacidade criativa dos habitantes-construtores, residentes em regiões e paisagens historicamente constituídas como marginais e segregadas, um tema determinante no projeto estético de Ole.

Figura 13 – Série “Sem título”. Impressão fotográfica. Sem data.



Fonte: António Ole.

Na fotografia em preto e branco (figura 13, à direita), veem-se habitações que parecem avançar umas sobre as outras e cujas estruturas são armadas com blocos de alumínio, tecido, plástico e madeira. Nas coberturas, nota-se, entre objetos não identificáveis, um cesto; no canto esquerdo da mureta com encanamento à mostra, observa-se uma vara fina escorando a parede onde alguns rabiscos e palavras (como “rainha”, “poder”, “police”) estão registrados. À direita, uma mulher, cujo rosto não se consegue ver, está curvada sobre uma bacia, próxima a outras três, aparentemente vazias. Teresa Matos Pereira (2013, p. 182), ao analisar o conjunto de fragmentos da paisagem urbana de Luanda que se apresenta nas fotografias de Ole, afirma que esse não poderá ser encarado apenas na sua dimensão puramente visual, mas numa reflexão mais ampla em torno da história do país e da sociedade que inevitavelmente foram moldando o espaço da cidade. A dimensão visual da imagem que o artista entrega ao espectador é, portanto, conjugada com aspectos mais profundos, como a invisibilidade das camadas mais pobres da população, metaforizada, nas fotografias, pela ausência de pessoas, na imagem colorida (figura 13, à esquerda), e pela mulher, cuja face não se pode ver (figura 13, à direita).

Se por um lado o aspecto urbano da cidade de Luanda vai ganhando espaço nas lentes de Ole – como se confirma na produção fílmica *O Ritmo do N'gola Ritmos* (1978), cujas cena iniciais retomam, em preto e branco, a cidade colonial e os seus musseques (“babilônias de volumes, superfícies, arranjos”) em sua riqueza e resistência musical, narrados a partir de um texto de José Luandino Vieira – não apenas fachadas de casas e os arranjos encontrados pela população para a edificação da moradia são trazidos ao campo da visão. Antes e depois da Independência, o artista, em contraste com a face oculta e a ameaça de desaparecimento dos dados, da memória e das vítimas da escravidão e do trabalho forçado, faz uma série de retratos (figura 14) nos quais são registrados e trazidos à vista homens e mulheres, seus olhares, suas expressões, naqueles anos de ansiado clamor e desejo por liberdade, condensando, no enquadramento da fotografia, o recorte temporal de (esperança de) finitude e de começo, isto é, da passagem da então colônia portuguesa para o novo Estado-nação.

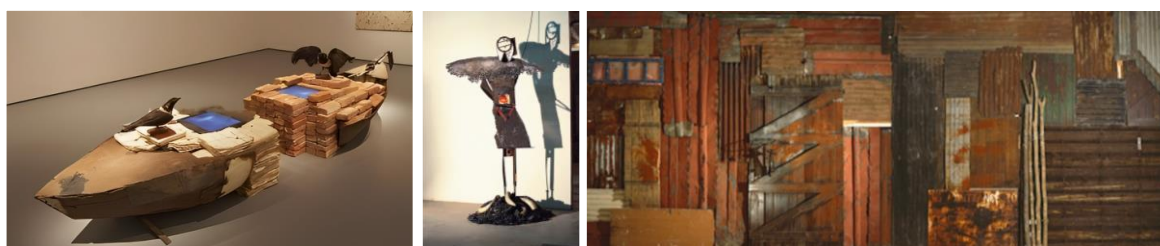
Figura 14 - “Série de retratos”. 50 x 40cm. 1973-1979.



Fonte: António Ole.

A essas imagens incluídas em *Margem da Zona Limite*, Ole acrescenta uma instalação composta por uma parede, pela estrutura de uma embarcação (feita de ferro) seccionada em duas partes e por uma antítese/limite, reproduzida na escultura de dois anjos, esculpidos com lâminas corroídas e carbonizadas – o anjo da paz e o anjo exterminador que carregam em seus ventres abertos, não artifícios medicinais, como um nkise, mas duas luzes, azul e vermelha, respectivamente (figura 15). De um lado da canoa, uma pilha de tijolos de barro e um corvo, com asas e bico abertos, mira a imagem de um mar em um televisor; de outro, mais um corvo com asas fechadas, também a mirar a imagem do mar em outro televisor, e uma pilha de papéis. Os corvos embalsamados foram recolhidos do descarte feito pelo Museu de Ciências Naturais de Angola, após uma enchente que inundou o espaço e estragou parte do acervo; já os papéis são, na verdade, documentos, arquivos da polícia colonial que foram jogados no lixo e que passaram a ser utilizados por vendedores de legumes e de frutas como papel de embrulho. Como um *chiffonnier* que recolhe “tudo aquilo que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desdenhou, tudo o que destruiu”, Ole “coleta e organiza”, “administra [esses] arquivos do excesso, a sala de quinquilharias do lixo” (BAUDELAIRE apud ASSMANN, 2011, p. 413).

Figura 15 – Detalhe da instalação *Margem da Zona Limite* (1995).



Fonte: António Ole.

A presença das aves suscita a imagem da morte, visto que os corvos se alimentam de carne em decomposição, mas está relacionada também à figura do mensageiro⁴⁶. Quanto a esse aspecto, a narrativa bíblica oferece dois exemplos de interesse para a análise dos elementos que compõem a embarcação de *Margem da Zona Limite*. A ave aparece no livro de Gênesis (8:6-7), em episódio sobre o dilúvio: “Ao cabo de quarenta dias, abriu Noé a janela que fizera na arca e soltou um corvo, o qual, tendo saído, ia e voltava, até que se secaram as águas sobre a terra”. Em outro livro do Antigo Testamento, corvos alimentam o profeta Elias quando esse

⁴⁶ Na mitologia grega, o corvo é associado ao deus Apolo e desempenha o papel de mensageiro dos deuses, pois possui função profética. Na mitologia nórdica, o corvo é associado a Odin, deus da sabedoria, da poesia, da magia, da guerra e da morte.

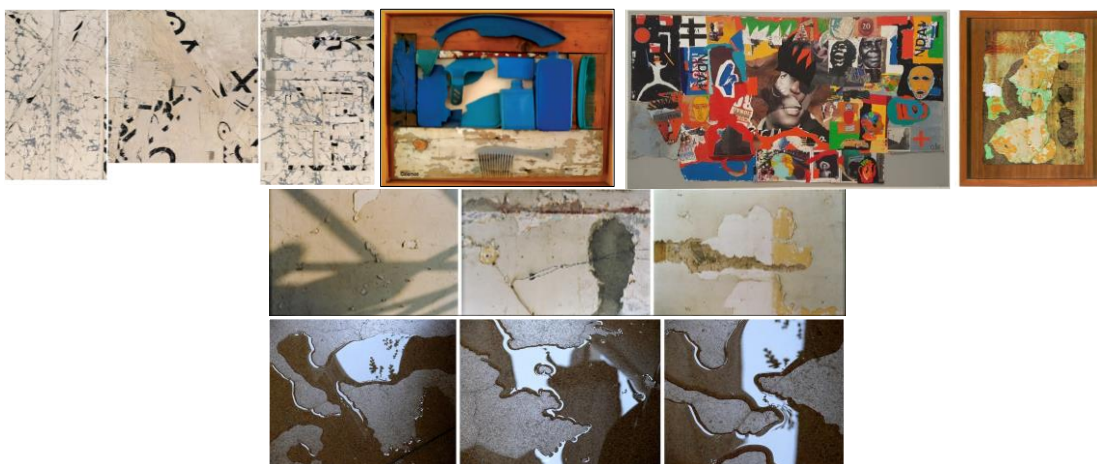
é perseguido pelo rei Acabe e a rainha Jezabel e tem de migrar de sua terra e enfrentar dias de seca e fome: “Retira-te daqui, vai para o lado oriental e esconde-te junto à torrente de Querite, fronteira do Jordão. Beberás da torrente; e ordenei aos corvos que ali mesmo te sustentem” (I Reis. 17.3-4). O retorno do corvo à arca, onde Noé guarda sua coleção de espécies naturais que vão povoar um novo mundo, oferece a ele a mensagem de que ainda não há terra para pousar nem como se alimentar. As duas narrativas, a de Noé e a de Elias, associam corvos, saída da terra de morada para outra terra desconhecida, mar e sustento.

Ao reunir em sua “arca” aves paralisadas, papéis de arquivo, tijolos de barro (terra) e a imagem do mar, Ole nos remete, por um lado, à figura do arconte, aquele que vela ou guarda uma mensagem (da violência colonial, da guerra, das vítimas, da terra invadida) ainda por ser comunicada, interpretada e/ou (des)arquivada – daí o corvo com asas fechadas, como um guardião. Por outro lado, a imagem do corvo de asas abertas sobre os tijolos de terra indicia uma postura de que se está prestes a alçar voo, distanciar-se da terra/morada em direção ao mar, em busca de alimentos ou de outras terras, onde se possam edificar novas paredes, mais sólidas, mais apaziguadas. Todavia, essa partida e, conseqüentemente, a (re)construção da nação estão impossibilitadas, temporariamente bloqueadas, interrompidas, a julgar pela canoa cindida ao meio. No contexto histórico, a instalação remete, assim, à viagem e aos deslocamentos, tanto em relação à Europa e à África quanto em relação aos migrantes e refugiados da guerra civil que naquela altura se fazia no interior do país, enquanto Luanda se constituía como uma ilha de desterro. Ao erguer, com madeira, chapa ondulada metálica, alumínio e vidro – os mesmos objetos presentes nas construções dos musseques fotografadas por ele – uma parede, espécie de abrigo improvisado às vítimas, aos que são obrigados a deixar sua morada, Ole traz para o cenário das artes as pessoas que foram marcadas pelo contexto histórico de Angola, como o próprio artista declara: “Eu queria fazer uma peça que falasse directamente às pessoas dessa história de uma violência permanente, mas também queria encontrar uma possibilidade de esperança, de um caminho qualquer” (OLE, 1998 apud DIAS, 1998, p. 35)

Mas António Ole também se dedica aos objetos decaídos e às ruínas que o presente continuamente produz. Em seus projetos mais recentes, nota-se uma espécie de catalogação de superfícies em torno das transformações e cicatrizes ininterruptas produzidas pelo ritmo do tempo e pelas ações humanas nesta cidade do século XXI, e que se manifestam em acúmulos de textos de publicidade e propaganda que se desintegram, em restos lançados fora, arrastados pelo mar e devolvidos por Kianda durante as calemas, em vestígios de paredes descascadas e rachadas, em superfícies molhadas, em jogos de sombras, formas e reflexos desenhados e

cruzados em imagens (figura 16), a sugerir um jogo cênico (DIAS, 1998) das ações humanas na (des)construção da paisagem.

Figura 16 – “Desintegrações (I)” (2000-2003); “Calemas”; “Personagens e paisagens domésticas revisitadas” (2003); “O mural do Maculusso” (2014); “*Urban Choices* (I)” (2000); “Tríptico molhado” (2013).



Fonte: António Ole.

Embora quase sempre ausentes, os sujeitos coprodutores de cenários fazem-se notar nas narrativas visuais e na própria mão do artista, que confecciona, com decomposições, com restos de outdoor e de paredes descascadas, faces, contornos de perfis humanos. De tal modo, fazendo emergir superfícies ocultas sob as superfícies visíveis, Ole nos fala, a um só tempo, sobre a constância da degradação (não só natural) e a persistência dos objetos que desaparecem, mas acabam retornando e se acumulando (no tempo, no espaço e em seu próprio projeto estético). Ruínas atuam, então, na estética desse artista, como mecanismos de revelação, como parte de procedimentos de escavação do que está enterrado, das cicatrizes impressas em fachadas e paredes. Estas, por sua vez, atuam como suportes, mídias de memória, como portadoras de narrativas de resistência, como indicadoras dos desafios de construção de uma nação que produza para todos uma cidadania plena.

Nome incontornável da arte contemporânea em Angola, António Ole, tendo atravessado momentos históricos do país e se apresentado como artista de destaque no cenário internacional e na renovação da arte angolana no contexto da ascensão do nacionalismo e do apelo à tradição, continua a inspirar o trabalho de jovens artistas que nasceram após o tempo colonial, como é o caso de Kiluanji Kia Henda. Embora de geração posterior, é possível notar um diálogo entre o projeto estético deste mais novo e do mais-velho (ambos sem formação superior em artes visuais), notadamente no que diz respeito à exploração do arquivo, da

memória e da paisagem urbana angolana. À semelhança do trabalho de Ole, nota-se também em Henda processos de escavação e de composição visual de narrativas como fortes características de seu projeto estético. Diríamos que, de algum modo, ao olhar o cômputo de seu projeto, vamos observar tanto estratégias desenvolvidas por Alvim quanto por Ole, seja no que diz respeito ao manejo do arquivo-paisagem, seja no que toca ao trabalho com o arquivo histórico e antropológico de Angola, como aponta Siegert (2016c).

É, portanto, tomando por base aspectos temáticos e formais que configuram o projeto estético de Kiluanji Kia Henda, que faremos, nas próximas seções, uma análise de algumas de suas produções, aqui sistematizadas em dois eixos: na primeira, buscaremos investigar aqueles projetos em que o espaço público e elementos dispostos na paisagem urbana de Luanda, como também na de outras províncias de Angola no pós-independência, assumem posição central para o olhar crítico sobre o passado, o presente e o futuro do país e de seus cidadãos; na seção subsequente, voltar-nos-emos para outros projetos nos quais diferentes noções de corpo e de identidade são priorizadas, fazendo cruzar discursos e práticas que atravessam tempo-espacos e se inscrevem na pele, nos ossos e na memória dos sujeitos.

4.1 Desfazendo-se da cidade colonial?

Nada mais parecido com uma ruína do que um prédio em construção.
(HENDA, 2016, p. 214)

Quando tratamos da obra de Ondjaki, deparamo-nos com os diálogos entre Ndalú, António, João e com os passeios do menino e da tia Dada pela Luanda pós-independente. Como dizíamos, a observação das relações entre essas quatro personagens indicia o desejo e a tentativa de um menino-narrador, que nasce quase ao mesmo tempo que o país, de ver e nos fazer ver o novo se concretizar no espaço, na paisagem, nas relações, na sociedade. Se pudéssemos fazer um exercício aqui de transpor essas personagens para o século XXI, reencontrando-nos novamente com tia Dada, João, António e Ndalú para com eles passearmos outra vez pelas ruas de Luanda das duas últimas décadas, o que eles nos diriam, quais diálogos estabeleceriam? Como reagiriam à nova paisagem? Como encarariam o cenário trazido pela tela de Gonga – o desaparecimento de construções de referência, como as do largo do Kinaxixi? Como Ndalú falaria para a tia sobre a retirada do tanque de guerra soviético do pedestal no largo e sobre a demolição do próprio mercado para dar lugar a um shopping? Como encararia as novas estátuas que se ergueram? Como refletiria sobre o reposicionamento de outras? Em que se transformou

aquela cidade de um mausoléu, vista a partir da Praia do Bispo por Ndalú, Pi, Charlita? Onde estão os sonhos almejados por essas crianças para seus futuros e o da cidade?

São questões como essas que se nos apresentam quando trazemos à memória nosso percurso tanto por uma Luanda imaginária quanto por outra, materializada em um tempo determinado do século XXI, quando nos deparamos com paisagens que se erguem e insinuem uma transformação. Aliás, eis aqui uma informação corriqueira que se repete sobre Luanda no pós-guerra, isto é, que sua paisagem muda continuamente e que a cada vez que se olha para a região central se descobre que ela já não é a mesma. De certo modo, esta foi a sensação que tivemos ao percorrer, entre julho e agosto de 2019, as ruas, os caminhos, os espaços da Baixa e da zona central da capital em sua materialidade física, em comparação com as imagens literárias que tínhamos acumulado ao longo da trajetória de leitora e pesquisadora da literatura angolana. Tendo nos hospedado inicialmente em um apartamento situado na Avenida Marginal, iniciamos nosso percurso caminhando por esse logradouro, até nos depararmos com o Monumento ao Soldado Desconhecido (figura 17), situado próximo ao histórico prédio dos Correios e Telégrafos de Angola, em frente à baía de Luanda, na Avenida do 1º Congresso do MPLA.

Figura 17 – “Monumento ao Soldado Desconhecido”, Luanda.



Fonte: Arquivo da autora, 2019.

Inaugurada em 2017, a construção de quatro mil e quinhentos metros quadrados, ladeada por árvores, alude, como o nome sugere, às guerras que marcaram o território nacional. Composto por um calçadão com uma rampa de cinquenta metros (em direção à baía), pintada no chão (nas laterais) com as cores da bandeira do país, há, no início desta, dois blocos de

concreto (como se fossem portais), onde se registra o objetivo do monumento: homenagear “todos os soldados que tombaram por uma Angola livre”. No centro, há uma chama que emana de uma estrela dourada, abraçadas (chama e estrela) por um conjunto de dezesseis hastes metálicas de vinte e três metros de altura que se entrecruzam no alto como se fossem espadas ou corpos ligados por uma causa em comum. Nos dois paredões laterais que cercam o caminho até a estrela, está afixada, na parte externa, uma placa de vidro com a anotação “Guerreiros nas diferentes etapas da História de Angola”, ao lado de murais que remetem a perfis humanos empunhando armas, soldados enfileirados, alguns em atitude de descanso e sorridentes, outros em posição de combate.

A nos lembrar os túmulos daqueles que não tiveram acesso a rituais de sepultamento e a epitáfios, aqueles cujas faces são desconhecidas ou apagadas pelo acúmulo de história e cronologias, o monumento foi dos poucos com o qual nos deparamos no espaço público e o único a fazer alusão à memória dos que feneceram nos conflitos armados enfrentados no território angolano. Tal constatação, isto é, de que Angola ainda dispõe de poucos espaços públicos de memória cultural, é apontada também por outros pesquisadores (VANIN, 2014; SIGERT, 2017b). Fabio Vanin (2014), ao investigar as relações entre o papel da arte e dos espaços de cultura na segurança pública, constata que Luanda tem um número muito limitado de obras de arte permanentes e visíveis. As que existem (em sua maioria monumentos ou murais como os do Hospital Militar, realizados em 1979 e restaurados em 2008, os quais contam em imagens uma breve história do país), datam ou do período colonial ou do contexto mais recente. Na concepção do pesquisador, a escultura contemporânea mais conceituada é *Mitologias II* (figura 18), de António Ole, com a qual nos deparamos ao prosseguirmos no trajeto pela avenida Marginal.

Figura 18 – Escultura Pública *Mitologias II*, de António Ole.



Fonte: Arquivo da autora, 2019.

Assinalada pelo ideal nacionalista de identidade, angolanidade e socialismo, a obra substituiu, inicialmente, a estátua de Vasco da Gama. Mas foi ela mesma transferida para outro ponto da avenida Marginal após obras de modernização da região. Todavia, como chama atenção Nadine Siegert (2017b), a solitária escultura entre prédios de vários andares acaba tendo um efeito contrário, uma vez que sublinha mais a ausência do que a presença de arte no espaço público. Sensação que também experimentamos ao caminharmos pela Avenida 4 de Fevereiro e nos depararmos com o cenário: latente no contexto que a envolve, encoberta pelo barulho de carros, movimento de transeuntes, vendedores informais que ocupam a região, notamos primeiro o grupo de kinguilas sentadas nas calçadas adjacentes e, após, os jovens que se reuniam no pedestal com pichação, os quais nos solicitaram que fizéssemos registros fotográficos de alguns deles junto à escultura de Ole.

Outros monumentos mais visíveis e recentes de Luanda, com os quais cruzamos pelo caminho, são aqueles que celebram o poder político do MPLA. Esses tipos de narrativas visuais do partido-governo orbitam em torno do tema da nação ou de figuras marcantes como Agostinho Neto, cujo busto ou corpo inteiro está exposto em diversos locais públicos distribuídos pelo país. Ainda na região da Baixa, caminhando pela Marginal em direção à Fortaleza de São Miguel, deparamo-nos com o histórico e popularmente conhecido como Largo do Baleizão – anteriormente registrado como Largo Dom Infante e atualmente “Largo da Amizade Angola-Cuba” (figura 19, à esquerda).

Figura 19 – “Largo do Baleizão”, à esquerda; “Largo das Heroínas”, à direita, em Luanda.



Fonte: Arquivo da autora, 2019.

Rodeado pelo Hotel Continental, pelo prédio da Companhia Geral de Angola, por um novo shopping a ser inaugurado e pela construção inacabada que ficou conhecida como prédio do “Treme-treme” (agora cercado por tapumes e em processo para se tornar mais um centro comercial na região), o largo recebe o nome popular em referência ao conjunto arquitetônico em ruínas datado do século XVII, conforme apresentamos no capítulo dois desta tese (figura 5). Reformado após a independência, o que se vê agora no local dedicado à memória

da colaboração dos cubanos com o país é um pedestal vazio, situado no centro do largo, e em cuja base arredondada encontram-se iconografias em alto relevo voltadas para o tema da luta revolucionária (armas, perfis de figuras políticas, como Agostino Neto, mapa da África, foice, etc.) e da cultura tradicional africana; enquanto no piso estão distribuídas 18 pedras avermelhadas, a representar cada província do país.

Também fazendo alusão ao tema da luta pela libertação do jugo colonial português, outro monumento, situado fora da Baixa, já na região do Alvalade, é o dedicado às “Heroínas Angolanas” (figura 19, à direita). Inaugurado em 1986, o espaço conta com um pedestal central, com a inscrição “Deolinda Rodrigues – 1939 a 1969”, sobre o qual estão alocadas três estátuas de bronze, as quais, com a cabeça erguida, olham para o sul, enquanto trazem consigo um livro e um filho às costas, uma enxada e uma arma – máximas marxistas da produção, educação e revolução. Por trás destas, nos pilares que contornam o pedestal principal, estão expostos, rodeados por grinaldas, dois bustos femininos à esquerda e outros dois à direita, enquanto abaixo se lê as identificações: Teresa Afonso, Irene Cohen, Engrácia dos Santos e Lucrécia Paim, figuras marcantes que, juntamente com Deolinda Rodrigues (no centro), integraram o Esquadrão Kami durante as lutas pela libertação de Angola (quando foram brutalmente torturadas e assassinadas). Além de seus nomes estarem presentes em outros espaços públicos, como na Av. Deolinda Rodrigues (entre o Largo da Independência e a Estrada do Catete) e a maternidade Lucrécia Paim (nas proximidades do Hospital Militar), neste monumento, as figuras femininas atuam para a construção visual da memória de participação e empenho das mulheres guerrilheiras (quase sempre invisibilizadas) nas lutas travadas pela independência.

Na mesma região onde se encontra o Monumento às Heroínas Angolanas, caminhando mais um pouco pela Avenida Ho Chi Minh em direção ao Vila Alice, vamos nos deparar com um local histórico e bastante presente na ficção, particularmente em *Bom dia, camaradas*. Trata-se do Largo 1º de Maio ou (oficialmente) “Largo da Independência” (figura 20). Cenário para retratos de casamento e de outras celebrações, território político simbólico, palco daqueles eventos em torno do dia do trabalhador, de que nos fala Ndalú, como também de embates políticos de nossos dias, foi neste terreno que Agostinho Neto, em nome do Comitê Central do MPLA, proclamou, perante a África e o mundo, a independência e fez outros discursos marcantes que se seguiram na história do novo país. Na paisagem atual, inaugurada em setembro de 2000, o que encontramos no centro do largo, situada em pedestal com murais que aludem ao fim da escravatura, ao trabalho, à luta armada, à paz, além de um mapa de Angola e do poema “Havemos de voltar”, de Agostinho Neto, é uma imponente estátua do primeiro presidente, fortemente protegida por aparato policial.

Figura 20 – “Largo da Independência”, Luanda.



Fonte: <http://oquevidomundo.com/luanda-aspectos-politicos-de-angola/>

Outro ponto trazido à baila por Vanin (2014) em relação a este monumento e também a outros, diz respeito ao uso comercial dos espaços coletivos, sem a participação de artistas locais e sem o envolvimento com o contexto mais próximo e mais amplo dos locais e de seus usuários. O monumento no Largo da Ingombotas (2010) – uma parede em ruínas com uma fonte d’água –, por exemplo, foi encomendado a uma empresa chinesa; já a estátua de Agostinho – com o punho direito erguido, enquanto carrega na mão esquerda um livro – foi realizada por uma empresa norte-coreana e, como todo o conjunto do largo e do monumento, em sintonia com uma estética comunista, assume o ideal político próximo ao deste país.

De forma sintética, foi esta cidade, no que se refere aos seus monumentos públicos, que vimos em 2019. Evidentemente, é necessário considerar o fato de que há, por trás dela e nela mesma, outras Luanda, mais ou menos ocultas pelas narrativas visuais constituídas pelo governo do MPLA entre o tempo socialista e este, abertamente neoliberal. O que nossos olhos testemunharam ao passear por esta cidade do século XXI é uma política seletiva de memória ditada pelo que membros mais influentes do partido-governo desejam instituir como espaço público compartilhado. Em outras palavras, no percurso desta Luanda com a qual cruzamos, estão acumuladas outras que este mesmo partido desejou retirar de vista, mas que, de alguma forma, aparecem pelas ruas da região urbana central. Não vimos, por exemplo, em momento algum, estátuas ou monumentos, nas ruas e largos, que tenham a ver com o colonialismo português. Não o vimos porque, como Ondjaki nos auxilia através da ficção anos oitenta, o governo empreendeu, desde os primeiros anos de independência, um movimento de remoção de símbolos coloniais dos espaços públicos. Estes, foram substituídos por outros e por esses com os quais acabamos por nos deparar. Todavia, Fabio Vanin (2014) chama atenção para o fato de que esses novos monumentos e estátuas não destoam muito daqueles aos quais substituem, tanto pela utilização (com forte patrulhamento militar) quanto pelo papel que

desempenham no espaço público (isto é, muito mais voltado para alimentar e ostentar narrativas de interesse do MPLA).

De igual modo, também não vimos, em nossas visitas aos espaços da zona central de Luanda, narrativas que possam dar conta da pluralidade de movimentos e da participação de diferentes sujeitos na conquista da independência política do país. Tal fato é trazido para o debate público em artigo assinado por Amélia Santos, inserido no caderno de Cultura do *Nova Gazeta*, datado de 4 de outubro de 2018. Com o título “Faltam monumentos de figuras nacionais”, o jornal explora o tema a partir da opinião e dos pontos de vista de dois intelectuais. Tanto o historiador Alberto Oliveira Pinto quanto o antropólogo Patrício Batsîkama argumentam que há muito ainda o que ser feito na preservação de personagens históricas e culturais de Angola. Oliveira Pinto, reconhecendo que qualquer estátua exposta ao público nas ruas de uma cidade, busto ou não, é sempre um lugar de memória, defende que sejam adicionadas aos monumentos já existentes informações tanto sobre as razões que levaram à exposição de determinadas figuras (inclusive as de colonizadores que de fato participaram da história do país) em espaços públicos específicos; quanto sobre a biografia e os contributos que estas deram. Além disso, defende também que sejam encontradas formas de dar destaque a outras personalidades: “nomes como Viriato da Cruz, Mário Pinto de Andrade, José de Fontes Pereira, no século XIX, por exemplo, são fundamentais para o nacionalismo angolano e deviam constar da história nacional” (OLIVEIRA, 2018 apud SANTOS, 2018, p. 31). Por sua vez, Batsîkama defende narrativas mais plurais e inclusivas, que considerem as participações de sujeitos dos diferentes grupos envolvidos na história do país (como Jonas Savimbi e Holden Roberto), e não apenas aqueles selecionados por interesse do MPLA, sob risco de se cultivar, no caso de material didático disponibilizado a discentes em seus processos de formação, veneração por uns e ódio por outros: “É preciso repensar como aplicar a reconciliação a partir da figura de Agostinho Neto, Holden Roberto e Jonas Savimbi, e edificar um grande monumento que fale deles” (BATSÎKAMA, 2018 apud SANTOS, 2018, p. 30).

Ainda que se reconheça o aparente bom senso e a boa intenção de que se revestem as propostas apresentadas pelos interlocutores do *Jornal Nova Gazeta*, o que os profissionais ouvidos propõem como caminhos para a construção de uma memória cultural em Angola destoa um tanto da que nos apresenta Achille Mbembe em seu texto “O que fazer com as estátuas e os monumentos” (2020). Para este filósofo, não se deve, no que diz respeito à colonização, adotar uma pretensa política de esquecimento do passado, porém, ao se implementar políticas de memória deve-se buscar adotar um trabalho crítico, consciente e reflexivo de simbolização dele. No caso das ruínas culturais coloniais que permanecem depois do fim da colônia, como estátuas

e monumentos, os quais não tinham a função de embelezar, mas de serem absoluta manifestação de arbitrariedade, Mbembe (2020) propõe que, ao invés de continuarem insultando, demarcando e se impondo como inscrição de dominação e poder no espaço e no imaginário dos sujeitos, limitando as faculdades de ver, entender, sentir, tocar, mover(se), falar, deslocar(se), imaginar, trabalhar e sonhar sem que haja relação com o significante mestre, seja dada a elas outra finalidade, distinta daquela adotada por alguns líderes africanos após a proclamação da independência. Estes, ao mesmo tempo em que buscaram se libertar de uma toponímia do colonialismo e de alguns símbolos de dominação imperialista, a partir de uma seletiva revogação de substantivos próprios (que identificavam rios, montanhas, povoados, cidades, avenidas), e transformação de relíquias, marcos arquitetônicos, paisagens urbanas, etc., buscaram também edificar, sob a perspectiva nativista e nacionalista, novos referenciais públicos, elegendo algumas figuras (muitas vezes de autocratas) como novos objetos de culto laico.

Tais escolhas podem ser claramente observadas em Angola. Tanto em práticas estéticas como as que nos mostra Vanin a partir da estátua de Agostinho Neto no Largo da Independência, quanto nas diversas refundações, renomeações e nos tombamentos de prédios e construções arquitetônicas como patrimônio do Estado – embora depois tenha ocorrido uma revogação dessas mesmas novas políticas adotadas, retirando, por exemplo, por interesses comerciais, o estatuto de prédio tombado do Elinga Teatro, como mostramos. Não obstante, ainda que tenha mantido nomes próprios e conjuntos arquitetônicos do período colonial, o governo atuou também, antes mesmo do 11 de novembro de 1975, para o destronamento de estátuas edificadas e posicionadas pelos portugueses no espaço público. Fábio Baqueiro Figueiredo (2019), em texto acerca das batalhas pela cultura no contexto da proclamação da República, traz fragmentos do *Jornal de Angola*, datado do dia 5 de novembro de 1975, que nos ajudam a compreender o desejo por mudanças na paisagem visual naqueles dias que antecederiam o 11/11:

Aproxima-se a data da independência do nosso País. Por tal motivo, há a necessidade de ‘limpar’ a Nação o mais possível de todos os males que foram herança do colonialismo. As estátuas e monumentos, embora não sejam uma herança maligna, são sobretudo uma recordação que em nada interessa ao povo angolano manter. (JORNAL DE ANGOLA, 5 nov. 1975 apud FIGUEIREDO, 2019, p. 94-95)

Esse processo de limpeza que se dá, de forma simbólica, pela retirada da vista pública das recordações visuais dolorosas aos angolanos (estátuas e monumentos), antes mesmo

do discurso de Agostinho Neto no Largo 1º de Maio, justifica-se, ademais, pelo que Gerbert Verheij (2011; 2012) nos explica. Ao se voltar para os monumentos coloniais em Moçambique (e em Angola) a fim de analisar os sentidos em torno das estátuas caídas, o pesquisador resgata o contexto de construção destas – notadamente a partir do Gabinete de Urbanização Colonial do Ultramar, em 1944 – executadas quase sempre por escultores metropolitanos para afirmarem, na paisagem urbana (mas não somente), signos e grandes feitos da nação portuguesa e da civilização ocidental. Mais que isso, uma vez que a arte era usada como instrumento político-ideológico nas mãos do Estado Novo Português, as estátuas visavam à construção de uma memória cultural, marcada pelo culto político e pela encenação autoritária, em praça pública, de uma ordem social e de valores estéticos que prezavam, sobretudo, pelo apagamento, esfacelamento, inferiorização e desumanização do outro, neste caso, o africano-angolano. Daí as semelhanças apontadas por Vanin entre as escolhas do partido-governo do MPLA e as do império português, isto é, da criação seletiva de narrativas visuais e de uma estética, ambas mais propensas a funções políticas e a nacionalismos do que à construção de uma memória cultural, participativa, diversificada, reparadora e reconciliadora.

Tendo em vista esse contexto de que Angola é um dos exemplos, Mbembe (2020), ao invés de conclamar as sociedades à edificação de novos pedestais ou à diversificação dos já existentes, propõe, ao referir-se especificamente ao continente africano, que

proceda-se imediatamente a um recolhimento tão minucioso quanto possível das estátuas e dos monumentos coloniais. Que se reúna todos em um único parque que servirá, ao mesmo tempo, de museu para as gerações por vir. Esse parque-museu pan-africano servirá de sepultura simbólica para o colonialismo neste continente. Uma vez que este sepultamento tenha ocorrido, que não seja jamais permitido utilizar a colonização como pretexto das nossas infelicidades do presente. Em seguida, que nunca se permita erigir estátuas a ninguém, seja lá quem for. E que, ao contrário, floresçam bibliotecas, teatros, espaços culturais, tudo isso que nutrirá, desde o presente, a criatividade cultural do amanhã.

Vale enfatizar que o historiador não está propondo a destruição completa de monumentos, tampouco o esquecimento/apagamento radical de símbolos coloniais. De igual modo, não está sugerindo que não sejam respeitadas figuras importantes na história de cada povo. A sua proposição ocorre no sentido de que se possa fazer uso das ruínas do passado apenas na medida em que elas sirvam a processos de memorialização, de consciência do tempo e da história, isto é, que sirvam a um presente pautado pela conciliação, reparação, pela verdade do que tem sido dissimulado, recalcado e negado; e para a construção de um futuro novo e diferente. Acrescente-se a isso – para além da criação de museus, parques para a comunidade

humana, promoção das artes e de novas formas arquitetônicas, dentre outros –, a presentificação interior dos fisicamente ausentes, o sepultamento apropriado de ossadas dos que morreram em campos de batalha, a edificação de lápides em locais onde esses sucumbiram, a fim de que se possa nutrir, no restabelecimento de rituais funerários dignos para os vencidos, uma política da vida.

4.1.1 Do “Ano zero” ao “Homem novo” – a arte como resistência a uma despojada memória ou da arte como projeção crítica de uma neoutopia viva, atuante

Em sentido análogo ao que nos é dado por Mbembe, Paul Preciado, no artigo “When statues fall” (2020), retoma o contexto político-cultural das últimas décadas, quando se observa novamente um movimento (decolonial) em torno da derrubada de monumentos imperiais, os quais, ainda de pé nos mais diversos países, como África do Sul, França, Estados Unidos, Brasil, continuam a encarnar uma “biopolítica escultural”. A despeito das barreiras impostas por líderes políticos e por policiais que espancam e prendem corpos sexualizados e racializados de manifestantes, enquanto protegem corpos de metais, em nome de uma iconofilia nacional e republicana, Preciado é categórico ao afirmar que a primeira lei da gravidade democrática é que, mais cedo ou mais tarde (como nos mostra a História), todas as estátuas caem (como seus impérios). O cenário contemporâneo é propício para pensarmos, portanto, numa luta pela memória. É sobre para esta luta que Alberto Oliveira Pinto e Patrício Batsîkama, em Angola, como também Achille Mbembe, Fabio Vanin e Nadine Siegert apontam, ainda que de modos e por caminhos diferentes. De uma forma ou de outra, o que se evidencia é, por um lado, uma dolorosa ausência e, por outro, uma aviltante presença que se convertem em imposições e disputas por diferentes perspectivas de memória histórica e cultural (FURTADO; SANSONE, 2009; SANSONE, 2012), seja na África continental, seja em cada país, nos diversos grupos e sujeitos que constituem os territórios nacionais. Tais disputas em torno do que deve ser preservado, celebrado, minimizado e/ou descartado se constituem seja pelo campo da História, do Arquivo, da Antropologia, seja pelo campo da Cultura e das Artes, e passa, necessariamente, pelo desenvolvimento de políticas públicas.

Ora, o que ocorre em um país que destronou ícones coloniais, construiu mausoléu, disseminou o busto de Agostinho Neto, destruiu uns locais e não conservou outros, abrindo espaço para novas estátuas, novos monumentos do capitalismo (shoppings, prédios de vidros espelhados, condomínios)? O que pode a História, o Arquivo (ainda precariamente conservado), a Cultura? Para os pesquisadores do campo das artes, essa memória pode se

constituir a partir das formas culturais, como bem nos mostra Siegert a partir de Alvim, Ole e outros. Para os artistas, especificamente os angolanos, não obstante o enfrentamento de enormes desafios desde tempos coloniais até o pós-independência, como vimos, resta, em muitos casos, construir contramonumentos, contra-arquivos, contranarrativas, no lugar mesmo da ausência de bibliotecas, arquivos, museus e de formas artísticas no espaço público, na paisagem, nas construções. É ainda neste sentido que Nadine Siegert (2017b), ao tratar de práticas artísticas no espaço público de Luanda, destaca as formas como a história se inscreve na arquitetura do espaço urbano construído, sendo esse, muitas vezes, o palco para o qual os artistas se voltam e se engajam. Todavia, também como Vanin (2014), Siegert (2017b) constata que o envolvimento com o espaço urbano na capital data somente do período mais recente da história de Angola, pós-guerra civil.

Como apontamos, os conflitos armados que perduraram até 2002 aprofundaram o cenário de crescimento desordenado da capital do país e impediram que os poucos recursos fossem aplicados em infraestrutura para apoiar as artes e a cultura. Além disso, se por um lado as artes foram mobilizadas, a partir da Associação Nacional de Artes Plásticas (UNAP), enquanto política de governo, no sentido de criar e reforçar imagens da unidade nacional e do sucesso do MPLA; por outro, instituições como museus, estúdios, galerias eram e permanecem escassas. Em entrevista a nós concedida, Kiluanji Kia Henda destaca, ao mesmo tempo em que questiona, o fato de que se tenha criado apenas um museu no período pós-guerra, o da Moeda, e as razões, diante de uma completa ausência de museus de arte, que justificariam a sua finalidade (isto é, de contar a história econômica do país desde o período pré-colonial até a criação do kwanza). Essa deficiência de investimentos públicos na cultura, explica, de certo modo, que, ao contrário de cidades como Douala, Kampala e Dakar, a arte contemporânea no espaço público de Luanda enfrente ainda grandes desafios (SIEGERT, 2017b, p. 152).

Como buscamos mostrar, esse contexto só passa paulatinamente por mudanças após a realização da primeira Trienal, quando se dá a reorganização da cena e do espaço artístico, com a arte atuando enquanto ferramenta de ação social e como meio para lidar com lugares abandonados ou invisíveis na zona central, particularmente na Baixa de Luanda. Dentre as práticas que se desenvolvem nesse período que marca o século XXI, está o engajamento de artistas com locais posteriores ao colonialismo como forma de trabalho com a memória (SIEGERT, 2017b). É nesse cenário que desponta Kiluanji Kia Henda, o qual, afinado com a proposta de Mbembe, vai nos ajudar a olhar e enxergar a paisagem de Luanda em diferentes perspectivas. Como Farrell (2016, p. 204) destaca, “nas suas primeiras obras, Kia Henda focou-se na criação de imagens singulares ou duplas, ilustrando maneiras de conciliar as mudanças

físicas, políticas e psicológicas que ocorriam à sua volta”. É justamente nesse sentido que o próprio artista situa sua investigação artística em entrevista a nós concedida: “Eu gosto muito de interagir com o espaço onde estou a viver, o lugar onde estou a viver tem uma grande influência sobre a narrativa do meu trabalho” (HENDA, 2019).

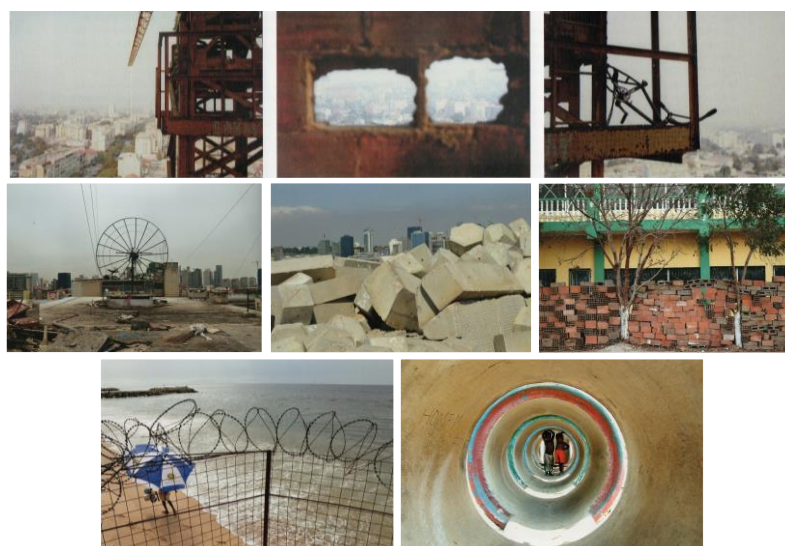
Desse envolvimento com o espaço angolano, destacamos dois pontos presentes em seu projeto estético. No primeiro caso, ele se volta para os anos inaugurais da proclamação da independência, levando-nos, através das narrativas visuais que compõe, a uma reflexão sobre as formas de habitar e as condições de moradia na Luanda daquele tempo. Na vídeo-instalação *Concrete affection – Zopo lady* (2014), por exemplo, o artista – inspirado pelo trabalho do jornalista Ryszard Kapuściński’s, no livro *Mais um dia de vida – Angola 1975* (1976), que documentou os últimos dias do colonialismo português em Luanda – toma como tema, por um lado, o êxodo em massa após a proclamação da independência e, por outro, a chegada à capital de vários angolanos que se refugiavam da guerra nas províncias, enquanto FNLA e UNITA também marchavam, tentando alcançar Luanda antes do 11 de Novembro de 1975. Nesse intuito, o artista cataloga, durante um dia e uma noite, cenários compostos por uma série de edifícios de betão (alguns da arquitetura modernista), de suas fachadas, terraços e corredores, bem como de ruas e avenidas, todos desertos, em estado de abandono, aos quais agrega imagens de navios fora do porto, avisos luminosos e a voz melancólica e fantasmagórica de um narrador prestes a partir, que enuncia: “Todos os pertences da população estão sendo embalados. As casas estão se esvaziando e as caixas se enchendo de móveis e bugigangas. A cidade está sendo despojada de sua memória. Tudo o que resta é seu esqueleto, o marco zero da história”. Problematisando questões centrais na história do país, notadamente entre os anos setenta até o final da guerra, Henda nos entrega uma narrativa sobre esperança e promessa, chegadas e partidas (interrompidas, bloqueadas), vazios e cheios, finais, começos e recomeços, distopia e utopia, caos e sonhos que se entranham num emaranhado de existências concretizadas no espaço construído da capital do país.

A essa relação presente no vídeo, isto é, entre esqueleto, carcaça, restos, recomeços e uma memória despojada (à qual seu trabalho atua como uma resistência), Henda retornará em outras de suas incursões, em particular em *Niemayer Dream – Luanda: yer 0*. Como o título sugere, o projeto é inspirado na construção modernista assinada pelo arquiteto brasileiro, o edifício COPAN, projetado nos anos cinquenta (para homenagear a cidade de São Paulo na passagem de seu sexto centenário), mas inaugurado apenas na década de 1960, na região central da capital. Representando a maior construção em concreto armado do país – distribuída por uma área construída de 120 mil metros quadrados, que inclui uma fachada sinuosa de 45.000m²,

6 blocos, 1.160 apartamentos, onde habitam aproximadamente 5 mil moradores —, a proposta inicial de Niemayer era a de que pudessem congregiar, em único espaço, pessoas de diferentes classes socioeconômicas, às quais teriam à disposição serviços comerciais e atividades culturais. Não obstante, o plano enfrentou diversos entraves que levaram a modificações significativas, sobretudo no espaço interior. Além disso, ainda na década de 1980, o condomínio passou de uma das áreas mais caras da capital paulista a cenário de degradação, decorrente, sobretudo, da falta de manutenção das instalações. Neste período, o cinema passou a ser ocupado por uma igreja evangélica e não era incomum presenciarem-se atividades de prostituição e tráfico de drogas que acirravam conflitos internos entre proprietários e moradores de imóveis mais caros e os de outros, mais econômicos (quitinetes de 25m²).

Ao apropriar-se do COPAN como metonímia para a Angola dos anos setenta, o que se nota neste projeto de Kiluanji é, de modo geral, a produção de uma narrativa visual que vincula e engendra paradoxos, notadamente entre projeção e construção, ruínas e arranjos de sobrevivência, enfim, entre um projeto inicialmente elaborado e assinado e outro (diversamente) executado. Assim, o que se vai acompanhar nas fotografias que compõem a série (figura 21) são retratos de uma Luanda em dois planos: enquanto o plano de fundo enquadra novas construções entre cinzas nuvens, em primeiro plano captam-se ruínas ou materiais de construção que não nos permitem saber ao certo se estamos diante de uma proposta de construção, com novos materiais amontados e disponíveis, ou se estamos diante de continuados processos de arruinamento do que inicialmente fora projetado.

Figura 21 – Partes do projeto *Niemayer dream – Luanda: year 0*: tríptico “Kinaxixi (Prédio da Lagoa)”, 2005; “Concrete affection” (2013); “Untitled (Luanda)”, 2013; “Wall-in-trees”, 2006; “Ilha”, 2010; “Placenta (Parque da Ilha)”, 2005.



Fonte: HOSSFELD, 2016.

Como nos provocam os títulos das fotografias (figura 21), que assumem sempre uma relevância fundamental no trabalho do artista, somos confrontados com espaços conhecidos e simbólicos, em dupla perspectiva, que justapõe, em única imagem, diferentes camadas do tempo empilhadas no espaço. No tríptico “Kinaxixi (Prédio da Lagoa)”, a câmera captura o alto de uma torre com aspecto de abandono, tomada pela ferrugem e com encanamento à mostra. Através dela, observa-se, pelo que se insinuam como olhos forjados pela própria estrutura carcomida do betão, prédios encobertos por fumaça ou brancas nuvens, a indiciar uma atmosfera abafada, estagnada, mas ao mesmo tempo em acelerado processo de arruinamento. Na imagem à direita do tríptico, encontra-se a carcaça de uma bicicleta, fora do chão, içada para o alto, sem rodas, sem corrente, sem pedais, com o guidão em direção ao solo, indicando-nos a certeza de que com ela já não se vai a lugar algum. Pelo título, somos lançados novamente no simbólico Kinaxixi, cenário da obra de Gonga (como também da novela de Pepetela e de outros artistas e escritores). Por sua vez, o subtítulo sugere que, ao olharmos do alto a cidade, estamos dentro do inacabado edifício da Lagoa (iniciado ainda na década de 1970), e em cujas bases se encontraria a morada de Kianda. Todavia, estamos agora içados do chão, lançados ao vazio, destituídos tanto da visão da mafumeira quanto dos líquidos que remetam à divindade. Fora da superfície, diluída, inacabada talvez esteja a própria cidade dos anos setenta do século XX, à espera de ganhar outra forma, outra constituição – que no presente se delineia menos por uma proposta de construção do que por outra, de destruição e demolição, como a do mercado (em 2008), a do edifício Cuca (em 2011) e a do próprio prédio da Lagoa, de onde seus moradores foram expulsos em 2011, sem nenhum aviso prévio, e realojados no Zango.

A mesma ideia, isto é, de diluição, (des)construção, ausência de terreno e superfície sólida, desdobra-se nas duas fotografias que se seguem a “Kinaxixi”. Em “*Concrete affection*”, por exemplo, as estruturas arruinadas novamente aparecem: no centro de um terraço, com pedaços de madeira e de tecido espalhados, vê-se, por entre os ferros de uma grande roda parada a nos lembrar uma roda-gigante de um parque de diversão abandonado, sem utilidade, construções inacabadas e outras torres que parecem se multiplicar, como “*Untitled (Luanda)*” insinua, ao enquadrar as duas margens da baía de Luanda (sem praia, sem areia, sem mar – encobertos por blocos de cimento): de um lado, um amontoado de materiais de construção, úteis a novas edificações, de outro, a imponência dos prédios e centros financeiros situados na Avenida Marginal, a indiciar permanentes processos e amálgamas de “de-re-formação” em Luanda, como Henda (2016, p. 37) define.

Na terceira margem desta baía encoberta por torres, situam-se arranjos que se abrigam no limite entre construção, desconstrução e reconstrução. Outras paredes, distintas das dos prédios e edifícios modernos, outrora projetadas para abrigar famílias europeias, preenchidas por suas memórias e modos de habitar, abandonadas às pressas, esvaziadas, são tomados por novos moradores que chegam das províncias e mesmo de musseques da capital. A apropriação é, todavia, acompanhada por processos de bricolagem, de mudanças inseridas pelos novos residentes, como se vê em “*Wall-in-trees*”: ao prédio de dois pisos, pintado em tons verde e amarelo, são adicionados tijolos, ancorados a árvores, de modo a improvisar uma cerca, uma delimitação entre o espaço interno e o externo.

Ainda que (e quando) desprovidos da presença humana, os ambientes das fotografias que compõem *Niemayer dream* remetem-nos obrigatoriamente aos sujeitos, aos resultados de suas ações ou ausência delas no espaço construído, entremeado sempre pela relação entre decadência e progresso, passado, presente e futuro, congregados em única imagem (FARREL, 2016). Em “Ilha”, por exemplo, a figura humana é presentificada, mas ao mesmo tempo ocultada. Sem que possamos ver a face, olhar nos olhos, somos direcionados para as pegadas, os passos de um sujeito encoberto por um guarda-sol que não nos permite saber idade, tampouco de onde vem nem aonde vai, aparentemente ilhado, espremido entre um mar sem ondas, sem navios, e uma tela com um arame farpado, como se nos convidasse a um exercício de imaginação que projeta ora um destino dominado pelo passado, pelas condições socioeconômicas historicamente impostas, ora um futuro assinalado pela ludicidade da praia, do brinquedo infantil que se carrega nas mãos – um pacote de bolas coloridas.

Essa noção também pode ser lida em “Placenta”, cujo título, junto da imagem, arrasta-nos para um imaginário de futuro ainda mais arriscado: duas crianças, com braços erguidos, olhar vago, encontram-se entre tubulações de concreto, como se fossem gestadas nesse ventre frio do betão, destituídas de cordão umbilical, como também das areias e das águas dos axilunda. Que caminhos, que maternidade e paternidade projeta o ventre dos encanamentos, dos materiais de construção, para uma nova cidade, um novo país? Quais nutrientes fornecem ao futuro da nação? De que forma essas estruturas em concreto são capazes de proteger a infância, dirimir os impactos, eliminar os resíduos, projetando um tempo-espaço vindouro que se constitua enquanto casa, morada para os agora meninos e meninas? Indicaria essa placenta de concreto um estágio posterior à expulsão de um útero-éden ou a passagem, quiçá um retorno, a ele? A julgar pelo subtítulo “Parque da Ilha”, juntamente com a estrutura circular da tubulação, tendemos a imaginar um universo musical e lúdico, propício ao imaginário e ao desenvolvimento da infância. Todavia, essa noção é imediatamente confrontada

pelos elementos enquadrados: as cabeças das crianças encostam no teto, limitando, impedindo ou retardando o crescimento natural; os pés descalços, a atitude desconfiada e a paisagem (ao fundo e à frente, como também pelos lados, nada se vê além das tubulações) não remetem a nenhuma proteção, diversão ou elementos associados ao tempo pueril – como se se tratasse de estruturas determinadas a repetirem movimentos.

A nos lembrar o sonho do arquiteto brasileiro ao projetar o COPAN, isto é, de que pudessem todos e todas conviver e se confraternizar em único espaço, habitá-lo sem divisões de classe, *Ano zero*, ou o sonho angolano, é projetado de forma crítica por Henda que, ao utilizar-se metonimicamente do prédio paulista, termina por nos provocar reflexões acerca dos rumos que seu país, em sua arquitetura nacional, constituiria de fato. Seguiria em direção à concretização das utopias ou assimilaria as incongruências do COPAN – reveladas, por exemplo, da desvirtuação do local projetado para ser uma praça para convivência dos moradores, mas que, por exigência dos financiadores da obra, acabou por ser, sintomaticamente, substituída por uma agência bancária durante a execução do projeto (sob responsabilidade do arquiteto Carlos Lemos); ou ainda na especulação imobiliária que se seguiu à inauguração, uma vez que a compra dos apartamentos, ao invés de ser realizada por cidadãos com interesse em habitar o local na avenida Ipiranga, foi alvo de negócios por parte de investidores, que passaram a comprar várias unidades, posteriormente alugadas ou mesmo deixadas vazias.

Propício, portanto, para pensarmos os desconcertos entre o “sonho Niemayer” e o que, de fato, concretizou-se para além dos muitos esboços e desenhos feitos, esta Luanda da década de 1970, tornada imagem por Henda, parece estar contida no projeto arquitetônico brasileiro, no qual a manutenção de uma fachada imponente, singular, entre tantos outros prédios, esconde apenas superficialmente os desencontros tanto da estrutura quanto do espaço interior – inacabado e alterado – expondo as rasuras, as muitas raspagens feitas nos desenhos elaborados à mão, em papel vegetal e nanquim. Do “*Niemayer dream*” angolano, a questão que nos fica é, portanto, o que do projeto inicial se perderá (a curto e longo prazo) e o que do concreto armado ainda o vinculará aos detalhes todos do sonho inicial, da utopia. A julgar pela relação de contiguidade entre um lado e outro do Atlântico, *Ano zero* é, assim, não a certeza inabalável em um novo começo ou na constituição de um projeto (neo)utópico de liberdade e igualdade, indiciando muito mais uma incerteza, ainda que desejosa de uma construção que respeite o projeto original, que o execute tal como se sonhara.

É também para a cidade, para o espaço público, que Henda se volta em outros projetos. Em *Homem Novo* (que reúne duas séries de fotografias e fotoperformances), o artista

se centra no tema da transição de poder em Angola, a partir da criação de ficções visuais que giram em torno de monumentos (provisoriamente) abandonados e de pedestais vazios, para nos fazer pensar criticamente acerca do desmantelamento das estátuas coloniais, do reposicionamento destas, e no que fazer com os locais outrora ocupados. Na série “*Balumuka (ambush)*”, assistimos a uma sequência de imagens que nos incitam a imaginar cenários e diálogos entre figuras fisicamente ausentes, mas fortemente arraigadas ao passado-presente do país. Como se ao acaso, vemos surgir diante de nós Diogo Cão, Paulo Dias de Novais e outros que foram retirados dos pedestais públicos que originalmente ocupavam e depositadas em espaço provisório (figura 22).

Figura 22 - Projeto *Homem Novo – New man*, série “*Balumuka (ambush)*”, 2010.



Fonte: HOSSFELD, 2016.

O título da série com doze fotografias já indicia o sentido da narrativa criada pelas imagens: “*balumuka*” é um vocábulo da língua kimbundo que significa “erguer-se, levantar-se”; ao justapor o termo a um vocábulo da língua inglesa (*ambush*) que pode ser traduzido como “cilada, emboscada”, o artista insere seu trabalho numa revisão do passado, em que o presente atua ainda como tempo de se erguer da armadilha colonial. Na primeira e na segunda fotografia da figura 22, o busto de Diogo Dias de Novais, considerado o fundador português de Luanda e da Fortaleza de São Miguel – onde, no século XVII, os portugueses mandaram prender Nzinga Mbande e suas duas irmãs –, aparece no chão, enquanto a rainha, presente em quase todas as imagens como se estivesse em posição de confronto com as demais esculturas, encontra-se no fundo, com vestes destoantes das capas dos colonizadores, descalça, imponente e grandiosa ao lado de uma aparente minúscula viatura russa. Na terceira fotografia, vê-se isolado, ao lado de

uma viatura, Dom Afonso Henriques, cujo perfil também é enquadrado na última imagem da série, onde, ao fundo, estão Vasco da Gama e Camões. Na quarta imagem da parte superior, as esculturas aparecem ao lado de suportes para canhões, suscitando a imagem de figuras humanas afixadas em cadeiras de roda, enquanto lançam um olhar para fora do espaço em que se encontram encerradas.

Como o próprio Kia Henda comentou durante conferência no museu Tate Modern, “são como cidadãos aos quais os vistos expiraram e não sabem o que fazer com eles... tendo de retornar ao local de origem” (HENDA, 2010 apud PEREIRA, 2014, p. 66). É como se de repente todos esses despojados de poder tivessem acordado de um sono demorado (ocorrido entre espólios de guerra) e fossem compelidos a um acerto de contas, a uma revisão da história que lhes atravessa e que eles atravessam, para trazer à superfície o renegado, o recalcado, o confronto não terminado. Ao abrir os olhos, descobrem que o suporte sob seus pés foi removido. Abatidos do alto, lançados ao chão com seus corpos de metais ou de pedra esfacelados, compartilhados (como Paulo Dias de Novais, agora sem sua espada e sem os membros inferiores) – não apenas corpos, mas também insígnias de poder se encontram partidos, a exemplo de placas com inscrições em português antigo –, esses homens são confrontados por uma mulher, rainha dos Ndongo, filha de Ngola Kiluanji e fundadora do Reino da Matamba.

A narrativa visual oficial que nos oferece o MPLA não é, como se nota, a mesma narrativa elaborada por Henda em relação aos monumentos. Este, ao lançar mão de estratégias artísticas, mobilizando os meios de que dispõe, isto é, o arquivo da cidade em permanente desre-construção, ajuda-nos, a um só tempo, a questionar, criticar e elaborar reflexões sobre a presença e a ausência de memórias e as formas como são ou não constituídas. O espaço público é, assim, o principal cenário para a produção de contramonumentos, para narrativas alternativas às comemorações e aos louvores a figuras políticas, que nos ajudam a enxergar para além do instante, para além das imagens como as que nos deparamos ao transitarmos por logradouros, largos, construções e suas utilidades. Nesse sentido, a série, ao nos possibilitar observar novamente o confronto entre um passado e um presente em andamento, um ajuste de contas feito entre monumentos, estátuas decaídas, colabora para a reparação simbólica de danos e para a produção de imaginários que não sejam condicionados por algozes.

Por outro lado, a decisão do governo, isto é, de retirar as estátuas de colonizadores das vias públicas, dialoga com a proposta de Mbembe (2020), uma vez que remove dos espaços abertos, dos olhares dos passantes, os insultos coloniais representados por estas insígnias de poder e violência colonial. Ainda que não tenham sido expostas em parque, as estátuas foram posteriormente situadas em museu temático. A opção se situa no contexto das políticas

nacionalistas empreendidas por alguns governos pós-independência no continente africano. Como destaca Verheij (2014, p. 39), dentro da lógica de descolonização, governos de transição previram a recolha de estátuas desmontadas em museus “como futuros ‘elementos de estudo da história da ocupação colonial’”. Nesse contexto, o historiador compreende a queda e morte teatralizada e simbólica das estátuas enquanto procedimento de recepção estética alocado no desvio da norma: se na concepção tradicional o monumento está para a imortalidade, a derrubada de estátuas busca provocar um efeito contrário. Nessa lógica, ao mudar as estátuas de cenário, da via pública para um museu fechado, retirando delas o olhar dos passantes da via pública como também o seu lugar de destaque, relegam-se essas a outra escala, fora do lugar privilegiado do monumento. “Sem o aparato ritual, a estátua ingressa numa nova hierarquia expositiva, ao mesmo nível do espectador” (VERHEIJ, 2014, p. 40). Nesse retrato tingido de melancolia, ela “é também enquadrada enquanto um “monumento à sua própria queda, memória do império perdido. Tal como a ruína, representa aquilo que já não é – é de certa forma um antimonumento, um espelho quebrado que reflete o vazio que sobra das fantasias de dominação” (VERHEIJ, 2014, p. 41). Essa concepção e análise aproxima-se daquela que nos é dada por Mbembe (2020), ao argumentar que o papel das estátuas na visualização do passado não se esgota no ato da queda destas, mas antes abrem-se a novos contextos, olhares e interpretações.

No caso de Angola, a estátua de Nzinda e a dos colonizadores tiveram como destino o Museu Nacional de História Militar. Inaugurado no ano de 1975 como Museu das Forças Armadas, o local se insere no contexto de revalorização do patrimônio histórico e cultural, que se daria, inclusive, pela criação de espaços, tais como a União dos Escritores Angolanos e os museus temáticos e regionais (SIMÃO, 2019). Integrando as “batalhas culturais” ou como parte do papel da cultura na consolidação do projeto nacional, de que nos fala Figueiredo (2019), o museu passou por dificuldades tanto em relação às estruturas quanto em relação à conservação do acervo (degradado) e teve de ser fechado por longo período, sendo reinaugurado apenas na data festiva de 4 de abril de 2013 (quando se completaram 11 anos do acordo de paz), com nova designação e localização. Quando lá estivemos, em 2019 (figura 23), foi interessante observar o panorama criado em torno das esculturas. Logo à entrada, no pátio aberto no alto da Fortaleza de São Miguel, deparamo-nos com aviões, carros de guerra, canhões utilizados por portugueses no século XIX e diversos painéis com temas históricos, como a luta contra a escravidão, as batalhas travadas pela libertação (representadas por perfis em alto relevo de camponeses, civis, soldados em luta ou empunhando a bandeira do país e pelo perfil de Agostinho Neto), além do Acordo de Paz de 4 de abril de 2002. Um pouco mais à frente, cruzamos com a estátua

agigantada de Nzinga Mbamde, que figura como protetora das muralhas às suas costas e como aquela que vela pelos despojos à sua frente.

Figura 23 – Vista do pátio externo e placa afixada no Museu Nacional de História Militar.



Fonte: Arquivo da autora, 2019.

À medida que ingressarmos no prédio, cujo acesso se dá por um corredor, vamos nos deparando com imagens dispostas na parede: identificação e informações sobre outros museus do país, placas com cronologias (como a chegada dos portugueses ao país e a data de fundação do MPLA), além de fragmentos de discursos históricos, como aquele proferido por Agostinho Neto na data da independência, e outros que ajudam os visitantes a se lembrarem das razões pelas quais o museu foi criado. Um deles, caracterizado pela retórica patriótica-nacionalista, datado de 31 de julho de 1978 e assinado pelo comandante Iko Carreira, destaca a finalidade e a quem serve o espaço: “Para que os oficiais, sargentos e soldados das FLAPA, as gerações vindouras possam instruir-se sobre o alto patriotismo e coragem, os sacrifícios que ao longo dos séculos o nosso povo ofereceu para poder ser livre, foi criado este museu”. Já outra placa carrega fragmentos do discurso feito por Carlos Rocha Dilowa, no mesmo dia e ano do de Carreira, e chama atenção para a singularidade do espaço ocupado pelo museu, para as camadas de história que ele abriga: “[...] tem caráter simbólico o facto de uma fortaleza colonial, que foi reduto do exército colonial e que ultimamente abrigava o Estado-Maior do exército colonial-fascista, se ter transformado no Museu das Forças Armadas do Povo”.

Caminhando até o final do corredor, chega-se ao pátio interno (figura 24), onde outro cenário de confrontos se desenha e se atualiza. À direita de quem entra, encontra-se o

busto de Agostinho, que vigia aquelas estátuas decaídas dos colonizadores: Diogo Cão (com o braço estendido, como se entregasse um comunicado outrora endereçado ao rei, contando-lhe sobre os lugares descobertos e por ele rebatizados), Paulo Dias de Novais, agora com o corpo inteiro, Salvador Correia de Sá, Pedro Alexandrino da Cunha (todos com suas espadas embainhadas) e o busto de Henrique de Carvalho, sobre um pedestal com o brasão português.

Figura 24 – Vista do pátio interno do Museu Nacional de História Militar.



Fonte: Arquivo da autora, 2019.

Como Nzinga na série de Kiluanji, agora é Neto quem vigia todos estes homens de metal e pedra, posicionados no chão, sob o olhar penetrante deste que consta nos relatos da história angolana como o “pai da independência”, mas distantes o bastante para não o alcançar. Ao fundo do pátio, próximo à muralha, encontra-se Camões, juntamente com uma das personagens principais de sua epopeia, o navegador Vasco da Gama, e o primeiro rei de Portugal, Dom Afonso Henriques, como que estivessem prestes a partir, regressando pela baía de Luanda, sem lugar na epopeia que Angola deseja construir a seu povo.

Entre esses colonizadores, situados no começo e no final do pátio interno, estão expostos outros despojos, produzidos ao longo da história colonial e após a independência, notadamente no período entre 1975 e 2002. Um dos ambientes abrigados no centro do pátio interno é dedicado a acervo que remete à colonização portuguesa. Aí se testemunham cenas (narradas em azulejos) do cotidiano e feitos relativos ao domínio do território e das populações pelos lusitanos, além de vários objetos, como os restos da espada de Paulo Dias de Novais, datados século XVI (figura 25). Enquanto isso, nos arredores do pátio, contornando as muralhas da Fortaleza, estão depositadas outras provas materiais da história de violência que se incrusta no passado-presente angolano: peças de artilharia e canhões dos séculos XVII e XIX usados pelo exército português durante a Guerra de Libertação; instrumentos de comunicação, fuselagem de helicópteros e aviões do exército sul-africano abatidos pela Força Aérea Angolana, tanques de guerra, jeeps e outros veículos bélicos (inclusive o que transportou os restos mortais de Agostinho Neto do aeroporto 4 de Fevereiro ao Palácio do Povo) – todos objetos-testemunhas da Guerra Fria no território angolano.

Figura 25 – Vista de parte do acervo do Museu Nacional de História Militar.



Fonte: Arquivo da autora, 2019.

Vale destacar que não há, nessa história das guerras vividas em território angolano antes e depois da independência e contada a partir de despojos, nenhuma menção, para além do MPLA, a outros líderes e grupos políticos nacionais, como a FNLA e a UNITA. Embora se leia em uma das placas diante de um canhão o texto “Peça de artilharia usada pelo exército português para repelir as acções dos guerrilheiros dos *movimentos de libertação nacional*” (grifos nossos), o que se nota é uma narrativa que destaca o partido do governo, na figura mítica de Agostinho Neto, como o grande herói e como a face do povo no processo de libertação e do Acordo de Paz de 2002. De tal modo, aquele confronto-reparação, feito cenograficamente pela narrativa visual criada pelas lentes de Kiluanji Kia Henda, ocorre por enquanto entre ex-colônia e ex-metrópole ou entre Angola e África do Sul, restando ainda outro processo de exumação e cura de feridas, a ser realizado entre atores do território nacional.

Outra questão que nos suscita o *Projeto Homem Novo* e a visita ao Museu da História Militar diz respeito ao ambiente público de onde foram removidas as estátuas. Ora, se o destino dado aos símbolos do império, da colônia portuguesa, foi o chão do museu e o espaço entre as muralhas por ordens portuguesas construídas (vigiadas agora por Nzinga e por Neto), resta ainda o destino a ser dado aos pedestais deixados vazios há mais de trinta anos. Enquanto o governo do MPLA segue em processo que caminha para a substituição de estátuas por outras que favoreçam a narrativa do partido, Kiluanji propõe outra estética para esta cidade em des-re-construção. Respondendo em parte a questionamentos que grupos organizados e representantes da sociedade civil têm feito um pouco por todo o mundo – isto é, o que fazer com pedestais vazios, outrora ocupados por imperialistas? Como criar um espaço público que atue enquanto memória cultural, significativa e ética? –, *Redefining The Power*, de 2011, constitui-se em uma série de *performances* em que diferentes artistas angolanos são convidados a ocupar os espaços vazios dos pedestais. Enquanto isso, Henda registra em fotografias as

atuações, contrastando-as, posteriormente, com imagens de cartões-postais antigos da cidade, feitas de ângulos semelhantes (figura 26).

Figura 26 – Projeto *Homem novo – New man* – parte da série *Redefinindo o poder* (2011/2012).



Fonte: HOSSFELD, 2016.

Uma das fotografias da série toma como cenário o espaço que abrigava o monumento a D. Afonso Henriques, inaugurado em 1938, que também dava nome ao largo situado na Rua do 1º Congresso do MPLA. Após a retirada da estátua, na década de 1970, o espaço, apesar de renomeado como Largo do Lumeji, continuou vazio. Henda, de forma perspicaz, reocupa a paisagem e ao mesmo tempo nos faz contrastar dois momentos da história do país. Assim, como se observa no díptico da figura 26, o artista inclui um postal em preto e branco, onde se pode ver um carro a subir a avenida, solitárias árvores e, no alto do pedestal, a figura tesa do rei português, de costas para o prédio da Assembleia Nacional. A sua espada cravada sobre a pedra ratifica, no imaginário dos passantes, a inscrição no canto inferior, à esquerda do postal: “Luanda – Angola, África-Portuguesa”. Retomando essa paisagem, agora em parte transformada, Kiluanji procura focalizar o largo a partir de ângulo semelhante. No centro da imagem colorida, está o poeta e estilista Shunnoz Fiel, com óculos e vestes muito semelhantes às de um bobo da corte: sapatos, meião e lenço em vermelho, calção/saia largo/a, em camadas (em verde e amarelo) e um blazer, também em tons de verde. No detalhe da fotografia, nota-se a inscrição “Assembleia Nacional” e, mais atrás, prédios com um amontoado

de antenas e de roupas penduradas. Com os braços abertos, no ar, segurando na mão direita um livro, no alto do pedestal situado em topografia histórica de poder, o artista se posiciona como quem entoa algo.

Vale lembrar, aliás, que o termo “bufão” (assim como a expressão “bobo da corte”) remete ao vocábulo francês “*gestour/jestour*”, que pode ser traduzido como contador de histórias, menestrel. Entretanto, ainda que a performance remeta à ideia de voz, ecoada da figura colocado no alto e, portanto, potencialmente mais bem vista e ouvida, não há público na paisagem enquadrada pela fotografia. Apenas um solitário carro azul passa, com vidros cerrados, rumo à avenida do 1º Congresso do MPLA, sentido contrário àquele veículo que aparece no postal. Fechadas também estão as janelas do casarão colonial de paredes vermelhas, enquanto o performer entoa um poema (?), um discurso (?), uma anedota (?), algo inaudível e apenas imaginado pelos espectadores da imagem.

Reúne-se, na fotoperformance, arquivo, passado e presente, camadas de história, de transição de poder colonial para outro, em construção, no novo Estado-nação. Essa passagem de um poder a outro não prescinde, contudo, de figuras de linguagem como o chiste, a ironia, o sarcasmo. Pelo contrário, elas continuam a nos servir, a suscitar, via arte, a capacidade crítica pelo riso, um riso perturbador, a nos lembrar que o papel do artista em democracias encenadas não deixa de ser também o da comicidade, do pastiche, da paródia, ali mesmo na tecitura do poder. Nestes termos, cabe ao artista livre em tempos de Estado-nação que titubeia entre o socialismo e o capitalismo, subverter e colocar por entre um distraído riso, os vícios, o imoral das práticas corrompidas de poder. Como Ondjaki em seu projeto estético, notadamente em *Os transparentes*, Henda também inclui em sua obra essa perspectiva. Com Shunnoz em postura rítmica e braços dançantes no antigo largo Dom Afonso Henriques, ambos os artistas nos provocam um duplo riso: rir da corte europeia, portuguesa, do poder colonial, na figura do outrora imponente rei; mas rir também da elite política atual, ausente do show do artista, mas nem por isso a ele ileso.

Perspectiva semelhante é adotada no tríptico (figura 26) que justapõe três diferentes paisagens em torno do antigo monumento dedicado a Pedro Alexandrino (datado de 1851) – localizado, até 1975, no largo Fernando Coelho da Cruz, em frente ao prédio dos Correios e Telégrafos, agora local do monumento ao Soldado Desconhecido (figura 17). O arquivo fotográfico, na primeira posição, traz a imagem do Capitão de Mar e Guerra e Governador-geral de Angola no século XIX, juntamente com dois soldados portugueses (que ocupam a parte inferior do pedestal) e três angolanos (posicionados mais abaixo – o que podemos ler como uma metáfora da hierarquia colonial). Na segunda fotografia do tríptico, o espaço do pedestal surge

vazio e, ao fundo, no lugar do chão de terra e das antigas palmeiras, há uma calçada em cimento, a traseira de um carro (quase escondido pelo pedestal), árvores crescidas na parte mais externa da praça e um grande prédio com vidros espelhados (uma das sedes da SONANGOL na Baixa de Luanda) e que se estende para além do enquadramento da fotografia. Na terceira imagem, além de todos os elementos da paisagem anterior, Henda insere o “novo homem” angolano, cantado no hino nacional, de autoria de Manuel Rui (letra) e Ruy Míngas (canção): “Honramos o passado e a nossa história/ Construindo no trabalho um homem novo”. O trecho é inspirado no argumento trazido por Fanon (2005, p. 366), em *Os condenados da terra*, no qual o psiquiatra convoca o continente, os africanos, a humanidade, a virar a página, desenvolver novos conceitos e pôr de pé o “homem total”, o “homem novo”.

Esse homem não surge, ao menos na percepção que nos apresenta Kiluanji, de novas estátuas espalhadas pelo espaço público. Mas de um homem de carne e osso, ou como ele mesmo declara em entrevista concedida a Knoppers (2015): “Acho que toda cidade deveria ter pedestais vazios que pudessem ser customizados de acordo com nossas paixões, ao invés de ter representações em pedra fria de pessoas mortas que ninguém realmente se preocupa hoje e a maioria deles está ligada a guerras ou poder político”. Seguindo essa perspectiva, o artista convida para a performance no largo Fernando Coelho da Cruz o *performer* Miguel Prince, que substitui Pedro Alexandrino, tido como atuante na luta contra o tráfico de escravizados. Sobre o pedestal que ainda mantém inscrições e símbolos que remetem a Portugal, Prince posiciona a mão esquerda na cintura, deixando à mostra um grande anel, enquanto com a direita, com punho cerrado, crava na pedra uma espada que se assemelha a uma rapieira, usada como autodefesa e como parte do vestuário de fidalgos na França e em Portugal durante a idade Média e a Renascença, chegando a representar um acessório de moda entre os mais abastados. Juntamente com esse artefato tipicamente ocidental, o artista traz no corpo outros itens que remetem a uma estética africana e oriental, mas também ao status do sujeito social nestas culturas: na cabeça, um turbante, no pescoço, um colar cai sobre a camisa com detalhes coloridos e punho boca larga, no mesmo estilo da calça boca de sino (tipo inspirado nas vestes de militares marinheiros), com cinto em formato de coroa. Como quem marchasse, a postura e as indumentárias do artista nos fazem repassar a estética de grandes nomes da música, como Jimmy Hendrix e Jackson Five, e de movimentos de empoderamento negro, como o “*Black is beautiful*”. Já no degrau sob o pedestal, substituindo os dois soldados portugueses, surgem, juntamente com uma sacola de plástico, três jovens anônimos, como que passantes, que usam camisetas coloridas de algodão, bermuda, calça jeans e tênis branco e posam

descontraidamente, deixando que a câmera capte outras estéticas mais globalizadas e transculturais.

Como se nota, a partir deste projeto Henda coloca em movimento espaços públicos de poder agora vazios, criando monumentos vivos no lugar da pedra e dos metais frios das esculturas. A série possibilita ao espectador acompanhar tempos coloniais e país independente (inserido na ordem econômica global/liberal); efêmero e duradouro; o que não mais se vê, mas continua presente, ainda que seja em forma de vestígios e ruínas. Ao proceder assim, o artista ativa e rasura, via arte – em fotografias e *performances* – o arquivo, evidenciando o seu presente passado, o presente atual e o presente futuro, como argumenta Jacques Derrida em *Mal de arquivo* (2001). A própria desconstrução do conceito de arquivo na sua versão clássica, elaborada por esse filósofo francês, parece ecoar nas práticas artísticas de Kiluanji, na medida em que rompe com a formalidade do arquivo clássico e evidencia em suas incursões pela memória e história angolanas um poder (sobretudo colonial) que está permanentemente arquivando e destruindo o arquivo. Como resposta a essa prática destrutiva (pulsão de morte), o artista realiza um duplo movimento: por um lado, desarquiva o passado, revisitando-o criticamente; por outro, faz de suas produções um arquivo (estético, ético e político) contra o esquecimento, construindo uma memória das lutas, das vítimas e dos rastros da violência colonial, um arquivo alimentado sobretudo pela imaginação, pela ficção, como Kiluanji declara em entrevista a nós concedida:

Eu tenho um grande fascínio pela história, mas na verdade o que sinto é, como artista plástico. Como artista, no geral, para mim, é importante a questão da ficção também. [...] há uma necessidade visível, para mim, em poder usar o espaço público, usar referências que são parte da nossa memória coletiva, mas de uma forma além, que pudesse manipulá-las, que pudesse encontrar novos significados e que sejam materializados numa imagem. [...] Para mim, era importante a história de cada uma dessas pessoas que ocuparam esses pedestais, mais do que simplesmente ter pedestais que antes foram construídos para os monumentos coloniais: o rei de Portugal, os governadores coloniais. Para mim, era importante, mais do que ter ali alguém que fosse negro, angolano e alguém da minha geração, ter também alguém com uma história de vida, que pudesse ainda mais dar ênfase a toda essa ruptura com essa nossa consciência que foi super colonizada, toda uma mentalidade colonial. E isso, para mim, tornou-se muito evidente desde o momento em que houve aqui uma certa limitação também na forma como nós abordamos o próprio colonialismo. A coisa foi tão urgente, foi tão turbulenta, que muitos episódios da nossa história ficaram para trás. Muitas vezes não houve uma discussão mais aprofundada sobre períodos importantes da história que até hoje continuam a ser relevantes para aquilo que somos, para aquilo que vivemos e para muitas situações conflituosas que ainda temos que resolver. E daí que surge essa necessidade de manipular esse espaço público, seja de uma forma provocativa, por vezes irônica, mas que seja uma estética apelativa e que

funcione como uma armadilha que atrai as pessoas, que questiona as pessoas para reviver esse debate, essa questão histórica. (HENDA, 2019)

A concepção do artista no que toca às relações entre arte e espaço público vem ao encontro daquilo que Rosalyn Deutsche, no texto “A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra” (2009), argumenta acerca do papel que as artes devem desempenhar na expansão da democracia. A historiadora e crítica de arte, na esteira de Hannah Arendt, Emmanuel Lévinas e Jacques Rancière, considera que o artista que deseja aprofundar e estender a esfera pública tem uma dupla tarefa: criar trabalhos que ajudem aqueles que foram tornados invisíveis a fazerem sua aparição e desenvolver a capacidade do espectador para a vida pública, ao solicitar que responda a essa aparição. Quando Kia Henda vasculha o passado a contrapelo, parece estar respondendo às tarefas aventadas por Deutsche. Ao trazer para a esfera pública arquivos, objetos decaídos ou em risco de desaparecimento e esquecimento, ele reeduca a visão para a memória das vítimas do passado e do presente, para os invisíveis numa era de outros poderes estabelecidos. Se por um lado o governo remove aqueles que insultavam publicamente, substituindo-os por outra estética estatutária, Kiluanji traz à cena pública monumentos ativos, operadores de outra estética, indicando a sua adesão e de sua geração a esse “homem novo”, nascido de homens reais e não daqueles homens de bustos frios, escupidos em pedra ou metal. Ao proceder assim, constitui-se uma arte e um imaginário não apenas para o povo, mas feita desse e com esse povo, com esses homens, distintos daquele que ocupa atualmente o topo do pedestal no Largo da Independência: estanque, imóvel, fortemente protegido por aparato militar.

Tal arte se constitui enquanto provisório, a indicar mesmo o estatuto do poder, como o título do projeto nos permite entrever. Um poder redefinido, mas um poder também transitório, não fixado, não eternizado nas mãos de alguns; um poder compartilhado, ocupado como uma passagem que dá lugar ao outro. “Redefinindo o poder” é, assim, uma narrativa visual propositiva, sobre transição, passagem e projeção, na medida em que encara o passado mais distante, ressitua o presente e nos provoca a um imaginário de futuro em que faces desconhecidas, os passantes, os homens novos, tenham vez na aparição pública, sem hierarquias ou condicionantes excludentes. Isso implica incluir, na neoutopia, a figura do artista angolano como parte do desenho dos espaços e da arte pública, postura que, como afirmamos, o MPLA não teve até o momento.

De tal modo, àqueles espaços em memória da guerra, de objetos bélicos, bem como de figuras destacadas pelo partido-governo como novos heróis e estimuladoras do culto ao

nacionalismo, devem ser acrescentados outros espaços, a exemplo de museus de arte e outros locais dedicados à memória, de modo a contribuir para a reparação de feridas, de traumas, para a memória dos que feneceram. Uma memória-ritual, que ajude no reconhecimento dos crimes cometidos, ao mesmo tempo em que seja um convite à projeção de um futuro mais participativo e inclusivo. Uma memória que ajude a lidar com o passado colonial, com a guerra civil e que auxilie na concretização de tempos em que a paz e outras estéticas se façam mais importantes do que tanques, canhões e outros despojos de guerra. Uma memória que se concretize na redefinição, remodelação, desconstrução dos espaços públicos, dos espaços de poder: de vítimas do colonialismo a sujeitos da própria história; de invisibilizados a protagonistas; de silenciados a enunciadores e ouvintes qualificados – eis o homem novo, o homem de uma neoutopia projetada na agência da cultura, da arte. Não obstante, esse processo se faz, por natureza, de modo contínuo, daí empregarmos no título desta subseção o verbo “desfazer-se” no gerúndio. O que Angola evidencia e o que o projeto estético de Henda nos ajuda a enxergar é que o processo de descolonização dura o tempo todo (BHABHA, 2013; HALL, 2013; MBEMBE, 2001a), uma vez que novos condicionantes e outros eventos, pós-independência, continuam a produzir seus efeitos em escala local e global.

4.1.2 De estilhaços e amontoados de sonhos contorcidos: encarando o passado recente

*[...] um dia os sonhos se corroem, como metais entortados pelo tempo – carrosséis enferrujados, estatuetas em ruínas.
[...] todos os tempos são contemporâneos entre si. (HENDA, 2016, p. 214-215)*

Se nos projetos que analisamos acima Henda nos envolve em narrativas marcadas, em certa medida, pelo ideal da mudança e de um país que se renovaria tanto em relação ao espaço construído quanto no que se refere às relações humanas e socioeconômicas, em outros projetos ele nos fará mergulhar em teias não tão utópicas como as que se vê em *Homem Novo*. Isso porque, ao mesmo tempo em que olha para o passado colonial em contraste com aquela cidade em seu Ano zero, o artista não deixa de se voltar também para o passado mais recente do país e para seus rastros, catalogando-os enquanto artefatos materiais da produção contínua de marcas do tempo no espaço, na paisagem, nos corpos. Ainda na série “*Balamuka (ambush)*”, além de despojos portugueses, é possível identificarmos, no cenário enquadrado pelas fotografias, outros elementos de uma técnica e estética bélica, agora oriunda da União Soviética, a nos indicar que nada é “mais parecido com uma ruína do que um prédio em construção”

(HENDA, 2016, p. 214), como o próprio artista escreve. Assim, enquanto Nzinga e Neto vigiam despojos no museu Nacional da História Militar, Henda, como um trapeiro do século XXI, vasculha o país de Norte a Sul, valendo-se de formas culturais para nos colocar diante de visualidades que enquadram restos e ruínas nos interstícios de uma nação que tenta se erguer enquanto outros escombros continuam a ser produzidos pela Guerra Fria, pela guerra civil. Como o artista (2016, p. 226) declara ao se referir à realização de seu projeto *Há dias em que deixo meu coração em casa*:

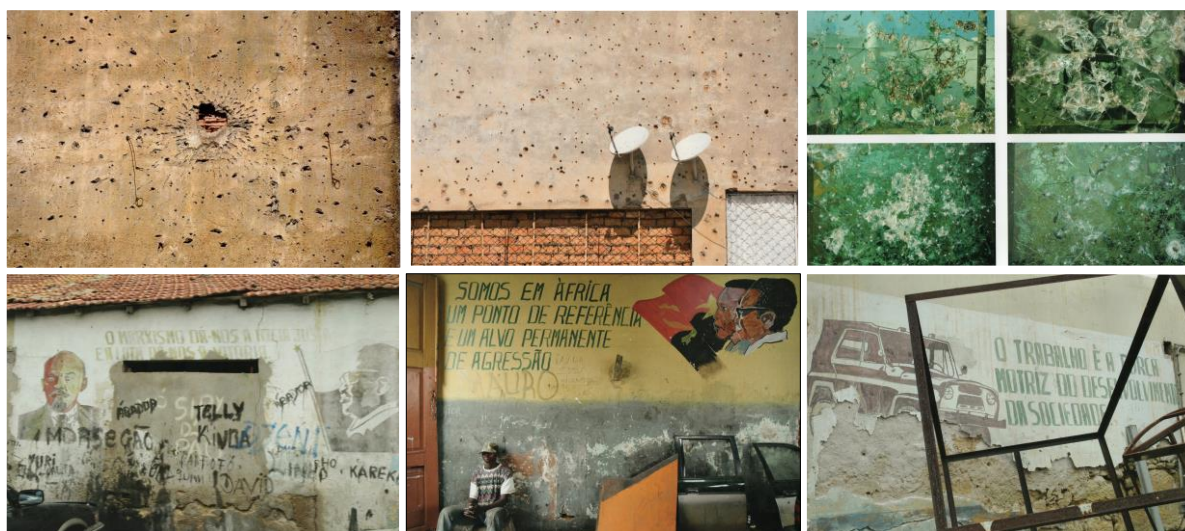
foi como tentar rever as cicatrizes deixadas pela guerra, não só nas pessoas como nas coisas, nas paisagens, nas estruturas. Paisagem e corpo são, nesse sentido, semelhantes enquanto superfícies de inscrição. Cada marca de ferida, como cada ruína, possui uma história. A pele acaba por ser como uma memória a cicatrizar-se. Vemos ideologias arruinadas sobre paredes arruinadas. Frases que apontam para o futuro de um sonho que não se realizou. [...] O presente aparece como uma superfície porosa, impregnada que está por um passado traumático e por um futuro duvidoso.

Essa perspectiva é nitidamente observada também em projetos como *The Mechanics of the ephemeral* e *Tropical Marxism – Between the two red telephones*, nos quais o artista, à maneira de um sapador, procede a uma espécie de rastreio do território mutilado, das trincheiras abandonadas ou daqueles terrenos minados. Ao atuar de tal modo, seu projeto evidencia tanto aquelas marcas situadas em locais mais centrais (como os monumentos) e mais distantes na cronologia (como o colonialismo), quanto aquelas outras mais ou menos visíveis, alojadas nas bordas e mais próximas no tempo, como a Guerra Fria/a guerra civil, intensificada na década de 1990. É nesse intuito que Henda viaja, em 2009, até a Província de Huambo (a 600 quilômetros de Luanda), onde ocorreu um dos mais sangrentos episódios de confronto entre a UNITA e o MPLA. Ocorrido em 1993, o conflito que ficou conhecido como “Guerra dos 55 dias” teve início após o grupo liderado por Savimbi rejeitar a vitória do oponente nas eleições de 1992. Depois de mais de quase dois meses sob ataques de ambos os lados e sob bombardeio aéreo realizado pelo governo de Eduardo dos Santos, a capital do planalto central ficou destruída, restando escombros e diversas vítimas civis (a maioria ovimbundu), ainda sem registro oficial e sem epitáfios.

Ao inserir-se na paisagem que perdura anos depois, Kiluanji recupera vestígios dessa “história passada” e os expõe, em diálogo com o presente, em uma série de fotografias (figura 27) que auxiliam no processo de aparição do recalcado, de contestação e de cura de uma tentativa oficial de amnésia visual coletiva acerca da guerra, das suas causas e consequências. O enquadramento dado pelo fotógrafo não deixa de suscitar relações com aspectos das culturas

tradicionais, nomeadamente no uso das paredes (apontadas por Mixinge (2016) como o mote das artes visuais angolanas) e da terra enquanto superfícies de inscrição de elaborados sistemas comunicativos. Entretanto, as estruturas em concreto focalizadas pelas lentes estão impregnadas por estilhaços, operando agora não como parte de códigos cultivados por grupos sociais, mas enquanto páginas amareladas de arquivos de bombas e balas, de projetos político-ideológicos arruinados, que se sobrepõem às noções estéticas, filosóficas e comunicativas como aquelas inscritas nas paredes dos povos da Lunda. Distante dos ricos murais desta região do país, o que está no foco da câmara de Henda são, portanto, as estruturas e os projetos político-econômicos da nação ainda pueril e já cambaleante.

Figura 27 – “*Big Bang*”, Huambo (2009); “*Balas e satélites*”, Huambo (2009); “*Bullet Proof Photography (SADF Combat Car)*” (2006) ; “*Wall and politics*” (2007); “*Wall and politics I*” (2007); “*Wall and politics II*” (2007).



Fonte: HOSSFELD, 2016.

Como indicia o título “*Big Bang*” (figura 27, canto superior, à esquerda), dado a uma das fotografias, a imagem inscreve-se no campo semântico de uma cosmogonia, mas, de forma paradoxal, soa também como onomatopeia de extermínio e finitude. Ideia reforçada pelo enquadramento do buraco no centro e das várias perfurações ao redor, como uma onda explosiva a percorrer a parede. Em “*Balas e satélites*” (figura 27, canto superior, centro), observa-se uma parede com sinais que indiciam a presença humana, a julgar pelas antenas instaladas, que, por sua vez, suscitam a imagem de canhões apontados para o alto. Junto com as antenas, as marcas de bala e as grades sobre grades, o quadro sugere clausura, violência e transição de um passado com chuvas de balas para um presente em que a tecnologia se inscreve sobre rastros de projéteis. Por sua vez, o quadríptico, intitulado “*Bullet Proof Photography*

(*SADF Combat Car*)” (fotografia 27, canto superior à direita), atua como uma pequena coleção de painéis de blindados cravejados por tiros que nos colocam diante de um cenário em que, de um lado, dentro das viaturas, encontram-se aqueles que participam ativamente do tiroteio, pressionando impetuosamente o gatilho de suas armas, enquanto seguem supostamente protegidos por escudos protetores. Neste mesmo cenário, ficamos a imaginar, do outro lado, a condição daqueles mais vulneráveis, sem veículos, sem coletes ou qualquer instrumento de proteção. Algures, em outro plano, ausentes da imagem e distantes da cena de chuvas de projéteis, estariam aqueles senhores da guerra, executando seus jogos como em um videogame, totalmente blindados em seus escritórios ou bases militares regidas por aparato tecnológico, de onde comandam e decidem sobre as vidas de homens e mulheres, alguns sem escolhas, arrastados e expostos aos conflitos nos campos de combate em que as aldeias, as florestas, as ruas, as escolas, as casas foram convertidas. Ainda que não presentificados, é justamente à ausência que a coleção de painéis de vidro estilhaçados nos remete, à memória daqueles que, como as balas e as armas, não estão no enquadramento da fotografia, embora a elas os rastros de projéteis imediatamente apontem. Não obstante alguns sobreviventes sigam com suas vidas, o presente, imerso na podridão que permanece, continua a carregar essas histórias ainda não adequadamente contadas, não passadas a limpo pela historiografia, ameaçando e lançando sombras sobre o futuro.

São as faces de alguns desses homens, cujos nomes constam nos anais oficiais, que surgem em outras paredes da série intitulada “*Wall and politics*” (figura 27 – canto inferior, à esquerda). Nessas, a tintura desbotada (rastros de uma estética utópica e socialista que marcou as artes plásticas angolanas entre as décadas de 1970 e 1980) não nos impede de identificar perfis humanos, como os de Agostinho Neto e Lênin, além de inscrições que aludem ao comunismo e aos séculos de espólio e violência de toda ordem a que as pessoas e o território angolano foram expostos. Esse contexto, como um retrato de um museu feito nas ruas, segue sendo atualizado e rasurado por outras inscrições que se vão imprimindo. O próprio fundo do mural, isto é, a estrutura em concreto, vai sendo modificada duplamente: enquanto o tempo se lhe imprime rachaduras ou descasca as camadas mais superficiais – o que se nota pela diferença nas cores do cimento, indicando o fechamento de uma antiga passagem, restando agora apenas uma fresta escura, no alto; outros sujeitos continuam os processos de modificação, por via da inserção de nomes e alcunhas, tais como “Morcegão”, “Kimbá”, “Telly”, “David”, “Kereka”, “Yuri”, Mauro, etc. – como se aí se elaborasse espontaneamente um mural-memorial improvisado aos homens e mulheres (sem face, sem voz, sem nome) sobreviventes ou herdeiros de uma história vivida de perto e de dentro, com todos os sentidos, enquanto o mundo era

dividido entre capitalismo e comunismo. Esse sujeito de carne e osso, atualizado, é introduzido em “*Wall and politics I*” (figura 27, canto inferior, centro), todavia, com a face ainda encoberta por um boné, que lhe tapa os olhos, enquanto a imagem daqueles velhos carros de combate, aparece sem pneus, carcomidos nas paredes descascadas, juntamente com carcaças e portas de automóveis civis, como se vê em “*Wall and politics II*” (figura 27, canto inferior, à direita).

De modo semelhante a esses, outros rastros que seguem se manifestando entre as paisagens são coletados pelo foto(pó)grafo na medida em que ele cruza e encara Angola como um arquivo de heterocronias e heterotopias ou como um palimpsesto que se vai reunindo, como um quebra-cabeça de uma memória cultural física e fantasmagórica, a ser organizada, contada, exposta, composta por traços e vestígios que o artista encontra mais ou menos por toda Angola, notadamente em locais que marcam suas memórias de infância, que acabam por ser também as memórias da infância de seu país (figura 28). Na praia de Santiago, por exemplo, situada ao norte de Luanda, aonde ia com a família nos anos oitenta para se divertir, o fotógrafo localiza um cemitério de navios de pesca abandonados, a configurar uma paisagem pós-socialismo. É de seu pai que vem o relato acerca do cenário que se formou: as embarcações pertenciam a uma cooperativa pesqueira criada pelo Estado, em parceria com a União Soviética, e consistia em os soviéticos fornecerem barcos e formação técnica aos angolanos e em troca dividirem o produto final da pesca.

Figura 28 – “Karl Marx, Luanda” (2006); “Comboio para a terra do nunca” (2007); “Montanha russa (roller coaster)” (2005); OVNI (U.F.O), (2005).



Fonte: HOSSFELD, 2016.

Uma vez declinada a parceria, os navios foram abandonados e vão aos poucos sendo consumidos pelo mar e pelo vento. Como se vê na primeira fotografia da figura 28, do solitário Karl Marx pintado com as cores da bandeira angolana, enquadrado pelas lentes de Kiluanji, pende uma escada trôpega, quase desmaiada sobre o paredão de ferro esburacado, enquanto suas cordas se arrastam até a areia, sem se constituírem como um convite seguro para as fantasmagóricas estruturas internas. Distante das grandiosas narrativas de navegação e conquista que inundam e lançam seus rastros sobre o Atlântico, sobretudo no período que se estende do século XV ao XIX (como as anotações em algarismos no casco nos ajudam a

recordar), o outrora meio de transporte e sustento para pescadores e muitas famílias agora jaz encalhado na praia, castigado por Adamastor, abandonado para que lhe possa lambe o mar, *in memoriam* do encadeamento histórico de tragédias (marítimas ou terrestres) engendradas por imperialismos.

A essa narrativa visual dos sonhos e da utopia carcomidos pelas condições que se vão infligindo no contexto da política econômica mundial, reverberando na vivência local, Henda agrega outras carcaças que se vão impondo como monumentos ao desmoronamento (HENDA, 2016) de uma Angola socialista/comunista ou de um país que nem bem se forjou já se desintegra em seu berço ideológico. Como afirma Simon Njami (2016, p. 210) ao se referir ao projeto *Tropical Marxism – Between the two red telephones*, “os vestígios que Kiluanji fotografa ou inventa são uma espécie de marcadores de memória dessa época em que o famoso telefone vermelho decidia o destino do mundo”. Assim, de modo análogo à instalação de Ole (*Margem da Zona Limite*), é diante das narrativas das viagens interrompidas, seja por via marítima, seja por via terrestre, que “Karl Marx, Luanda” e “Comboio para a terra do nunca” (figura 28, segunda fotografia da esquerda para a direita) nos colocam. Nesta, um trem parado na província do Bengo, enferrujado, como se seguisse (de volta) para o Leste, aparece entre o mato que cresce e esconde parte das estruturas; em contraste com a inércia, um homem solitário atravessa o cenário em direção ao Sul, enquanto mantém a cabeça virada para o Oeste, como se nos indagasse sobre partida e destino (para aonde iria o comboio da primeira infância de Angola?) ou sobre o que fazer com objetos decaídos, como máquinas, navios e trens, que já não servem às suas finalidades.

Estagnadas enquanto são consumidas por Cronos, as estruturas de ferro persistem na paisagem, como sinais de uma infância que envelhece e cede lugar a outras etapas do desenvolvimento, sem que se tenha alcançado a plenitude de fases anteriores. Esse fio narrativo se faz presente também na série de fotografias que Kiluanji realiza em torno do parque de diversão, conhecido como “Feira Popular de Luanda”, que nos tempos coloniais pertencia ao Clube Atlético de Luanda, sendo abandonado durante a guerra, reinaugurado nos anos 2000, para novamente ser abandonado e tomado por comerciantes informais que passaram a montar suas tendas entre as estruturas abandonadas. Até que, em 2012, os mais de mil trabalhadores que se aglomeravam no espaço fossem retirados e o local entregue aos supostos herdeiros, isto é, o Clube Petro Atlético de Luanda, juridicamente considerado legítimo proprietário do terreno. Dentre os vários cenários do antigo parque, Henda nos coloca diante de uma trôpega placa com a inscrição “montanha russa” (metonímia da Guerra Fria e do projeto socialista de Angola em sua infância) juntamente com estruturas ferríferas contorcidas e os restos de um

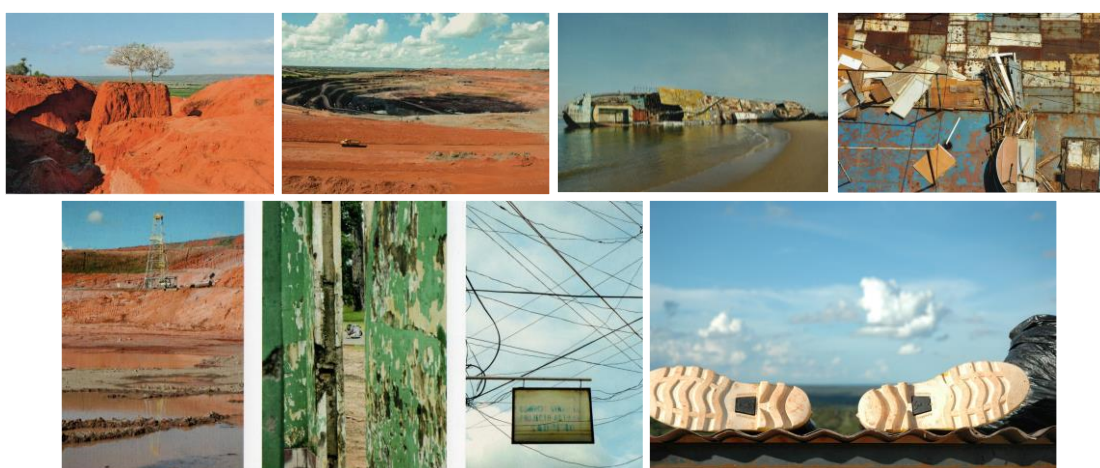
carro (figura 28, à esquerda) que contrastam com a memória de uma nação festiva, pueril, marcada pela celebração da dipanda, e nos colocam diante de outro imaginário, permeado pela decadência, estagnação e ineficácia de objetos encantados – metáforas da “mecânica do efêmero” (HENDA, 2016) que marcou o país nas últimas quatro décadas. Entre novos sonhos e projetos mal iniciados e já abandonados, a imagem na nação socialista, posta no palco das memórias mais infantis, converte-se na imagem de “metais entortados pelo tempo – carrosséis enferrujados, estatuetas em ruínas” (HENDA, 2016).

Ora, se o tempo é irrefreável e frenético, o espaço (des)re-construído nos dá pistas de que “todos os tempos são contemporâneos entre si”, como nos indica Henda e, em outras palavras, Achille Mbembe (2001a), quando define “pós-colônia”. E é na paisagem que o artista nos auxilia a enxergar, por via das narrativas que compõe, o cruzamento entre a diversão, o lazer, o sonho e outros ornamentos infantis que regiam a gênese e o destino de um recém-nascido Estado-nação, metamorfoseados agora em melancolia, em cenários grotescos, com bonecos atemorizantes encobertos por poeira. Como afirma Laurie Farrell (2016, p. 205), “algumas das primeiras imagens de Kiluanji Kia Henda incidiam sobre lugares da sua infância, designadamente jardins zoológicos e parques de diversão abandonados, numa tentativa de desenterrar as marcas indelévels do colonialismo”. Nesse sentido é que, ainda conforme a autora, o artista reúne camadas e monta narrativas que congregam visualmente decadência e progresso, passado e presente. Em outras palavras, se Ondjaki remonta à infância festiva e saudosista vivenciada na região urbana central de Luanda, Kiluanji se volta para o tema, trazendo, não obstante, narrativas visuais de um tempo que se esgota, mas cujos vestígios (do arruinamento da infância) permanecem e se empilham (como no monte de terra que se acumula em “OVNI (U.F.O)” (figura 28, à direita), a suscitar imaginários ufologistas, em que antigos carrosséis se transformam em discos voadores ou em elementos de uma heterotopia e heterocronia mundial, (inter)planetária e intergaláctica.

Em outra perspectiva, o projeto estético de Kiluanji Kia Henda, assim como o de Ondjaki, volta-se para o tema das riquezas naturais e sua contextualização no pós-guerra, quando novas potências e relações econômicas se impõem em renovados processos de exploração. Essa imagem é concretizada a partir do olhar sobre a terra, particularmente sobre os dois principais produtos que compõem o PIB no século XXI (diamante e petróleo) e que forjam paisagens-narrativas travestidas de roupagem de progresso no período de Paz, mas nem por isso destituídas de forte relação com o passado de marginalização e exploração. Na zona da Diamang, o artista, ao se introduzir na região de Saurimo, capital da Lunda Sul, vai se encontrar com o local que lhe cruza a biografia e suas memórias de afeto e conflito, notadamente porque

foi aí que perdeu um amigo e irmão adotivo, que serviu à tropa em anos de guerra civil e lhe contava histórias que se passavam na região, envolvendo sobretudo as riquezas do subsolo. Assim, ao se inserir pela primeira vez na paisagem que perdura em seu subconsciente e onde se situa importante polo industrial diamantífero, Henda vai posicionar sua câmera por entre a terra vermelha, rasgada pela exploração de minas de diamantes, e a imensidão do céu azul, para nos fazer contrastar relações indissociáveis entre paraíso e inferno (figura 29).

Figura 29 - “Terra esfolada” (2009); “*Lunda in the sky with diamonds I*” (2007); “*Chinese connections*” (2006); “*Lunda Sul*” (2010); “*Lunda in the sky with diamonds II*” (2007).



Fonte: HOSSFELD, 2016.

Em “Terra esfolada” e “*Lunda in the sky with diamonds I*” (figura 29, canto superior, à esquerda), como os títulos nos auxiliam, a violência imposta a um território cultural referencial e historicamente invadido e saqueado é atualizada ao remeter a um só tempo à semântica de um terreno não mais simbolizado pelo sistema sona, mas pela cobiça em torno das minas que forçam a abertura de buracos, formando flancos e ilhas com árvores secas, como se a terra tivesse sido destino de meteoros ou fosse diariamente dissecada por escavadeiras que expõem suas veias cada vez mais, em função da extração de recursos. Essa ideia está presente também, de alguma forma, em “*Chinese connections*” (figura 29, canto superior, à direita), na qual somos confrontados com os efeitos do crescimento econômico e de relações comerciais internacionais (simbolizadas aqui pela aproximação com a China no século XXI), contínua e fortemente dependentes da exploração de matérias-primas pouco diversificadas. Ainda que seja recente (se encaradas pela cronologia da independência do país e pelo projeto político-econômico que marcou as duas primeiras décadas do Estado-nação), a empreitada capitalista, neoliberal, acirrada nas duas últimas décadas, produz já suas cicatrizes e seus processos de arruinamento na paisagem, como novamente evoca a imagem do navio tombado e do amontado

de madeira e placas enferrujadas, a nos lembrar uma colcha de retalhos do sistema-mundo uno e desigual que caracteriza Angola nestes tempos de paz.

O que o lindo céu da Lunda e a terra escavada não expõem, em primeiro momento – uma vez que a política econômica do governo se apropria destas paisagens para a produção de narrativas de sucesso atrelada ao partido-governo –, é a violência infligida. Essa realidade latente vem lentamente à superfície na medida em que nos deparamos com fotografias que fazem alusão à região do Leste de Angola. No tríptico “Lunda Sul” (figura 29, canto inferior), por exemplo, à terra avermelhada e escavada sob céu azulado, Kiluanji acrescenta uma estrutura esverdeada que se assemelha a uma parede de madeira envelhecida. Aí, pode-se ver, por entre uma fresta, o corpo de um homem negro, magro, sem um dos lados do calçado, pendido sobre o asfalto, enquanto tenta erguer a cabeça para olhar à sua frente. Beirando o documental, a imagem conecta duas pontas de uma teia: de um lado, a noção de paraíso que alimenta um luxuoso estilo de vida e um mercado, ostentados em vitrines das cidades globais e em viagens turísticas ao espaço em tempos pandêmicos; de outro, a realidade de Saurimo, enquadrada em segundo plano, na pele e na vivência de moradores que sobrevivem, em sua maioria, do cultivo de outras terras, isto é, do trabalho com a agricultura, com a produção de carvão vegetal e com a pesca, cujos frutos contrastam com aquelas riquezas arremetidas ao exterior.

Já nas fotografias intituladas “*Lunda in the sky with Diamonds I e II*” (figura 29), ao utilizar-se do título de uma canção dos Beatles, alterando o substantivo original (“Lucy”) por “Lunda”, a narrativa de uma terra enxarcada em recursos naturais e produtora de imaginários em torno do enriquecimento rápido é novamente desdobrada, agora em imagens mais sutis, quase abstratas, nas quais, todavia, os índices da exploração e a clivagem socioeconômica vão se impondo. Ao nos remeter a “*Lucy in the sky with Diamonds*” – cuja letra teria se originado em grafismos infantis que o filho de John Lennon teria trazido da escola (o desenho de um céu azul-escuro com estrelas, um gramado verde e uma menina de cabelos loiros, chamada Lucy, flutuando entre as estrelas), juntamente com referências advindas de *Alice através do espelho*, de Lewys Carroll (SPITZ, 2007) – *Lunda in the sky with diamonds I e II* apontam em direção à estética surrealista e à psicodelia para estimular uma viagem a significantes que repousam em camadas mais profundas da mente (e da paisagem), trazendo-os ao campo da visão, da consciência.

De tal forma, na transposição da imagem de Lucy em seu céu imaginário para o céu de diamantes da Lunda, somos convidados a encarar um par de botas com solado alvo, sem nenhuma porção de terra, que repousa solitário, acima do chão, sobre um telhado e sob um céu azulado, paradisíaco. Alusão aos massacres e às atrocidades que aí aconteceram e seguem

acontecendo (traduzidas pelos pares “fausto e indigência”, “encanto e feiura”) as botas alvas sob céu azul remetem, portanto, à alucinação em torno da exploração de riquezas naturais e da fortuna daí advinda. Todavia, essa viagem é fraturada e conectada à experiência concreta, à realidade do trabalhador, do mineiro, submetido a severos sistemas de vigilância e fiscalização (que incluem a lavagem dos solados dos calçados), bem como do homem comum, agente do desenvolvimento e paradoxalmente dele excluído.

Enquanto Ondjaki se utiliza da narrativa em torno do petróleo, em *Os transparentes*, para trazer à tona as alucinações que se seguem à exploração deste recurso no país, simbolizado pela destruição da própria capital, na qual cada morador é alimentado pela fantasia de encontrar no quintal de casa um poço que lhe garantiria fortuna imediata, é nos delírios do céu de diamante da Lunda e desse homem angolano abandonado ao próprio fado enquanto a fortuna se destina às mãos de uns poucos homens que Henda nos lança. Mas não apenas isso. Como “*Chinese connections*” (figura 29, canto superior, à direita) já indicia, é também acerca do contexto do petróleo e desse homem que vive na capital, entre o sonho e a realidade caótica, que outras narrativas visuais são tecidas, como as que se nota em “*Minguilay e os barris*”, “*Cold war – colateral effects*” e “*Che boy*” (figura 30), através das quais somos colocados frente a frente com circunstâncias em que meninos e homens do presente convivem lado a lado com as noções de paraíso e inferno, de fortuna e miséria, engendradas pelas novas relações comerciais. Homens e mulheres que contemplam, das margens, o progresso, enlatado em barris de petróleo, como Minguilay ou o miúdo em cuja camiseta a referência ao socialismo, estampada na face de Che Guevara, sucumbe nos braços pueris (separados da escola, de lápis e de outros instrumentos da escrita), carregados de mercadoria barata, vinda da China e de outros locais da economia mundial para serem revendidas nas ruas abarrotadas de carros luxuosos.

Figura 30 - “*Minguilay e os barris*” (2008); “*Cold war – colateral effects*” (2005); *Che boy*” (2005).



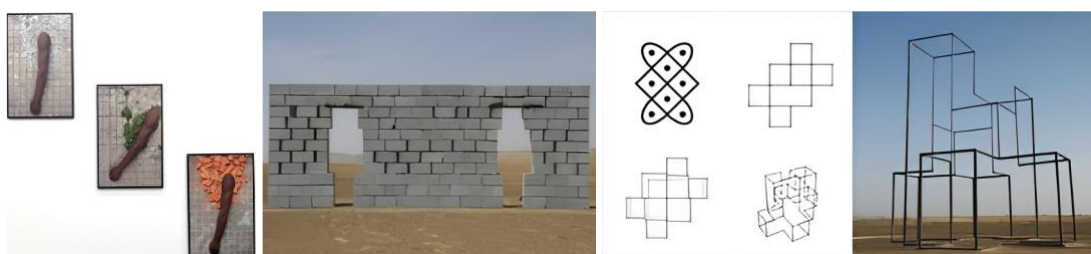
Fonte: HOSSFELD, 2016; http://gfilomenasoaes.com/a-city-called-mirage_2014

Nesta Luanda do século XXI, distante de Saurimo, território dos cokwe, os homens e mulheres que naquele “Ano zero” haviam ocupado a zona central da capital agora são

removidos, deslocados de suas moradias e despejados em regiões distantes. Mas é, contudo, à região urbana central que parte desses sujeitos, carregando no corpo as marcas das feridas como efeitos colaterais das guerras, retornam insistentemente para, no espaço segregado e segregador, imerso em riquezas espelhadas em símbolos do crescimento econômico do país – como a avenida 4 de Fevereiro –, juntarem-se a zungueiras, candongueiros, kinguilas e a outros empreendedores e operadores do livre mercado num “blues”, a fim de encontrar formas de sobrevivência, constituídas a partir da infraestrutura humana que conseguem mobilizar (SIMONE, 2004). É a essa realidade, isto é, de homens e mulheres que atravessam e rasgam os paredões de concreto da nova cidade do pós-guerra que Kiluanji se volta em sua recente exposição intitulada *Concreto blues* (figura 31, à esquerda), sobre a qual o artista revela:

Quando comecei a pensar no *Concreto blues*, era pensando como Luanda se tornou esse lugar onde as pessoas, grande parte da população (70%), vive em condições miseráveis, vive em um nível de vida muito baixo, e caminha por essa cidade, caminha a volta dessa estrutura de betão à busca de sobrevivência. [...] pessoas têm que acordar de manhã, fazer a sua vida nas artérias dessa cidade e entre essas avenidas, com essa decoração desses edifícios, desses elefantes brancos. Daí me surge esse “blues”. Esse blues é essa senhora também que está a cantar, a vender o peixe [durante a entrevista ouve-se, vindo da rua, a voz de uma senhora que passa]. É todo vendedor ambulante, é toda mulher zungueira [...], é todo um negócio informal, é toda essa sobrevivência que a cidade tem que passar para existir. E, para mim, esses edifícios tornaram-se não só como monumentos da ganância, mas também como símbolo de opressão. (HENDA, 2019)

Figura 31 – *Concreto blues* (2019) – fragmento; *A city called Mirage* (2014) – fragmentos.



Fonte: HOSSFELD, 2016; http://gfilomenasoaes.com/a-city-called-mirage_2014

Alijados, durante os processos inspirados em Dubai e que culminaram numa cidadania de concreto para uns poucos (GASTROW, 2017) e numa subcidadania que gira em torno de todos os materiais distintos do betão, particularmente aqueles que caracterizam os musseques, esses sujeitos da Luanda atual caminham, quatro décadas após Ano zero, entre as novas torres que se encarregam de atuar enquanto metonímia das clivagens, do desmembramento de um país que se queria definir enquanto uma comunidade, mas acabou por testemunhar a morte do sonho comunista enquanto crescem os prédios da Avenida Marginal e

encobrem a baía de Luanda. Nesta cidade, o artista mergulha na vida cotidiana à procura de um sentido, de alguma expressão, dentre as formas culturais, que atue como um Norte, como um espelho para a nação e como uma praça pública em que se olha para casa, para dentro, para as ligações entre diferentes tempos e paisagens. Não obstante, o que esse espelho tem mostrado é que, “no capitalismo neoliberal, não há espaço para utopias” (HENDA, 2016, p. 214), de forma que aquela cidade erma dos anos setenta é agora vista como a cidade de areia, dos desertos, das ilhas, dos prédios vazios.

É, aliás, nos processos de dubaização, observados em várias das metrópoles africanas, que se situa o núcleo de *Concreto blues* e que já se fazia presente em outro importante trabalho de Henda, intitulado *City called Mirage* (figura 31, à direita). Composto por videoinstalação, esculturas e três séries fotográficas, esse projeto, que surgiu durante residência do artista na Jordânia e depois em Sharjah, toma a cidade nos Emirados Árabes e suas construções megalomaniacas como alegoria em torno dos cheios e vazios. A partir de uma placa enferrujada com a palavra “miragem”, encontrada enquanto estava na província de Namibe, Kiluanji desenvolve, no deserto, esculturas de ferro e outras construções em concreto, bem como demolições, como um paralelo entre Dubai e a Luanda do presente. Mais do que aquela cidade de 1975, esvaziada, pronta para renascer enquanto cidade angolana, reafrikanizada, as areias soam para o artista como esse espaço em branco, *tabula rasa*, para projetar imaginários em torno do aparecimento e do desaparecimento das civilizações e para promover uma crítica tanto reflexiva quanto sarcástica acerca da noção de cidade mundial, moderna, que se vê a partir do arquétipo da cidade árabe, mas que desconsidera seus aspectos naturais, climáticos, históricos e culturais e encontra na tecnologia, na especulação imobiliária, na espetacularização do conceito de moradia e habitação formas maximizadas de acumulação de capital.

A referência aos *cokwe* retorna mais uma vez, agora na colagem que compara dois diferentes sistemas (figura 31, direita). De um lado, a multifacetada comunicação *sona*, em cujas linhas – elaboradas a partir de pontos equidistantes, seguindo a regra monolinear, sempre fechada, traçadas no chão por um contador de histórias, sem que este levante o dedo antes de concluir – são agregados aspectos filosóficos, educacionais, artísticos, etc. Enquanto base para a criação e contação de histórias, os padrões carregam narrativas (contos, provérbios, mitos, fábulas, jogos e adivinhas), mas também ensinamentos e conhecimentos que se inscrevem nas pessoas (sobretudo nos *akwa kuta sona*, especializados na prática), em suas memórias, enquanto o próprio tempo se encarrega de garantir a efemeridade da imagem sobre a areia. Como Paulus Gerdes (2012, p. 26) refere, “os mestres executam os desenhos velozmente. Uma vez feitos, os padrões são geralmente apagados”. E completa, citando Redinha (1983, apud GERDES, 2012,

p. 26): “...nada é feito para os preservar. São feitos e geralmente logo apagados, quando muito duram horas enquanto o vento não os some...”.

O valor do sistema de comunicação dos povos da Lunda não está, portanto, na coisa em si (que tende sempre, independente dos materiais empregados, ao desaparecimento, ao retorno à natureza), mas na capacidade de representar e comunicar ensinamentos que são transmitidos de geração em geração. Tal prática, que passou por uma baixa durante o período do colonialismo tardio, constitui-se como sistema de valores profundamente diferente da matemática e da engenharia computadorizada que projeta novas construções visando ao máximo de retorno financeiro com o mínimo investimento. Em outras palavras, entre as linhas sona e as linhas metalizadas ou de concreto, originadas em programas computadorizados de construção, situa-se uma distância que se traduz na estética do betão e no fenómeno da dubaização, nos quais o valor reside mais nos objetos do que nas pessoas e na experiência coletiva.

Outra ideia contida nas linhas tem a ver com formas e meios de conexão. Ora, se por alguns séculos o mundo esteve conectado através da escravização e do tráfico de escravizados, essa conexão se dá hoje por intermédio de processos intensificados de globalização que caracterizam a cidade mundial e que impõem estéticas e imaginários homogeneizadores como status ambicionado pelas cidades na periferia do sistema-mundo. Tal raciocínio não abdica, entretanto, de violentos processos de apagamento da diversidade cultural, habitacional, natural, geográfica, climática. Pelo contrário, por essa lógica, a cidade se traduz mais como uma ruína, como uma miragem, do que como uma realidade comunitária que conecta social, política e culturalmente sujeitos. Assim, o aspecto ilusório dessas urbes globalizadas reside justamente em que a noção de desenvolvimento urbano, de refinamento da técnica de construção, caminha lado a lado com a noção de exclusão, marginalização, de esvaziamento das formas e das diversas maneiras de habitar. Torres são, nesse cenário, metonímias de uma babel do século XXI, com seus arranha-céus vazios, aptos à venda mais do que à moradia, enquanto a parte indesejada da população, despejada em terrenos baldios, sem nenhuma infraestrutura, encara a paisagem urbana como uma miragem, como uma ilusão produzida pelo discurso de progresso a uns e de ruína a outros.

4.2 Corpos revisitados, corpos reposicionados: “E tu, quem vais ser hoje?”

As três figuras negras – um rapaz, um homem e uma mulher sentada com uma criança junto ao peito – têm proporções certas entre si e com o

enquadramento mais amplo. Estão todos nus e têm, ou pulseiras em volta dos braços, ou colares pendurados ao pescoço, sinais claros de que pertencem a um universo 'selvagem' (MUDIMBE, 2013, p. 23).

O imperialismo [...] abandona aqui e ali germes de podridão que devemos implacavelmente detectar e extirpar [...] de nossos cérebros (FANON, 2005, p. 62).

No primeiro capítulo, quando discutimos as noções em torno do corpo, buscamos problematizar a produção discursiva pela qual o sujeito africano é convertido no primitivo, no selvagem. Vimos como Mudimbe (2013), lançando luz sobre esse processo ao analisar pinturas e ilustrações pautadas pelos ideais clássicos do Renascimento, busca dissecar os modos como se processa esse corpo, como é representado, classificado, objetificado e inferiorizado. Tendo como ponto de partida seis ilustrações de “primitivos”, feitas por Hans Burgkmair para o relato das viagens de Bartolomeu Springer, o filósofo procede a um exercício de imaginação sobre as circunstâncias por trás das imagens, tais como o uso de um modelo branco, pálido, mas de constituição forte, a ser transformado em uma entidade negra, a um só tempo dotada de características comuns à humanidade e de diferenças raciais e culturais que seriam classificadas e se expressariam, nomeadamente, na negritude, no cabelo crespo e no uso de braceletes e colares de pérolas (MUDIMBE, 2013). Séculos adiante, esse corpo, já mapeado, mutilado, desmembrado, estropiado (MBEMBE, 2018a) e extirpado daquela visão luba e cokwe à qual nos referimos, seria metamorfoseado no que Fanon (2008) categoriza como o “não ser” e Mbembe (2018a) como aquele ontologicamente apagado, aquele “que vemos quando nada se vê, quando nada compreendemos e, sobretudo, quando nada queremos compreender”, isto é, o sujeito racializado, cuja morfologia externa é usada como elemento para determinação de características internas.

É sobretudo para grupos classificados como “nativos tribais” que a retórica dos corpos encenados, animalizados, selvagens (observados e exibidos como uma presa) se volta, com ecos na história das artes plásticas (PEREIRA, 2011) e na fotografia (PORTO, 1999; VICENTE, 2014). Como se sabe, no contexto colonial, a função das imagens era, paralela à da Antropologia, da medicina e da biologia, contribuir para o processo de transformação da África em laboratório, devidamente documentado, descrito, classificado, com vistas à diferenciação e inferiorização do corpo negro (convertido no exótico, em máquina de trabalho forçado), por oposição ao corpo branco, europeu, superior, civilizado, universal. Nesse contexto, Patrícia de Matos (2014, p. 62) destaca que a “fotografia [integrada à Antropologia] foi não apenas um modo de captar o outro, mas também de o inventar”, notadamente porque ela não era tomada

como uma representação, mas como a própria realidade. Em sentido análogo, Nuno Porto (1999, p. 3) aponta a relação problemática entre imagem fotográfica e conhecimento científico:

A fotografia, recorde-se, nasceu com o Positivismo, podendo ser entendida como uma execução material do pressuposto de objectividade preconizado por essa corrente. A visão, por sua vez, instituía-se como o órgão do saber por excelência, vulgarizando-se – nos diversos campos disciplinares – a noção segundo a qual ver é conhecer. [...] Por lhe ser atribuída uma relação analógica com o real, obtida mecanicamente, logo sem a intervenção do sujeito, a fotografia pode iludir tanto quando pode esclarecer.

Entre as funções dos efeitos de ilusão de que nos fala Porto, tratados como conhecimento, incluía-se dar visibilidade ao império (fazendo-se uso também de exposições organizadas pela metrópole e realizadas nessas e nas colônias), bem como a supostos avanços que se comprovariam na conversão de selvagens em homens e mulheres (negros e negras) civilizados, a exemplo do postal utilizado por António Ole na instalação *Hidden Pages, Stolen Bodies*, onde se lê a inscrição “Um grupo de pretos civilizados”. Não obstante o fragmento trazido à vista por esse artista plástico (figura 12), no qual os sujeitos (“nativos assimilados”) se encontram vestidos, a maioria das fotografias adotava um padrão que consistia em capturar o corpo nu, com posições pré-estabelecidas, preferencialmente em pé, de frente e de perfil (MATOS, 2014), especialmente do gênero feminino, como categoria do exótico, do étnico. Como refere Filipa Lowndes Vicente (2014, p. 16):

Não por acaso, foram muitos os paralelismos contemporâneos que se traçaram entre o acto de fotografar e o de caçar. Um gesto humano acionava um dispositivo, fotográfico ou de armamento, para, através da visão, pôr o seu objecto no ponto de mira. A máquina fotográfica fotografava. A arma matava. Mas ambas podiam estar associadas a formas de poder, desigual, entre quem detinha a posse da tecnologia e quem dela era objecto.

Entre uma etnografia estereotipada e o processo de desmonte de generalizações enraizadas nas pessoas, muitos anos e eventos se passam, como destaca Fanon (2005) no fragmento que usamos como mote desta seção. Em *Os condenados da terra* (2005, p. 287), o psiquiatra reconhece os longos efeitos da podridão imperial na mente dos sujeitos expostos a séculos de violência e argumenta que o processo que colocaria esse sujeito, outrora colonizado, na direção de um novo mundo dar-se-ia no instante da descoberta de sua humanidade: “o colonizado descobre que sua vida, sua respiração, os batimentos do seu coração são os mesmos que os do colono. Descobre que uma pele de colono não vale mais do que uma pele de indígena” (FANON, 2005, p. 62). Essa descoberta se dá continuamente no tempo-espaço e, entre outros,

por intermédio do campo da cultura, das práticas artísticas, como as que se observa em partes do projeto estético de Kiluanji Kia Henda, no qual o artista subverte duplamente os arquivos e regimes de visualidades: por um lado, utiliza-os para questionar o imperialismo, para tratar de uma memória dolorosa para a qual se busca a cura; por outro, emprega-os para nos fazer refletir criticamente sobre a produção de essencialismos, de identidades fixas, de novos exotismos identitários e de nacionalismos que se baseiam no apagamento das diferenças, da diversidade.

De tal forma, para além de encarar a cidade de Luanda como um arquivo visual, remexendo, inclusive, em acervo colonial (como fotografias, postais, pedestais, estátuas), Henda também traça percursos artístico-investigativos em torno de arquivos fotográficos que enquadram o sujeito negro/africano/angolano, encarando e desmantelando essa biblioteca colonial tanto em sua estrutura verbo-discursiva quanto imagética. Nesse sentido, o artista contribui para a desconstrução da noção de sujeitos-objetos, sem agência, inanimados, parados no tempo. Aliás, Matos (2014), ao analisar a obra fotográfica do médico e antropólogo português Mendes Correia, destaca exatamente o fato de que as fotografias não são identificadas com data ou período de contextualização, o que as coloca como um elemento atemporal, estagnado e fixo. Junta-se a isso, o apagamento de qualquer referência a nome próprio ou outros dados que tracem uma história do sujeito colocado diante da câmara. Na contramão dessa prática, Henda, em projetos como *Redefining The Power* e *Poderosa de Bom Jesus*, questiona a jovem nação angolana na medida em que ela sai à procura desse sujeito da “África profunda”, estagnado e imaginário, almejando resgatá-lo como epítome da nacionalidade.

4.2.1 Na urdidura de outras angolanidades

Bebendo em noções como africanidade e negritude, Mário Pinto de Andrade e Viriato da Cruz são dos primeiros, numa longa discussão que se inicia entre os anos quarenta e cinquenta do século XX, a falar de angolanidade. A noção – cuja característica mais contundente poderia ser resumida no termo “plasticidade” – (BATSÍKAMA, 2013; RAMOS, 2017), sintetizada inicialmente no lema “Vamos descobrir Angola”, desdobrou-se em movimentos que iam do literário, à dança, música e moda e que passavam a beber nas culturas ditas tradicionais e naquelas cultivadas em ambientes como o dos musseques, para forjar os vínculos que constituiriam a nova identidade da comunidade nacional angolana. Nas palavras de Mário de Andrade (apud BATSÍKAMA, 2013, p. 54), “a angolanidade requer o enraizamento cultural e totalizante das comunidades humanas, abraça e ultrapassa dialecticamente os particularíssimos das regiões e das etnias, em direcção à nação”. Nesse

sentido, o termo remeteria, necessariamente, para o resgate de tradições culturais do território nacional, o que implicaria o reencontro com a dita “África profunda”, resgatando-a do estigma imposto pelo colonialismo, ao mesmo tempo em que rechaçaria noções como “tribalismo” e valorizaria o patrimônio material e imaterial como um bem comum a todos/as aqueles/as inseridos/as no território do jovem Estado-nação.

Perseguindo esse ideal, o MPLA estimulou e realizou, no período imediatamente após a independência, diversas viagens por todo o país, à procura de elementos da cultura que atuassem como mote do nacionalismo, da pátria. Dentre as diversas incursões, buscava-se, por intermédio do que se denominou arte nacional, o conteúdo que responderia ao apelo político-cultural lançado pelo partido-governo, isto é, de encontrar no passado nostálgico, pré-colonial, bem como nas coisas, nas paisagens e nas gentes da terra, os valores que comporiam o inventário cultural do país, capturado e manifestado, por exemplo, em filmes e viagens fotográficas (FIGUEIREDO, 2019; SIEGERT, 2018a).

Não obstante esse quadro que caracterizou as artes nas primeiras décadas pós-independência (SIEGERT, 2018a), ou seja, de forte atuação como braço do governo, o que se verá nos anos seguintes é, em parte, o seu uso para contestar algumas noções e expectativas, a exemplo do romance de Pepetela, intitulado *A geração da utopia* (2013). Outro exemplo pode ser encontrado, já no século XXI, no uso que Kiluanji Kia Henda faz da fotografia e da própria viagem, confrontando-os com uma perspectiva que encontra na diferença e na pluralidade fatores enriquecedores, inegáveis e integrativos do que se considera também como parte da nação angolana. Esse confronto se dá justamente em oposição ao que se seguiu no campo político nos primeiros anos do Estado-nação – quando foram estabelecidos “mecanismos de delimitação e gerenciamento de identidades coletivas em distintas escalas” (FIGUEIREDO, 2019, p. 120) – e se constitui, no projeto estético de Kiluanji, por intermédio da criação de narrativas visuais não hegemônicas e não homogêneas, na medida em que o artista introduz, nas batalhas pela angolanidade, pelo “homem novo”, pela mulher nova, uma batalha pelo corpo e por suas destinações, que não seja apenas aquela vinculada a questões produtivas, étnicas, tribais, raciais, mas também aquelas vinculadas à estética, ao gênero, à identidade de gênero e à sexualidade.

Como dissemos acima, a indumentária de Miguel Prince no alto do pedestal localizado no largo Fernando Coelho da Cruz suscita a estética de movimentos como o “*Black is beautiful*”, contra o qual o *Jornal de Angola* (edições de 4 set. 1976; 19 set. 1976 e de 26 fev. 1977) se insurgiu na década de 1970, tanto como programa político quanto como estilo, conforme revela Fábio Baqueiro Figueiredo (2019). Isso porque, para este jornal e para o

governo, “o corpo do ‘homem novo’, por acaso negro, não devia ser belo, e sim produtivo” (FIGUEIREDO, 2019, p. 118) e tudo o que fugisse a esse ideal era tido como sinônimo de indolência, vadiagem, tornando-se alvo de repressão. Ainda conforme Figueiredo (2019, p. 199-120), o “bilhete de trabalho sempre foi uma variável importante das rusgas, assim como a forma de vestir: tratava-se de identificar e reprimir quem não estivesse firmemente inserido nas atividades econômicas oficiais e autorizadas”.

Em contraste com esses condicionamentos (históricos, políticos e socioculturais), Henda convida para a série *Redefining the power* (figura 32) personalidades que em suas ações e existências buscam romper com preconceitos e negações que se condensam, sobretudo, no campo da orientação sexual, da identidade e da expressão de gênero, como o artista declara em entrevista concedida a Kim Knoppers (2015): “Em *Redefining The Power*, tive como objetivo substituir os heróis coloniais e os símbolos de guerra por algo extremamente vivo, pessoas que eu consideraria como meus heróis culturais, de um poeta a um defensor dos direitos gay”.

Figura 32 – Partes da série *Redefinindo o poder* (2011/2012, 2021).



Fonte: HOSSFELD, 2016; <https://www.weareaia.ch/artists/kiluanji-kia-henda/>

Para a performance no antigo monumento a Paulo Dias de Novais, localizado na Baixa de Luanda, no largo Luiz Lopes Sequeira (mais conhecido como jardim dos Coqueiros), onde até 1975 estava situado sobre o pedestal um canhão alusivo à Batalha de Ambuíla (1665) (figura 32, canto superior), Henda convidou Adelino, artisticamente conhecido como Didi

Fernandes. No topo do pedestal vazio, protegido pela copa das árvores, o bailarino, ativista queer e fashion designer usa uma espécie de boina, óculos escuros e um longo vestido tomara que caia, feito com sacos de produtos da indústria, onde se pode identificar caracteres chineses. Na base do pedestal, agora solitário e com restos de produtos descartados no chão, a postura do artista em seu vestido de saia rodada e com mangas bufantes evoca um imaginário em torno dos trajes da nobreza, da suserania, e contrastam fortemente com narrativas sobre o corpo negro/africano inscritas, ademais, em símbolos como o brasão português ainda remanescente na paisagem. Reinando sobre essa simbologia colonial, o corpo do performer rasga a paisagem do jardim dos Coqueiros e se inscreve no olhar dos passantes (ausentes) como parte de uma identidade recalcada e criminalizada em função de uma suposta heterossexualidade “natural” e compulsória em África que relega ao Ocidente práticas sexuais e performances de gênero não heteronormativas (MOTT, 2005; REA, 2018; MATHIAS; VENANCIO, 2021).

Em diálogo com a performance de Fernandes, Henda convida para integrar a série *Redefining The Power* Paula Sebastião, mais conhecida como Pamina Sebastião. A jurista (meste em Direito Internacional e Relações Internacionais) e também ativista queer angolana (primeira mulher a fazer parte deste projeto) também procura em seus trabalhos, tais como “Só Belo Mesmo”, focar o corpo marginalizado pela cultura cishetero, patriarcal, capitalista e racista, temas que já fazem parte de suas experiências na luta que desenvolve como integrante de vários coletivos, com foco em gênero e sexualidade, a exemplo do “Arquivo da Identidade Angolano” (AIA), que reúne feministas voltadas para ações em prol das múltiplas identidades, da igualdade e da justiça para pessoas não heteronormativas em Luanda. Em sua performance no pedestal (figura 32, canto inferior), Pamina usa uma túnica com cores e padronagens que aludem à cultura têxtil africana, juntamente com um par de tênis vermelhos e um conjunto de short e top na cor roxa. Com dreadlocks presos no alto da cabeça e com as mãos na cintura, ela mira fixamente o horizonte, como quem estivesse em posição de confronto, enquanto do alto do pedestal apresenta seu corpo, sua existência não heteronormativa, não binária, como parte da nacionalidade, da angolanidade, da africanidade. Um pouco mais adiante, por trás do pedestal onde a ativista se encontra – situado na região do Alvalade, não muito distante do Largo das Heroínas e do Largo da Independência, onde se encontra a enorme estátua de Agostinho Neto –, é possível identificar uma publicidade da bebida energética “Booster”, produzida pelo grupo Castel Angola, e onde se poder ler a frase “E tu, quem vais ser hoje?”.

O questionamento, aproveitado do painel publicitário, juntamente com as performances da/do artista, enquadram o/a angolano/a, lançando-lhe um convite à reflexão sobre a alteridade, que aponta, mais do que para uma liberdade de escolha, para uma

necessidade, isto é, de tomar nas mãos as identidades plurais, encarando-as como frutos de processos enunciativos na esteira de formações culturais, sociais, históricas, dinâmicas (HALL, 2013; 2006; BHABHA, 2013). Nesse sentido, os elementos externos, como as roupas, a moda, os tecidos (tão fortemente marcados na tradição têxtil do continente africano), são reposicionados enquanto atrativos para pensar performances e narrativas de subjetividade (BHABHA, 2013) em torno do que é ser africano/a, angolano/a no século XXI. O caminho utilizado se faz na urdidura dos corpos, dos objetos usados, dos tipos de materiais empregados na composição dos trajes. Dito de outro modo, dissentindo de uma noção fixa de identidade (HALL, 2013; 2006; BHABHA, 2013), Henda se apropria de uma multiplicidade de objetos e de corpos fora da heteronormatividade compulsória para problematizar as ideias museificadas de identidade (política, cultural) forjadas pelo nacionalismo do MPLA, o qual reconhece a violência imposta ao corpo estropiado, escravizado, mas não aquela imposta ao corpo também reduzido a máquina de (re)produção (MBEMBE, 2001a). Confrontando essa perspectiva essencializada e homogeneizadora que oculta a dinamicidade e a pluralidade de identidades, de práticas, afetos e existências no país, Henda nos faz enxergar, no vestido de Didi Fernandes, uma história de práticas econômicas locais, transnacionais, globais, que inevitavelmente deságuam em processos trans, plurais, híbridos, impossíveis de serem recalcados, ainda que nisso insistam alguns nacionalismos.

Nesse sentido, o material do vestido do performer é, a nosso ver, elemento que potencializa processos de conscientização, trazendo à vista o recalcado. Distante da cultura da seda chinesa, todavia num tempo em que a economia global e a angolana são fortemente afetadas por esse país oriental, o que a história da cultura têxtil pode ajudar a revelar, nesse caso, são as trocas e contatos que se dão antes, durante e depois do colonialismo, dentro e fora do continente. Como revela a pesquisa de Silvia Escorel (2000, p. 42), o intercâmbio entre tecidos produzidos em toda a África e outros (como algodões, lãs, seda), produzidos fora do continente, era uma realidade: “Os panos importados eram apreciados, em parte, por serem de cores e materiais inexistentes na África, e era costume desmanchá-los para serem reaproveitados em criações locais, sobretudo as sedas, muito valorizadas pela capacidade de refletir a luz, origem da vida”. Havia aí uma espécie de bricolagem de materiais externos transformados de acordo com costumes de culturas locais. Tal prática se dava porque, entre outras razões, além de os tecidos serem utilizados em rituais fúnebres ou festivos, o ato de vestir-se constituía-se também como uma forma de distinção e de prestígio, como afirma Escorel (2000, p. 39): “A prática de usar o traje para reforçar a ideologia hierárquica era usual,

na África, tanto entre os povos de cultura islâmica quanto entre os animistas, convertidos ou não ao cristianismo”.

Para além desse aspecto cultural, “os tecidos e os trajés desempenharam um papel de destaque tanto no quadro do comércio interno e externo quanto no campo das relações socio-culturais imbricadas no contexto político econômico” (SCOREL, 2000, p. 39), atuando como uma das manufaturas que concretizaram a presença do mundo na economia africana e da África na economia global (LOPES; MENZ, 2019), uma vez que, em muitos contextos, a cultura têxtil se constituía como elo (e mesmo como moeda) das trocas feitas (direta ou indiretamente) entre Ásia, África, Europa e América. No caso de Angola, conforme revelam Lopes e Menz (2019, p. 111-112), o comércio local e transatlântico esteve atrelado, ao menos a partir do século XVI, a transações envolvendo têxteis. Já na segunda metade do mesmo século, “estabeleceu-se uma equivalência entre certa quantidade de tecido [...] e um escravo padrão, a ponto de a palavra ‘peça’ ou ‘peça da Índia’ passar a designar um homem jovem embarcado como escravo [...], denotando a centralidade dos têxteis na aquisição de cativos”.

É, portanto, a essa relação entre a indústria têxtil (que atualmente desponta como uma das potencialidades econômicas de alguns países do continente) e a inserção da África no mercado global que as performances de Didi e de Pamina nos remetem, adicionando-se a elas, todavia, as nuances do século XXI, notadamente na utilização de sacos de produtos da indústria chinesa para a composição de vestido posto no corpo biologicamente determinado como do sexo masculino, corpo de um artista que lida com a moda, corpo de um sujeito não binário que se relaciona afetiva e sexualmente com homens. De tal modo, são esses corpos queer, suas vestimentas, tecidos e materiais que ancoram o olhar do espectador, mobilizando-o em direção a uma reflexão que problematiza, dentre outros temas, a crença em uma identidade essencializada, que, apelando a uma tradição e a um imaginário pré-colonial, impõe-se como norma excludente de práticas sexuais e performances de gênero que não sejam pautadas pela heterossexualidade. Ora, se em outro momento o tecido poderia indicar a condição social (tais como posições de suserania e vassalagem) ou o pertencimento a determinado grupo, Henda utiliza-se da moda como forma de questionar noções forjadas e excludentes de subjetividades, como a que se seguiu no tempo pós-independência. Inseridas no diálogo histórico, inter e transcultural, as noções de gênero, de identidade de gênero e de sexualidade não ficam alheias, tampouco devem ser lidas como uma dentre as tantas indejesadas heranças coloniais. Antes, essas diferenças são colocadas como algo inerente à humanidade, ao homem e à mulher que antecedem a colonização (MOTT, 2005), bem como ao “homem novo” e à “mulher nova” angolano/a, pós-independência.

Assim, ao explorar a moda como passagem para uma reflexão crítica acerca de outras angolanidades, de outras padronagens e texturas que são trazidas ao campo da visão, Henda converte sua arte nesse pedestal por onde podemos encarar os sujeitos em uma dimensão plural, histórica, dinâmica. Nesse sentido, o enunciado “E tu, quem vais ser hoje?” carrega uma provocação que, por um lado, confronta aqueles que quiseram ver no homem e na mulher negro/a o/a selvagem, o primitivo, o/a inferior, o/a colonizado/a; por outro, confronta, com os próprios corpos recalcados, postos à margem, aqueles que, em nome de nacionalismos, tentam normatizar, emparedando as subjetividades do território nacional em uma heteronormatividade que não admite qualquer função, existência fora daquela produtiva e reprodutora. Assim, “E tu, quem vais ser hoje?”, é, então, a síntese de um futuro (“que vais”) presente (“hoje”) anunciado, isto é, aquele em que se concretiza a possibilidade do sujeito angolano do século XXI se fazer enquanto sujeito livre, preñado de cultura, de historicidade e, por isso mesmo, vivo, atuante. Como destaca Nadine Siegert (2017b), as obras de Henda podem ser entendidas como a criação de novas imagens e narrativas que falam do presente heterogêneo de Luanda. Isso porque, dado que a sociedade do pós-guerra está em trânsito, as fotoperformances do artista transmitem uma mensagem sobre o futuro, na medida em que nos apresentam uma Luanda queer, por vir, ao mesmo tempo em que reescreve – no instante mesmo em que dá vida a novos heróis e novas heroínas – um suposto passado, a tradição, o nacionalismo reducionista e aquilo que lhe escapa; bem como a imagem dos sujeitos racializados, rebaixados, inseridos na grande noite.

O tema das identidades e o imaginário em torno de uma “África profunda” retornam em outra incursão do artista. Intitulado *Poderosa de Bom Jesus – Stories and investigations* (2008), o projeto é composto por uma série de fotografias (fotomontagens, fotoperformances) que Henda realiza durante um percurso pelo sul do país, onde vivem vários povos agro-pastoris, dentre os quais mumuúlas e mucubais (pastoris). Outrora destino do sacerdote, etnógrafo colonial, Carlos Estermann (entre 1924 e 1976), e do antropólogo, escritor e cineasta Rui Duarte de Carvalho, em missão na região nos anos 1970 – da qual resultou a série de documentários *Presente angolano, tempo mumuúla* –, o deslocamento de Kiluanji ocorre, conforme o fotógrafo revela em entrevista, como uma tentativa de identificar mudanças que teriam se concretizado nos anos imediatamente posteriores ao acordo de Paz no país:

fui passear nos lugares que eram considerados remotos [...]. Eu fui para esses lugares tentar saber o que alterou na paisagem três anos depois da guerra. Na verdade, muita coisa havia alterado, em termos de comércio e tudo mais, e muito desses povos mais ancestrais, como mumuúlas, mucubais, continuam a preservar muito da sua cultura, mesmo pré-colonial, centenas de anos. (HENDA, 2019)

arruinado, as ideias que se tem sobre o homem e a mulher, ditos originários de Angola ou da “África profunda”, são sarcasticamente questionadas por Henda. Se o sujeito ocidental ou qualquer outro se encontra aprisionado entre enquadramentos semelhantes àqueles que nos traz Mudimbe, a série tem a potência de nos atrair para essas ruínas do imaginário colonialista, imperialista, em torno de tradições e de grupos populacionais, forçando-nos a vê-las a partir da dinamicidade do tempo, da cultura, da paisagem, das subjetividades.

Outro aspecto contido na expressão “Bom de boca”, que intitula a fotografia, diz respeito à produção de alimentos e às potencialidades econômicas captadas pelo governo nessa região da Huíla e de outras províncias do sul do país, particularmente na produção agropastoril. Essa perspectiva, isto é, de uma vocação para o agronegócio, é desdobrada nas imagens seguintes, que também confrontam a ideia em torno de uma Angola intocada, paralisada no tempo, espécie de paraíso natural, como se vê em “*Lubas Paradise*”, pela qual somos convidados a fazer a passagem para essa outra África-Angola do século XXI, em que as realidades estão conectadas aos condicionamentos que permeiam o sistema-mundo. Na imagem, vê-se, entre a paisagem com terreno árido, algumas árvores e a calmaria em que estão envoltas as moradias simples (algumas de betão), um outdoor que enuncia o paradoxo entre o imaginário de uma natureza intocada, rural, e os produtos industrializados. O anúncio traz o lema (“Compal é mesmo natural”) da empresa portuguesa cujas atividades se iniciam na metade do século XX e que é atualmente fabricante de sucos. A relação contraditória entre a chamada que apela para o orgânico, enquanto anuncia um produto quimicamente conservado, nascido em linhas de produção, é sintetizada no outdoor e na fotografia como um todo. Ora, enquanto o natural da Angola de Henda é a mudança, a inconstância, a dinamicidade das culturas, das pessoas, metaforicamente, seriam artificiais, portanto, as noções colonialistas que criam categorias étnicas (MELO, 2005; MAMDANI, 1998) e imagens de populações não ocidentais como se fossem um item museológico. Artificiais e conservadoras seriam também ideias e ideais nacionalistas calcados numa África genesíaca, bem como imaginários de sujeitos mundo afora que persistem em uma África exótica, intocada, congelada como num clique da câmera fotográfica.

Esses e outros contrastes continuam sendo explorados pela narrativa da imagem seguinte, intitulada “Mercado da Chibia (*Suffering and Smiling*)”. Na cena enquadrada pelo fotógrafo, barracas improvisadas dispõem (ao fundo) de bebidas engarrafadas e enlatadas, enquanto outros produtos naturais, como frutas, legumes e verduras são negociados no chão do mercado. Aí, a paisagem da fotografia anterior, sem a presença de pessoas, é substituída por outra, em que homens, mulheres, crianças e adultos, vendedores e compradores, trajando roupas

coloridas e diversificadas, olham em diferentes direções, enquanto estão parados ou transitam: à esquerda, uma mulher, usando tênis, saia, camiseta, uma capulana vermelha que lhe cinge a cintura e outro pano que serve de abrigo ao bebê que vai junto ao corpo, caminha entre as frutas, com a cabeça curvada; de costas para essa jovem senhora, um garoto de boné, camiseta preta, calça jeans e tênis se debruça sobre um monte de produtos naturais à venda. O conjunto, juntamente com o subtítulo dado à fotografia, “*Suffering and Smiling*”, agrupa novamente antônimos (além do par “natural/artificial”), desta vez em alusão à dissensão criada pelas perspectivas enunciativas das posturas dos sujeitos que transitam pela estrutura precária do mercado e a propaganda governamental colocada no alto da haste bem no centro da imagem, onde três jovens aparecem sorrindo, juntamente com a chamada: “Comissão Nacional da Luta Contra a Sida e Grandes Endemias”.

Nesse cenário, o paraíso das terras distantes do sul do país é, quando muito, um paraíso maculado, em que a chegada de produtos industrializados, as promessas de desenvolvimento de polo agropecuário, configuram-se conforme as condições impostas pelo sistema-mundo uno e desigual. É esse, aliás, o mote do par de fotografias intituladas “*Chinese connection I e II*” (figura 34), nas quais as práticas comerciais, notadamente a presença de produtos da indústria global nos recônditos de Angola, são novamente tematizadas nos sacos de embalagens de produtos chineses que Henda aproveita como suporte de impressão das imagens, em preto e branco, de duas mulheres com seios à mostra, e que evocam modos de existência do povo mumuila, a julgar por traços identitários externos, como a indumentária e os adornos (colares, tiras cruzando o peito e o toucado).

Figura 34 – Série *Poderosa de Bom Jesus – Stories and investigations* (2008): “*Chinese connection I e II*”.



Fonte: HOSSFELD, 2016.

Se, de algum modo, as fotomontagens engendram uma memória das etnografias e das fotografias coloniais estereotipadas que capturavam sujeitos, especialmente do sexo

feminino, em pé, nus, elas também esfacelam o discurso de isolamento em relação aos povos (semi)nômades. Esse esfacelamento se dá, na imagem, pelo contraste entre dois diferentes modos de vida em contato: de um lado, a cultura de subsistência, da criação de gado, do uso do leite bovino em diferentes momentos da vivência cotidiana, do alimento cultivado de forma sustentável pelo povo mumuila; de outro, a indústria global, chinesa, voltada, por exemplo, para a fabricação de leite para leitões e para a larga produção de alimentos, estimulada por produtos químicos. O cruzamento entre essas duas práticas se revela, dentre outras formas, (FARRELL, 2016), no uso que as mulheres mumuila fazem dos restos da indústria, isto é, na adaptação dos sacos de fertilizantes chineses para vender nas feiras de Chibia. Práticas como essas são corroboradas e contextualizadas por Rosa Melo (2005, p. 160), em artigo voltado para o questionamento de denominações como “Nyaneka-Nkhumbi” para designar diversos grupos etnolinguísticos com diferentes dinâmicas sociais no sul de Angola (dentre os quais os mumuila):

Por uma série de razões, desde a procura de outras condições de vida até às deslocações forçadas pela guerra civil no país, qualquer um dos grupos mencionados [Handa, Nyaneka, Nkhumbi, Muila, Ngambwe e Muso] ultrapassa os limites dos espaços rurais para se estender, igualmente, a zonas urbanas. [...]. Nos novos contextos em que se vão integrando são postos em evidência novas referências e novos valores que são, paulatinamente, assimilados. De facto, registam-se, no contexto mencionado, alterações substanciais no seu modo de agir e de pensar, no desempenho dos seus rituais, no estilo indumentar e na arte de pentear; alterações marcadas por uma uniformização dos usos e costumes, tendentes a uma ocidentalização comportamental e cultural. [uma vez que passam a viver] no centro de uma confluência de culturas (por um lado as ocidentais, maioritariamente portuguesa, e por outro as tradicionais locais) e de religiões (as ditas tradicionais, que envolvem o culto aos espíritos ancestrais, as chamadas universais, nomeadamente a Católica, e também as sincréticas).

De tal forma, a justaposição imagética na fotografia de Kiluanji dos dois modelos (industrial e aquele cultivado por populações locais), indica, portanto, não uma sinonímia perfeita de trocas comerciais e de desenvolvimento que chegaria a regiões remotas em relação aos grandes centros econômicos, notadamente porque essas barganhas produzem, na verdade, vantagens sobretudo unidirecionais, impactando, mormente, as culturas locais, seus modos de existência, de subsistência e de consumo (MELO, 2005). Essa perspectiva, trazida no contexto esboçado por Melo, também contida em “*Chinese connection*”, desdobra-se ainda na fotoperformance que Kiluanji realiza no mercado da Chibia, intitulada “Kimixa remix” (figura 35, à esquerda).

Figura 35 – “Kixima remix” (2008); “Poderosa de Bom Jesus” (2008); “Arte Mubako”, de Bantu Tabasisa (2009).



Fonte: HOSSFELD, 2016.

Na fotografia, o que se vê é uma jovem em pé, descalça, segurando uma lata amarela na mão direita e com indumentária também característica das mulheres mumuúlas enquanto posa para a câmera. Ao seu redor, estruturas sem cobertura, construídas com troncos de árvore e galhos secos, funcionam como expositores de diversas roupas coloridas (camisetas, saias e vestidos adultos e infantis) com estampas que vão das padronagens de tecidos africanos àquelas características das muitas malhas produzidas e vendidas nos grandes centros comerciais. Espécie de varal transcultural semelhante aos pedestais ocupados por Didi e por Pamina, a paisagem funciona como uma urdidura, como um remix de um espaço em que, nos moldes do século XXI, coabitam industrialização e modos de vida locais, milenares.

Nessa direção ainda, os estereótipos e padrões identitários, sobretudo aqueles em torno da essencialização de povos e culturas dinâmicas, da sexualidade, do gênero ou de uma política dos corpos, são radicalmente confrontados em outra fotoperformance que Kiluanji realiza nos arredores de Luanda e que termina por dar título ao projeto *Poderosa de Bom Jesus – Stories and investigations*. Nesta, a personagem, que posa com a mão na cintura para a câmera, com uma paisagem natural ao fundo, usa trajes que conotam as indumentárias das mulheres mumuúlas, mas lhe são acrescentados outros detalhes, como o sapato branco com salto (figura 35, centro). O que a fotografia não revela imediatamente aos olhos, foi-nos relatado por Henda:

Eu conheci a Poderosa depois de ter vindo de uma viagem no Sul de Angola [...]. Quando voltei a Luanda conheci a Poderosa: com meu amigo, o Camanana, fomos dar-lhe uma boleia a casa e ela vivia num bairro fora da cidade, Marçal (um musseque). Lá conheci esse grupo de travestis, do qual a Poderosa era assim como líder. Ela tinha uma empresa de catering, onde trabalhavam vários outros travestis que viviam com ela. E surgiu a ideia de convidá-la para vesti-la como uma mumuúla. Construí todo um imaginário

desse estereótipo africano da mulher tradicional [...]. Fomos para Bom Jesus, que está a 40 quilômetros daqui [de Luanda], fizemos um cenário que supostamente parece uma “África profunda”, no meio do nada. Mas não, é muito próximo da cidade. Então fizemos a construção desse cenário, desta indumentária dela. (HENDA, 2019)

A espécie de pastiche elaborada a partir das conhecidas fotografias etnográficas ou a armadilha tramada (como o artista a denomina) funcionou de modos diferentes dentro e fora de Angola, em ambos os casos aludindo à imagem fotográfica enquanto modo de apreensão do real (PORTO, 1999). No primeiro caso, a exposição *Estórias e diligências*, realizada em Luanda, em 2008, atraiu o olhar dos visitantes angolanos para pensar (de forma a ratificar) imediatamente o tema da identidade. O que a imagem, todavia, não revelou logo de início refere-se às relações nem sempre consonantes entre essa identidade (tecida politicamente) e a agência dos sujeitos cujos corpos são historicamente apagados, seja pelo colonialismo, seja pelo nacionalismo. Não custa lembrar que, até 2019, o Código Penal de Angola (datado de 1886 – herdado, portanto, do colonialismo português) enquadrava a homossexualidade como um “vício contra a natureza” (Artigos 70º e 71º), com previsão de aplicação de medida de segurança. Não apenas isso, o país não reconhecia formalmente associações e organizações de iniciativa da sociedade civil que se voltassem para o público LGBTQIA+. A primeira a conseguir tal feito, no ano 2015, foi a ÍRIS – Associação em Defesa dos Direitos LGBTQIA+ no país.

Não obstante a derrubada importante de entraves impostos pelo Estado, que passa a proibir, no novo Código Penal de 2019, Artigo 71º, a discriminação com base na orientação sexual, o problema da violência contra essa minoria ainda está longe de ter fim, uma vez que a sociedade e as famílias permanecem presos a ideias e comportamentos homofóbicos que se foram construindo, especialmente, em discursos religiosos das missões coloniais portuguesas. Como refere o antropólogo Luiz Mott (2005), com base em meticulosa pesquisa em documentação, a crença em uma homossexualidade exógena e inexistente na África pré-colonial não se sustenta quando confrontada com arquivos coloniais, datando ao menos de 1556 o primeiro caso documentado de uma travesti, prostituta, africana, que atendia pelo nome Vitória (escravizada, natural do reino do Benin). Presa pela Inquisição Portuguesa, Vitória continuou afirmando sua identidade feminina perante os inquisidores, sendo submetida a violento exame realizado por oficiais do cárcere e posteriormente condenada ao degredo perpétuo nas galés del-rei. Já no século XVII, dois autores italianos (frade capuchinho Giovanni Antonio Cavazzi de Montecuccolo e o capitão Antônio de Oliveira Cadornega) dão conta da prática de sodomia entre feiticeiros *quimbandas* no reino de Angola.

No que diz respeito à forja do mito, as investigações de Mott (2005) dão conta de que ele aparece por volta de 1630 também nos relatos da Inquisição Portuguesa (que referem atos de “sodomia” cometidos por portugueses em viagem a colônias africanas). Ainda nesse século, portanto, a prática era vinculada ora a uma origem Ocidental ora à sua disseminação no continente por árabes comerciantes de escravizados, turcos ou africanos islamizados, o que vai sendo ratificado por diversos antropólogos que, obnubilados pela homofobia vitoriana, esconderam ou minimizaram “a presença do homoerotismo entre os zandes, balas, daomeanos, shonas etc.” (MOTT, 2005, p. 11). Não obstante esta tese, o que ela acaba por revelar, na concepção do pesquisador, é a existência de dois outros mitos, a saber: a “naturalização da sexualidade dos negros, que, movidos pelo instinto animalesco, desconheciam os vícios antinaturais dos brancos, e a superioridade física do primitivo africano, avesso à efeminação própria do mundo civilizado” (MOTT, 2005, p. 11).

Do século XVI até o século XX a heterossexualidade compulsiva se traveste, assim, de uma roupagem pré-colonial, enquanto sobrevive até o século XXI como conjunto norteador e ditador (penal, político, social e cultural) de uma identidade que se diz nacionalista, sendo, entretanto, forjada, em grande parte pelo colonialismo, pela Inquisição. Ecoando tais crenças e apegados à ilusão discursiva de gênero e a práticas homoeróticas admitidas apenas como estrangeiras, os visitantes da exposição *Estórias e diligências*, realizada na Galeria SOSO, em 2008, em Luanda, logo caíram na armadilha tramada por Henda, seja quando responderam à imagem como portadora de uma autêntica manifestação da mulher tradicional, conservadora de uma cultura pré-colonial; seja quando perceberam o teor da performance e acusaram a imagem de ser um insulto a tais concepções, como o artista nos relata:

foi engraçado ver as reações das pessoas. No fundo, muitas acabaram por acreditar que era uma mulher tradicional africana, e saíram da exposição com essa ideia, tampouco conseguiam ver certos elementos que nada tinham a ver com a mulher tradicional africana ou de uma cultura ancestral africana, e isso punha muito em evidência, por um lado, essa ignorância da tal África profunda que muitos tentam propalar por aí. Mas também havia ou também ressaltava muito uma ideia da própria homofobia, porque muita gente olhava, e houve até quem tenha criticado, a dizer que eu não devia usar as nossas tradições para brincar com essas coisas. Aquilo suscitava vários sentimentos nas pessoas. (HENDA, 2019)

De tal modo, o projeto de Henda nos coloca nas sendas e na urdidura que conectam a travesti Vitória à Poderosa, em cujos fios repousam olhares, modos de ver, de não ver e de mal ver que constroem as narrativas de corpos invisibilizados, recalcados, encarcerados, açoitados, degredados, incendiados em fogueiras, propositalmente esquecidos em políticas

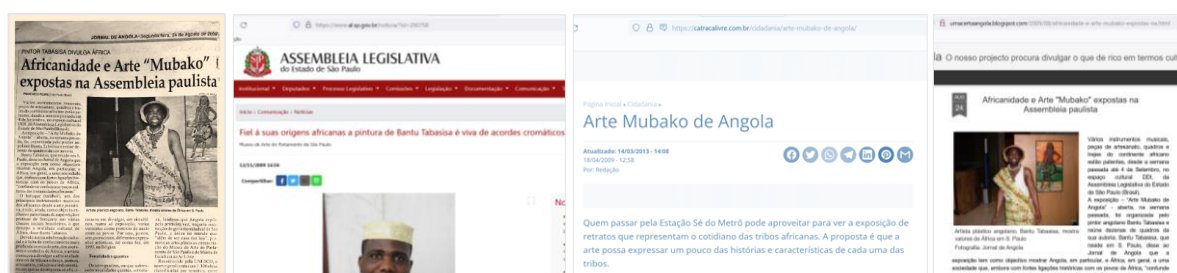
identitárias nacionalistas, continuamente ameaçados por uma homofobia que se traveste de discurso religioso aqui ou tradicional ali. Ameaça de prisão e até pena de morte no século XXI são, assim, sintomas marcantes de uma identidade como também de uma cidadania limitada e excludente, que tange para a margem das margens corpos desautorizados de existirem, usando-os, inclusive, como instrumento para afirmação de uma identidade virtual que reforça olhares colonizados nas duas margens do Atlântico e além.

Foi nesse sentido que o público brasileiro recebeu, em 2009, a “Poderosa de Bom Jesus”. Primeiro, na exposição coletiva *4 angolan contemporary artists*, realizada na Galeria SOSO, em São Paulo, da qual Henda participou com a obra, acrescentando-lhe uma legenda com o termo “Travesti”. Depois, em agosto do mesmo ano, a “Poderosa” retorna, transmutada (figura 35, à direita) (mas não o bastante para não ser reconhecida), agora como parte da exposição *Arte Mubako de Angola*, realizada na Assembleia Legislativa de São Paulo e assinada pelo artista angolano residente no Brasil, Bantu Tabasisa. O processo de transmutação da Poderosa de Angola até o Brasil ocorre em várias direções: de autoria, isto é, de Kiluanji a Tabasisa, que ao visitar a exposição na Galeria SOSO no centro da capital paulista fez uma fotografia da imagem, convertendo-a depois em pintura; e, assim, de pastiche a plágio que dá origem a um retrato apresentado como recorte fidedigno da realidade, obliterando temas em torno da sexualidade e de gênero para endossar noções como tradição, africanidade, retorno ao pré-colonial, como também exotismos e essencialismos. Nesse sentido, outra transmutação na Poderosa de Tabasisa é operada, convertendo a região periurbana de Luanda em uma paisagem com um céu em tons alaranjados e com uma savana ao fundo. Muda também a cor da saia, que adquire matizes escuros, e o cumprimento das tranças, alongadas até encobrir os seios, minúcia significativa no processo de reconversão da mulher trans. O que não muda nestes “sinais claros de que pertence a um universo selvagem” (MUDIMBE, 2013, p. 23), por exemplo, é a pose e os sapatos brancos com salto.

Transformada, então, Poderosa recebe atenção por parte da imprensa, justamente porque no trânsito entre um lado e outro do Atlântico passa a responder ao apelo de um suposto modelo étnico-cultural autêntico. Conforme declaração de Tabasisa em matéria assinada por Francisco Pedro, publicada no *Jornal de Angola* (edição de 24 de agosto de 2009) (figura 36, à esquerda), o objetivo da exposição era justamente o de “mostrar Angola, em particular, e África, em geral, a uma sociedade que, embora com fortes ligações históricas com os povos da África, ‘confunde os verdadeiros traços culturais das comunidades africanas’”. Sem deixar claro a que se refere ao usar termos como “verdadeiros traços culturais”, a ideia é endossada pelo jornal, que destaca argumentos como “Pintor Tabasisa divulga África”; “Artista plástico angolano [...]

mostra valores de África em S. Paulo” e, ao enunciar o estilo adotado nas pinturas (“Tonalidades quentes, sobretudo cambiantes de vermelho e ocre queimado”). Ora, se em Angola a exposição foi recebida dessa forma pela imprensa, no Brasil não foi muito diferente. Uma rápida busca na internet ajuda a encontrar os rastros deixados pelo inventor da dita arte “Mubako” (mistura de “mumuila” com “bakongo”) em páginas diversas, que vão de canais no Youtube, blogspots, veículos de notícias, como *Catraca Livre*, até endereços institucionais, como o da Assembleia Legislativa de São Paulo (figura 36).

Figura 36 – Recepção da obra “Poderosa de Bom Jesus” em veículos de comunicação.



Fonte: HOSSFELD, 2016;

<https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=290758>; <https://catracalivre.com.br/cidadania/arte-mubako-de-angola/>;
<http://umacertaangola.blogspot.com/2009>.

Em geral, os textos que circularam destacam o apelo à África tribal. O portal de notícias da Assembleia Legislativa de São Paulo (ALESP), por exemplo, chama atenção, na divulgação da exposição, para a pintura realista do artista que se volta para os tipos humanos, animais, ritmos, tecidos, artesanatos, indicando, inclusive, que o nome “Bantu” teria sido supostamente herdado quando Tabasisa morou e lutou com outros guerreiros de uma tribo, o que lhe teria garantido o direito à escolha deste. Sobre o perfil do pintor, o release da exposição na ALESP se assenta num discurso relativamente conhecido no campo das artes, isto é, na definição de um certo estilo africano ou afro-brasileiro condicionado por categoriais étnico-raciais (cf. MENEZES NETO, 2018): “Trata-se de um artista que não trai a característica dos pintores de suas origens, isto é a personalidade. Ele traz consigo a sinceridade de suas emoções de gênero realístico, fieis ao temperamento de sua terra natal”. Não muito diferente disso, o *Catraca Livre* afirma em sua chamada que “os retratos representam o cotidiano das tribos africanas”. Na concepção de Kiluanji, o modo como se deu a recepção de “Poderosa” neste lado do Atlântico se deve, dentre outros, ao fato de que

[...] no Brasil também ainda prevalece muito esse lado da África ancestral, profunda. [...] E isso, por vezes, cria um certo atraso na linguagem, quando há um país que olha para o outro, mas vai à procura dessa imagem ancestral.

Existe todo um pensamento contemporâneo, existem problemas contemporâneos e que são muito comuns, são muito parecidos com o que se passa do outro lado do oceano. [...] a esse pensamento contemporâneo é que ainda senti alguma resistência no Brasil. Havia essa abertura no Brasil para o que foi uma África de embondeiro, de elefante e pôr-do-sol. E isso é um tanto quanto revoltante. (HENDA, 2019)

Significante alimentado por um imaginário colonial, ocidental, quanto ao que significa ser mulher africana/angolana, a transmutação de Poderosa na pintura se faz, não obstante, do apagamento da mulher trans que vive nos musseques distantes da zona urbana central de Luanda para dar lugar ao corpo étnico, representado por uma mulher da área rural do país, suposto epítome de uma cultura pré-colonial. Ainda que Henda se diga feliz por Tabasisa ter operado (como um verdadeiro alquimista) o processo de transformação da Poderosa em uma mulher, ao realizar o sonho desta o pintor encapsula não só a mulher trans como outras mulheres (heterossexuais e as não binárias) num ideal identitário essencializado, homogeneizado. Considerando isso, podemos concordar com a afirmação de Henda de que a sua armadilha funcionou, na medida em que a recepção de sua fotoperformance nos proporciona uma reflexão importante em torno das ilusões da visão, da imagem enquanto recorte do real. Por outro lado, a armadilha do mal ver permanece recriando, expandindo e reafirmando ficções de identidade (NELSON, 2013). Em contextos como esses, qual seria o papel da arte, da imagem?

Se na proposta de Tabasisa regimes de visualidades são reafirmados, na proposta de Kiluanji Kia Henda a biblioteca colonial, o falso documental, os regimes de visualidades, etnografias estereotipadas e generalizações são desmontados, desmantelados, desconstruídos, de modo que a fotografia é ressituada, na medida em que se usa da ficção para destituir a imagem da linguagem outrora a ela conferida, criando condições que deixem à mostra as suas ciladas, sua tendência à ilusão. Não obstante, enquanto Kiluanji usa do humor, do sarcasmo para questionar uma pretensa identidade produzida pelo colonialismo, questionando-nos acerca das fantasias constituídas por via de uma etnografia ocidental, europeia, racista, Tabasisa aposta justamente no desejo brasileiro, quiçá de cidadãos espalhados aqui e ali no mapa-múndi, que persistem em a ir a Angola, à África, à procura de safáris e de estereótipos que continuem a sustentar imaginários colonizados/coloniais.

Nesse sentido, é em nome do imaginário do corpo étnico, racializado, que se dá o apagamento de corpos queer, processos dos quais o próprio campo cultural e estético participa, como se nota na pintura (plágio) de Tabasisa, na qual a retórica do nativo/da nativa tribal irrompe o corpo da Poderosa, pintando-a de modo análogo à prática de Burgkmair, agora a partir dos recursos ou das viagens feitas por Henda. E o gesto colonial é outra vez endossado.

No caso, não diante do corpo de um modelo branco a ser transformado em entidade negra. Mas como um corpo trans, queer, preto, angolano, luandense, a ser transformado em entidade étnica pela indumentária, pelos adornos, pelo cenário. Em outras palavras, na pintura de Bantu, Poderosa continua sendo, no presente, aquela que vemos quando nada compreendemos e, sobretudo, quando nada queremos ver (MBEMBE, 2018a). De forma paradoxal, esse mal ver, não ver, permanece ecoando nas artes, mesmo quando a arte é pensada de forma crítica, como um questionamento acerca de quem somos, acerca da alteridade, do que vemos e do que queremos ver: a Poderosa de Henda ultrapassa noções de raça e de etnia, abrangendo o corpo como um lugar não binário, atuando, portanto, em função de um alargamento do olhar, do ver, em função de uma batalha pelo corpo, pela descolonização do olhar; Tabasisa utiliza-a como ratificação do olhar de quem vê, admitindo o caráter ilusório da imagem, a podridão que permanece no cérebro, até que o outrora colonizado descubra sua humanidade, e, completá-riamos, a humanidade do/da outro/a.

CONSTRUIR UMA JANGADA-BICICLETA PARA TRANSPOR VÊNUS: DESTERRO, ILHAS E OUTRAS TOPOGRAFIAS DE ENCANTO E TERROR NO SÉCULO XXI

Queremos, isto sim, marchar o tempo todo, noite e dia, em companhia do homem, de todos os homens. [...] temos de mudar de procedimento, desenvolver um pensamento novo, tentar colocar de pé um homem novo. (FANON, 2005, p. 274-275)

Pela primeira vez na história humana, o substantivo negro deixa de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana durante a época do primeiro capitalismo (predações de toda a espécie, destituição de qualquer possibilidade de autodeterminação e, acima de tudo, das matrizes do possível, que são o futuro e o tempo). A essa nova condição fungível e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização pelo mundo inteiro, chamamos o devir-negro do mundo. (MBEMBE, 2018a, p. 19-20)

Catar restos e montar um puzzle maior. (ONDJAKI, 2014, p. 96)

Para entender aquilo que sou e vários fenômenos sociais que ocorriam, era necessário juntar as peças como as peças de um puzzle (...). (HENDA, 2019)

Embora inicialmente nosso anteprojeto de tese contemplasse um período que abrangia desde os anos 1990 até os dias atuais e um *corpus* que abarcava obras de Pepetela, António Ole, Ondjaki e de Kiluanji Kia Henda, acabamos, como se fez notar, por fazer um recorte temporal e geracional, visando a uma abordagem mais qualificada das narrativas selecionadas. Não obstante, permaneceu hercúleo o desafio de tomar produções literárias e artístico visuais vindas a público nas duas primeiras décadas deste século para compreender, por um lado, como se dão os processos de transformação do próprio campo cultural; e, por outro, para analisar as narrativas selecionadas em suas relações com a memória, seja do passado mais distante, seja do período referente ao pós-independência. O que nos coube notar, a partir das vozes dos sujeitos com os quais dialogamos, é que, no que diz respeito ao campo cultural, há um significativo avanço no século XXI, balizado, no campo das artes visuais (mas não apenas) por dois eventos e seus desdobramentos, isto é, a criação da Fundação Sindika Dokolo e a realização da Trienal de Luanda, ligados, sobretudo, a três proeminentes figuras: a do próprio Dokolo, a de Fernando Alvim e a de Simon Njami. Ainda em relação às ações institucionalizadas, cabe mencionar a criação de escolas de arte em nível médio e superior, a abertura das mediatecas, a criação da coleção “Clássicos da literatura” e a aprovação da lei do Mecenato, empreendidas pelo governo.

Por outro lado, fazem-se notáveis os entraves, que permanecem como um rastro, uma memória do período colonial e das fronteiras entre o asfalto e o musseque. Se alguns artistas e escritores galgam mais espaço e visibilidade no cenário nacional e internacional, outros continuam lutando por políticas de acesso ao livro, aos espaços culturais, às práticas leitoras, às condições que democratizem a formação cultural e artística. Nesse sentido, são férteis as ações, por parte da sociedade civil, a exemplo das que mencionamos aqui e de outras, inauguradas já em tempos pandêmicos, como a “Biblioteca Despadronizada”, forjada a partir da iniciativa de dois jovens ativistas, Arante Kivuvu e Francisco Mapanda, que, em 2020, ao venderem cigarros, vislumbraram no espaço sob uma ponte no município de Viana, província de Luanda, um ambiente para oferecer aos passantes livros e outras atividades de contação de história, jogos e palestras. Outro exemplo ocorre na província do Namibe, através do projeto “Mbanje do livro”, que consiste em uma biblioteca comunitária criada pela professora Leopoldina, com apoio de um coletivo de jovens, e instalada em uma casa abandonada no bairro Valória. O espaço foi totalmente restaurado, decorado e transformado em local para leitura, encontros e partilha cultural.

No que tange à memória cultural que se constitui nos projetos estéticos por nós investigados, como uma espécie de puzzle, Ondjaki e Henda evidenciam a urgência de um trabalho com e pela memória, uma memória que dignifique as vítimas, que atue coletivamente em prol de um diálogo entre mais-velhos e mais-novos; uma memória dos e nos locais arruinados e ainda marcados, antes que o tempo consuma os rastros, as pegadas, impossibilitando que aprendizagens sejam solidificadas em relação ao passado e ao futuro. Observando as narrativas a partir do aspecto temático, ambos, artista e escritor, procedem em seus projetos estéticos a uma revisitação topográfica, que inclui superfícies e subterrâneos, locais centrais e periféricos de Luanda, bem como outros espaços de Angola, tomando-os como arquivos abertos, inacabados, em permanente construção ou entre o aparecimento e o desaparecimento. Deste modo, tanto em Ondjaki quanto em Henda o urbano é abordado em sua carga afetiva, em sua dinamicidade e transformação, mas também em suas permanências, o que implica que as cidades, as vivências, não são reduzidas a problemas de governança. Pelo contrário, elas são locais de experiências concretas, ainda que ficcionalizadas, e tanto as narrativas verbais quanto as visuais dão conta de mobilizar personagens, temporalidades, enredos e espaços que articulam a diversidade e a heterogeneidade, as dissensões entre as visões de desenvolvimento, de urbanismo e de estética por parte do Estado, como também aquelas ações empreendidas pelos diferentes grupos socioeconômicos, contribuindo, assim, para perturbar imaginários dominantes sobre a África e Angola.

De modo específico, na obra de Ondjaki o leitor se depara, particularmente na ficção anos oitenta, com uma memória afetiva contrastada com uma Luanda/Angola que se mostra no século XXI, na qual um mais-velho, transparente, sente profundamente a saudade de uma cidade e de uma morada que já não existem nem no presente nem no futuro, permanecendo apenas em sua memória, em seus desejos. Em outras palavras, de um lado, o leitor encara uma Luanda pueril, socialista, com seus novos monumentos e toponímia rebatizados e apresentados à tia Dada. Uma Luanda vista pelos olhos de Ndalú, enxarcados de utopia, sonhos, encantamento, sensações, carnavais, idas à escola, estórias cultivadas em varandas, galinheiros ou em ruas empoeiradas, ainda que atravessadas por um enredo marcado pelas guerras, pelos efeitos do colonialismo e pelo desejo de se livrar dele e de todos os seus escombros. De outro lado, o leitor encara uma Luanda neoliberal, de sonhos envelhecidos, de Ideologias arruinadas e desfalecidas, vista pelos olhos saudosistas de um mais-velho, cuja memória é uma resistência ao desaparecimento de outras Luandas, ainda que tantas já estejam fisicamente soterradas. Nesta capital distópica, de solo oco, de casas abastadas, em detrimento de musseques engolidos pelo abandono, pelo lixo e pelo fogo, Ondjaki cria ficções sobre corpos: corpos que transparecem e flutuam, como o de Odonato; corpos errantes e que pesam, como o de gatunos, ZéMesmo e Ciente; corpos mitificados, como o de Ngangula; corpos órfãos, como o de Paizinho; corpos marcados e permeados por uma genealogia axilunda, como o de VendedorDeConhas; corpos adoecidos e/ou silenciados, como o de CamaradaMudo; corpos como o do Carteiro, o do Cego, os das zungueiras, o de AvóKunjikise, o de Xilisbaba, o de Amarelinha, que resistem, buscando, dentre as alternativas de que dispõem, desenredar-se das ruínas imperiais.

Quanto a Henda, em que pese a constatação de Nadine Siegert (2014, 2018b), isto é, de uma baixa produção em torno do tema da memória recente do país nas artes visuais, o artista se apresenta como um nome, um projeto representativo nessa luta pela memória que se vai construindo à medida que o campo cultural se (re)estrutura e que o país vai discretamente se afastando de certos condicionamentos que caracterizaram o contexto político preponderante durante as guerras, o monopartidarismo e o governo de Eduardo dos Santos. Essa luta, conforme vimos, ainda está por se constituir também no campo das pesquisas sobre artes visuais no Brasil. Não obstante, operando nessas lacunas, nesses flancos, o projeto estético de Kiluanji Kia Henda se volta para espaços esvaziados, reocupados, institucionais e públicos, para monumentos, mas também para espaços abandonados, arruinados, reabitados. Nesses, o fotógrafo encontra brechas por onde torna visíveis corpos invisibilizados, corpos encapsulados, seja por ideologias coloniais, seja por ideais identitários nacionalistas. Entre um corpo tombado sobre o asfalto na

região de Saurimo e o corpo congelado em fotografias coloniais, somos convidados a encarar corpos historicamente negados, seja por uma ideologia racista e moralista, representada pelo Santo Ofício da Igreja Católica, seja por noções identitárias nacionalistas homogeneizadoras e/ou ainda legadas de concepções colonialistas que relegam ao exterior, ao estrangeiro, toda prática que não se enquadre na heteronormatividade.

Tanto Ondjaki quanto Henda nos falam também de corpos continuamente feridos e marcados por projetos imperialistas e por uma economia neoliberal que renova formas de exploração humana. Nesse sentido, ambos, artista e escritor, focalizam a economia de Luanda no período pós-independência e pós-guerra, afetada pelos barris de petróleo e pela exploração de outros recursos naturais, como o diamante. Aí, a cacofonia de línguas, as bagagens carregadas de produtos industrializados (descartáveis) que chegam ao aeroporto, a presença (simbólica ou não) da Rússia, de Cuba, da África do Sul, dos Estados Unidos, do Brasil e, principalmente, da China, indicam os sinais dos (velhos) novos condicionamentos globais no pós-independência e no século XXI, quando a capital e as províncias angolanas são fortemente afetadas e incluídas na urdidura das relações que caracterizam o sistema-mundo, uno e desigual. Assim, é para além das fronteiras locais que Ondjaki e Henda edificam suas narrativas, para muito além de estéticas e discursos nacionalistas, usando-os, quando muito, como alvo de críticas, por vezes mordazes.

Tais condicionamentos da ordem político-econômica global, vistos a partir de Angola, apontam também para outras concepções de espaço nos projetos estéticos do escritor e do artista das novas gerações, as quais nos caberia, em outro momento, analisar com mais profundidade e mais detidamente. Esses, além da crítica e da revisão a um nacionalismo utópico, falido, voltam-se agora (a exemplos de outros contemporâneos angolanos) para outras geografias, tanto no continente como para além dele. Nesse sentido, alguns dos projetos de Ondjaki e de Kiluanji Kia Henda apagam quase completamente as noções cerradas de fronteiras nacionais. Ambos constroem suas narrativas verbais ou visuais como homens cosmopolitas e como cidadãos do mundo que são. Como destaca Simon Njami, em entrevista concedida à *ArtReview* (2018) sobre as mudanças nas preocupações dos artistas nas cenas africanas, estas giram em torno da desconstrução das noções de África e da complexidade das identidades, compreendidas não enquanto reflexo das origens, mas como maneiras de ver o mundo além das fronteiras regionais. Essa percepção ecoa nos projetos de ambos os artistas por nós investigados.

No caso de Ondjaki, particularmente em duas de suas publicações, intituladas *e se amanhã o medo* (2010) e *o céu não sabe dançar sozinho* (2014), notam-se diversos aspectos que balizam a condição do escritor como angolano cosmopolita. Isso se revela, por exemplo,

em uma forte intertextualidade que transparece na referência a compositores, músicos, romancistas, poetas e dramaturgos que surgem em epígrafes ou mesmo no enredo de narrativas curtas, nas quais se cruzam personagens, locais e temporalidades nas mais diferentes situações e territórios do mapa-múndi. Em *o céu não sabe dançar sozinho*, é com Ana Paula Tavares, em seu poema inserido no livro *Como veias finas na terra*, que o título estabelece mais uma vez o diálogo:

Para onde eu vou
 Ferve a luz
 Debaixo dos tectos
 Há ontem e amanhã
 Amores com pele de líquen
 Sonhos azuis pelas esquinas
 Ali não é preciso nada
 Guardamos o lugar
 Com palavras (TAVARES, 2010 apud ONDJAKI, 2014, p. 137).

É a partir desse fragmento que o livro se estrutura em suas quatro partes, nas quais as narrativas tomam como título nomes de locais situados nos diferentes continentes, tais como Laranjeiras (bairro da cidade do Rio de Janeiro), Giurgiu, Gorée, Macau, Zanzibar e Mussulo (ilha de Luanda). Por sua vez, em *e se amanhã o medo*, organizado em duas partes (“Horas tranquilas” e “Conchas escuras”), nota-se (na primeira) um tom mais intimista, lírico e celebratório, alternado por outro mais obscuro e violento (na segunda), a marcar, sobretudo, corpos femininos. Tanto em uma obra quanto em outra, a geografia é mobilizada em *flashes*, em espécies de fotografias (em movimento) de instantes e situações cotidianas, fugidias, como parte do que poderíamos denominar “contos sobre o mundo”. Um mundo um tanto insólito, em que a noção de desencontro, de perda, de fantasmagoria se destaca no esfacelamento da comunicação e na dominação dos ruídos que desencadeiam eventos ilógicos e narrativas carregadas de mistérios e enigmas que provocam no leitor um profundo estranhamento. Entre partidas e chegadas; portos, cais, faróis e aeroportos; casas, corredores, varandas, prédios; ruas, esquinas, cruzamentos e encruzilhadas; ilhas, cidades e desertos; aviões e gaiolas, colchões e jangadas; deslocamentos e viagens; entre visitantes, estrangeiros, moradores, deslocados, desterrados e viajantes, a cacofonia do mundo se expressa em uma impossibilidade de comunicação, de encontro, superada apenas pela capacidade de imaginar e de sonhar para transpor as limitações socioeconômicas, de gênero, de fronteiras, de língua, como se nota no enredo do conto “Jangada para longe”, por exemplo. Neste, um homem, que imagina o mundo como um grande quintal dotado de compartimentos separados por água, é obcecado pela ideia

de conhecer outros países e outras gentes (ONDJAKI, 2010, p. 27). Para alcançar tal feito, desenvolve uma secreta engenhoca, isto é, uma “janguicleta”: mistura de bicicleta e jangada, estranha criatura de madeira, máquina labiríntica de ventos e popas, tubos e refrigeração, capaz de pedalar para longe. Carregada de poesia, cartas, recados e conselhos a serem distribuídos, a embarcação segue em direção à Espanha até a América, guiada pelo homem pedalante em seu “certezismo hirto e utópico deslumbramento” (ONDJAKI, 2010, p. 32).

É para esse mundo despedaçado, com suas fronteiras militarizadas, para esse espaço atomizado e rebalcanizado, que opera a um esquadrinhamento ideológico das populações, com recurso sistemático a prisões em massa, torturas e execuções extrajudiciais – práticas que não deixam de ser tributárias de lógicas escravagistas e coloniais de ocupação e exploração (MBEMBE, 2018a) – que Kiluanji Kia Henda também olha, embora sua perspectiva seja mais cética e satírica do que utópica e sonhadora, como se evidencia em projetos como “Ilha de Vênus (2018) e “Melilla Fence – Module IV (Hotel Flamingo)” (2019) (figura 37).

Figura 37 - “Ilha de vênus” (2018); “Melilla Fence – Module IV (Hotel Flamingo)” (2019).



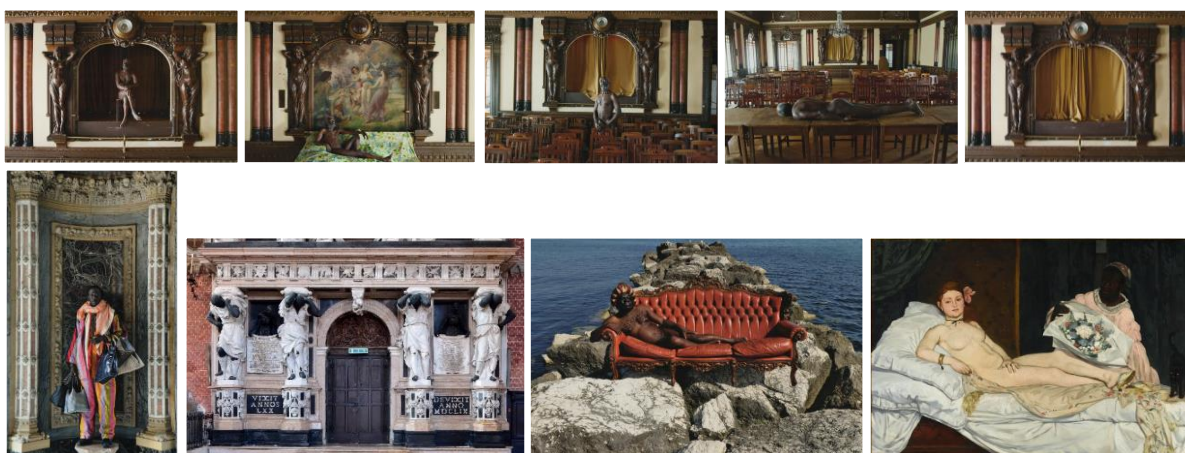
Fonte: <http://www.busanbiennale.org>; <https://www.frieze.com>

No primeiro projeto, ao se utilizar da imagem do Mediterrâneo (coberto por uma tarja preta) e da instalação feita com tijolos, caixas pretas e miniaturas de estátuas de ilustres artistas do Renascimento europeu (como Botticelli e Michelangelo), revestidas, porém, com preservativos, Henda denuncia a impossibilidade da vida perante muros e barreiras de proteção nacionalistas (e um tanto fascistas) contra populações identificadas como agente externo contagioso, como o rosto menos humano, alvo, portanto, do necropoder e da necropolítica. Já em “Melilla Fence”, topônimo situado ao norte de Marrocos, às margens do mar de Alborão, mas considerado exclave espanhol, o artista constrói uma instalação, feita de estruturas pretas de metal, com letreiro em rosa néon, onde se lê “Hotel Flamingo”. A antonímia constituída pelos vocábulos “hotel” e “flamingo” (ave migratória) e pela imagem da cela, é a síntese entre o sonho/ ilusão de uma acolhida, de uma casa que possa se construir para além das fronteiras

locais, nacionais, e o território sitiado e a realidade que representa a crise migratória e civilizacional protagonizada pela humanidade neste século.

Além disso, está aí problematizada a presença da Europa na África e da África na Europa, isto é, as noções (desiguais) de troca e pertencimento. O próprio termo “flamingo” pode ser associado a “flamenco”, estilo musical e de dança popular na Espanha e cujas origens remetem à cultura cigana, árabe, judaica e indiana. Em outras palavras, olhar o mundo a partir das margens de lá e de cá implica, na concepção de Henda, pensar a diversidade cultural, que não deixa de estar arraigada a narrativas de conflitos cujos escombros, espalhados em várias partes do território, ainda dão testemunho. Assim, o “Hotel Flamingo” é como esse território espanhol borrando o mapa de Marrocos, como um local europeu dentro do continente africano, que nos leva a pensar sobre o espaço africano dentro da Europa, da China, dos Estados Unidos, da Rússia, etc. Ou seja, pensar sobre essas margens de um lado e outro dos oceanos implica uma reflexão também sobre o modo como a África e outros povos não ocidentais foram e são determinantes no processo de modelação da Europa, do Ocidente. Todavia, esse mesmo quinhão do mapa-múndi continua a ser negado e reprimido quando esses povos, considerados não cidadãos do mundo (por oposição ao universal, simbolizado pelo europeu e pelo norte-americano), tentam cruzar-lhe as fronteiras. Não obstante, reconhecendo as narrativas de mobilidade, itinerância e deslocamento que marcam a história mundial, e denunciando e contrariando a narrativa de rejeição e de apagamento de corpos negros, de corpos africanos, Henda elabora uma série de fotoperformances que, a um só tempo, contesta o espaço geográfico e a ausência-presença desses sujeitos quando cruzam as linhas nacionais (figura 38).

Figura 38 – “*Othello’s fate* (Act I, II, III, IV, V)” (2013); “*The Merchant of Venice*” (2010); Os quatro mouros – imagem de área interna da igreja Santa Maria Gloriosa dey Frari; “*Self-portrait as a white man*” (2010); “*Olympia*” (1883), de Manet.



Fonte: HOSSFELD, 2016; <https://www.basilicadeifrari.it/en/opere/monumento-al-doge-giovanni-pesaro/>; <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/olympia-712>.

Na série intitulada “O destino de Otelo”, a obra de William Shakespeare é tomada como referência e como mote de contestação tanto da história da arte europeia quanto da história da humanidade. Se na dramaturgia o general mouro que serve ao reino de Veneza se vê forçado a fugir com a nobre Desdêmona, sendo depois traído por Iago até finalmente desaparecer sobre o corpo assassinado da esposa, no projeto de Henda, o corpo desnudo do artista que posa para a fotografia assume diferentes posições, indo desde o centro do palco (no primeiro ato) e do lugar entre a plateia vazia (ato III) até o completo desaparecimento (Ato V). Esse aparecimento-desaparecimento retorna em outros dois trabalhos. Em “O mercador de Veneza”, outra vez a intertextualidade com a obra do dramaturgo inglês surge no título como pretexto para uma contestação territorial e racial, confrontada a partir da exploração desse corpo que por séculos sustentou (e sustenta) a economia, os palácios e o modo de vida europeu. Conforme revela o artista angolano, a referência da fotoperformance advém do cruzamento de duas imagens: a escultura de quatro mouros presentes no interior da Basílica de Santa Maria Gloriosa de Frari (figura 38, canto inferior, segunda imagem da esquerda para a direita) e o retrato de Sidi, um imigrante e músico senegalês que sobrevive da venda de réplica de bolsas de grifes nas ruas de Veneza. A opção de Henda é por registrá-lo diante do Palazzo Loredan (onde nunca havia adentrado), em posição altiva e vestido em trajes elegantes, enquanto tem nos braços uma quantidade do produto que oferta.

Esse sujeito em aparente hora de descanso do fardo milenar lhe posto sobre os ombros também pode ser vislumbrado em “Autorretrato como homem branco”, no qual Henda faz alusão (satírica) à obra de Manet frequentemente identificada como o marco no nascimento da arte moderna. Trata-se de “Olympia”, pintura protagonizada por uma mulher branca, de queixo erguido, enquanto uma mulher negra, cabisbaixa e com a face em tom semelhante ao do plano de fundo, é reduzida a elemento figurativo que contrasta e acende a pele alva da modelo europeia. Para compor a sua releitura de Manet, Kiluanji convida Orlando Sérgio, primeiro ator negro a representar Otelo em Portugal. Deitado em seu sofá vermelho de estilo barroco, o ator posa para a câmera, com um item da nobreza na cabeça, a face coberta por tinta preta e tendo como plano de fundo uma paisagem simbólica carregada de sentidos fortemente violentos: o mar, a margem do lado de lá, a Europa. Nesse cenário, seu corpo negro, singularizado e protagonista, configura um autorretrato historicamente silenciado e apagado da história verbal e visual contada pelo vencedor. A redescoberta desse corpo enquanto homem branco significa aqui, entretanto, não o apagamento de si, mas a cobrança de uma herança que lhe cabe nesse latifúndio, ainda que persistente e continuamente negada.

A nos lembrar *Pele negra, máscaras brancas*, é, em síntese, ainda e novamente diante do desafio dado a nós por Fanon em *Os condenados da terra*, isto é, de produzir um novo humanismo, radicalmente não excludente, que algumas das imagens do projeto estético de Kiluanji Kia Henda nos colocam. Não obstante, perante a atual crise migratória, o sonho do martinicano de que todos os homens e mulheres marchem o tempo todo, noite e dia, em companhia de todos os homens (FANON, 2005), parece literalmente naufragar. Como Mbembe (2018a) nos tem alertado, estamos diante da generalização da condição do sujeito de origem africana no mundo, quando nos deparamos com retornos de topografias de encanto e terror, com reprodução e repetição de formas de fragmentação e com políticas de inimizade. Assim, entre a marcha sonhada por Fanon (em que a humanidade caminha para um homem novo) e as filas de refugiados, de (sub)cidadãos e (sub)cidadãs produzidas pelo sistema-mundo, há um abismo, representado ademais, pelo cemitério (de corpos de *homines sacri*, de rejeitados e rejeitadas) em que se têm transformado oceanos e fronteiras do mapa-múndi.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Helen Leonarda. **O Planalto e a estepe**: do intimamente pequeno à imensidão do global, 2015, 110f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2015. Disponível em: <http://www1.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20170626115245.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2020.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Estado de exceção**. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALENCASTRO, Mathias. A Odebrecht e a formação do Estado angolano (1984-2015). In: **Novos estud. CEBRAP**, v. 39, n. 01, p. 125-141, jan.–abr. 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/nec/a/mRyfVRsnczkbBgd8hxyVnXt/?lang=pt>>. Acesso em: 7 jul. 2020.

ALEXANDRE, Benjamim Mayingue Sabi. **Commuting**: os das bandas, 2016, 152f. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos – Estudos Museológicos e Curatoriais), Faculdade de Belas Letras, Universidade do Porto, 2016. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/87185>>. Acesso em: 21 jan. 2020.

AMARAL, Ilídio do. Luanda e os seus “muceques”, problemas de Geografia Urbana. In: **Finisterra**, XVIII, 36, 1983, p. 293-325. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt>>. Acesso em: 09 set. 2019.

ANGOLA. Decreto n.º 15/11, de 11 de janeiro de 2011. Política Cultural de Angola. **Diário da República** n.º 6, p. 145, 2011.

ANGOLA. Lei n.º 8/12, de 18 de janeiro de 2012. Lei do Mecenato. **Diário da República** n.º 12, p. 606, 2012. Disponível em: <<http://www.mincult.gov.ao/verlegislacao.aspx?id=531>>. Acesso em: 10 out. 2019.

ANGOLA. Ministério da Economia e Planeamento. **Plano de Desenvolvimento Nacional 2018/2022**. Luanda: Ministério da Economia e Planeamento, 26 abril 2018. Disponível em: <<http://extwprlegs1.fao.org/docs/pdf/ang179971Plan.pdf>>. Acesso em: 3 abr. 2020.

ANGOLA – Nos trilhos da Independência. Realização Fradique. Produção Paulo Lara e Jorge Cohen. Angola: Geração 80; Associação Tchiweka de Documentação, 2016. (Documentário).

AOKI, Akemi Magalhães Moura. **A criança-soldado**: narrativas literárias de Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e Brasil, 2019, 234f. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade), Departamento de Letras, Pontífice Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.45593>>. Acesso em: 21 jan. 2020.

ARTREVIEW. Art & Power: Simon Njami on decentring the artworld, nov., 2018. Disponível em: <<https://artreview.com/ar-november-2018-interview-simon-njami/>>. Acesso em: 6 nov. 2021. (Entrevista)

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução Paulo Soeth (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AULETE, Caldas. **Novíssimo dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BASTIN, Marie-Louise. **Art décoratif Tshokwe**: subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda. Museu do Dundo. Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola (Diamang); Serviços Culturais n. 55, 1961. (vol. 1.)

BATSÍKAMA, Patrício. Leitura antropológica sobre Angolanidade. In: **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, ano VI, n. XI, ago., 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/88908/0>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

BECHARA, Evanildo. **Dicionário da língua portuguesa Evanildo Bechara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BENNETT, Jill. **Empathic Vision**: affect, trauma, and contemporary art. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

_____. **Charles Baudelaire**. Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. **De caçadores a caça**: sobas, Diamang e o Museu do Dundo, 2016, 375f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-25082016-132727/pt-br.php>>. Acesso em: 5 jan. 2020.

BEVILACQUA, Juliana; SILVA, Renato. **África em artes**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

BHABHA, Homi K. O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência. In: BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução Myrim Ávila e Eliana Lourenço de Lima Reis. Gláucia Renata Gonçalves. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 275-313.

BOSSLET, Juliana Cordeiro de Farias. **A Cidade e a Guerra**. Relações de Poder e Subversão em São Paulo de Assunção de Luanda, 2014, 263f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal Fluminense, 2014. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BUTLER, Judith. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Tradução Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

_____. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto. Tradução Sérgio Lamario e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CABRITA, Felícia. **Massacres em África**. 3. ed. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2011.

CAITA, Mário Bastos Fernando. **Angola**: estado-nação, movimentos sociais e disputas territoriais: o caso da província de Ngagela, 2000, 75f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

CALEY, Cornélio. **Os Petróleos e a problemática do desenvolvimento em Angola**: uma visão histórico-económica. Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 1996.

CANETTIERI, Thiago. Uma epistemologia filosófica do espaço: uma contribuição do pensamento marxista à epistemologia do espaço. In: **InterEspaço** – Revista de Geografia e Interdisciplinaridade, v. 2, n. 5, p. 125-149, jan./abr. 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos eletronicos.ufma.br/index.php/interespaco/article/view/5268>>. Acesso em: 6 set. 2019.

CARTAS PARA ANGOLA. Direção de Coraci Ruiz e Júlio Matos. Brasil: Laboratório Cisco. Disponível em: <<https://www.laboratotiocisco.org/cartas>>. Acesso em: 21 mar. 2016. (Documentário).

CASTRO, José Caleia. **Configuração socioespacial como expressão de conflitos**: expansão urbana de Luanda e o planejamento territorial de Angola, 2015, 107f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento, Universidade do Vale do Paraíba, 2015. Disponível em: <<https://biblioteca.univap.br/dados/000014/00001429.pdf>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

CHAVES, Rita. Representação do espaço e deslocamento das utopias. In: PADILHA, Laura; SILVA, Renata Flávia da (orgs.). **De Guerras e Violências**: palavra, corpo, imagem. Niterói: Ed. da Universidade Federal Fluminense (EDUFF), 2011. p. 37-50.

_____. **A formação do romance angolano**. São Paulo: Via Atlântica/Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa, 1999.

CHAVES, José. Mais 25 mediatecas vão ser construídas no país. **Jornal de Angola**, Luanda, 10 nov. 2019. Disponível em: <<http://jornaldeangola.sapo.ao/politica/mais-25-mediatecas-vao-ser-construidas-no-pais>>. Acesso em: 4 abr. 2020.

COLLIER, Delinda. **Repainting the Walls of Lunda**: Information Colonialism and Angolan Art. Minneapolis: Minnesota University Press, 2016.

COLLIER, Delinda; MOORMAN, Marissa J. Medium and media in Angola: expressive practices in context. In: MIRANDA, Mónica de (ed.). **Atlantica**: contemporary art from Angola and its Diaspora. Lisbon: Hangar Books, 2018. p. 209-214.

CORREIA, Maria Alice. **O patrimônio do movimento moderno em Luanda (1950-1975)**, 2012, 226f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-01022013-155728/pt-br.php>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

_____. **O modelo do urbanismo e da arquitetura do movimento moderno - Luanda 1950/1975**, 2018, 513f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-18012019-094308/pt-br.php>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma interpretação freudiana. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumurá, 2001.

DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de Guerra. In: **Revista Concinnitas**, ano 10, vol. 2, 2009, p. 174-183. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55557>>. Acesso em: 27 nov. 2019.

DIAS, José António Fernandes. Conversando com António Ole. In: OLE, António et al (org.) **António Ole**. Marcas de um percurso (1970/2004). Lisboa: Culturgest, 1998. p. 4-37.

DIOUF, Mamadou; FREDERICKS, Rosalind (eds.). **The Arts of Citizenship in African Cities**: Infrastructures and Spaces of Belonging. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

DONATO, Lila. **A cidade portuguesa nas províncias ultramarinas** - Uma análise iconográfica comparativa: Ilha de Moçambique, Goa, Salvador, Macau e Luanda, 2009, 186f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e

Urbanismo, Universidade de Brasília, 2009, 186f. Disponível em:
<<https://repositorio.unb.br/handle/10482/4181?mode=full>>. Acesso em: 7 jan. 2020.

ESCOREL, Silvia. **Vestir poder e poder vestir**. O tecido social e a trama cultural nas imagens do traje negro (Rio de Janeiro - século XVIII). 2000, 206f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/2954?mode=full>>. Acesso em: 21 nov. 2021.

FALGAYRETTES-LEVEAU, Christinne. António Ole. In: FALGAYRETTES-LEVEAU, Christinne (ed.). **Angola, figures de pouvoir**. Paris: Éditions Dapper, 2010. p. 20-65

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução Elnice Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora, MG: Ed. UFJF, 2005.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARRELL, Laurie Ann. O sujeito universal nas primeiras obras de Kiluanji Kia Henda. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). **Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night** (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 203-207.

FIGUEIREDO, Fábio Baqueiro. Batalhas da cultura: cinema e música em Luanda nos dias da independência. In: FURTADO, Cláudio Alves; SANSONE, Livio (orgs.). **Lutas pela memória em África**. Salvador: EDUFBA, 2019. p.93-124.

FILHO, Alcides Goulart; CHIMBULO, Avelino Euclides da Silva. Política econômica de Angola de 1975 a 2012: a trajetória da mudança de modelos. In: **Revista de Desenvolvimento Econômico** (RDE), ano XVI, n. 29, dez., 2014, Salvador, BA. p. 92-105.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 9. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. **Segurança, território, população**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

_____. **Nascimento da biopolítica**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

_____. **Em defesa da sociedade**. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FORTUNATO, Jomo. O nosso mandato é caracterizado pela qualidade editorial. **Entrevista** – Carmo Neto, Secretário-geral da União dos Escritores Angolanos, s/d (on-line). Disponível em: <https://www.ueangola.com/entrevistas/item/1298-o-nosso-mandato-e-caracterizado-pela-qualidade-editorial>>. Acesso em: 21 fev. 2020.

FREUND, Bill. **The African City: A history**. New York: Cambridge University Press, 2007.

GASTROW, Claudia. “Vamos construir”: Revendications Foncières Et Géographie Du Pouvoir À Luanda, Angola. In: **Politique africaine**, 2013/4, n. 132, p. 49-72. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2013-4.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2019.

_____. Cement citizens: housing, demolition and political belonging in Luanda, Angola. In: **Citizenship Studies**, v. 21, 2017a, p. 224-239. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13621025.2017.1279795>>. Acesso em: 21 mar. 2019

_____. Aesthetic Dissent: Urban Redevelopment and Political Belonging in Luanda, Angola. In: **Antipode**, v. 49, 2017b, p. 377–396. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/anti.12276>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

_____. Urban states: the presidency and planning in Luanda, Angola. In: **International Journal of Urban and Regional Research**, v. 44, 2020, p. 366-383. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/toc/14682427/2020/44/2>>. Acesso em: 21 jun. 2020.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GERDES, Paulus. **Geometria Sona de Angola**. Matemática numa tradição africana. Belo Horizonte, Boane, Moçambique: ISTEG, 2012.

GEWALT, Jan-Bart. **Herero Heroes: A Socio-political History of the Herero of Namibia, 1890-1923**. Athens: Ohio University Press, 1999.

GONÇALVES, Janice. Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural. **Historiæ**, Rio Grande, v. 3, n. 3, p. 27-46, 2012. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/3260>>. Acesso em: 10 dez. 2019.

GONÇALVES, Jonuel. **A economia ao longo da História de Angola**. Luanda: Mayamba, 2011.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? – Pensando no limite. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Resende [et al.]. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 110-140.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. Espaço como palavra-chave. Tradução Letícia Gianella. In: **Geographia** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF, v. 14, n. 28, p. 8-39, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13641>>. Acesso em: 9 nov. 2019.

_____. **Espaços de esperança**. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. **A produção capitalista do espaço**. Tradução Carlos Szlak. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

HENDA, Kiluanji Kia. O sonho de Niemayer – Luanda: Ano Zero. Nada mais parecido com uma ruína do que um prédio em construção. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). **Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night** (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 214.

_____. A mecânica do efêmero. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). **Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night** (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 215.

_____. Homem novo. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). **Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night** (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 216-217.

_____. Poderosa de Bom Jesus – Estórias e Diligências. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). **Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night** (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 219.

_____. Self-portrait as a white man (Auto-retrato como homem branco). In: HOSSFELD, Johannes (ed.). **Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night** (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 220-221.

_____. Marxismo Tropical – Entre as linhas do telefone vermelho. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). **Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night** (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 225.

_____. Há dias em que deixo o coração em casa. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). **Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night** (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 226-227.

_____. Ícarus 13 – A primeira viagem ao sol. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). **Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night** (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 232.

HOSSFELD, Johannes (ed.). **Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night** (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016.

HOTEL Globo (2015). Direção e edição Mónica de Miranda. Performance André Cunha e Mónica de Miranda. Câmera Tiago Mata Argelino. (Vídeo-performance). Disponível em: <<https://monicademiranda.org/videos/hotel-globovideo/>>. Acesso em: 1 mar. 2020.

JACINTO, António. **Poemas de António Jacinto**. Luanda: Inald; Porto: Limiar, 1982.

JACOB, Sheila Ribeiro. **Descobrindo Angola para além de Luanda: travessias literárias em romances de Arnaldo Santos e Manuel Rui**, 2019, 221f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2019. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/11678/1/Descobrindo_Angola_Sheila%20Jacob.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2020.

JESUS, Leandro Santos Bulhões. **Imagens em Angola, imagens da memória: cinemas, marcas e descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempos das independências)**, 2013, 344f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/17050?mode=full>>. Acesso em: 13 jan. 2020.

KASSAMA, Leonel. Multiplicação de sementes garante boas colheitas no país. **Jornal de Angola**, Luanda, 10 mai. 2021. Disponível em: <<https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/multiplicacao-de-sementes-garante-boas-colheitas-no-pais/>>. Acesso em: 28 out. 2021.

KNOPPERS, Kim. Interview with Kiluanji Kia Henda. **Foam – International Photography Magazine**, 2015. Disponível em: <<https://www.foam.org/talent/spotlight/interview-with-kiluanji-kia-henda>>. Acesso em 27 out. 2021.

LEFEBVRE, Henri. **La producción del espacio**. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.

LOPES, Gustavo A; MENZ, Maximiliano M. Vestindo o escravismo: o comércio de têxteis e o Contrato de Angola (século XVIII). In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 39, n. 80, 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbh/a/g9zDPLdxF47DX9CmYkTLPFL/?lang=pt>>. Acesso em: 21 nov. 2021.

LOSURDO, Domenico. Como nasceu e como morreu o “marxismo ocidental”. In: **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 16, n. 30, p. 213-242, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/3897>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

MACEDO, Tania. A representação literária de Luanda – uma “ponte” entre Angola, Brasil e Portugal. In: **Via Atlântica**, n. 1, p. 116-127, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48676>>. Acesso em: 17 fev. 2020.

_____. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: Editora UNESP; Luanda: Nzila, 2008.

_____. Caminhos da escrita de uma cidade: a presença de Luanda na literatura angolana contemporânea. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 240-249, 1º sem., 2001. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10410>>. Acesso em: 19 fev. 2020.

_____. Itinerários da memória na escrita da literatura angolana contemporânea. In: **Cerrados**, v. 19, n. 30, p. 348-360, 2010.

_____. Luanda: violência e escrita. In: MACEDO, Tania; CHAVES, Rita. (Org.). **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006. p. 175-196.

_____. Os anos de pólvora: narrativas sobre a guerra na ficção angolana contemporânea. In: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate (Org.). **Lendo Angola**. Porto: Afrontamento, 2008. p. 115-124.

MACHADO, Maria Rita Cancellata de Abreu da Silveira. **Um estudo da exposição “António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa” e do recém-unificado Museu Calouste Gulbenkian – Coleção do Fundador e Coleção Moderna**, 2018. Relatório de Estágio no Museu Calouste Gulbenkian (Mestrado em Estudos Curatoriais) – Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 2018. Disponível em: <<https://eg.uc.pt/handle/10316/81673>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

MAGALHÃES, Alessandra Cristina Moreira de. **Olhares a partir da margem: leituras de Os papéis do inglês, A casa velha das margens e A sul, o sombreiro**, 2015, 219f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2015. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/6573/1/Alessandra%20Cristina%20Moreira%20de%20Magalh%C3%A3es.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

MAMDANI, Mahmood. **Ciudadano y súbdito: África contemporânea y el legado del colonialismo tardío**. Traducción de Isabel Vericat Nuñez. México: Siglo Veintiuno, 1998.

_____. A Brief History of Genocide. In: **Transition**, n. 87, 2001, p. 26-47. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3137437>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

MANUEL, Adilson João Tomé. **Bairros Populares de São Paulo e Luanda: uma observação comparada**, 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade São Judas Tadeu, 2016, 127f. Disponível em: <https://www.usjt.br/biblioteca/mono_disser/mono_diss/2017/367.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2020.

MARTINS, Charles Douglas. **As novas representações do cinema angolano: narrativas e produção de alteridades**, 2014, 106f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/18297/1/DISSERTACAO_CHARLES_DOUGLAS_MARTINS.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.

MATA, Inocência. **Ficção e História na Literatura Angolana: o caso de Pepetela**. Luanda: Mayamba, 2010.

_____. **Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta**. Lisboa: Mar Além, 2001.

_____. **Laços de memória & outros ensaios sobre literatura angolana**. Luanda: UEA, 2006.

_____. Literatura e política em Angola, hoje: uma leitura da produção ficcional contemporânea. In: **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, jul./ dez., p. 25-44, 2012. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22595>>. Acesso em: 27 fev. 2020.

MATHIAS, Jéssica; VENANCIO, Vinícius. A África Queer cruza o Atlântico: contrapondo histórias únicas. In: **Anuário Antropológico**, v. 46, n. 2, p. 199-213, 2021. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/5998/599866662010/html/>>. Acesso em: 22 nov. 2021.

MATOS, Patrícia Ferraz de. A fotografia na obra de Mendes Correia (1888-1960): Modos de representar, diferenciar e classificar da “antropologia colonial”. In: VICENTE, Filipa Lowndes (org.). **O império da visão**. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960). Lisboa: Edições 70, 2014. p.45-66.

MBEMBE, Achille. **On the postcolony**. Berkeley/Los Angeles, California: University of California Press, 2001a.

_____. As Formas Africanas de Auto-Inscrição. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, v. 23, n. 1, 2001b, p. 171-209. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-546X2001000100007>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

_____. Aesthetics of superfluity. In: MBEMBE, Achille; NUTALL, Sarah. **Johannesburg: The Elusive Metropolis**, Durham: Duke University Press, 2008. p. 39-67.

_____. A universalidade de Frantz Fanon. In: **ArtAfrica**, Lisboa, n. 36, 2012. Disponível em: <<http://www.artafrica.info/html/artigotrimestre/artigo.php?id=36>>. Acesso em: 2 nov. 2020.

_____. **Sair da grande noite**: ensaios sobre a África descolonizada. Luanda/Mangualde, Portugal: Edições Mulemba; Edições Pedagogo, 2014.

_____. **Políticas da inimizade**. Tradução Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

_____. **Crítica da razão negra**. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2018a.

_____. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018b.

_____. O que fazer com as estátuas e os monumentos. In: **Revista Rosa**, v. 2, n. 2, 2020. Disponível em: <<https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais>>. Acesso em: 12 jun. 2021.

MBEMBE, Achille; NUTALL, Sarah. Writing the World from an African Metropolis. In: **Public Culture**, v. 16, n. 3, 2004, p. 347–372. Disponível em: <<https://postcolonialseminar.files.wordpress.com/2013/04/writing-the-world-mbembc3a9.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2020.

_____. **Johannesburg**: The Elusive Metropolis, Durham: Duke University Press, 2008.
MELO, Rosa. Nyaneka-Nkhumbi»: uma carapuça que não serve aos Handa, nem aos Nyaneka, nem aos Nkhumbi. In: **Cadernos de Estudos Africanos**, 7/8, 2005. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt/cea/article/view/8633>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto**: a construção do conceito de arte afro-brasileira, 2018, 235f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia Ciências Humanas e Letras, Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-07082018-164253/pt-br.php>>. Acesso em: 01 dez. 2019.

MENEZES, Solival. **Mama Angola, sociedade e economia de um país nascente**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000.

MICAS, Lígia Helena. **Leitores angolanos, variadas leituras**: um olhar sobre a literatura de Angola no pós-independência, 2017, 172f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-06032018-131426/en.php>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

MIXINGE, Adriano. **Made in Angola**: arte contemporânea, artistas e debates. Paris: L'Harmattan, 2009.

_____. Arte angolana contemporânea (2006-2016): é possível falar em revolução?. In: **África21**, junho, p. 20-29, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/25911954/Arte_angolana_contempor%C3%A2nea_2006-2016_%C3%A9_poss%C3%ADvel_falar_em_revolu%C3%A7%C3%A3o_art%C3%ADstica>. Acesso em: 18 fev. 2020.

_____. “A luta continua”: The struggle continues – current creative flows, and aesthetic and political tensions in Angola. In: MIRANDA, Mónica de (ed.). **Atlantica**: contemporary art from Angola and its Diaspora. Lisbon: Hangar Books, 2018. p. 215-221.

_____. O presidente e a cultura. **Jornal de Angola**, Luanda, 13 mar. 2018. Disponível em: <http://jornaldeangola.sapo.ao/opinioao/artigos/o_presidente_e_a_cultura>. Acesso em: 10 abr. 2020.

MIRANDA, Mónica de (ed.). **Atlantica**: contemporary art from Angola and its Diaspora. Lisbon: Hangar Books, 2018.

MONIÉ, Frédéric. Petróleo, desenvolvimento e dinâmicas espaciais na África subsaariana. In: MONIÉ, Frédéric, BINSZTOK, Jacob (org.). **Geografia e geopolítica do petróleo**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012. p. 201-236.

MONIÉ, Frédéric, AMORIM Vânia; GAYER, Gabriel. A inserção da África Subsaariana no “sistema-mundo”: permanências e rupturas. In: EMERSON DOS SANTOS, Renato (org.). **Diversidade, espaço e relações étnico-raciais**: o negro na geografia no Brasil. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2007. p.175-198.

MOTT, Luiz. Raízes históricas da homossexualidade no Atlântico lusófono negro. In: **Afro-Ásia**, 33, 2005, p. 9-33. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21099>>. Acesso em: 22 nov. 2021.

MUDIMBE, V. Y. **A invenção da África**: Gnose, Filosofia e Ordem do conhecimento. Tradução Ana Medeiros. Mangualde (Portugal); Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.

NASCIMENTO, Paula. Arte Contemporânea Angolana – o estado da arte em Angola e internacionalização. In: ALEXANDRE, Benjamim Mayingue Sabi. **Commuting**: os das bandas, 2016, 152f. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos – Estudos Museológicos e Curadoriais), Faculdade de Belas Letras, Universidade do Porto, 2016. p. 138-143. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/87185>>. Acesso em: 21 jan. 2020.

NASCIMENTO, Washington Santos; FLORES, Marilda dos Santos Monteiro das. Luanda e suas Segregações: Uma Análise a partir das Salas de Cinema (1940-1960). In: **Mulemba**, v.

9, n. 17, 2017, p. 80-89. Disponível em:
<<https://doi.org/10.35520/mulemba.2017.v9n17a14598>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

NELSON, Rachel. (Mis)Seeing in Contemporary Art/(Mis)Seeing as Contemporary Art. In: **Nka** – Journal of Contemporary African Art, 33, 2013, p. 38-45. Disponível em:
<<https://read.dukeupress.edu/nka/issue/2013/33>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

_____. Kiluanji Kia Henda: Art Beyond the Local and the Global. In: **SAVVY**: Journal of Contemporary African Art, n. 2, 2012. Disponível em: < <http://www.savvy-journal.com/archives.html>>. Acesso em: 29 nov. 2020.

NJAMI, Simon. Miúdo de rua. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). **Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night (Viajando ao sol durante a noite)**. Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 208-211.

NOGUEIRA, Júlio César Boaro. **Esculpir o tempo: arte, educação e ancestralidade entre os Fons, os Iorubás e os Tchokwes**, 2013, 252f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. Disponível em:
<<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-30092013-161541/pt-br.php>>. Acesso em: 24 jan. 2020.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez., p.7-28, 1993. Disponível em:
<<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>>. Acesso em: 28 jan. 2020.

NZIEM, Ndaywel è. “O sistema político luba e lunda: emergência e expansão”. In: OGOT, Bethwell Allan (org.). **História Geral da África, V: África do século XVI ao XVII**. Brasília: UNESCO; MEC; UFSCar, 2010. p. 695-717.

NZOVO, Tiago Bassika. **Habitação social para além da sobrevivência: caso dos bairros Zango I e II em Luanda, Angola (2002-2012)**, 2012, 106f. Dissertação (Mestrado profissionalizante em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Sócio-ambiental) – Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012. Disponível em:
<http://www.faed.udesc.br/arquivos/id_submenu/868/tiago_bassika_nzovo.pdf>. Acesso em: 10 set. 2020.

ONDJAKI. **Os da minha rua**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

_____. **Bom dia, camaradas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **AvóDezanove e o segredo do soviético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Os transparentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **e se amanhã o medo**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

_____. **o céu não sabe dançar sozinho**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2014.

OLIVEIRA, Laize Santos de. **As cartografias dos sonhos nas esquinas da memória**: uma análise de Sonhos azuis pelas esquinas, de Ondjaki, 2017, 95f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://posvernaculas.lettras.ufrj.br/images/Posvernaculas/3-mestrado/dissertacoes/2017/Disserta%C3%A7%C3%A3o-OliveiraLS.pdf>>. Acesso em: 26 jan. 2020.

PADILHA, Laura Cavalcante. O trânsito para a melancolia na ficção angolana contemporânea. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 295-301, 2º sem, 2003. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12527>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

_____. Cartogramas: ficção angolana e o reforço de espaços e paisagens culturais. In: **Alea**: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 139-148, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2005000100009>. Acesso em: 8 fev. 2020.

PADILHA, Laura; SILVA, Renata Flávia da (Org.). **De Guerras e Violências**: palavra, corpo, imagem. Niterói: Ed. da Universidade Federal Fluminense (EDUFF), 2011.

PALAVRA&ARTE - Revista Cultural On-line. Disponível em: <<https://palavraearte.co.ao/>>. Acesso em: 2 abr. 2020.

PARA lá dos meus passos. Realização Kamy Lara. Produção e co-realização Paula Agostinho. Angola: Geração 80, 2019. (Documentário)

PAULO, Nicodemus. População pede término das obras da mediateca. **Jornal de Angola**, Luanda, 7 nov. 2019. Disponível em: <<http://jornaldeangola.sapo.ao/provincias/uige/populacao-pede-termino-das-obras-da-mediateca>>. Acesso em: 12 abr. 2020.

PEDRO, Francisco. Africanidade e arte “mubako” expostas na Assembleia Paulista. **Jornal de Angola**, Luanda, 24 ago. 2009.

PEPETELA. **Lueji**: o nascimento de um império. São Paulo: Leya, 2015.

_____. **Luandando**. Porto: Elf Aquitaine Angola, 1990.

_____. **A geração da utopia**. São Paulo: Leya, 2013.

_____. **O desejo de Kianda**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

PEREIRA, José Maria Nunes. **O paradoxo angolano**: uma política externa em contexto de crise (1975-1994). Luanda: Kilombelombe, 2015.

PEREIRA, Teresa Isabel Matos. **Uma travessia da colonialidade**: intervisualidades da pintura, Portugal e Angola, 2011. 586f. Tese (Doutorado em Belas-Artes) – Escola de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/4631>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

_____. A cidade visível e a cidade tangível: a paisagem urbana como palimpsesto na obra de António Ole. In: **Revista Estúdio**, v. 4, n. 8, 2013, p.181-187. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1647-61582013000200024&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 7 out 2018.

_____. Kiluanji Kia Henda: ficção, ironia, desconstrução. In: **Revista Estúdio**, 2014. v. 5, n. 9, p. 60-69. Disponível em: <<http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/arquivo.htm>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

PIMENTEL, Ernestina Maria Filgueiras. **Eikon**: ressonâncias visuais de uma paisagem ausente, 2008, 100f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9829/1/Ernestina%201.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2020.

PIRALIAN, Hélène. **Genocídio e transmission**. Prólogo de Héctor Schmucler. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

PORTO, Nuno (coord.). **Angola a preto e branco**: Fotografia e ciência no Museu do Dundo, 1940-1970. Coimbra: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 1999.

PRECIADO, Paul. When Statues Fall. In: **Artforum**, v. 59, n. 3, dec., 2020. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/202009/paul-b-preciado-84375>>. Acesso em: 27 mar. 2021.

QUEMIN, Alain. A distribuição desigual do sucesso em arte contemporânea entre as nações: uma análise sociológica da lista dos ‘maiores’ artistas do mundo. Tradução Germana Henriques Pereira. In: QUEMIN, Alain; VILLAS BÔAS, Gláucia (dir.). **Arte e vida social**: pesquisas recentes no Brasil e na França. Marselha: OpenEdition Press, 2016. (On-line). Disponível em: <DOI: 10.4000/books.oep.1474>. Acesso em: 12 out. 2019.

RAMOS, Filipa. Fernando Alvim (Entrevista). **ArteCapital** (on-line). Disponível em: <<https://www.artecapital.art/entrevista-36-fernando-alvim>>. Acesso em: 14 abr. 2019.

RAMOS, Karina. A angolanidade literária nas páginas da Revista Mensagem (1951-1952). In: **Transversos**: Revista de História. Rio de Janeiro, n. 10, ago. 2017. Disponível

em:<<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/29973>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

REA, Caterina Alessandra. Descolonização, feminismos e condição queer em contextos africanos. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 26, v.3, 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/j3bzdZB6PvB9qjzMcprDgCH/?lang=pt>>. Acesso em: 22 nov. 2021.

RIBAS, Óscar. **Uanga Feitiço**. Lisboa: Mercado de Letras, 2009.

RIBEIRO, Isabela Mota. Kiluanji Kia Henda. Se acontecesse alguma coisa em Angola, seria mais parecido com o que se passa na Líbia. **Público**, Lisboa, 20 mar. 2011 (on-line). Disponível em: <<https://www.publico.pt/2011/03/20/jornal/kiluanji-kia-henda-se-acontecesse-alguma-coisa-em-angola-seria-mais-parecido-com-o-que-se-passa-na-libia-21553409>>. Acesso em: 21 mar. 2020.

ROBERTS, Mary N.; ROBERTS, Allen. Luba Art and the Making of History. In: **African Arts**, winter, v. 29, n. 1, p. 22-35; p. 101-103, 1996. Disponível em: <https://exchange.umma.umich.edu/system/local_files/files/000/000/227/original/Roberts__Memory__Luba_Art_and_Making_of_History.pdf?1490885759>. Acesso em: 2 jun. 2019.

ROBERTS, Mary N. The King is a Woman: Shaping Power in Luba Royal Arts. In: **African Arts**, autumn, v. 46, n. 3, p. 68-81, 2013. Disponível em: <https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/AFAR_a_00089>. Acesso em: 2 jun. 2019.

ROBINSON, Jennifer. Global and World Cities: A view from off the map. In: **International Journal of Urban and Regional Research**, v. 26, n. 3, p. 531-554, 2002. Disponível em: <<http://www.stellenboschheritage.co.za/wp-content/uploads/Global-and-World-Cities-.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2020.

ROCHA, Denise. Luanda colonial e literária em A gloriosa família: o tempo dos flamengos, de Pepetela. In: **Mulemba**, v.12, n. 1, p. 63- 78, jan./jul, 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/5024>>. Acesso em: 24 fev. 2020.

ROCHA, M. C. Arte da representação: as estátuas de Tshibinda Ilunga. In: **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 15-16: 411-431, 2005-2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/89746>>. Acesso em: 11 out. 2021.

RUI, Manuel. **Quem me dera ser onda**. Rio de Janeiro: Griphus, 2005.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução Rosaura Eichenberg, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANSONE, Livio (org.). **Memórias da África**: patrimônios, museus e políticas das identidades. Salvador: EDUFBA, 2012.

SANTOS, Amélia. Faltam monumentos de figuras nacionais. **Jornal Nova Gazeta**, Luanda, 2018, 4 out. Disponível em: <<https://www.novagazeta.co.ao/artigo/faltam-monumentos-de-figuras-nacionais>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova**. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1978.

_____. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Hucitec, 1982.

_____. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia. 6. ed. São Paulo Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

_____. **A natureza do espaço habitado**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2017.

SCHMID, Christian. A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. In: **GEOUSP** – espaço e tempo, São Paulo, n. 32, p. 89-109, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74284>>. Acesso em: 22 set. 2019.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato (Org.). **Pensando África**: literatura, arte, cultura e ensino. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **A magia das letras africanas**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Quartet, 2008.

_____. António Olé e Jorge Gumbé: a incessante procura de raízes. In: **Poesia Sempre**, v. 23, p. 13-16, 2006.

_____. A arte da poesia e da pintura: novas subjetividades em Angola pós-independência. In: **Abril**, Niterói, v. 1, n.1, p. 58-65, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29838>>. Acesso em: 1 fev. 2020.

_____. Costa Andrade e o lapidar da pedra da memória: enlaces entre poesia e pintura. In: **Abril**, Niterói, v. 3, n. 5, p. 9-28, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29761>>. Acesso em: 5 fev. 2020.

_____. A literatura e a arte em Angola na pós-independência. In: **Conexão Letras**, v. 8, n. 9, p. 09-21, 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55396>>. Acesso em: 4 fev. 2020.

_____. O estudo das literaturas africanas no Brasil: perspectivas contemporâneas, novos desafios. In: **AbeÁFRICA**, v. 1, n. 1, p. 5-14, 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/abeafrica/article/view/19046>>. Acesso em: 7 fev. 2020.

SERROTE, Wilton Pedro. Política econômica de Angola: uma análise as transformações observadas na economia angolana no tempo da guerra ao tempo da paz. In: **Revista Dados de África(s)**, v. 1 n. 1, 2020. Disponível em: <<https://revistas.uneb.br/index.php/dadosdeafricas/article/view/9878>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

SIEGERT, Nadine. Utopia, dystopia, neo-utopia: three generations of contemporary artists in Angola. In: MIRANDA, Mónica de (ed.). **Atlantica: contemporary art from Angola and its Diaspora**. Lisbon: Hangar Books, 2018a. p. 222-230.

_____. Aesthetic Autopsy. Collective Memory and Trauma in Contemporary Art from Angola. In: **Artl@s Bulletin**, v. 7, n. 1, p. 53-64, 2018b. Disponível em: <<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol7/iss1/7/>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

_____. **(Re)Mapping Luanda: utopische und nostalgische Zugänge zu einem kollektiven Bildarchiv**. Berlin: Lit Verlag, 2016a.

_____. Nostalgia and utopia. On the (post-)socialist condition in angolan contemporary art practice. In: NASH, Mark (Ed.). **Red Africa: Affective Communities and the Cold War**. London: Black Dog, 2016b. p. 106-121. Disponível em: <https://www.academia.edu/28768830/Nostalgia_and_Utopia._On_the_post-socialist_condition_in_Angolan_contemporary_art_practice?auto=download>. Acesso em: 14 fev. 2020.

_____. The archive as construction site: collective memory and trauma in contemporary art from Angola. In: **World Art**, v. 6, n. 1, p. 103-123, 2016c.

_____. Mighty images. Counter-visibility as anticipation of utopian imagination. In: MOUSSA, Ijjou Cheikh; NAGGARE, Maroua El; MBAYE, Aminata Cécile; WAHBOUN, Youssef (eds.). **Création et actualité en Afrique**. Rabat: Université Mohammed V, 2017a.

_____. Art Topples Monuments: Artistic Practice and Colonial/Postcolonial Relations in the Public Space of Luanda. In: LARKOSH, Christopher; PEREIRA, Mario; HOLLOWAY, Memory (eds.). **Portuguese Literary & Cultural Studies**, 30/31 – Transnational Africas: Visual, Material and Sonic Cultures of Lusophone Africa, Dartmouth, Massachusetts, p. 150-173, 2017b.

_____. Luanda Lab – Nostalgia and Utopia in Aesthetic Practice. In: **Critical Interventions**, v. 8, n. 2, p. 176-200, 2014. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19301944.2014.939534>>. Acesso em: 12 jun. 2019.

_____. (Re)mapping Luanda. Post-war Utopias of the Angolan Contemporary Art Scene. In: BELTING, Hans; BIRKEN, Jacob; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (eds.). **Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture**. Ostfildern, German: Hatje Cantz, 2011. p. 63-77.

_____. António Ole: From the Border of the City to the Shore of the Island. In: **Nka: Journal of Contemporary African Art**, n. 26, p. 38-47, 2010. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/nka/article-pdf/2010/26/38/447963/Nka_26_04_Siegert_FF.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2019.

_____. António Ole's Art as the Archaeology of Hidden Narratives. In: VIERKE, Uld; HOSSAFELD, Johannes (eds.). **António Ole: Hidden Pages**. Wuppertal: Peter Hammer, 2009a.

_____. The Beauty of elusive Architecture – António Ole's exhibition “In the skin of the city”. In: **In the skin of the city**. Exhibition catalogue. Luanda: Instituto Camões, 2009b.

SILVA, Antônio Eliano Juvêncio da. **A existência subalterna: metáfora da transparência na escrita de Ondjaki**, 2019, 91f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, 2019. Disponível em: <https://www.uern.br/controladepaginas/Defendidas%20em%202019/arquivos/5298dissertaa%E2%80%A1a%C6%92o_antonio_eliano_juvencio_da_silva.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2020.

SILVA, Renata Flavia. **Quatro passeios pelos bosques da ficção angolana**, 2008, 174f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp063110.pdf>>. Acesso em: 8 jan. 2020.

SIMÃO, Santos Garcia. Visão holística dos museus e arquivos em Angola: uma abordagem histórica. In: **Transversos**, n. 15, abril, 2019, p. 316-355. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/42048>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

SIMONE, AbdouMalik. The Worliding of African Cities. In: **African Studies Review**, n. 44, v. 2, p. 15-41, 2001. Disponível em: <<https://www.african.cam.ac.uk/images/files/articles/simone>>. Acesso em: 22 fev. 2020.

_____. People as infrastructure: Intersecting Fragments in Johannesburg. In: **Public Culture**, v. 16, issue 3, p. 407-429, 2004, Duke University Press. Disponível em: <<http://abdoumaliksimone.com/files/45662107.pdf>>. Acesso em: 3 jul. 2020.

_____. Reconfigurando las ciudades africanas. In: **Iconos**. Revista de Ciencias Sociales, n. 51, enero-febrero, 2015, p. 131-156. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50933235008>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

_____. A política da assistência periférica. In: **Revista ECO-Pós**, v. 22, n. 3, 2019. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos>. Acesso em: 14 abr. 2020.

SOLUELO, Manuel Benvindo. **Territorialidades e visibilidades expandidas**: outras relações na linguagem da escultura em Angola, 2017, 257f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, 2017. Disponível em: <http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_11570_DISSERTA%C7%C3O%201%20FINAL-2017%20Soluelo.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2020.

SOUSA, Suzana. Fighting over the Archive: Politics and Practice of the Art World in Angola. In: **Kronos**, v. 45 n. 1, Cape Town, nov., p. 65-80, 2019. Disponível em: <http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0259-019020190001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 2 abr. 2020.

_____. **Bienais internacionais de arte, o seu impacto e importância em África na perspectiva das indústrias criativas e da criação de uma plataforma para artistas locais**. O caso da Bienal de São Tomé e Príncipe e da Trienal de Luanda, 2010, 13f. Relatório Final de Bolsa de Investigação – Fundação Amadeu Dias, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/3470>>. Acesso em: 7 fev. 2020.

SPITZ, Bob. **The Beatles**: a biografia. São Paulo: Editora Lafonte, 2007.

STOLER, Ann Laura; MEGRANAHAM, Carole. Introduction: Refiguring Imperial Terrains. In: STOLER, Ann Laura; PERDUE, Peter C. **Imperial Formation**. Michigan: School for Advanced Research, 2007. p. 3-42.

STOLER, Ann Laura. Imperial debris: reflections on ruins and ruination. In: **Cultural Anthropology**, v. 23, 2008, p. 191-219. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i20484500>>. Acesso em: 21 mar. 2019

_____. Introduction: “The Rot Remains”: From Ruins to Ruination. In: STOLER, Ann Laura (ed.). **Imperial debris**: on ruins and ruination. Durham/London: Duke University Press, 2013. p. 1-35

_____. **Duress**: imperial durabilities in our times. Durham/Lodon: Duke University Press, 2016.

TUNDA VALA. Ano II. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2018.

UNIÃO DOS ESCRITORES ANGOLANOS. Estatuto da União dos Escritores Angolanos. Disponível em: <<https://www.ueangola.com/quem-somos/estatutos/92-estatuto-da-uniao-dos-escritores-angolanos>>. Acesso em: 2 abr. 2019.

WALLERSTEIN, Immanuel. **Análisis de sistemas-mundo**: una introducción. Traducción de Carlos Daniel Schroeder. Mexico: Siglo XXI, 2005.

WALTER, Luís Fernando da Costa. **Angola**: O Papel e Contributo do Sector dos Petróleos de Angola no Desenvolvimento Sócio-Económico do País. Desafios e Expectativas (1975 – 2005), 2007, 94f. Dissertação (Mestrado em Estudos Africanos – Desenvolvimento Social e Económico em África: Análise e Gestão) – Universidade Lusófona, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.iscte-iul.pt>>. Acesso em: 6 abr. 2021.

VANIN, Fabio. Luanda Final Report. In: VANIN, Fabio. **Culture and safety in Africa**. Switzerland: University of Applied Sciences and Arts of Southern Switzerland (SUPSI), 2014.

VERAS, Laurene. **Ondjaki e a memória cultural em ‘Bom dia camaradas’, ‘Os da minha rua’ e ‘Avódezanove e o segredo do soviético’**, 2011, 100f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/37295>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

VERHEIJ, Gerbert. **Monumentalidade e espaço público em Lourenço Marques nas décadas de 1930 e 1940**: dois casos de estudo, 2011, 196f. Dissertação (Mestrado em História da Arte Contemporânea) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2011. Disponível em: <<https://run.unl.pt/handle/10362/7223>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

_____. Monumentos coloniais em tempos pós-coloniais. A estatuária de Lourenço Marques. In: TORRÁS, Begoña Farré (org.). **Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em homenagem a José Augusto França**. Lisboa: APHA – Associação Portuguesa de História da Arte, 2012. p. 36-45. Disponível em: <https://www.academia.edu/18197416/Monumentos_coloniais_em_tempos_p%C3%B3s_coloniais_A_estatu%C3%A1ria_de_Louren%C3%A7o_Marques>. Acesso em: 21 jun. 2020.

VICENTE, Filipa Lowndes (org.). **O império da visão**. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960). Lisboa: Edições 70, 2014.

VIEGAS, Sílvia Leiria. **Luanda, cidade (im)previsível?** Governança e transformação urbana e habitacional: paradigmas de intervenção e resistências no novo milénio, 2015, 658f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, 2015. Disponível em: <<https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/10063?locale=en>>. Acesso em: 21 mar. 2019.

VIEIRA, José Luandino. **A cidade e a infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Entrevistas realizadas

CASSULE, Don Sebas. Entrevista concedida a Adriana Cristina Aguiar Rodrigues. Luanda, 25 jul. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita em Apêndice nesta tese]

CAPELENGUELA, David. Entrevista concedida a Adriana Cristina Aguiar Rodrigues. Luanda, 29 jul. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita em Apêndice nesta tese]

MONTE, Domingas. Entrevista concedida a Adriana Cristina Aguiar Rodrigues. Luanda, 31 jul. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita em Apêndice nesta tese]

NASCIMENTO, Paula. Entrevista concedida a Adriana Cristina Aguiar Rodrigues. Luanda, 29 jul. 2019. [A entrevista encontra-se em Apêndice nesta tese]

PAXE, Abreu. Entrevista concedida a Adriana Cristina Aguiar Rodrigues. Luanda, 6 ago. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita em Apêndice nesta tese]

SIMBAD, Hélder. Entrevista concedida a Adriana Cristina Aguiar Rodrigues. Luanda, 2 ago. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita em Apêndice desta tese]

APÊNDICES

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ABREU PAXE

ENTREVISTA COM ABREU PAXE

Realizada em Luanda, no dia 06 de agosto de 2019.

Abreu Paxe nasceu em 1969, na província do Uíge. É autor dos livros A chave no repouso da porta (vencedor do prêmio António Jacinto 2003) e O vento fede de luz. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, atualmente é professor de literatura e chefe do Departamento de Línguas e Literaturas africanas do Instituto Superior de Ciências da Educação (ISCED), em Luanda.

Adriana Aguiar (AA): A minha pesquisa debruça-se sobre a literatura e as artes em sua relação com a espaço, o corpo, a memória entre a década de 1990 e a segunda década do século XXI. Como você analisa esse período?

Abreu Paxe (AP): Havia um primeiro desenho, que era construir a utopia, o lugar da utopia. Então, você idealiza que vamos ter um país, e depois concretiza-se isso. Ao se concretizar isso, o próprio lugar passa a elaborar linguagens, processos que mereciam ser traduzidos, de certo modo, para um olhar artístico, um olhar político, um olhar social, de modo geral. Então, a geração, conforme indicas, de 1990, é interessante trabalhar nela, porque também é no período dos anos 1990 que se dá o grande processo de transformação política, econômica. O processo político saiu de uma estrutura de partido único para o multipartidarismo, houve uma grande concentração de pessoal na capital. Isso trouxe muitas fissuras, trouxe um plano de desprogramação de modo geral. É essa desprogramação com que se vão relacionar as linguagens artísticas, como o kuduru. A pessoa quando olha para o kuduro pensa que é um desvio. Na verdade, não é desvio. O kuduro é uma tradução da própria desprogramação que o país sofre, com algumas desestruturas e propõe e cria outros lugares de relacionamento, outras linguagens com as quais nos relacionamos. Então, acho interessante, pelo menos essa parte que fazes do período, sobretudo que demarcas.

AA: Uma das minhas preocupações é que o meu olhar é de fora, é de estrangeira. E estou aqui nesse momento porque senti a necessidade de vir a campo para entender algumas questões. Uma delas refere-se ao que você já pontuou, isto é, de construção de uma ideia literária de nação que atravessa a literatura angolana. Um tema forte, por exemplo, diz respeito à presença do musseque, à presença desses lugares não centrais e dessas culturas não centrais e não convencionais. Mas tem uma coisa que me instiga: se as artes se apropriam desses espaços de periferia e dessas outras culturas, o que eu estou querendo saber aqui, mais propriamente, é como, e se, essas artes chegam até lá, nas periferias. Como é que elas chegam à periferia de Luanda? Como é que elas chegam às populações mais carentes? Elas entram no musseque? Chegam às províncias? Se o jovem mais carente, por exemplo, quiser se tornar um escritor, qual é o acesso dele? Ou seja, qual é o espaço dado àquele que quer ser escritor, que quer ser leitor – ou que não quer ser, mas que precisa ser leitor? Então, estou me preocupando não só com o espaço que aparece nas artes, mas também com qual é o espaço para as artes?

AP: Quais são os instrumentos públicos que atendem aos talentos? Ou o jovem quando se torna escritor, como é que o Estado cuida? Com que meios o jovem se serve para se tornar escritor?

AA: Ou mesmo o público leitor. Por exemplo, se você produz literatura, você é escritor, esse sistema demanda um leitor. Então, como é que se forma um leitor angolano? Como é que essa literatura chega lá? Ou como é que as artes visuais chegam lá? A partir de que mecanismos, de que instrumentos? O que tem mudado da década de 1990 para cá, nesse sentido?

AP: Na verdade, esse lugar da mudança não começa propriamente na década de 1990. Há aí manifestações artísticas de jovens escritores que se vão lá nos anos 1980 (80, 85), que não deixam de ser fundamentais. Até mesmo na década de 1970, há muitos escritores na década de 1970 que não deixam de ser fundamentais para aquilo que os anos posteriores passam a determinar. Agora, a literatura teve um ritmo de desenvolvimento, em termos de produção de materiais publicáveis, livros e outras coisas, com um distanciamento muito grande em relação aos setores que podem cuidar não só da circulação, como da própria divulgação ou partilha desses elementos. Nós temos um déficit muito grande de bibliotecas. Temos um déficit grande de livrarias. Temos um déficit grande da própria arrumação do assunto literatura. E mesmo a nível dos estudos literários. Há uma primeira fase: a literatura angolana, o conhecimento sobre ela, ficou preso aos estudos que o Brasil e Portugal por via dos estudos e do ensino das literaturas africanas faziam. Então, como você pode ver, até nós temos o problema de abordar aquilo que é a nossa própria literatura. Mas por que nós vamos ter esse problema? Porque nós vamos sempre trabalhar numa perspectiva, numa base positivista. E depois colado à ideia do Ocidente. A gente compreende que quando o Ocidente traz para os espaços sociais a literatura, era porque essa tinha uma função política, ideológica e cultural, que era de criar marca para os espaços nacionais. Então a literatura estava muito ligada ao espaço nacional. Há uma literatura, há um espaço nacional. Até lá, nós compreendemos a literatura a partir desse desenho. Mas quando os espaços nacionais se fundam, e se fundam as literaturas, descobriu-se que, na verdade, há aspectos anteriores aos espaços nacionais, que não era a ideia da literatura nacional. Então, a literatura nacional passou a ser nutrida com os aspectos de literatura que eram anteriores aos espaços nacionais, os casos mais evidentes são os contos de fada. O conto de fada, que entra na literatura russa, é anterior ao espaço social russo, que é criado depois, por via da ideia dos espaços nacionais. Mas isso para a Europa resolveu-se porque a Europa arrumou a forma como ela queria, ou como ela se inventou como realidade social, assim como a América e outros. Nós, na perspectiva africana, estamos com mais dificuldade. A gente, ao ensinar a literatura, vai tentar fazer uma espécie de decalque para o fenómeno literário angolano, nessa perspectiva positivista. Mas aquilo que a realidade angolana produz, em termos de estética, distancia-se um bocado da forma como a Europa se arrumou, porque todos os períodos literários que a Europa vai criar e vai desenvolver, que a literatura até um certo ponto acompanha, definiam precisamente as inquietações filosóficas, estéticas (e científicas até) de cada época. Quem fosse cientista, quem fosse escritor, pensava precisamente a partir dessa base. Mas para nós não acontecia necessariamente isso. Quando está acontecendo um movimento na Europa, nós temos um aspecto estruturalmente rural, praticamente, não de cidade. Ou, se tinha um aspecto de cidade, eram coisas muito pequenas para o número da população que se tinha. Quando se vão dar as transformações políticas, sociais, da colonização para as independências; depois, das independências, centradas no monopartidarismo, para o multipartidarismo. Todas essas transformações vão desestruturar o tecido social e vão construindo outros lugares de diálogos possíveis sobre esse fenómeno, o fenómeno literário. Essa reorganização nós não conseguimos dar conta, porque nós não conseguimos nos relacionar do ponto de vista filosófico, do ponto de vista sociológico, do ponto de vista científico-acadêmico mesmo até, com esses elementos. Mas a arte tomou conta disso, porque as pessoas continuaram a cantar, as pessoas continuaram a dançar, as pessoas continuaram a fazer literatura (escrever pelo menos). Ou seja, o imaginário continua a se reconfigurar no desenho artístico. Mas não houve um traço filosófico, no sentido acadêmico do termo, que pudesse nos ajudar a organizar essas perspectivas de desestruturação. Porque essa desestruturação social, ou essa reprogramação social, vai também nutrir aquilo que depois vai se apresentar como produto estético-literário ou estético-artístico, de modo geral. É só ver aquilo que, por exemplo, muitos jovens artistas plásticos fazem, como Kiluanji Kia Henda. Tem outros também interessantes, com propostas interessantes. Mas nós temos esse drama primeiro. Depois temos outro drama. Nós temos uma

literatura a que se dá o nome (e esse é o problema do nacionalismo) de literatura angolana. A literatura angolana funda o espaço nacional que se chama Angola, e esse espaço é fundado também com a língua portuguesa. Mas Angola é um espaço multilíngue, é um espaço com várias outras línguas. Se nós pensarmos que a literatura é a relação língua e sociedade, nós temos em Angola literaturas, porque nós temos línguas e sociedades. Mas aí tu dizes: não, a língua que nós temos é essa, que é a língua do projeto nacional, é a língua que vai projetar a cultura nacional e é a língua que vai projetar aquilo que nós chamamos de literatura angolana. Mas de que essa literatura se nutre? De muitos artefatos culturais que as línguas, as diferentes línguas que convivem com a língua portuguesa elaboraram. Essas línguas, de vez em quando – até porque muitos escritores que nós temos falam essas línguas, sobretudo os mais velhos –, esses elementos do quimbundo, kikongo, cokwe, ou em forma de linguagens verbalizadas, ou em forma de linguagens materializadas ou espiritualizadas, acabam por entrar no inventário artístico. Mas nós às vezes temos dificuldades de lidar com isso. Mas, quando nós dissemos que a literatura é angolana no cerne da língua portuguesa, temos muito mais dificuldades ainda de nos relacionarmos com as literaturas que estão bem ao lado de nós. Eu estou mais próximo, em termos de relacionamento, mesmo como professor, com Brasil, com Moçambique, com Portugal, com Guiné-Bissau, Timor-Leste. Não com os países limítrofes, como Congo Brazaville, Congo Democrático, a Zâmbia, a Namíbia e a África do Sul, que estão próximos de Angola e que têm os mesmos desenhos do imaginário bantu ou khoisan. Essas estruturas, bantu e khoisan, entram também na estrutura do imaginário. Elas não deixam de estruturar a literatura. A literatura se reapropria dos elementos da cultura. Este desenho da descontinuidade territorial é que nós temos dificuldade de construir onde estamos a ensinar literatura. Voltamo-nos mais para um selo nacional, fechado na língua portuguesa, e deixamos escapar as estruturas que nos levam ao espaço de descontinuidade, em que o homem bantu de Angola tem o mesmo imaginário que o homem bantu da Zâmbia, o bantu de Angola tem o mesmo imaginário que o bantu da Namíbia, dos Congos, e por aí afora. Então, tem essa complexidade. Olhando para esse desenho e essas transversalidades, e aí a ideia que você bem disse do corpo, do espaço e memórias, - e aí não é só memória, são memórias, na verdade; e as memórias relacionadas com esses processos, com sistemas de transformação – nós começamos a ver que, afinal, podemos pensar a literatura de outro modo. Depois começamos a questionar o próprio desenho de literatura. Então vamos buscar toda a reconstituição daquilo que é a ideia de literatura, que para muitos ficou só com o cenário da escrita, a escrita gráfica, do papel, do livro. Não, a literatura não é só a escrita gráfica, do papel e do livro. E mesmo, também, se nós olharmos para a escrita gráfica do papel e do livro, para a sua origem, o mito da origem da escrita, nós temos um problema porque a escrita são representações gráfico-visual, materializadas na pedra, nos ossos de animais, etc., com uma relação muito forte com a pintura, com as esculturas e outras linguagens das artes plásticas. Então, a própria literatura tem o lugar da plasticidade, ou seja, a escrita tem o lugar da plasticidade. Se a escrita tem esse lugar da plasticidade, a literatura não pode deixar-se ser uma coisa que se fecha, nem algo que lhe confina, num lugar convencionado como a relação que nós temos com a escrita, que é muito fechada, muito restrita ao papel, ao jornal e ao livro. Olhando para esses conflitos todos, para nós fica difícil do ponto de vista filosófico, teórico mesmo até, trabalhar esse material, fica difícil por conta também da forma como nós nos organizamos. Depois fica difícil, de certo modo também, poder arrumar um processo de sistematização do assunto literário. Tanto mais que a proposta que eu tenho, por exemplo, de poder trabalhar, é ver como é que a própria literatura angolana reelabora, a partir dos princípios desenvolvidos pelo Deleuze, das dobras, reelabora a linguagem como processos de zigue zagues, aquilo que Haroldo Campos chamou de a “memória espermática”. A própria literatura, quando vêm diferentes termos literários, por exemplo, se você ler uma Paula Tavares, um Ruy Duarte de Carvalho, vai compreender que há uma memória espermática na sua poesia. Por que? Porque um símbolo que aparece lá, a palavra que aparece lá, às vezes dedicada a uma

jovem mumuila, a um pastor, enfim, ele depois vai fazer refuncionalizar um conjunto de códigos que estão na cultura e que nós estamos acostumados a nos relacionar com esses códigos, e eles são transversais. A vida dançada, cantada, gesticulada, ou mesmo as diferentes formas como nos relacionamos com as coisas, ou manipulamos as coisas. Acho que esse é um desafio que nós temos, em termos de, não só os que criam, como produtores literários, como também os que inventariam por via das ideias esse processo de arrumação estética. Então, a Adriana fazendo isso, não está a trabalhar com uma coisa estranha, com uma coisa com a qual não está por dentro. A própria Adriana pode compreender que estará só a fazer o mesmo exercício que uma pessoa como eu, mesmo estando dentro, faz: que é sair, fazer o esforço de sair desse lugar, distanciar-se dele, reorientar o olhar para alguma coisa.

AA: Você fala da complexidade daquilo que se abriga sob o estatuto de literatura angolana e que talvez devêssemos chamar literaturas angolanas. Mas, ao mesmo tempo, fala dessa presença de uma cultura não ocidental, embora essa cultura também esteja marcada em sua relação com essa cultura ocidental. Você fala da Ana Paula Tavares, do Ruy Duarte de Carvalho que têm trazido essas temáticas. Domingo assisti ao documentário “Para lá dos meus passos”, em que uma companhia de dança local trabalha dança contemporânea, mas ao tempo com movimentos ou manifestações de diversas culturas aqui de Angola. Então, no que eu fico pensando é nessa diversidade temática na literatura contemporânea. Quais temas têm aparecido? O que tem se destacado? Que autores têm se destacado? O que você diria que aparece como mais frequência?

AP: Isso que acaba de perguntar agora é o grande nó górdio, a grande dificuldade. Eu falava da arrumação do próprio assunto estético. Então, ao que nós ficamos presos é do desenho que as grandes editoras fazem, o desenho que os centros de estudos literários fazem em Brasil e Portugal. Eles têm os escritores de eleição, acabam por ser tecnicamente os mesmos. Esses é que vão circulando. E vende-se uma imagem de que aqueles é que representam ou quem pode representar toda uma trama, toda uma diversidade, uma complexidade, como pode perceber, que é a literatura angolana. Tecnicamente não é possível isso. Mas como as tendências do poder, onde se constituem poderes ou ideologias, reduzindo os graus de complexidade dos fenômenos da cultura, a literatura também vai sendo digerida por esse tipo de império, os impérios que se montam. Eles constroem um possível olhar, e eles acham que esse possível olhar que eles constroem, por si só, pode resolver o problema da literatura de modo geral. Então, naquilo que perguntavas, sobre quem se destaca, o desenho é muito evidente, de ver que os que se destacam não traduzem necessariamente esse grau de complexidade que a literatura tem. Agora, eles podem traduzir isso ao lado de todos os outros combinados e entrelaçados. Aí, pois, começamos a ver as diferentes cores, as diferentes vozes, os diferentes tons, os diferentes gestos que cada um traz para esse lugar onde nós vamos inaugurar aquilo que chamaríamos de literatura angolana, mesmo sendo apenas uma umbrela para as diferentes literaturas em relação, em função daquilo que eu disse no princípio. Agora, sobre as temáticas, podem ter relação com esse lugar que eu disse. Há uns que, fazendo assunto literário, voltam um pouco mais para abordar a memória adormecida, a memória arrefecida, aquilo que o Ocidente quando chegou (ou a ideia do nacionalismo quando chegou) tentou abafar ou tentou arrefecer. Então, quando falo, por exemplo, do Ruy Duarte de Carvalho, da Paula Tavares, para não ter aqui uma lista muito enorme de escritores, embora muitos façam isso, eles vão precisamente buscar aquilo que é o lugar da “tradição”, refuncionalizam e trazem um tema estético, um objeto estético, lá onde vão fazer a crônica, lá onde vão fazer a prosa, lá onde vão fazer a poesia. E isso tem muita relação com a própria forma como o homem se questiona sobre seu destino, na forma como o próprio homem se questiona sobre seu meio, sobre a sua vida. E para além desse lugar de reflexão, tem outros lugares que também servem, no fundo, àquilo que é o mapeamento que a cultura europeia vai fazer. Por exemplo, podes encontrar na literatura angolana, em muitos

escritores, sobretudo os mais velhos, das décadas de 1960, 1970, 1980, mesmo até os de 1940 e 1950, às vezes desenhos que se relacionam muito com as influências que eles vão buscar nos escritores europeus. Por exemplo, há muitos escritores que foram influenciados pelo Fiamma Pais, pela Adília Lopes, pelo António Ramos Rosa, Fernando Pessoa, enfim, por outros escritores. Porque havia sempre aquela orientação de que se esses escritores que nós citamos, em França, na Inglaterra, em Bruxelas ou na Espanha, são os grandes centros metropolitanos, são os grandes centros urbanos. Se são os grandes centros, então têm uma grande literatura e um autor que se destaca ali pode ser um grande modelo. Ele quase que se despe da sua condição, do seu lugar e tenta recriar no seu lugar um mundo que se assemelha ao mundo que não é o mundo que ele vive, que ele tem. Então, a literatura angolana tem esses desenhos também. Vais encontrar jovens, mesmo agora. Muito recentemente saíram livros de jovens poetas angolanos que têm uma arrumação estética bem ocidental, a forma como arrumam a poesia, a forma como tomam conta da métrica, até mesmo de referentes escolas, eu vejo que ele tem uma escola estruturada, do Ocidente. Esses temas, esse desenho, essas cores, esses gestos que saltam para hoje trazem toda essa trama. Então vêes que, se prestarmos bem atenção à literatura angolana, nós conseguimos ver todos esses lugares que se combinam, que se traduzem, na transversalidade. Para mim, é muito mais interessante tentar olhar para a literatura a partir desses diferentes lugares, do que estabelecer (porque ela até não tem essa possibilidade) hierarquias ou categorizações. A literatura angolana ou africana, particularmente, como se vê, trabalha mais numa perspectiva de movimento, e movimento que mexe com a perspectiva de rede, em que tudo está relacionado, umas coisas relacionadas às outras. Aliás, o trabalho que eu acabei de apresentar tenta trazer esse tipo de discussão. Mas a partir do lugar onde eu vou discutir o provérbio como um assunto que é da tradição e mostro como é que o provérbio deixa de ser só aquela coisa falada ou escrita, passa a ser uma imagem que migra. Ele vai aproveitar-se dos diferentes suportes que estão na cultura, que compõem as linguagens e os discursos e vai se relacionando com esses diferentes suportes. Então, ao olhar para o provérbio desse modo, nós pensamos que ele tem uma mesma configuração que se assemelha à da pura poesia, porque a poesia não é escrita, poesia é imagem, e a imagem que depois vai negociar com os suportes. Por exemplo, se fala das vanguardas artísticas, e depois se vai sair só da mancha do papel e da escrita e vai negociar outros suportes, e se potencia como elemento de comunicação, com a pintura, com agora até aquele trabalho que se faz da infopoesia e outros. Mas, também, se nós olharmos para isso e voltarmos, associarmos isso a outros elementos, vamos encontrar o mesmo desenho daquilo que nós chamamos de cordel. Cordel parece poesia, mas não é só poesia, parece prosa, mas não é só prosa, e depois disso que ele não é, passa a ser muitas coisas juntas, que é cantar, esculpir, desenhar, estampar, narrar e poetizar. Então, esses elementos todos associados dão a ideia de cordel. Curiosamente, em Angola o cordel não se desenvolve, mas desenvolve-se a poesia, e quando nós vamos analisar o provérbio, ele realiza, precisamente no lugar da tradição, os elementos que o cordel realiza, que são os elementos que funcionam como uma espécie de regra. Um cordelista desenha, esculpe ou estampa, ao estampar escreve, ou em poema ou em forma de prosa. Depois vai estender aquilo num acorde, depois vai cantar, para passar os recados sociais. Vê como é que ele associa diferentes recursos, diferentes suportes que, ele, de forma separada, transforma disciplina, potencia o discurso artístico. O provérbio já fazia isso, e a poesia angolana faz isso. Como a poesia que foi feita nos grandes centros metropolitanos europeus. A literatura angolana tem também esses momentos, tem esse desenho.

AA: Você falou de uma coisa que me interessa bastante, que diz respeito àquilo que nos chega ao Brasil, a partir de um grupo de pesquisadores que já está instituído, ou mesmo de editoras que já se instituíram. E o que me interessa aqui é também saber o que está ocorrendo em Angola, algo mais local, que não se internacionalizou ainda. Andei conversando com alguns jovens, um deles vencedor do Prêmio António Jacinto, para tentar entender alguns movimentos de que ouvi

falar, como o Littragris, o Lev'Arte, o Movimento do Cunene. De que maneira, na sua perspectiva, esses movimentos acabam tingindo ou diversificando ou destoando daquilo que já está instituído no cenário local?

AP: Eles fazem isso, tingem, destoam, mas também ajudam a diversificar uma coisa que se pensou que não era para diversificar. A literatura angolana tinha um desenho, como se ela tivesse um carro chefe: todas as pessoas que viessem teriam de seguir um determinado trilho para se juntar ao carro chefe, o tal lugar da consagração. No fundo, não há consagração nenhuma. A literatura é cada um se decidir escrever, mostrar como é que se relaciona com o mundo. Esses jovens que surgiram com esses movimentos literários ajudam a alargar a possibilidade que nós vimos mostrando, as diferentes formas como nós podemos ir construindo os discursos. Claro que eles ainda não chegaram a esse nível de ousadia, porque talvez o nível acadêmico, a própria imaturidade mesmo que eles têm, até filosófica, não os ajude tanto. Mas pelo menos o que eles têm estado a fazer já mostra que eles têm uma vontade própria de poderem ler os sinais do seu tempo e darem, por via da literatura e de outras manifestações artísticas, respostas a essas coisas de seu tempo, sem que necessariamente eles esperem que haja um sacerdote, haja um mais velho, haja um guia que o faça. Eles até (muitos deles que começaram) não deixaram de ler os mais velhos, não deixaram de ouvir os mais velhos. Mas criam sempre formas de terem tertúlias entre eles e vão discutindo as coisas em função dos instrumentos que têm. Isso ajuda a democratizar, isso ajuda a alargar, isso ajuda a ampliar. E mesmo até lá onde estamos a reivindicar, por exemplo, essa democraticidade que se deseja, é preciso que haja jovens que se situam e que a gente entenda que eles estão num determinado lugar e que pensam de uma determinada forma. E às vezes temos uma cadeia de civilistas, pessoas que estão ligadas a um determinado padrão, e que ficam todas a repetir-se, de forma enfadonha, quase que interminável, nessas repetições. Sobre os jovens desses novos movimentos é precisamente esse desenho que eu tenho. Porque também em função disso respondi a uma questão que me foi colocada, sobre se em Angola existia ou não crítica literária. Mas o desenho que há, sobretudo daquelas pessoas que acham que têm uma certa autoridade (uma autoridade paternal até) do fenómeno literário, elas acham que não há crítica literária, porque a crítica literária em Angola, no sentido mais detido, foi sempre feita por via dos jornais, de forma abundante. Quando não acontecia isso, era feita por pesquisadores das literaturas africanas, portugueses ou brasileiros, portanto, outros. Então, a crítica ficou amarrada a essa cela. Aquilo que se fazia nos jornais, enquanto se fazia nos jornais, ainda não existia nem a Faculdade de Letras nem uma instituição como o ISCED, que também tem cursos que formam professores de literatura, professores para ensinar língua portuguesa e literatura. Claro que quando a Faculdade de Letras e o ISCED instalam esses cursos que desenvolviam estudos voltados para o ensino da literatura, automaticamente a crítica poderá, provavelmente, ter-se deslocado do jornal e ir para um desses lugares. Porque eu perguntava: se vocês dizem que não há crítica literária, então se existem licenciados em literaturas, se existem licenciados em ensino de literatura, existem mestres em literatura, existem mestres em ensino de literatura, existem doutorados em literatura, existem doutorados em ensino de literatura, o que eles produzem, o que seria, se não fosse crítica literária? Então, como é que podemos compreender e ver as diferentes paisagens que o país criou e a forma como ele reelaborou a relação que nós temos com o sistema literário, porque as instâncias de validação do texto literário são várias, não é só o jornal, não é só o jornalista que escreve para o jornal. O estudioso que trabalha, que desenvolve estudos numa academia pode desenvolver atividade crítica. Então, são mais ou menos esses entendimentos que eu tentei trazer. Esses jovens, que muitas vezes estão ligados a universidades, estão ligados a escolas de ensino, ao trabalharem com a literatura, mesmo com o amadorismo que se pode notar neles ou os paradoxos até que se pode notar neles, que é próprio de quem caminha ou de quem trabalha, acabam tecnicamente por dar respostas a esses tipos de

coisas e ajudam sempre a alargar a possibilidade de nos repensarmos ou irmos questionando de forma acintosa esse burburinho que é o fenómeno literária e as complexidades com que ele acontece em Angola.

AA: Você cita a formação de professores, que estariam aptos não apenas a desenvolver pesquisas no campo das linguagens e da literatura, mas também de produzir crítica literária. Por outro lado, você pontuou, e outras pessoas já indicaram também, a dificuldade de acesso ao livro, de acesso a bibliotecas. Eu, particularmente, fui visitar a Mediateca e, ao chegar lá e tentar acessar o espaço interno, fui informada de que era necessário fazer um cartão de dois mil kwanzas para poder ter acesso ao local. Diante da dificuldade de acesso a livrarias, e por consequência a livros, editoras, bibliotecas, quais são os desafios de formar professores, que vão formar leitores, que vão fazer a crítica, ou seja, de constituir um sistema literário mais consolidado e, sobretudo, mais democrático?

AP: Eu estou a desenvolver, neste momento (a nível de mestrado que vai arrancar no próximo ano no curso de Português), uma linha que está voltada para educação, cultura, comunicação e artes. No fundo, a comunicação é essa rede. Eu poderia desejar que a literatura preencha o círculo cultural angolano, circulando de lés a lés, norte, sul, leste, oeste, até criar uma rede de relações institucionais, com todas as instituições que funcionam. Quando nós dissemos que alguém é um professor, atrás do professor tem um conjunto de instituições que se relacionam até nós dizermos “ali está um professor”; quando nós dizemos que isso é um livro, atrás do livro tem um conjunto de instituições que se relacionam, até nós dizermos que temos um livro. Então, o nosso programa é criar espaços com instituições, públicas ou privadas, tanto a nível da política quanto a nível da academia, de como é que nós podemos fazer funcionar uma rede de leitores. Depois dizem “Não, em Angola o jovem não lê”. Mas como é que você vai querer que os jovens leiam se você não tem uma biblioteca municipal no Cazenga ou em nenhum município. Não tens livrarias, não tens bibliotecas municipais, não tens livrarias em municípios ou bairros, ou seja, não tem tecnicamente, praticamente, nada, assim com ideia de municipalização. Nós dividimos Angola em 164 municípios, devíamos ter, no mínimo, 164 livrarias, mais ou menos uma livraria por município. Mas imagina o que representa uma livraria no município. Vamos imaginar que teríamos 165 bibliotecas, imagina uma biblioteca num município, até aquele que tem mesmo aspecto rural, porque nenhum município tem menos de mil pessoas. Se ele tem mil pessoas, é uma população que não vai se nutrir só de uma biblioteca ou uma livraria. Então, lá onde nós vamos ensinar a literatura, quando nós demandarmos o espaço de necessidade de leitura, então vamos reivindicar esse espaço. Mas, às vezes, o Estado não precisa que um formando, um professor, ou um munícipe apresente-se como necessidade, ele antecipa essa necessidade. A relação que você tem com o fenómeno literário angolano, seu lugar de construção, seu lugar de relação, é o espaço urbano, mais propriamente no centro urbano, centro, capital. Se saíres, fores saindo do espaço da cidade e ires entrando naquilo que chamamos de musseques, sem necessariamente chegar à zona rural, comesas a ver automaticamente como é que a literatura já não está ali. Tanto ao ver cinco mil jovens que estão mais ou menos num espaço em que nem escolas em condições têm, a sair dos lugares onde eles estão, a saírem todos para o centro para se transformarem em leitores. E não estou a dizer só de leitor no sentido de leitor para a literatura, mas leitor no sentido mais técnico do termo mesmo, em que o engenheiro, o comerciante tenha sempre alguma coisa que ele deve ler, que ele acompanha como técnico. Já temos dificuldade de ter isso. Para o domínio da literatura a dificuldade é maior. Nós temos problemas, aquilo que eu disse mais ou menos: não temos grandes condições que abordam a coisa do fenómeno literário da forma como nós precisamos que ele se desconstrua, para que a gente possa ter olhos para ver, a partir desse lugar onde nós abordamos a literatura, as outras coisas que não nos ensinaram a ver. O sentido positivista, o

sentido binário, o sentido progressista, fez com que nós nos limitássemos e isso nos cegássemos, ficássemos arrefecidos ou mais ou menos até coagulados, como dizia o outro. Então, há um certo engessamento em que a gente perde a capacidade de sentir ou fazer funcionar. Há coisas que às vezes não conseguimos traduzir porque nós ficamos atrelados a um programa que às vezes tem dificuldade de se relacionar com os movimentos, os sentidos que o nosso próprio espaço produz. Temos essa dificuldade. Então, construir um leitor no sentido crítico, para situar o termo, é difícil, não só por via do conteúdo científico que possa acompanhar isso, mas também pela própria rede de relacionamentos que se pode criar. É verdade que os leitores sempre podem ser forjados de qualquer maneira, a pessoa não lê só porque tem um livro, a pessoa pode ler em função dos estímulos que ela tem do meio, esse também é um lugar de leitura. Mas quem é que treina quem para aprender a ler o ambiente, transformar-se num leitor, que seja capaz de falar? Por exemplo, eu posso projetar programas de construção de oficinas poéticas, trabalhando em grandes centros populacionais, nos mercados, em quimbus, as pessoas vão para lá e bem “você vai sair daqui, pinta um quadro, vai sair daqui faça um poema e não sei o que”. Claro que eles não tomaram contato com nenhum tipo de livro, mas todas aquelas linguagens com as quais se relacionaram podem nos ajudar a construir um texto em poesia, podem nos ajudar a construir uma notícia, pode nos ajudar a construir um quadro de pintura, podem fazer cinema, podem fazer quase tudo. Esses não são leitores? São leitores. Mas quem é que treina as pessoas para isso? Ninguém. Então, são todos esses desafios que nós temos hoje.

AA: Há cursos de pós-graduação em Literatura no ISCED?

AP: Sim. Aliás, meu mestrado eu fiz mesmo aqui do ISCED. Eu fui um dos que me beneficiei da criação do curso de mestrado. Fiz parte dos primeiros formandos de mestrado. Só fiz o doutoramento em São Paulo, na PUC.

AA: E já houve a possibilidade de criar uma revista para publicação de textos, de crítica, uma revista mais acadêmica?

AP: Tivemos essa iniciativa, mas andaram no limbo entre formação e a constituição até do próprio desenho acadêmico. Nós criamos um centro aqui por via do Departamento de Língua Portuguesa, criamos núcleo de estudos literários. Chegaram-se a publicar duas revistas.

AA: On-line ou impressas?

AP: impressa.

AA: Qual o nome da revista?

AP: Temos uma revista de Estudos linguísticos e outra “Como se lê um texto literário”. Mas não são revistas, são, no fundo, publicações, não chegamos a criar tecnicamente uma revista. A revista que nós temos memória que existe em Angola são as que a União dos Escritores Angolanos editou. Agora, no domínio mesmo da literatura, nós não temos uma revista como tal que publique textos em poesia, prosa, ou texto em drama, ou recortes visuais, que dialogue também com a teoria crítica, nós não temos. Temos o *Jornal da Cultura*, que vai fazendo em parte isso, que é uma coisa que está ligada a uma publicação do Jornal de Angola ou das Edições Novembro, e não a um projeto de uma universidade. Tínhamos também o caderno, primeiro era “Vida e cultura”, depois passou a ser “Vida cultural”, também era um caderno que aparecia aos domingos no *Jornal de Angola*, que também se dedicava à atividade crítica literária, crítica das artes, de modo geral. Era um projeto desse mesmo jornal, das Edições Novembro, mas não

propriamente uma coisa da universidade. Então, mesmo a nível de publicações, de ideias voltadas a abordar esses fenômenos literários, ainda temos esse déficit.

AA: Dirigindo-me não ao Abreu escritor ou professor, mas ao Abreu leitor, o que você citaria como leituras de escritores angolanos que você tem gostado? Nomes de jovens, ou nomes pouco conhecidos, sobre os quais você diria “eu li e gostei disso”?

AP: Para mim, é difícil a pergunta que fazes. É difícil porque, para já, na literatura angolana as leituras que faço são dinâmicas. Eu tenho dificuldade de isolar o escritor na forma de leituras que faço, porque eu sempre noto que quando leio, vejo que ele tem uma marca que o aproxima e associa a outros. Por exemplo, li a obra de Bendinho Freitas, *A pitoresca etnia das palavras*, mesmo agora o livro mais recente que ele publicou, que é *Silentes vozes d'árvores*, a poesia dele tem muita relação com a poesia de Cristóvão Neto, que na verdade é um poeta, escritor, da geração dos anos 1980. Bendinho Freitas passou a publicar só agora, depois de 2010, mas ele já tinha estado a se relacionar com o assunto literário e com a própria escrita mesmo nos anos oitenta e noventa. São escritores e poetas literários. Mas também se você for ver, por exemplo, Nok Nogueira, se olhar para ele, a ver que a forma como ele reelabora o próprio discurso poético vai ter relação, por exemplo, com Trajano Nankhova, já vais ver que ele tem relação com os mais velhos da geração “Vamos descobrir Angola”. Então, veja que eu não consigo ler assim de forma isolada e dizer que este é o poeta assim, porque os discursos de rompimento, de ruptura, quase que são raros entre nós, há sempre assim um discurso quase que de continuidade, de selo de continuidade. Embora, não se deixe de assinalar a forma individual como cada um desses autores se destaca. Um deles também que eu acho que tem uma poesia de interesse entre os jovens é o Pombal Maria, através da forma como ele se relaciona com o próprio concretismo. Pombal Maria, pelo que depois me constou, é um dos que também tentou, ou seja, deu vida a esse projeto, por exemplo, Litteragris, que, por exemplo, fala muito no experimentalismo, concretismo, a forma como eles abordam o concretismo. E vês que, na verdade, eles têm esse lugar estético. Aliás, aquilo que eu esqueci também, os jovens do Litteragris tomaram a ousadia de publicar uma revista voltada para aquilo que eles acham que é a forma como eles construíram a estética deles. Por exemplo, eles dizem que a estética que fazem é “Litteragris”, mas claro que se você for olhar para aquilo não é nada que superou aquilo que nós sabemos que o mundo da literatura foi construído como plano estético. Mas para mim isto já vale, só a ousadia. Eu já não faria, já não entraria na ideia de que vou formar um movimento literário, para mim não faz sentido isso, mas para um jovem tem todo sentido, porque ele, até uma determinada altura, vai compreender por que é que ele não precisa de fazer aquilo, mas só o trajeto que ele faz para alimentar a ideia de movimento, ajuda muito a construir diferentes formas de se relacionar com as coisas. Ele diz “não, eu faço isso”. Mas até descobrir que aquilo que ele faz já outras pessoas faziam, é o desafio que ele tem para ir andando, ir vendo, ir lendo e se relacionando.

AA: Além do António Jacinto, quais outros prêmios existem aqui?

AP: Tem o prêmio “Sagrada Esperança”. Mas de revelação é o António Jacinto. Agora vi, constou-me que a Imprensa Nacional vai passar a premiar obras de jovens criadores, a partir de agora, mas estreantes. Mas também o Governo da Província de Luanda, por via da Secretaria de Estado da Cultura também teve um prêmio revelação. Aliás, a União dos Escritores Angolanos também teve prêmio de revelação. Ou seja, prêmios de revelação já existiram vários. Mas também da mesma forma que foram surgindo foram desaparecendo. Também só foram surgindo nos mesmos lugares, por exemplo, as universidades, uma das coisas que nós notamos é que as universidades não têm um projeto de criar prêmios voltados para a literatura, voltados para a literatura de ideias, não tem ainda esse tipo de projeto.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM DAVID CAPELENGUELA

ENTREVISTA COM DAVID CAPELENGUELA

Realizada em Luanda, no dia 29 de julho de 2019.

Nascido em 1969, na província da Huíla, David Capelenguela é jornalista, licenciado em direito e autor dos livros Ego de fogo, Gravuras d'Outro Sentido, Vozes Ambíguas, Tipo-Grafia Lavrada, Véu do Vento, Acordanua e Verso Vegetal. Atualmente ocupa o cargo de secretário-geral da União dos Escritores Angolanos (UEA).

Adriana Aguiar (AA): Você poderia comentar, inicialmente, como foi esse processo de transição da equipe que geria a UEA e a passagem para essa nova equipe? Como é que você assume a UEA e o que você tem de expectativas?

David Capelenguela (DC): A União dos Escritores Angolanos é a primeira associação cívica criada depois da independência, ou seja, vinte e nove dias depois da proclamação da independência de Angola foi criada a União dos Escritores Angolanos. O que quer dizer que os nacionalistas, como Agostinho Neto, António Jacinto e outros já traziam o sonho da criação da União dos Escritores Angolanos. Só para ver que nem sequer trinta dias tinham passado, foi criada a União dos Escritores Angolanos. E de lá para cá o processo tem sido normal. Terminou uma fase, um mandato, há sempre o processo de preparação das eleições para a substituição, para a troca de corpos gerentes da União dos Escritores Angolanos. Já passaram por aqui várias pessoas, no caso, eu sou o sétimo secretário geral a entrar. Nós tomamos posse no dia 18 de maio deste ano de 2019 e com uma perspectiva de olharmos para a União dos Escritores Angolanos como essa associação primária que foi criada depois da independência do nosso país, que tem a sua importância, tem a sua responsabilidade social no país. Mas também pretendemos olhar para a UEA não só como uma instituição estática. Nós precisamos olhar para a UEA como uma associação que tem membros e cuja literatura, a sua produção literária, deve ser conhecida fora. Quando se fala de escritores angolanos, fala-se de poucos, poucos nomes e que há toda uma necessidade enquanto compromisso de equipe que está a entrar agora de fazermos a divulgação, fazermos mais divulgação, mais internacionalização da literatura angolana. E tem sido uma tarefa que foi começada como um desafio, mas que, fazendo assim um olhar em torno desse processo, julgamos que é possível, com o envolvimento de todos. Obviamente, quando digo “todos”, estou a dizer desde membros da UEA a pessoas que não são membros, a académicos, a universitários, a professores, enfim. Por todo canto que há interesse em se estudar a literatura angolana acho que era bom que chegasse lá a nossa voz, era bom que chegasse lá a nossa perspectiva, o nosso pensar sobre essa maneira de produzir a literatura angolana. Embora nós tenhamos muitos bons escritores, infelizmente são muito pouco conhecidos, muito pouco divulgados. Então, é essa uma das nossas grandes missões. Mas também estamos preocupados com a interação do surgimento de novos grupos literários, grupos académicos que estão interessados na literatura. E a UEA, como apoiou a Brigada Jovem de Literatura, hoje tem essa contraparte de responsabilidade para poder acompanhar, poder apoiar esses jovens, de modo que eles façam uma literatura, de fato, aquela que represente Angola no seu computo geral, de modo que não haja mais quantidade do que qualidade. Nós precisamos realinhar a literatura angolana numa perspectiva de contribuição para o valor que ela tem dentro e fora do país.

AA: Então você trata de duas perspectivas, uma na relação internacional de Angola com outros países, divulgação dessa literatura, e você traz uma outra perspectiva, que é o diálogo com esses novos escritores que tenham um compromisso, que revelem uma literatura que seja

autenticamente angolana e você fala da Brigada Jovem. O que é a Brigada Jovem, como ela surge?

DC: A Brigada Jovem de Literatura surge na década de 1980, porque havia uma vaga de jovens com energia, com vontade de mostrar a sua veia artística, de mostrar aquilo que sabiam fazer na perspectiva literária. E essa Brigada então começa a manifestar o interesse de se organizar em associação. No começo, foi muito difícil eles serem aceitos pelos mais velhos, que já estavam neste movimento artístico-literário, sobretudo aqueles que já estavam ligados à UEA. Mas, depois, percebeu-se que era um movimento dinâmico, era um movimento com muita energia e que tinha um contributo a dar, de modo que eles surgiram com uma proposta estética muito forte que chegou a abrir portas para muita coisa. E essa Brigada Jovem de Literatura foi então aceita pela UEA e teve o apoio direto, por exemplo, do próprio Luandino enquanto secretário-geral da UEA. Ela começou por Luanda e depois começou a se disseminar pelo resto do país. Eu próprio que estou aqui a falar fui secretário da Brigada Jovem de Literatura em três províncias: Namibe, Huíla e Cunene. Depois me tornei secretário regional de três províncias. Era uma brigada que tinha muita força, muita vontade, muita energia de fazer a produção literária. Mas com o andar do tempo ela começou a conhecer algum envolvimento da mão política, ganhou outros rumos e muitos dos bons escritores deixaram a B JL por conta disso. Alguns criaram outros movimentos literários (como o Movimento do Uandange) que surgiram em função disso. Por que? Porque já não se identificavam com aquela brigada que eles criaram, a brigada tinha tomado um outro rumo, estava com uma outra perspectiva de produção artístico-literária. Isso fez com que esses jovens saíssem e criassem os seus movimentos. Mas por si só é um movimento que foi impulsionador para o surgimento de muitos grande escritores angolanos atualmente, eu estou a falar, por exemplo, dos nomes de Luís Kandjimbo, um grande poeta, um grande crítico literário do país, um grande acadêmico; estou a falar de Lopito Feijó, um grande poeta, muito divulgado na Europa, é dos poetas, escritores angolanos que quase mais tem conseguido internacionalizar a sua produção literária; estou a falar dos nomes como do João Maimona, um grande poeta, que tem uma veia artística muito forte, é acadêmico. Então, estou a falar de nomes que surgiram na B JL e mais tarde entraram como membros da UEA e hoje são das grandes referências. Ao falarmos da história da literatura angolana, não tem como não passarmos por esses nomes. E é essa a brigada que, embora continue até hoje, não tem a mesma força, a mesma energia, não tem o mesmo dinamismo. Por conta disso, vão surgindo outros grupos literários a par da B JL, mas ainda assim ela continua e vai fazendo alguma coisa por aí.

AA: A B JL é da década de 1980. A minha pesquisa se debruça sobre o período que vai da década de 1990, em que o país vive ainda em situação de conflito, e as primeiras décadas do século XXI. Como você, que vem da B JL, que assume a UEA, como é que percebe essa transição? O que permanece e o que muda, o que acontece nessa virada da década de 1990 para o século XXI?

DC: Na verdade, o que está a acontecer agora, na história da literatura angolana, é uma virada muito grande, no sentido de que a década de 1990 produziu poetas que estavam virados num clima de guerra. Havia guerra, havia as chamadas rusgas que era para ir para tropa, para combater, havia muita fome, muita miséria. Havia muita dificuldade de ter acesso à universidade. Dá-se a Paz e muda-se o rumo do país. O país começa a ganhar novos contornos na perspectiva de um olhar mais de país, começa a conhecer novas realidades, e a própria juventude vai atrás com essa realidade. Abrem-se, quase que é disseminada a abertura de universidade a nível de país, há mais ingresso de jovens nas universidades, há mais leitura, há mais entrega e há mais vontade para esta mesma literatura. Surgem muitos movimentos, não só

ao nível de Luanda, mas ao nível de outras províncias de Angola, e esses movimentos cada um com seu objeto social, mas todos voltados, virados para a literatura. Quer dizer, você hoje vai encontrar os movimentos literários cada um a fazer a sua produção, cada um a fazer o seu trabalho, mas todos virados para a literatura. E isso, para uma pessoa como eu, que viveu um bocado o antes e o agora da literatura angolana, é um indicador de que a literatura tem conhecido momentos muito diferentes. Pena é assistirmos, ainda hoje, por via da explosão desses movimentos, alguma quantidade literária. Precisamos, de fato, afinar um pouco para encontrarmos alguma qualidade acima da média nesses movimentos que vão surgindo. E um pouco, penso eu, por via de um esforço que deve acontecer de todos nós, quer os que fazem a literatura como tal, mas também aqueles que são os críticos literários, de modo que tenhamos uma literatura com alguma qualidade, porque ela vai ser consumida dentro e fora do nosso país. E isso é uma obrigação de todos. Mas eu posso mesmo garantir que o movimento literário angolano é grande, há mais produção literária e há pessoas que, até não fazendo parte de nenhuma associação literária, por interesse próprio vão fazendo a produção e a publicação de suas obras. Isso, na história da nossa literatura, é um momento muito importante para os estudiosos. É um momento muito importante, de maneira que você vai encontrar elementos que retomam alguns sinais utilizados por seus confrades no passado, onde, por exemplo, ele vai buscar elementos da tradição oral. Eu, modéstia à parte, faço parte de pouquíssimas pessoas que vai buscar a interpretação do adágio, de um dado provérbio, do canto, do ritmo que o gado leva na manada, da busca que o pastor vai, de forma profunda, encontrar na transumância em busca do pasto. Ele abandona suas áreas de origem, vai com o gado em busca do pasto, em busca da água. A minha poesia está um pouco virada para essa vertente. Por isso eu digo que, modéstia à parte, são pouquíssimos que trabalham com alguma profundidade, se chegarem a três é com muito esforço. E é uma poesia do interior, é uma poesia que você não vai encontrar quase que a descrição da beleza da flor, como é descrita por um poeta que está na capital. Na minha poesia, por exemplo, você vai encontrar o significado de um assobio de um pastor para o gado, o diálogo que o pastor faz com seu gado, o assobio que ele transmite para o gado parar e para andar. Enfim, um conjunto de elementos que é quase como um olhar para a pastorícia. E eu entro para a literatura (esse elemento eu não disse), entro para literatura por via do Ruy Duarte de Carvalho. Eu faço jornalismo há trinta anos, locução há trinta anos, e estou a fazer uma entrevista, como esta que estamos aqui a fazer, ao Ruy Duarte, na cabine, e ele fala-me da vida dele, como antropólogo, como sociólogo, como escritor, e desenhou um mapa das rotas que ele tem seguido, falou-me do deserto do Namibe, falou-me de muitas coisas e, então, eu ganhei paixão por isso. A partir daquela data, eu me fiz amigo dele e por muitas andanças, até que ele morreu, andamos juntos. Então, eu faço parte de uma perspectiva de produção literária do passado e do presente. Mas também vai encontrar um Pombal Maria, que faz experimentalismo com uma metáfora que busca os números para transcrever um juízo valorativo. Se ele, por exemplo, quiser escrever “Vim-te buscar”, ele escreve o número vinte e depois escreve “buscar”. São propostas que surgem de gente daquele tempo, da geração de 1990, com os que estão a produzir hoje. Portanto, diria isso e diria outras coisas de riqueza da produção literária angolana. E é por isso que agora, nas vestes de secretário-geral, quase que vou produzir muito pouco, mas vou prestar mais atenção aos meus confrades, aos meus colegas, no sentido de que a nossa literatura precisa ser divulgada, divulgada de modo que não sejam só aqueles quatro ou aqueles cinco escritores conhecidos a nível de mundo, divulgar mais gente. Temos o Pombal Maria, temos o Fernando Kafukeno, temos um grande prosador, o Jacinto de Lemos, é dos grandes prosadores que esse país tem. Infelizmente é pouco divulgado e é pouco conhecido. Temos o próprio João Maimona, o Lopito Feijo, o Luís Kandjimbo, embora ele seja uma pessoa muito solicitada a nível de mundo, porque é professor universitário, mas ainda assim esses precisam também ser conhecidos. Então, precisamos dar um contributo nesse sentido. Agora nas vestes de secretário-geral, sim, preocupa-me bastante. Agora estamos a

terminar, nesta semana, um intercâmbio com um projeto Raízes de um jovem angolano, que vive em São Paulo que veio cá, em Angola, com vinte e cinco brasileiros. Trocamos experiências, fizemos recital de poesia, andamos a trocar ideias. Então, para dizer que este mandato tem esse compromisso. Se vieram os brasileiros agora, virão mais gente, virão mais professores universitários para conosco conviver e nós também iremos. Por exemplo, está programada agora uma ida de cinco escritores angolanos, no mês de novembro, a São Paulo, para um intercâmbio cultural e literário. Então, quer dizer que nós precisamos dar esse contributo, precisamos mostrar mais a nossa literatura, precisamos mostrar um pouco mais a nossa riqueza.

AA: Você fala da diversidade literária, que não só se concentra em poucos escritores com nomes já consolidados, e fala também de movimentos que vêm se organizando tanto nas províncias quanto na capital. De que espaços essa literatura angolana contemporânea trata? Em que medida ela olha para dentro do país? Em que medida ela dialoga com temas internacionais, que marcam a humanidade e em que medida ela trata de temas de modernização? Como é que essa literatura tem ocupado os espaços? Como é que você tem percebido esses espaços ocupados pela literatura angolana contemporânea?

DC: Tem sido um movimento grande e diversificado. Por exemplo, aconteceu agora o FestiKongo. Foi por via do reino da província do Zaire que os portugueses entraram para a colonização de Angola. Então, é um patrimônio mundial a província do Zaire. E lá, naquele Festival do Kongo, aconteceram vários eventos, vários encontros entre editoras, escritores, artesãos, palestrantes, professores universitários. Então você vai encontrar um conjunto de coisas que vão, até certo ponto, diversificar a própria maneira de olhar o conceito de cultura. E você vai encontrar também a literatura a ser abordada em escolas, em colégios, o intercâmbio. Por exemplo, a UEA, de tempo em tempo, tem visita de escolas, do primeiro ciclo, do segundo ciclo, universitários. Você vai encontrar aqui na UEA visita de estudantes universitários, que querem perceber o que é a UEA, como é que ela articula sua atuação e quais são os espaços que interessa a ela. Você vai encontrar o intercâmbio de fazedores da literatura nas editoras, você vai encontrar no interior do país. Ao mesmo tempo, vai encontrar movimentos literários que trabalham no teatro e fazem a transversalidade com a literatura. Vai encontrar crianças que vêm fazer visitas aqui como forma de complementar aquilo de que estão a tratar na escola, no seu ensino de base, como forma também de conhecer aqueles que foram os grandes impulsionadores do surgimento da UEA e aqueles que são seus seguidores. Vai encontrar intercâmbio de gente do interior a vir para a capital, gente da capital a ir para o interior. E nesse intercâmbio entre escolas, universidades, centros turísticos, teatro, música, dança, há uma espécie de um cruzamento em torno da busca e da construção do belo, belo cultural, belo angolano. E isso tudo você não encontra só na capital, você vai encontrar em várias províncias. Assim como vai encontrar aqui na capital escritores que fazem referência só à capital, aos problemas da capital, à confusão dos táxis, à confusão dos marginais nos bairros, ao sol, ao calor, vai encontrar também escritores angolanos que estão preocupados com o significado do mar na sua poesia. O que é isso de mar, afinal de contas, quando abordado na perspectiva poética? A Kianda. A Kianda é um mito que gira em torno de muita produção poética. Estivemos a falar do mar em Luanda. Você vai encontrar poetas em Benguela, no Namibe e no Tômbua, Kwanza Sul, que também olham para o mar porque o mar passa por essas províncias. Você vai encontrar também poetas ou prosadores que também tratam de outros temas que por si só abordam o dia a dia, o cotidiano. Quer dizer que, da mesma maneira que eu olho para um estudante de ensino de base que está preocupado com o dia a dia no seu geral, é da mesma maneira que um outro escritor olha para os mesmos temas numa cidade que não é a capital, que não é neste âmbito de agitação, de confusão, de barulho, de buzina, de poluição, enfim, de um

conjunto de coisas. Os movimentos diversificaram-se de tal maneira que você vai encontrar essas dinâmicas de Luanda ao interior do país, e muito mais distante até, já começamos a chegar no interior do interior, ou seja, estás na província da Huíla, por exemplo, no sul de Angola, e vais encontrar num município mais lá ao fundo desta província, movimentos, dinâmicas da criação artística. Por tudo isso, isso depois vai resultar numa imersão de um conjunto de coisas que vai inspirar diferentes artistas, não só escritores, mas diferentes artistas plásticos, da música, da pintura, do desenho, enfim.

AA: Não disponho de dados, mas parece que tem se tornado uma espécie de senso comum de que se lê menos em Angola. A UEA tem algum dado que fale sobre leitura, que concretize, digamos assim, a noção de que se lê menos, de que há menos leitores, menos livrarias, e da dificuldade de edição, de editoras locais?

DC: Nesse sentido particular, eu, não como secretário-geral da UEA, mas como escritor, devo dizer que me alio sim a algumas vozes que se levantam por aí de que se lê menos em Angola. Lê-se menos. E a análise que faço é diversificada nesse sentido. O livro é caro ainda, porque a produção do livro, até que o livro chegue à mão do consumidor há muitos encargos. Isso faz com que as pessoas não tenham acesso ao livro de forma fácil, quer o leitor na hora de comprar o seu livro, quer o escritor na hora de produzir o livro. Isso, até certo ponto, deixa um distanciamento entre o consumidor e o produtor. Tem um outro lado em que o próprio autor não tem quase muita autonomia sobre o livro produzido, uma vez que ele depende muito do editor, ou seja, não tem condições financeiras. O editor edita seu livro e ele é que dita as políticas da promoção, da venda desse mesmo produto. Então você vai encontrar um conjunto de elementos que vão de fato confinar num distanciamento entre o consumidor e o próprio livro. E isso já foi experimentado de várias formas. O Estado angolano já tentou várias formas de subvencionar, inclusive, o papel. Mas foi quase como um resultado que não vingou porque ao lado disso você também vai encontrar a fome, a própria dificuldade econômica do estudante ou mesmo de um consumidor comum. Poucas são as pessoas que têm possibilidade. As pessoas preferem mais preocupar-se com alguma coisa para comer do que com um livro para se comprar e ler. Mas também você vai encontrar alguma contradição. Há casos em que o mesmo preço que custa o livro é o preço que custa um disco de música. A música vende mais do que o livro. Infelizmente, você também encontra essa contradição: algumas pessoas que compram, preferem o disco ao livro. Aí, talvez, diríamos, há um pouco a preguiça individual nas pessoas em sentar, em pegar o livro para ler, porque independentemente de todas as dificuldades, hoje também as tecnologias vieram até certo ponto ajudar. Se você não consegue ler um dado livro físico, você consegue ler pela internet. Então, há várias formas que se podem abrir para se ultrapassar esse problema. Infelizmente, é preciso que todos se entreguem, que todos se dediquem, de modo que esse problema de pouca leitura seja ultrapassado e que as pessoas de fato adiram, porque o livro é um mestre muito bom.

AA: Acho que aqui quem responderia seria menos o secretário-geral da UEA e mais talvez o escritor ou o cidadão angolano. Foi aprovada a lei do Mecenato. Ou seja, haveria um apoio e incentivo fiscal, financeiro na difusão cultural e também educacional. Você pensa, você percebe que essa lei tem atuado de maneira positiva, tem alcançado ações?

DC: Como está, ainda não, porque há uma intenção muito tímida das pessoas que deviam exercer esse papel do mecenato. Essa lei devia ser dinamizada, devia ser incentivada, mas me parece que ela ainda não está como tal, não está ativa como tal. De fato, há um interesse muito grande das pessoas, dos produtores literários, das editoras, mas isso ainda não se observa como tal. Penso que, na condição de escritor que sou também, eu próprio tenho passado por muitas

dificuldades, porque não consigo encontrar um apoio para editar um livro. E isso, enquanto continuar assim, ainda vamos continuar a ter muitas dificuldades de podermos deixar o livro nas mãos do consumidor de forma a termos um livro barato. Porque hoje os que vão comandar são aqueles que têm possibilidades financeiras e são eles que vão ditar as regras do mercado. E isso vai, de fato, continuar a ser uma dificuldade para todos. Agora, é verdade que, uma vez concretizada a lei do Mecenato, sim, isso vai, até certo ponto, aliviar o custo do livro, de modo que é uma outra maneira de se disseminar, de se divulgar, de tornar o livro mais barato para todos, que terão efetivamente acesso a esse livro.

AA: Você coloca que os jovens, em alguns casos, preferem consumir música, que teria o mesmo preço de um livro – por várias razões, a gente poderia dizer. Você conhece, enquanto escritor, enquanto secretário-geral, alguma ação no currículo escolar voltada para formação desses leitores? Há uma obrigatoriedade do ensino da literatura angolana? Há uma perspectiva de formação de leitores nas escolas, nos mais diferentes níveis? Isso está presente nos currículos?

DC: De uma forma geral, está presente, porque há disciplinas de língua portuguesa que os professores têm essa obrigatoriedade. Não só porque também a própria disciplina da língua portuguesa obriga a isso. Os professores vão fazendo a sua parte. Hoje, parece-me que tem havido um pouco mais de exigência do que antes, porque vai se tomando a consciência de que é preciso que, quer professores, quer os próprios estudantes, tenham esse lado reforçado. E parece que hoje a preocupação é maior, já vai havendo alguma dinâmica para que isso aconteça. Estou a crer que isso está numa posição, num sentido crescente. Vai crescendo na medida em que o tempo vai passando, na medida em que vai havendo mais vozes a levantar-se a favor disso. E me parece que isso, por aqui, por mais alguns anos, vai ter uma outra maneira de ser vista e de se avaliar. Mas, na verdade, é preciso que todos nos entreguemos a essa responsabilidade, a este contributo. O meu primeiro livro, que me foi oferecido pela minha irmã, com quem eu cresci, foi um cabaz de natal. Num cabaz veio o livro *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela. Foi o meu primeiro livro. Antigamente havia esse incentivo por parte das empresas. Na altura de fazer a composição dos cabazes, as empresas compravam livros e, para além do chocolate, da bolacha, de bombom, de outras coisas que se põem num cabaz, continha um livro. Era uma das maneiras de incentivar a leitura para todo mundo. E era uma outra forma de contribuir para o desenvolvimento da própria literatura angolana. Se a UEA tem livros armazenados, e porque vendem-se muito pouco os livros. Caso algumas empresas viessem à UEA comprar para ou oferecerem a um trabalhador que está a fazer anos ou por uma razão qualquer, como essa do natal, da quadra festiva, parece que a UEA teria mais possibilidades de produzir mais livros e poder, de fato, disseminar mais a literatura angolana do que da maneira como estamos a andar hoje. A UEA encontra muitas dificuldades, não tem capacidade financeira para produzir obras novas porque infelizmente o país está numa situação económico-financeira menos boa. Então, parece que todos temos essa obrigação de, por via de uma cadeia de produção, todos estarmos ligados, de modo que contribuamos para a literatura angolana.

AA: Quais são suas perspectivas para os próximos anos no cenário literário em Angola?

DC: Vai haver uma dinâmica. Hoje já começamos a receber os sinais disso, porque independentemente da tal quantidade a que eu me referia atrás, já vai também surgindo gente nova, com algumas exigências sobre elas mesmas na produção literária. E isso, quando feito com a crítica literária ao lado, a consciência da produção de uma literatura com mais qualidade vai se disseminando também e vai obrigar a que, aquelas pessoas que não se dedicaram a um aprimoramento mais exigente na sua produção literária tenham este lado como preocupação. Já começamos a notar isso de várias vertentes. Mesmo, por exemplo, ao nível da UEA, estamos a

reativar a “Mesa de leitura”, que tem a responsabilidade de ler os livros dos membros que apresentam suas obras para serem editadas. Para não haver uma obra que só pelo fato de ser de um membro, a UEA pega e edita. Não. Nós pegamos a obra e entregamos a uma mesa de leitura. E essa mesa de leitura vai fazer um pronunciamento sobre aquela obra, se ela merece ser melhorada, se tem de ser retrabalhada. Então, é uma maneira de dar uma contribuição. Pouco depois, o produto final vai para o consumidor, e precisamos, enquanto instituição que tem o nome que tem, apresentar uma obra de qualidade. E isso também vem acontecendo já um pouco por aí. Veja que as próprias editoras também já vão se tornando mais exigentes nesse sentido. Isso é bom, é um indicador de que cada vez mais vamos tendo uma literatura com alguma qualidade.

AA: Quais livrarias e editoras têm se destacado no mercado local?

DC: Nesse preciso momento, para além da UEA, temos a editora Mayamba, temos a Edições de Angola, a Kilombelombe, a Chá de Caxinde. Temos algumas poucas estrangeiras também, portuguesas, como Areal, a Chiado. Vão surgindo algumas editoras e também algumas livrarias cá em Angola.

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM DOMINGAS MONTE

ENTREVISTA COM DOMINGAS MONTE

Realizada em Luanda, no dia 31 de julho de 2019.

Domingas Monte nasceu na província de Uíge/Angola, em 1982. É autora dos livros O Gelado de múkua da mamita, O sapo azul (ficção) e A canção kongo e ovimbundu – tradições e Identidades (2019), fruto de sua pesquisa de mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Atualmente é presidente da Associação Mwelo Weto e docente do curso de Línguas e Literaturas Africanas da Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto.

Adriana Aguiar (AA): Você poderia comentar sobre o trabalho que vem realizando?

Domingas Monte (DM): Nós, dentro da Associação “Mwelo Weto”, que significa “Nosso portal”, criamos o “Sarau Poético Literário” que visa levar, dar a conhecer, dar mais visibilidade aos escritores angolanos. Porque nós percebemos, mesmo aqui na nossa realidade, que os escritores angolanos são pouco conhecidos, pouco lidos. Então nós desenvolvemos essa atividade que, inicialmente, começou a ser realizada aqui na Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto (FLUAN), mas não como uma atividade da faculdade. Eu, professora daqui, juntamente com o movimento associativo, criamos o sarau, onde nós homenageamos sempre um escritor angolano. Nas atividades realizadas, as obras dos escritores são desenvolvidas em teatro, poesia, música, dança, às vezes. O Sarau Poético Literário começou aqui na Faculdade de Letras, no ano de 2017. Realizamos aqui três saraus, três atividades. Em 2018, mudamo-nos para a Mediateca Zé Dú, no município do Cazenga, na periferia na cidade, onde organizamos essa atividade para aproximar os leitores e os autores e escritores angolanos. No primeiro sarau poético, começamos por homenagear Agostinho Neto e António Jacinto, com poesia, música, onde os membros da associação declamam os textos dos autores. Criamos peça teatral à volta da obra do escritor e apresentamos aí nesse auditório. Também dentro dessa atividade, temos aquilo que chamamos “Momento do conhecimento”, onde trazemos sempre uma figura do mundo artístico para nos falar das obras e do pensamento dele sobre os autores. Na primeira edição, conversamos com Abreu Paxé, escritor e poeta, que veio falar sobre a obra de Agostinho Neto e de António Jacinto. Na segunda edição, falamos sobre Óscar Ribas, tivemos também o professor e investigador das Literaturas angolanas, António Fonseca, que nos falou sobre o autor homenageado. Na terceira edição, homenageamos Alda Lara, tivemos o escritor e jornalista José Luís Mendonça que apresentou a autora. Dentro do sarau, também já homenageamos um outro escritor, chamado John Bella. E em um dos últimos saraus do ano passado (2018), nós homenageamos e tivemos conosco o escritor Boaventura Cardoso. Então, são esses tipos de atividades que nós realizamos fora da cidade de Luanda, do centro, ou seja, na periferia. E felizmente nós temos tido casa cheia e temos estado a formar algumas pessoas dentro da literatura. Como vê, muitos escritores desconhecidos, não só lá fora como aqui dentro. E nós temos estado a fazer esse trabalho sempre uma vez por mês, na última quinta-feira do mês nós fazemos essa atividade.

AA: Você falou que o “Mwelo Weto” tem caráter associativo. Como funciona?

DM: “Mwelo” é da língua kikongo e pode significar “entrada”, “porta”. “Weto” significa “nosso”. Como foi um movimento criado, inicialmente, em formato digital, por isso é que ele está “Nosso portal”. Formato digital porque temos o blog, que surge da necessidade de mostrar mais sobre as culturas da nossa terra: as tradições, as literaturas feitas na tradição oral. E ali nós vamos encontrar contos, canções, provérbios, adivinhas nas línguas nacionais, traduzidos para

português, algumas entrevistas com alguns escritores, alguns linguistas e também alguns pratos típicos de Angola, receitas. Ele saiu do formato digital e veio para o formato normal que é a associação. Eu acompanho um grupo de estudantes, muitos deles estudaram, estudam aqui na FLUAN, e temos feito esse trabalho.

AA: Qual o é público-alvo das atividades realizadas? Como é que as pessoas ficam sabendo e qual é o perfil de quem vai a esses encontros?

DM: Nós temos definido um público-alvo porque nós partimos daqui da FLUAN, ou seja, os estudantes, investigadores, enfim, escritores, aspirantes a escritores, esse é o público-alvo. Mas já encontramos outro público, formado por quem frequenta a mediateca, que é variado, e os moradores do município do Cazenga, nos arredores do município da mediateca. Então esse é um público diversificado. Mas, em princípio, nossa meta é formar aqueles jovens aspirantes a escritores, artistas, porque nós recebemos pessoas que estão a começar na música, na dança, no teatro e vão fazendo as suas apresentações buscando melhorar as suas *performances*, não só *performance* como tal, mas também *performance* escrita, da oralidade, como falar, enfim, tudo isso.

AA: Na sua exposição acerca do Sarau Poético Literário foi situando, desde o início do projeto, alguns escritores com os quais você coloca em diálogo o público-alvo. Você cita nomes conhecidos e consolidados no Brasil, mas cita outros, como o António Fonseca, John Bella, quase ou totalmente desconhecidos do leitor brasileiro ainda. Quais nomes, além desses, têm se consolidado junto a esse público universitário ou aquele leitor que se encontra na periferia?

DM: Esses nomes que eu aponte já são consolidados no mercado nacional, ou seja, no mercado angolano esses já têm nome. Então, nós só trabalhamos para maior divulgação entre esse público-alvo. Porque aquilo que nós percebemos desde o início é que há essa fraca procura por autores angolanos, não só aqueles consolidados, como Agualusa, enfim, e aqueles que eu citei, Isabel Ferreira, Kamguimbo Ananás, Marta Santos. Então, são esses escritores que já têm algum nome na nossa sociedade que nós temos estado a levar para serem mais bem conhecidos. Também um aspecto ou outro que eu não frisei é que temos estado a desenvolver um trabalho crítico dentro da associação, em que nós fizemos algumas análises, que estão publicadas no blog. No ano passado nós organizamos um colóquio onde analisamos a obra de Cordeiro da Mata. Houve comunicações, trouxemos alguns professores, alguns historiadores que estiveram aqui na FLUAN. Ainda dentro da Associação Mwelo Weto, este ano, em março, realizamos um colóquio sobre o kuduro, onde nós olhamos para o kuduro numa vertente científica, porque o kuduro é mais ou menos como o funk no Brasil, é um estilo de música marginalizado. Então, estávamos a olhar para ele de forma científica. Também temos lá alguns textos no blog. É só ler esses escritores, talvez ter os livros, e poder ver que eles têm qualidade.

AA: Como se dá a parceria com a Mediateca Zé Du?

DM: A mediateca é um projeto governamental e a associação conseguiu que fosse disponibilizado o auditório, onde nós organizamos as atividades.

AA: Como funcionam as mediatecas?

DM: Tem biblioteca, videoteca, espaço de leitura, sala de leitura, auditório para palestras, etc. Funciona assim.

AA: Além desse espaço, você destacaria outros, como bibliotecas, espaços de leitura a que as populações das áreas mais periféricas tenham acesso?

DM: Sei que existem bibliotecas municipais, mas como eu nunca visitei, não conheço, não posso falar. Mas sei, conheço outros movimentos juvenis que têm também estado a divulgar a literatura e os autores e também têm feito um trabalho oficial, onde as pessoas podem aprender a ler, a interpretar, a entrar para o mundo da literatura. Tem o movimento Lev'Arte, o Litteragris – um movimento literário novo, criaram uma estética e vêm criando algumas obras baseadas no que eles chamam de “agristética”; e dois dos membros já ganharam prêmios, Hélder Simbad, que venceu o António Jacinto pelo *Enviesada Rosa* (2017), e Cíntia Gonçalves, que obteve o segundo lugar pela obra *As simetrias da mulher*, no prêmio “Poesia no feminino - Um bouquet de rosas para ti”, instituído e organizado pelo Memorial António Agostinho Neto. Há ainda o Movimento do Cunene, que também é formado por jovens que têm dinamizado com tertúlias, saraus, palestras na Província do Cunene, e eles vão mesmo até as localidades, os municípios para levar as artes, a literatura.

AA: Com relação à situação de livraria e editoras em Angola, como você avalia o quadro?

DM: Ainda estamos mal, muito mal mesmo. Livrarias, livrarias... quase que não existem, são muito poucas. Os lugares de leitura que nós temos são as mediatecas, são as bibliotecas das faculdades, universidades. Tem o Centro Cultural Português, o Centro Cultural Brasil Angola, e acho que é isso. Agora quanto às editoras, para além daquelas editoras tradicionais, já vão surgindo algumas editoras independentes que estão a produzir muita obra e a lançar alguns jovens no mercado literário.

AA: Você ministra disciplina de literatura angolana, como é que seus alunos fazem para ter acesso à produção literária, às obras, aos romances?

DM: Normalmente, nós recomendamos algumas obras e eles ou têm de comprar ou têm de ler aqui na nossa biblioteca ou na Biblioteca Nacional, que fica próximo à FLUAN.

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM DON SEBAS CASSULE

ENTREVISTA COM DON SEBAS CASSULE

Realizada em Luanda, na Galeria Banco Econômico, no dia 25 de julho de 2019.

Oriundo da província do Kwanza Norte, município de Camabatela, Don Sebas Cassule é artista plástico, membro da União Nacional de Artistas Plásticos (UNAP) e formado em Artes pelo ISART. Participou na Trienal de Luanda em 2007 e 2010; da Bienal de Arte Contemporânea de Florença, em 2009 e 2011, além de ter realizado mais de meia dezena de exposições individuais.

Adriana Aguiar (AA): Enquanto aluno, artista e profissional do campo da cultura, como você percebe o cenário artístico contemporâneo em Luanda/Angola? É possível falar em mudanças, em outras perspectivas para novos artistas, em inclusão no mercado e no cenário cultural?

Don Sebas Cassule (DSC): O cenário tem estado a se alterar, estamos progredindo. Não na velocidade que nós pretendíamos. Mas tem havido alterações. Como uma atividade que faz parte de todo o cenário social, temos um déficit. Há vários elementos que estão em falta nessa engrenagem que é o sistema da arte contemporânea. Nomeadamente, vamos falar da produção, da distribuição e do consumo. Na área da produção estamos mais ou menos bem servidos. Mais ou menos porque temos muitos artistas, mas não tempos, por exemplo, fornecimento de materiais, lojas que forneçam, que vendam material. Muitos dos materiais, sobretudo os convencionais, nós não produzimos, então vêm de fora. E agora com a crise, com a falta, por exemplo, de divisas, há cada vez mais dificuldades de nós termos acesso a esses materiais. Alguns de nós conseguimos em uma ou outra loja, mas a oferta varia, às vezes o estoque acaba completamente. O que nós fazemos? Sempre que temos a oportunidade, quando viajamos compramos. Aí temos em nossos ateliês algum estoque de material convencional. Mas hoje, por exemplo, com o cenário da arte contemporânea em foco, nós também encontramos outras saídas. Porque a arte contemporânea permite muito a experimentação de materiais cada vez mais diferentes. E nós, como um país que depende muito de importação, nós produzimos muitos resíduos. Então nos servimos muito, hoje, desses resíduos para produzir. Nós tínhamos uma escola média de arte, mas não tínhamos ainda um instituto superior. Agora temos. É mais um contributo para que o cenário das artes se desenvolva, que tenha outro tipo de abordagem, do ponto de vista mais científico. Houve também por algum tempo alguns artistas que individualmente foram participando em bienais, em feiras, tanto em África quanto fora do continente, nomeadamente nas bienais mais conceituadas. Alguns artistas angolanos tiveram, inclusive, a ganhar prêmios. Nós tivemos, por exemplo, há quatro anos, presentes na Bienal de Veneza, onde ganhamos o Leão de Ouro. Mas acabou por não sentirmos muitos reflexos desse feito. Esperávamos que o sistema de distribuição de arte do mundo contemporâneo (curadores, críticos) tivesse curiosidade de saber a origem, de onde é que vem esse artista que ganhou um Leão de Ouro na bienal mais conceituada do mundo. Por outro lado, nós, com o ISART, com alguns espaços que têm aparecido e algumas iniciativas...

AA: Quais espaços e iniciativas?

DSC: Iniciativas como esta do Banco Econômico, que construiu um edifício novo e teve essa preocupação de ter um espaço para uma galeria. Surgiram algumas fundações, nomeadamente a Sindika Dokolo, que teve a iniciativa de criar a Trienal de Luanda. Há também outros espaços, como o CCBA (Centro Cultural do Brasil em Angola) que foi erguido num espaço nobre, onde antigamente funcionava o hotel Luanda. Houve, da parte do próprio CCBA, a conservação do patrimônio, da fachada do edifício. Isso já revela um valor, porque do ponto vista patrimonial

vimos muita coisa se perder, vimos edifícios com valor histórico serem demolidos. Um exemplo disso está aqui [no show room exposto na Galeria, com produção de Don Sebas]. Nós temos essa obra que é do Gongá [artista cuja obra está em exposição]. Há aqui [na tela] dois edifícios emblemáticos de Luanda. Um deles é o mercado Maria da Fonte, como era chamado no tempo colonial. Depois passou a se chamar mercado do Kinaxixi. Foi demolido. Do ponto de vista social, prejudicou as pessoas que trabalhavam lá (em sua maioria senhoras, quitadeiras). Do ponto de vista histórico, ele também se perdeu. Do ponto de vista arquitetônico, era um prédio emblemático. Tanto que o primeiro carnaval de Angola independente se passou nesse largo, no largo do Kinaxixi. E o que dava nome ao largo? Era o edifício, o mercado. Depois temos ao fundo [da tela] o edifício Cuca, que é uma marca de cerveja das mais conceituadas daqui. Também hoje já não existe. E está aqui, por exemplo, uma das funções da arte, que é também registrar momentos, memórias, o que acaba por marcar uma posição, uma preocupação do artista com o seu meio. Uma postura que o Estado, por exemplo não teve. Tem havido outros tipos de iniciativa. Apareceram artistas que se organizam e criam eventos, ainda que não sejam calendarizados e que não tenham sequência, mas sempre servem para contribuir, para despertar a sociedade. O que nós gostaríamos, nomeadamente, é que a classe empresarial despertasse, que olhasse para a obra com outra visão, com outra abordagem, olhando o valor que ela tem, não só estético, histórico, decorativo, mas do ponto de vista também de investimento. Mas tem havido iniciativas, não no volume que nós pretendemos, que possam conseguir resolver já algumas preocupações que nós, como artistas, temos. Por exemplo, se reparar pela cidade, nós temos muito grafitti, e muitas vezes é iniciativa não de instituições, mas dos próprios artistas. Temos alguns murais, mas praticamente não temos arte pública. O que nós temos em algumas praças são peças do tempo colonial, por exemplo. Temos espaços novos que foram criados, mas não tiveram em conta esse aspecto da arte pública. Nós temos, por exemplo, uma cidade nova, que é o Kilamba – nós até não costumamos considerar aquilo uma cidade, mas um dormitório, porque não há espaços de lazer, não existem galerias. Com mais de quarenta anos de independência, não temos um museu de arte contemporânea ou de arte clássica. Durante quarenta anos, nós só construímos um museu, que é o museu da Moeda. Temos algumas associações ligadas às artes que ficaram, mas algumas delas não conseguiram acompanhar as dinâmicas do tempo. Portanto, há inúmeras dificuldades. Mas continuamos a trabalhar.

AA: Como é que você percebe a relação entre gerações de artistas que já se estabeleceram e aqueles jovens aspirantes, ainda por se consolidar. Como se dá a inserção de, por exemplo, um jovem que vem da periferia nos circuitos de arte angolano?

DSC: O comum seria o processo de desenvolvimento normal, que seria as pessoas se associarem. No entanto, como eu disse, essas associações, esses grupos, existem, mas eles acabaram por ficar um bocado ultrapassados. E o fato de existirem muito poucos espaços onde os artistas possam fazer as suas mostras, fez com que houvesse um corte. O fato de, por exemplo, mesmo artistas conceituados não terem ateliê durante muito tempo... Mesmo os mais conceituados não tinham ateliê. Trabalhavam em casa, o que torna difícil estabelecer relações com artistas mais jovens. A UNAP tem uma organização para os mais jovens, que é Brigada Jovem de Artistas Plásticos. Portanto, o ideal quando um jovem tem alguma habilidade é ou ir para um ateliê de um artista conceituado e aprender ou aperfeiçoar as técnicas ou ir para a escola. No entanto, só temos uma escola a nível nacional, nem todo mundo consegue chegar, tem todo mundo tem acesso à escola. Esse é o primeiro aspecto. Segundo aspecto, e isso acaba por acontecer um pouco por todo o mundo, nem sempre a família apoia quem gosta de arte, quem está a fazer arte. Quer dizer, a família apoia mais tarde, quando ele está mais ou menos consolidado no mercado e vê que já se pode viver daquela profissão. Isso que a família faz não é mal de todo. Por que os pais não querem? Querem sempre alguma segurança. E a arte

não dá segurança nenhuma, porque mesmo nos países onde existe um sistema todo montado, onde todos os elementos funcionam, toda engrenagem, desde o ateliê, a escola, o curador, a galeria, o museu, as revistas e todo esse processo de produção, distribuição e consumo... Depois vêm as fundações, os financiadores, enfim, toda essa engrenagem, mesmo ali onde há esse sistema, onde nós podemos claramente dizer “pode-se viver de arte”. Aqui nós não estamos em condições de dizer que pode se viver de arte porque esse sistema não existe. Se esse sistema não existe, quer dizer, eu posso conseguir produzir – o que temos aqui mais forte é o lado da produção -, nós podemos conseguir produzir. E depois? O passo seguinte? O passo de conseguir, por exemplo, uma galeria ou um curador ou produtor que te leve para o mercado. Daí em diante nós não temos esse sistema. Há essas falhas. E depois, há a questão, como disse, da escola, temos uma escola apenas, em Luanda, uma escola média. Criou-se agora a escola superior que tem mais ou menos cinco anos. Mas temos um universo de mais de trinta milhões de habitantes. Temos outras províncias, temos outros talentos que precisam de chegar também ao mercado. Mas o ideal é chegar através da escola, com todas aquelas habilidades, depois associar-se, conhecer como funciona o mercado, ter conhecimento dos materiais. E depois há esse lado também dos espaços que não existem, mesmo espaços para adaptar. E depois não há uma aposta do empresariado no comércio de arte. Nós vivemos numa sociedade que durante muito tempo sofreu transformações muito bruscas. Vivemos num sistema de socialismo, depois passamos para um sistema de economia de mercado. Processos muito rápidos, muito bruscos. E passamos a uma cultura do imediato, do ganhar já. E a arte não se ganha já. Temos também muitos desequilíbrios sociais. Uns muito ricos, e muitas vezes se questiona se são ricos ou se são endinheirados. Quer dizer, se tem a cultura de participar, de investir no seu próprio meio, até para sua própria proteção, é bom que ele invista para que haja equilíbrio. Nós sabemos que as pessoas, enquanto não têm as suas necessidades básicas satisfeitas, não pensam em outros estágios e desenvolvimento. E a arte está no topo da pirâmide. Quem coleciona arte, quem adquire arte, para além de gostar e ter cultura, quem coleciona é que tem as suas necessidades todas satisfeitas, está no topo da pirâmide, é autorrealização. Mas não sentimos isso, mesmo nas empresas mais endinheiradas, aquelas que participam, que têm um peso considerável no Orçamento Geral do Estado, mesmo até bancos, que estão no topo da pirâmide, não têm essa cultura de investir. Muitos podem até ter obras, podem adquirir, mas é para decorar, não é para colecionar. Aqui há, por exemplo, muitas obras em instituições, mas não estão lá como partes de coleções de arte, estão lá como obras que decoram. Eles, muitas vezes, até nem têm essa noção nem têm essa preocupação de olhar para aquela obra e pensar que pode ser um ativo. As obras estão lá como passivas. Não são ativos, na medida em que eles nem têm a preocupação de saber qual é o valor inicial que custou aquela obra, nesse momento qual é a cotação do artista, qual é o percurso desse artista. Não há essa noção. Essa é mais uma brecha, é mais uma oportunidade de negócio. Para quem repara nesse aspecto, vê isso como uma oportunidade de negócio. Por exemplo: esta instituição tem x de obras, eu posso propor ser o curador da exposição, propor um projeto que vise, por exemplo, inventariar aquela coleção, depois propor uma exposição. E ainda a valorização das obras, colocar aquelas obras num circuito, fazer com que elas circulem em eventos, até em espaços que ajudem a legitimá-las. Mas o que se passa? A falta de escola faz com que nós não consigamos também identificar oportunidades, falta preparação. O que tem estado a surgir por falta desses elementos todos? Tem estado a surgir a figura do artista curador, do artista produtor. Ele tem essa preocupação, então ele tem de investir naquela área. Isso acaba por criar um lado de promiscuidade, de ambiguidade, porque é muito difícil um artista, sendo curador, não tentar, na hora de selecionar obras, colocar ali o seu gosto, ainda que haja um lado subjetivo sempre. Porque um artista é diferente de um curador. Daí o fato de eu não ter obras aqui nessa exposição, nesse evento em que nós tentamos fazer essa experimentação de mercado. E qual é a minha expectativa? É que se realizem mais vezes eventos assim. Voltando à pergunta que você me fez – “qual é o caminho para o artista mais

jovem que está na periferia?” – esse é um caminho. Se tivermos mais iniciativas como essa, não digo que seja a solução total, mas é sempre uma contribuição. E muitos desses artistas eu conheço, muitos jovens vêm ter comigo, querem um conselho, um apoio, mostram-me obras e muitos destes trouxe aqui. Selecionei e fizemos esse projeto para dar àquele jovem a oportunidade de ter um outro contato. Também colegas meus do ISART, foi outro ponto de contato. Portanto, se as pessoas estiverem individualmente, dificilmente vamos chegar. Mas se estiverem unidas, em cultivo, organizadas, facilmente vão resolver porque vão ter outra abordagem. Sempre que tiver uma exposição, eles vão procurar visitar, falar com o artista, conversar com o curador, com o produtor, procurar entender o fenômeno arte. Isso cria circulação. Esses dias, por exemplo, tivemos a visita do brasileiro Mariano D’Salete, que deu um curso no CCBA. Eu, inclusive, levei o meu filho, que é da área de saúde. A mãe fez medicina e o pai é artista plástico. Ele quis fazer artes plásticas. Mas a mãe trabalha numa escola média de artes e disse a ele que teria todo apoio. Mas há falta de professores e há alunos que não estão a conseguir dominar porque há falta de professores. É melhor escolher uma segunda opção. Eu soube do curso que seria dado pelo D’Salete através de dois irmãos que desenvolvem um projeto aqui na periferia de Luanda. Os pais largaram a casa e eles aproveitaram e fizeram o estúdio deles, onde oferecem aos jovens aulas de banda desenhada. Também criaram um festival, que era nacional e depois tornou-se internacional, o “Luanda Cartoon”. Eu me formei em manutenção de aviação, fui militar no tempo da guerra, mas fui um bocado contrariado. Quando tive a oportunidade de sair da vida militar, saí. Nessa altura havia aqui uma guerra civil enorme. Não havia empregos. Eu não consegui entrar para o ramo da aviação civil, a área em que eu tinha me formado. Então fui fazendo meus trabalhos. Como havia aqui algumas lacunas, sempre procurei participar em concursos de arte lá fora, até fui premiado em um concurso na França. Fui visitando museus. Por causa da arte, hoje eu conheço os cinco continentes, já estive em eventos de arte na França, na Espanha, em Florença, nos EUA, no Japão, onde, juntamente com outros colegas, pintamos um mural numa estação de metrô. Agora no ISART revisito esses lugares a partir da História da Arte e de informações que eu estou a consolidar. E isso que falta um bocado no nosso cenário, o fato de às vezes os artistas jovens fazerem experimentações sozinhos, sem terem contato com um mestre. Por exemplo, muitos jovens que se formaram na escola média, quando ainda não existia o ISART, muitos deles se perderam e foram para outras profissões. Porque muitas vezes não vão porque têm algum talento, e muitos não valorizam a arte. Muitos vão porque não conseguiram entrar em outros institutos, vão à arte como se fosse uma espécie de vala comum onde os fracos vão parar lá. Então o que aconteceu? Eles, depois de terminarem, não foram para ateliês, não tiveram contato com ateliês de mestres, não tiveram contato com o circuito. Embora com essas lacunas, é importante estar a integrar-se num circuito artístico. Onde ficam as galerias, onde ficam as associações, que eventos estão a realizar aqui, internamente, primeiro? Depois, saber quais são as bienais, quais são os concursos lá fora. Verificar a oportunidade de estar numa residência oferecida por instituições a artistas da nossa região. É preciso conectar-se. Pode não ter um site, mas ter, por exemplo um blog, entrar para esse universo de informações, integrar-se, ir ao encontro dos outros. Por exemplo, ir a uma exposição acaba por ser um ato social, é mesmo para a troca de informações, de relações. O jovem, para chegar até o centro, tem de fazer acontecer. Raramente, por mais talento que ele tenha, se ele não mostrar esse talento, se não se der a conhecer, não consegue, não chega.

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM HÉLDER SIMBAD

ENTREVISTA COM HÉLDER SIMBAD

Realizada em Luanda, no dia 2 de agosto de 2019.

Helder Simbad nasceu em 1987, na província de Cabinda. É professor de literatura, com formação em Línguas, Tradução e Administração pela Universidade Católica de Angola. É também coordenador e membro cofundador do Movimento Litteragris e autor dos livros Insurreição dos signos e Enviesada Rosa, pelo qual recebeu o prêmio António Jacinto, em 2017.

Adriana Aguiar (AA): Helder Simbad, eu vi que nasceu em 1987, em Cabinda. E nisso já há duas questões que me interessam. Primeiro porque é jovem, de uma nova geração; e segundo porque você tem essa experiência com um local um pouco mais distante da capital, do grande centro. Você ganhou o prêmio António Jacinto 2017, pelo *Enviesada Rosa*, que traz o tema da identidade, pautado pela diversidade e pela diferença. E aí eu queria começar te perguntando o que representa, para um jovem escritor nascido em Cabinda, o prêmio António Jacinto no contexto da literatura angolana contemporânea?

Helder Simbad (HS): O prêmio António Jacinto é a melhor porta de entrada para a instituição literatura angolana. Sobretudo para nós, jovens escritores. É o único prêmio até agora destinado aos jovens que se precisam lançar para a literatura pela primeira vez. Publicam apenas autores que nunca tiveram essa prerrogativa de publicar um livro. E, para mim, representou a melhor porta de entrada e uma oportunidade de poder fazer com que as pessoas conheçam aquilo que tenho produzido, particularmente, e aquilo que tenho produzido ao nível do Movimento Litteragris.

AA: Falando do Movimento Litteragris, você poderia dizer o que é? Com qual propósito surge esse movimento no cenário atual? Em que ele impacta no cenário da literatura angolana?

HS: O Litteragris surge no âmbito, digamos, dessa reforma constante da nossa democracia, porque quase todas as instituições estavam (e quase todas ainda continuam) vinculadas ao sistema político, umas diretamente e outras de forma indireta. O Litteragris apresentou-se como uma instituição formada por jovens autônomos, que têm um ideal de literatura que se vai consubstanciando na fusão do movimento surrealista francês com as nossas escolas locais, como o Kiximbula e o Ohandanji, que são movimentos surgidos nos anos 1980, que tinham uma literatura ou que apelavam a uma literatura identitária. Então, nós queríamos seguir o modelo surrealista, mas sem sair do nosso cenário antropológico. Mas, naturalmente, fruto da nossa irreverência, nós fomos tecnicamente nos desvinculando quer do próprio movimento surrealista francês quer dessas duas escolas que citamos para criarmos algo mais autônomo, que é a “agriestética”, que, na poesia, vai fazer uma poesia mais experimentalista, com rasgos no inconsciente, uma poesia que apela muito para a imaginação e que se faça um pouco diferente daquilo que se tem produzido. Nós trabalhamos muito com o som, como poderá constatar na revista *Tunda Vala*, que é o espaço em que nós publicamos os nossos manifestos, as nossas ideias de artes todas. Na prosa, nós somos adeptos do realismo mágico sul-americano, somos fãs dessa escola e procuramos costurar com aquelas literaturas mais animistas feitas em África, como Ahmadou Kourouma, o próprio Chinua Achebe, entre outros. Então vamos bebendo, na verdade, nós experimentamos tudo até chegar àquilo que a gente quer, que é a “agriestética”.

AA: E de onde vem esse nome “agriestética”? Por que “Litteragris”? Quantos volumes vocês têm da revista que produzem?

HS: Nós temos três volumes. Eu fazia esses livros em casa. Então, as duas primeiras edições não têm qualidade, porque a produção é artesanal. Eu não sei editar. Mas ainda assim arriscamos e vendíamos mesmo assim. Até o ex-secretário-geral da UEA, Carmo Neto, convidar para lançarmos pela UEA, como uma obra já de mais qualidade editorial e gráfica. Os livros eram todos feitos por mim e depois pegávamos as folhas A4, colávamos. Nada a ver (risos)! O primeiro chamou-se *Agris Magazine*. Mas depois precisávamos de algo que nos identificasse melhor. Então, escolhemos “Tunda Vala”, inspirados na ideia de fenda. E a *Tunda Vala*, para nós, representa a ruptura entre nós e a geração precedente. Para nós, o sistema semiótico literário precisava de alteração. E nós nascemos dessa necessidade, dessa vontade, dessa própria irreverência dos jovens para fazer algo que é novo. A revista anterior à *Tunda Vala*, essa mesma que eu fiz no quarto, ganhou um artigo no Jornal de Angola, intitulado “Algo novo na literatura angolana”, escrito pelo jornalista Ezequiel Cori. Isso demonstra que, apesar de não ter qualidade gráfica nem editorial, conseguimos ter efeito na sociedade. Depois surgiu este livro (volume 3 da *Tunda Vala*).

AA: E “Agriestética” e “Litteragris”?

HS: Nós estávamos à procura de um nome para o nosso movimento, eu sobretudo. Então, como tive algumas aulas de latim e nós nos chamávamos agricultores, fazíamos parte naquela altura do ano de 2010 a 2013-2014, do Movimento Literário Vianense. Mas nós não nos envolvíamos nessa questão de municipalidade, porque tínhamos uma ideia mais geral. Então, criou-se uma ala chamada Agricultores dentro desse movimento. Agricultores porque nós gostávamos de trabalhar a palavra, que era algo diferente na nossa geração, porque os movimentos que estavam a surgir eram mais de poesia dita, poesia *spoken word*, a estética é mais livre, as pessoas dizem por dizer, sem se preocupar com a matéria de criação. Nós já nos preocupávamos com o trabalho apurado das palavras. Então chamávamos Agricultores, depois “Agriscultores” e as pessoas riam de nós. Precisávamos de um nome mais erudito. E aí criei “*Litter*” (literatura, letra) “*agris*” (campo), Litteragris: campo de letras. Mas sempre sob aquela perspectiva de agricultura mesmo, de trabalhar a palavra como os camponeses trabalham a terra.

AA: Pensando em você como escritor e também como membro fundador desse movimento, como é que tem se dado a relação entre escritores, obras e o leitor angolano? Há projetos de leitura, espaços públicos e privados para clubes de leitores, por exemplo? Como é que está esse sistema aqui em Angola? Há espaços, públicos e privados, onde ocorram encontros com escritores, onde haja promoção da literatura, ou seja, a constituição de um público leitor que possa vir a consumir essa literatura?

HS: Começa a haver esse espaço privado. As mediatecas pertencem ao Estado, vamos considerar públicas. O melhor espaço que nós temos de leitura são as mediatecas, que criam clubes de leitura e semanalmente vão debater sobre livros. E depois temos ações individuais de determinadas pessoas. Mas nesse capítulo nós precisamos evoluir muito. Essa relação entre essa tríade, autor, livro e leitor não é uma relação muito saudável, fruto também das fragilidades do nosso sistema educativo. Os alunos começam a aprender a ler na décima classe. Encontramos muitos estudantes com a décima classe que ainda soletram, não conseguem ler, e muitos terminam o ensino médio sem manter contato com as obras literárias. A mediateca concentra, convida e as pessoas aparecem. Mas a UEA e demais instituições precisam levar a leitura para a escola. A leitura deve ser o grande desafio que as instituições têm. Eu sou professor de literatura e de língua portuguesa e falo por experiência própria. Todos os anos, na décima classe, eu fico sem saber se vou cumprir com o programa ou se primeiro vou colocar os meus estudantes a ler bem e a escrever uma carta que valha a pena ler. Então, é muito complicado,

quando nós temos um sistema de educação frágil, falar dessa relação, porque quem produz inicialmente o leitor é a escola. Começa tudo em casa, com a literatura infantil. Mas nem isso nós temos. E depois, a produção de livros é muito cara. O escritor precisa desembolsar dois milhões de kwanzas, no mínimo 1 milhão de kwanzas, para ter uma tiragem de aproximadamente 700 livros. E depois, quando vendem, não conseguem tirar daí esse valor. E o que acontece? Temos de nos sujeitar aos caprichos das editoras. Perder várias noites, dar teu livro a uma editora e esperar durante três quatro anos para receber alguma migalha. Então, nós precisamos evoluir muito nesse capítulo, não estamos bem. Não vou dizer que é meu ponto de vista, porque isso é factual, não estamos bem mesmo.

AA: Você toca em alguns pontos que são referentes a perguntas que eu pensei para essa conversa, também pensando em você como professor. Existe, por parte do governo, programas de distribuição de livros? Você disse que é professor de literatura, como é que o professor de literatura vai conseguir oferecer aos seus alunos obras literárias, livros, para que eles possam ler? De que maneira esse aluno, considerando o aluno pobre, carente, vai ter acesso à literatura angolana?

HS: É muito difícil. Todos os anos eu me ponho a dialogar com um escritor. E peço a esse escritor que me venda o livro num valor inferior a 2 mil kwanzas, para possibilitar que os alunos adquiram tais obras. Por vezes, os escritores se sujeitam às editoras e elas não aceitam. Então devemos escolher sempre esse escritor. Planos do Estado nós não temos. O Estado criou a “Coleção dos 11 clássicos” e vendia os livros a 500 kwanzas. Foi a única coisa que fez até agora desse ponto de vista. Nós não temos um plano de leitura como tal, o plano de leitura vem implícito no programa curricular. Mas nenhum professor, provavelmente, cumpre à risca. Primeiro que os alunos não têm condições financeiras de adquirir tais obras. Eu tenho outro método, que é a cópia. Faço fotocópias de determinados contos. Eu não uso romances com os estudantes, não há possibilidades. Primeiro que os romances são caros. Então eu vou me situando entre a poesia e o conto. Por vezes escolho um conto do Uanhenga Xitu ou do Pepetela ou do Ondjaki; uma crônica do Agualusa. Retiro dos meus livros digitais e imprimo. E eles próprios saem daqui e vão procurar um sítio em que a cópia é muito barata e depois lemos. É assim que funciona, infelizmente, porque os livros são caros mesmo e eles não têm essa possibilidade.

AA: Quanto custa uma cópia?

HS: São 15 kwanzas. Por exemplo, o livro do Pires Laranjeira, que nós estamos a usar nas aulas de literatura africana, tem 100 páginas, está avaliado a 2 mil kwanzas. Já começa a ser muito para eles.

AA: Seria um livro de uma disciplina, e ainda teriam outras disciplinas?

HS: Sim!

AA: Ainda relativo a essa questão de espaços de leitura, de formação do leitor, desse contato do leitor com a obra do escritor, você entende que haja alguma mudança no surgimento de bibliotecas e outros espaços da década de 1990 para cá?

HS: Pelo contrário. As livrarias estão a morrer. Com a crise, as livrarias começaram a morrer sistematicamente. Reduziu por aí a 50%. Algumas escolas vão criando as suas próprias bibliotecas, mas são mais escolas privadas. Porque nas escolas públicas, se visitar, raramente

encontrará biblioteca. É muito raro encontrar biblioteca numa escola pública. Esta em que estamos é uma escola católica e nós temos uma biblioteca recheada porque partilhamos com os estudantes do Instituto Superior João Paulo II (local da entrevista). E as escolas católicas também têm um outro nível de organização, conseguem até certo ponto ampliar com aqueles colégios onde há um investimento considerável. Agora, nas escolas públicas, não consigo falar de mais do que três escolas públicas com biblioteca, é muito difícil. Nós aqui contamos mais com os alfarrabistas, eles não morrem. Mesmo no período de crise estão sempre nos mercados, por vezes nas ruas. Essas são as nossas livrarias móveis. É através desses que a gente consegue. E comprar um livro numa livraria é muito, muito mais caro também. Então, as livrarias, infelizmente, estão condenadas ao fracasso. Porque também perdemos a prática, os preços praticados aí são tão caros que privilegiamos os alfarrabistas. Ou, se tiver um amigo que vem do Brasil ou de Portugal, pedimos os livros a partir de fora.

AA: O que encarece o livro aqui?

HS: Importação. Não temos uma fábrica de papel. E depois, esse processo de alfândega. Dizem que o livro estaria isento de imposto. Mas parece que ainda não está. Eu continuo a ouvir os escritores e editores a reclamar. Há pouco tempo meu editor veio de Portugal – meu livro (*A Insurreição dos Signos*) foi finalista do concurso “DST Angola/Camões” (2019), a primeira edição, misturaram todas as gerações e eu tive o privilégio de ser o mais jovem finalista – e ele reclamava da alfândega. Mas é sobretudo a ausência de uma fábrica de papel. Até o papel nós importamos, assim fica complicado.

AA: Se a situação é essa em Luanda, nas províncias como fica?

HS: Existem províncias com uma livraria e existem províncias que não têm livrarias. Nós não vamos chamar de livraria, há uma lojinha de diversos, onde encontramos desde vinhos a serem vendidos. Há províncias em que não há uma livraria. Eu tive o privilégio de andar por quase todas elas a dar seminários de teoria da literatura e crítica literária e tive o respaldo real daquilo que tem acontecido. Em 44 anos de independência, em três províncias pelas quais passei, foi o primeiro seminário de teoria da literatura, estamos a falar de 44 anos de independência! E numa dessas províncias eu fui obrigado a refazer o programa porque nem o básico as pessoas sabiam. Então, a situação nas províncias é sempre mais grave, porque o nosso sistema sempre concentrou tudo em Luanda e nas províncias do litoral. E mesmo nessas províncias do litoral estamos a falar das cidades, porque naqueles municípios mais recônditos a situação é a mesma que nas mais distantes províncias. Eu não me lembro de ter visto uma grande livraria no Uíge.

AA: E bibliotecas?

HS: Tem sempre uma bibliotecazinha para disfarçar, mas quando as pessoas vão a investigar é o que se vê. Há muitos livros que deveriam estar e não estão. Mas nas nossas bibliotecas daqui também acontece o mesmo, muita ausência de livros.

AA: Um outro aspecto de promoção da literatura são os eventos. Você pode citar algum, conhece algum sistemático, que esteja calendarizado, que ocorra com uma frequência?

HS: Há o “Poesia em volta da fogueira”, promovido pelo Lev’Arte, é um espaço de declamação de poesia. Eles misturam tudo, é um espaço cultural. Música, declamação de poesia, desfile de moda, por vezes teatro. Essencialmente isso. Mas dá-se mais espaço para declamação. Na verdade, a *spoken word* aqui é o principal movimento. Há, no Espaço Bahia, o “Artes ao vivo”,

do Lukeny Fortunato, é também um espaço de declamação de *spoken word* e música ao vivo e rap. Os eventos circunscrevem-se simplesmente nisso: declamação de poesia, música ao vivo. E depois há alguns espaços de leitura, muito restritos, clubes de leitura, mais para as elites, de dez, quinze pessoas. Nós temos poucos eventos, infelizmente. Vamos começar, nós, um evento “Palavra e oficina” que vai ser realizado na UEA nas últimas quintas-feiras de cada mês. Vai ser um espaço de debate de literatura, vamos também declamar, e uma ou outra música, mas nós queríamos homenagear escritores nacionais e estrangeiros. Mas é mais um espaço para debate. As ações do Litteragris, na verdade, são sempre de debates literários.

AA: Então há uma veia de produção de textos de ficção, mas também de produção de textos críticos ou de um pensamento teórico sobre a literatura?

HS: Sim. Na *Tunda Vala* são mais manifestos de arte, dizer o que a gente pensa sobre o que é efetivamente a arte. Mas nós temos artigos publicados no *Jornal da Cultura* e na revista eletrônica *Palavra&arte*, um site onde publicamos nossos artigos científicos. Na verdade, o Litteragris, enquanto círculo de estudos, funda-se no materialismo filosófico do espanhol Gustavo Bueno e de Jesus Maestro, um crítico literário espanhol. É com esses dois teóricos, essencialmente, que nós fundamentamos a nossa crítica. É claro que lemos Antonio Candido, Alfredo Bosi. Felizmente o Brasil tem sido, digamos, o nosso abono de família em termos de matéria de teoria da literatura e principalmente na tradução. E contamos com algumas formações, com o Eduardo Bonavena, o próprio Jesus Mendonça, Osvaldo Silva, que terminou recentemente o doutorado na USP. Nós somos, para além de um movimento artístico, um movimento estudantil e viajamos por algumas províncias ensinando teoria da literatura e crítica literária.

AA: E qual é o público de vocês nas províncias? Quem participa desses eventos?

HS: Estudantes, sobretudo. Estudantes de literatura ou de Língua Portuguesa e alguns escritores curiosos.

AA: De que nível? Superior?

HS: Misturo. Numa turma pode haver mestres, licenciados, licenciandos e até estudantes de ensino médio. Aqui em Angola o ensino é muito complexo. Na primeira formação aqui em Luanda, os dois melhores alunos tinham terminado o ensino médio, estavam numa turma com licenciados, licenciandos, e foram os dois melhores, apenas com o ensino médio. Então, essa questão de interpretação não é só o nível acadêmico.

AA: Pelo que você está me falando, professores, estudantes, a sociedade civil, têm um papel importante na promoção, em fazer essa literatura andar. Você falou do Lev’Arte e do Litteragris. Quais outros movimentos você destacaria nesse cenário?

HS: Atualmente, o Movimento Cultural do Cunene, que realizou, juntamente com o Litteragris, o primeiro seminário de teoria da literatura em 44 anos na província do Cunene. Eles trabalham muito para o desenvolvimento da literatura e cultura local. Infelizmente, não têm a possibilidade de publicar uma revista, como nós tivemos. Eles estão nessa luta, também produzem arte, sobretudo. E o líder deles, Hamilton Venokanya, também é crítico literário. Então, o Movimento Cultural do Cunene, eu destacaria. E depois o “Letras vivas”, no Uíge. Acho que são essas instituições que têm dinamizado a literatura a nível das províncias, mais do que as próprias delegações provinciais da cultura, que são quase que inoperantes.

AA: Como é que se dá, em Luanda, você já acabou citando em sua fala que os clubes de leitura acabam abarcando uma elite, um grupo muito pequeno de Luanda...

HS: Existem alguns clubes restritos, elite. Mas as mediatecas não podem entrar nesse âmbito, porque quem quiser fazer parte do clube de leitura das mediatecas, faz, naturalmente.

AA: É público?

HS: É público sim.

AA: Mas como é que você avalia, em Luanda, no primeiro momento, a relação entre espaços de leitura ou literatura nesses centros, pensando numa elite, e nas periferias? Quem está fora desse centro, quem não tem acesso à UEA, quem não tem acesso à livraria, como é que se dá isso aqui em Luanda? A literatura angolana tinha essa perspectiva de um ideal de espaço nacional, de identidade, de união, mesmo porque tinha como figura a ser combatida o colonizador. Então, pensando nessa virada, nessa passagem do tempo, como é que ficou a relação entre centro e periferia? Por exemplo, os musseques aparecem bastante na prosa literária angolana, como é que essa literatura chega aos musseques hoje? Ou não chega? E como é que ela chega lá nas províncias? Ou não chega?

HS: Não chega. Essa é a resposta. Porque os que amam a literatura saem dos musseques para vir à cidade. E essa sua pergunta acabou até mexendo um pouco comigo, porque nós poderíamos fazer mais para o desenvolvimento das nossas comunidades. Todos os espaços de leitura estão confinados no espaço urbano. E nós contamos com algumas ações individuais, alguns são membros do Litteragris, que vão criando clubes de leitura a nível das suas comunidades. Eu já tive, mas não consegui suportar, tive um clube de leitura e um espaço de alfabetização. Eu tinha de pagar o alfabetizador e os encarregados não aceitavam pagar, mas os filhos estavam a ser alfabetizados, etc. Então eu fartei-me de tirar do meu próprio bolso e extingui aquele espaço. A verdade é que não há essa possibilidade de os jovens em zonas periféricas manterem contato com a literatura e aqueles que amam simplesmente deslocam-se de seus espaços para a cidade, porque todos os eventos acontecem na cidade. Eu já tentei realizar eventos fora da cidade. Simplesmente não acontece. Se venderes livro em Viana, não vendes. Tens de vir vender aqui (Luanda). O próprio jovem de Viana prefere sair de lá para vir ao centro comprar livro.

AA: Por que não vende livro em Viana?

HS: Não há compradores. Simplesmente isso. Não há compradores. E depois, quanto mais as escolas estão distantes do centro urbano menos há qualidade. A própria estrutura em si, a vontade dos próprios professores – o próprio professor também não pode cultivar hábitos de leitura nos estudantes. Nós temos muitos professores de língua portuguesa que nunca leram um romance. Se hoje mesmo decidir investigar todos os professores de língua portuguesa aqui na cidade, vai descobrir que 80% desses professores do ensino médio nunca leram um romance. É muito grave. Nós não podemos cultivar hábitos de leitura nos estudantes quando os próprios professores não têm. É complicado.

AA: E por que esses professores não leram um romance?

HS: O nosso sistema educativo é um fracasso desse ponto de vista. Acho que deveria haver leitura obrigatória para se passar de classe e isso não acontece. É possível o estudante até

terminar o ensino superior sem ler um romance. Eu recebo semanalmente propostas de estudantes para fazer trabalhos. “Não, vamos pagar e não sei o que”. Naturalmente eu não aceito, não tenho tempo para isso. Mas conheço gente que aceita e vive disso. Leem os trabalhos dos colegas, os romances, analisam, recebem um dinheiro. E esses colegas depois apresentam às professoras. Mas a professora ou o professor tem de perguntar, tem de fazer perguntas a respeito da obra para saber se o estudante leu ou não. Então, tem gente a terminar a faculdade de letras sem ler um livro. Agora vamos falar de ensino médio. É muito mais complicado.

AA: Você afirma que quem não está no centro, não está em Luanda especificamente, e que ama a literatura tem de se deslocar. Como foi que o Hélder chegou a amar a literatura, a gostar de literatura, a desejar ser um escritor e como é que ele chega a Luanda?

HS: Eu sou filho de um ex-militar. Nos anos 1980 havia muita movimentação e nós em Cabinda temos a FLEC, o braço armado do conclave de Cabinda. É um outro sistema, digamos, militar paralelo à UNITA. Cabinda é uma região do ponto de vista geográfico deslocado do resto do país. Então, muitos reivindicam a independência, e no âmbito dessa reivindicação criaram o tal braço armado que é a FLEC. Meu pai era um desses que tinha de combater a FLEC e depois viria a se apaixonar por uma senhora de Cabinda que viria a ser minha mãe. Então, eu nasci lá e com menos de 1 ano já nos tínhamos deslocado. Primeiro seguimos o meu pai para Uíge, mas os conflitos eram intensos, tivemos de vir para Luanda. Quase toda a minha vida foi aqui. Volto normalmente a Cabinda para passeio e já frequentei lá 1 ano letivo. O máximo que eu vivi em Cabinda foram dois anos. E foram os dois anos mais felizes da minha infância, sem sombra de dúvida. Eu sempre vivi em zonas periféricas. Infelizmente, meus pais não fizeram parte da classe dos marimbondos, não sei se você já ouviu essa expressão. Os marimbondos são aquele núcleo que dilapidou o país. Afundaram esse país. E nós sempre vivemos em zonas periféricas e meu bairro era muito perigoso, Anangola, o bairro em que eu cresci. E simplesmente não me deixavam sair. Como eu já sabia ler, o único livro que eu tinha era a bíblia. Eu lia muito a bíblia, até descobrir... Nós vivíamos à maneira bantu. Os filhos todos viviam com suas respectivas mulheres. Era um quintal como se fosse uma tribo e em cada casa havia um casal de filhos. E eu descobri uma minibiblioteca na casa do meu tio Paulito e comecei. Não foi por obrigação de ninguém, simplesmente comecei a ler, simplesmente comecei a escrever, em 1997/1998. Eu cresci no meio do medo, os meus pais colocavam-me coisas na minha cabeça: se eu passar a estrada vai acontecer algo errado. Então, cresci com muito medo. A primeira vez que eu saí para ir a um evento literário foi em 2010 ou 2011, há mais de vinte anos. E foi assim. Eu fui ao evento, gostei, comecei a repetir e depois, com amigos, fomos fundando associações. No Anangola eu tinha uma associação, JODA - Jovens Organizados para o Desenvolvimento de Anangola – e aí nós tínhamos um espaço de leitura e conseguíamos tirar algumas pessoas do mundo da droga, do crime. Mas, infelizmente, quando eu viajei para Namibe aquilo morreu e algumas pessoas voltaram ao que eram, ao crime, à vida de drogas, etc. Mas o mais importante é que fizemos a nossa parte e muitas pessoas se salvaram por conta disso.

AA: Por conta da literatura?

HS: Sim, por conta da literatura. Eu misturava tudo. Teatro, literatura, as artes.

AA: Se um desses meninos com os quais você teve contato na sua comunidade quisesse ser escritor, quais seriam os desafios para ele e como ele faria para chegar?

HS: Seriam os mesmos desafios pelos quais eu passei. O pobre tem de ser bom, o pobre não pode ser mediano. Eu, a primeira vez que fui convidado a colocar um livro na mesa de leitura

da UEA, fui aprovado para ser publicado. Mas a UEA não tinha dinheiro naquela altura, mandaram-me procurar por um patrocínio e depois eles iam carimbar o logotipo da UEA. Agora, um jovem a sair da periferia, onde é que ele ia encontrar um patrocínio? Então, foi o prêmio António Jacinto, que dá a possibilidade a jovens sem possibilidades, como eu fui um dia. Então, eles têm dezenas de outros que a maior parte dos outros: têm de ler mais que os outros, têm de praticar mais que os outros, procurar inovar. Só assim terão possibilidades. Agora, nós temos muitos livros sem grande qualidade. Mas essas pessoas têm dinheiro, conseguem publicar três, quatro livros, sem problema nenhum. E nós temos muitos jovens com muito talento e uns vão desistir. Uns vão acabar que não vão publicar um livro sequer. E é muito triste. Muito triste mesmo.

AA: Há algo triste nessa história, mas há algo feliz também: você chegou, você está aqui. Que bom que a gente pode conhecer o teu trabalho e que teu trabalho toque tantas vidas, de tantas pessoas. É até emocionante te ouvir. Que perspectivas você tem para a literatura angolana nos próximos anos?

HS: A literatura angolana está a crescer em termos de produção. Nós continuamos com os mesmos problemas a nível de impressão e edição de livros. Precisamos ter avanços, passos substanciais para ultrapassarmos isso. Mas para efeito, o Estado deveria entrar. Nós precisamos urgentemente de uma fábrica de papel. É muito caro investir 1 milhão de kwanzas para publicar um livro e depois não conseguir lucrar.

AA: Quantos livros, isto é, qual é a tiragem nesse valor de 1 milhão de kwanzas?

HS: Mil, por vezes setecentos livros apenas. Depende muito do volume. Se for poesia, poderás tirar mil livros. Agora um romance, por aí, 700, por vezes até 500 exemplares apenas. É muito dinheiro que se gasta, muito dinheiro.

AA: Então você acredita que a literatura está crescendo, mas é preciso avançar em outros aspectos...

HS: A literatura está crescendo. Nós não tínhamos mediateca, é algo que deve ter uma existência de cinco anos. Então, desse ponto de vista da leitura, está-se a trabalhar para isto. Agora, as próprias associações também têm que fazer mais. O nosso grande problema é acreditarmos que a literatura é o palco. Muitos movimentos não estão assim tão preocupados com os leitores. Falam sempre em fazer acontecer, mas, o que a gente vê, acontece no palco. Nós precisamos criar espaços de leitura, ensinar as pessoas a ler literatura, a apreciar a literatura. Então, como instituição, o crescimento depende muito daquilo que serão as próprias políticas do Estado e nosso orçamento, nosso OGE – Orçamento Geral do Estado – dá muito pouco para a educação, dá muito pouco para a cultura. E infelizmente aqui a cultura valoriza mais a música do que outras formas de arte. E então, isso passa pela UEA, passa pelas associações, como o Lev'Arte, o Litteragris, o Movimento de Cultura do Cunene, o VivArte, etc.

AA: Prazer imenso ter te entrevistado! Que bom que eu vim te encontrar porque você traz uma história de envolvimento, de paixão pela literatura, ao mesmo tempo que dialoga bastante com isso que eu estou buscando pensar: como é que as periferias têm chegado ou como é que a literatura chega lá. De alguma forma, você me dá muitas pistas para pensar melhor essa literatura angolana contemporânea e, também, na verdade, ouvir outras vozes. No caminho você me disse que o Litteragris surge de alguns jovens que queriam colocar alguma coisa no cenário da literatura, de uma rebeldia, de uma iconoclastia...

HS: Nós não lutamos, digamos, contra a própria sociedade. Eu falava há pouco tempo: nós não lutamos contra a sociedade, lutamos contra as ilhas sociais. E aqui nós temos uma velha geração que pouco faz para os jovens, é egoísta. Por isso é que a literatura moçambicana está numa escala superior à angolana, porque lá esse conflito intergeracional não é gritante. Aqui é gritante. O mesmo egoísmo, digamos, dos políticos, acabou acertando um pouco o nosso sistema literário. Vamos lá: o Ondjaki, por exemplo, faz as rodas de leitura no CCBA – Centro Cultural do Brasil em Angola. Por que? Porque nós temos muitos conflitos, muitos conflitos de interesse, conflitos raciais, tribais. Então, enquanto não resolvermos esses problemas todos, vamos continuar a ter essa sociedade pouco evoluída.

APÊNDICE F – ENTREVISTA COM KILUANJI KIA HENDA

ENTREVISTA COM KILUANJI KIA HENDA

Realizada em Luanda, no dia 26 de julho de 2019.

Kiluanji Kia Henda nasceu em 1979, em Luanda, onde atualmente vive e trabalha como artista visual. Em 2012, ganhou o Prémio Nacional da Cultura e Artes, outorgado pelo Ministério da Cultura de Angola, e em 2014 foi selecionado entre “100 Leading Global Thinkers” pela revista norte-americana Foreign Politics. Em 2017, venceu o Frieze Artist Award.

Adriana Aguiar (AA): Eu gostaria de começar perguntando, da tua perspectiva – você era menino na década de 1990 –, como é que você percebe essas mudanças ou permanências no cenário das artes angolanas da década de 1990 aos dias atuais? O que muda, principalmente, e o que permanece?

Kiluanji Kia Henda (KKH): Bem, na década de 1990, realmente, eu não estava tão ligado ao universo das artes, e as poucas coisas que aconteciam eram muitos exclusivas. Mas muito do que lembro haver nesse período era uma arte muito para turista. Era uma arte com muitos daqueles estereótipos ligados à ideia de tradição e eram até muito próximas do artesanato. Com algumas exceções. Havia o trabalho de António Ole, Fernando Alvim, até do Viteix, que era uma cosmologia bem diferente daquilo que se apresentava. Mas não havia como uma visão sobre a questão social e do momento que se estava a viver. Eram poucos os artistas que na altura já produziam uma obra que refletisse a situação do país. E isso acho que foi a grande diferença no que veio da geração a seguir, a geração a que pertencço. Há uma preocupação política, uma abordagem político-social nos trabalhos, de maneira muito mais evidente que aquilo que me lembro haver nos 1990. Mas também a questão é que há toda uma geração que vive um período muito turbulento. Para além da guerra civil, também houve um período em 1977, o Fraccionismo, onde a classe artística foi muito afetada, os músicos e intelectuais foram assassinados e isso também criou um certo medo, não deixou as pessoas terem uma abordagem sobre a questão política que estavam a viver, atual. Então, acho que estando nos anos 2000 a coisa muda muito de cenário, há uma maior abertura, assim como uma renascença, na forma como abordamos a arte. E acho também que o próprio advento do hip hop, isso tudo, traz uma necessidade maior de haver uma arte que fosse mais de intervenção.

AA: Pensado em alguns movimentos ou em lemas, como “Vamos descobrir Angola”, o espaço nacional foi um tema recorrente nas produções estéticas de artistas que atuaram desde os anos da luta pela independência. O espaço também parece um tema bastante presente em seus trabalhos. Como é que você lida, na sua trajetória artística, com esse tema, tanto no cenário local quanto no cenário global. Como é que esse espaço de Angola dialoga com outras concepções de espaço ou de cidades do mundo?

KKH: A posição de Luanda, para mim, sempre foi importante para tentar perceber o que influenciava a própria história, não só deste lugar, mas de Angola no geral. Quando percebes todos esses períodos históricos, dá para ver que existe uma interferência de outros lugares para moldar a história daqui. Eu falo isso deste o período da escravatura, quando Luanda foi um dos principais portos; ou no período da colonização, propriamente dita, quando Luanda tornou-se uma das maiores cidades, a flor do Saara; ou ainda no período da Guerra Fria, que também teve um impacto, não tão direto como em muitas outras partes de Angola onde a guerra era mesmo dominante, mas Luanda indiretamente também sofria muito com isso. Então, é impossível poder traçar qualquer pensamento sobre Luanda, sobre Angola, sem criar esses paralelos, sem criar essas pontes com diversos lugares, seja com Portugal, justamente a mais óbvia, mas com

Brasil, com Cuba, com Estados Unidos, com União Soviética, China. E isso, para mim, tornou-se importante, poder olhar para a nossa história, mas ver que muito daquilo que vivíamos não se limitava somente a um problema do nosso quintal. Para entender aquilo que sou e vários fenômenos sociais que ocorriam, era necessário juntar as peças como as peças de um puzzle, era um pensamento mais aprofundado sobre a própria história de Angola. E Luanda, sendo como uma das cidades mais antigas ao sul do Saara, pra mim é um lugar onde tem várias camadas históricas e uma influência cultural que sempre foi bastante diversa. Acho que desde a minha infância aquilo que consumíamos em termos culturais, desde a música ou os filmes do Leste no cinema, a própria arquitetura moderna que se tornou muito popular aqui durante o tempo colonial, representações e vivências que nos levam a muitos outros lugares. E acho que isso tem muito da questão de ser uma cidade no litoral e com um porto. Isso tornou essa contaminação cultural ainda maior. E, para mim, isso é o que me interessa nesse momento, é poder procurar uma estética, poder encontrar um resumo no meu trabalho que aborde essa diversidade cultural, essa história de conflito e toda influência internacional dentro da nossa história.

AA: Mas há outros trabalhos em que há uma preocupação, há um trabalho com outros temas, que envolve espaço, que não propriamente o nacional, não é? Penso, por exemplo, na “Ilha de Vênus”, a instalação, em que parece haver uma preocupação com outro espaço que não necessariamente esse de Luanda...

KKH: Para mim, foi necessário viajar um tempo. Depois de ter começado a expor em Luanda – foi assim um epicentro de tudo, no início da minha carreira – comecei uma série de viagens e residências artísticas por outros lugares. O caso da Europa, tu falaste da “Ilha de Vênus”... Por um período eu até tinha um estúdio em Lisboa. Nesse ponto sempre tive uma relação muito próxima a Portugal/Lisboa, porque houve muitos dos meus familiares que foram para lá viver, depois da independência. Irmãos da minha mãe foram viver em Lisboa. Então, eu vou para lá desde muito pequeno, desde meus dois anos, férias, passou a ser uma relação muito próxima. E isso é muito da minha forma de trabalhar. Eu gosto muito de interagir com o espaço onde estou a viver, o lugar onde estou a viver, tem uma grande influência sobre a narrativa do meu trabalho. Eu não gosto de me fixar num tema ou num universo de estúdio. Então, muitas das coisas que eu crio é numa interação, por vezes muito intensa, com o lugar onde estou a viver. Isso tem uma grande influência sobre a minha obra. Estou sempre com as antenas ligadas, a ver o que passa ao meu redor, as coisas que me tocam a mim e que realmente eu sinto, muitas vezes, que me criam algum distúrbio. Esse foi muito o caso sobre o que aconteceu tanto num país como a Itália, onde eu já passei alguns meses a viver em Veneza, a trabalhar, ou Lisboa mesmo, ou Paris, onde eu também passei algum tempo; Espanha também, eu fui muitas vezes. E é toda uma região que tem algo em comum, que é essa cultura mediterrânica e toda uma crise que tem vivido hoje, que é o problema do Mediterrâneo, que está muito ligado à emigração africana. O Mediterrâneo tornou-se como um cemitério, são centenas de mortos todos os anos, milhares de pessoas a morrer. E isso tocou-me, particularmente porque, de alguma forma, eu venho de uma família de uma educação cristã. Eu não me considero uma pessoa religiosa, não sou religioso, mas a educação é na base da fé cristã. E passando esses períodos na Europa, então, muitas coisas se me deram do quanto tinha em comum, mas também do quanto afastava dessa cultura mediterrânea. E daí surgiram vários trabalhos, como o projeto “O autorretrato como homem branco”, que fiz em Veneza; o projeto “O destino de Otelo”, que fiz em Lisboa; “Ilha de Vênus”. E há outros trabalhos, isso continua, ainda é um processo, é um trabalho em progresso. E daí surgiu toda essa preocupação da presença africana na Europa, como é que ela é digerida, como é o impacto que tem sobre a cultura europeia e qual é o legado dessa presença, como ela está representada na literatura, nas artes plásticas, e o quanto ela também é omitida. Existe toda uma

estratégia de omissão, nos livros escolares e tudo mais. Essa importância da África, não só das suas riquezas e dos seus minerais, mas também do aspecto mais humano, de como essa presença africana moldou muito do que é essa cultura mediterrânica, moldou muito também do que é a própria Europa hoje. Então, há uma busca de um sentido de pertença também nesse espaço. É uma tentativa como de legitimar essa presença. Os projetos em que trabalho não são só sobre a tragédia, mas também é como legitimar a presença mesmo da emigração que acontece hoje. Por essas causas trabalhamos com as duas margens do próprio oceano. São diversas, quer dizer, não vou passar todas culpas a Europa sobre essa tragédia. Há também um lado, que é o lado africano, um continente que, na verdade, não conseguiu ainda a paz, por ter atravessado conflitos, e as pessoas não terem uma paz social ou um crescimento econômico. Mas também já trabalhei muito mais ligado à ideia da cidade, do deserto, da gentrificação, e de como o Médio Oriente ou um lugar como Dubai, que se tornou como uma referência para o próprio crescimento que estava a haver em Angola no momento. Até chegou-se a falar numa certa dubaização de muitos lugares, como uma referência de desenvolvimento, de arquitetura. E isso para mim era muito assustador, notar como toda essa especulação imobiliária moldou uma cidade, criou um fosso ainda maior entre classes mais pobres e os mais ricos, jogando com algo que era muito perverso, porque tem a ver com habitação, que é uma necessidade básica. Ver a habitação ser parte de todo um jogo de especulação, isso para mim era uma preocupação emergente, um tema que teria que abordar no meu trabalho. Então isso acontece muito com as viagens que faço. Eu sentia essa necessidade de viajar, sentia essa necessidade de conhecer outros lugares. E cada lugar que ia conhecendo era como um desafio diferente, era uma abordagem diferente dentro do meu trabalho.

AA: Eu gostaria de tocar em outro aspecto que busco observar no teu trabalho, que é a relação com o corpo. De que maneira corpo e memória aparecem em seus projetos? Você já acabou pontuando algo nesse sentido quando falou do trabalho que fez na Itália. Em que medida essas noções de corpo, de memória, tanto de memória de um lugar como de um corpo que aparece em lugares onde ele tradicionalmente foi negado é um aspecto de tua obra? Como é que essa abordagem dialoga com temas da história, da memória, da identidade do seu país?

KKH: Eu tenho um grande fascínio pela história, mas na verdade o que sinto é, como artista plástico. Como artista, no geral, para mim, é importante a questão da ficção também. E por mais que exista uma luta real, exista todo um movimento social que cada vez se torna mais alerta sobre convicções, sobre a questão racial, a questão do domínio colonial, eu continuo a acreditar que a ficção continua a ser um meio por onde é possível realizar certas utopias ou o que nós consideramos ser uma utopia. Então, há uma necessidade visível, para mim, em poder usar o espaço público, usar referências que são parte da nossa memória coletiva, mas de uma forma além, que pudesse manipulá-las, que pudesse encontrar novos significados e que sejam materializados numa imagem. Como aconteceu aqui em Luanda, por exemplo, o projeto que fiz “O homem novo”, que foi a ocupação dos pedestais. Para mim, era importante a história de cada uma dessas pessoas que ocuparam esses pedestais, mais do que simplesmente ter pedestais que antes foram construídos para os monumentos coloniais: o rei de Portugal, os governadores coloniais. Para mim, era importante, mais do que ter ali alguém que fosse negro, angolano e alguém da minha geração, ter também alguém com uma história de vida, que pudesse ainda mais dar ênfase a toda essa ruptura com essa nossa consciência que foi super colonizada, toda uma mentalidade colonial. E isso, para mim, tornou-se muito evidente desde o momento em que houve aqui uma certa limitação também na forma como nós abordamos o próprio colonialismo. A coisa foi tão urgente, foi tão turbulenta, que muitos episódios da nossa história ficaram para trás. Muitas vezes não houve uma discussão mais aprofundada sobre períodos importantes da história que até hoje continuam a ser relevantes para aquilo que somos, para

aquilo que vivemos e para muitas situações conflituosas que ainda temos que resolver. E daí que surge essa necessidade de manipular esse espaço público, seja de uma forma provocativa, por vezes irônica, mas que seja uma estética apelativa e que funcione como uma armadilha que atraia as pessoas, que questione as pessoas para reviver esse debate, essa questão histórica. Porque muitas vezes nós não damos a importância que é devida. Vivemos sob uma pressão do dia a dia, de resolver coisas tão básicas, e numa cidade, num país como Angola, onde o nível de vida ainda é muito baixo, as pessoas têm muitas dificuldades de toda ordem, principalmente econômica. E esses aspectos são completamente descurados. Acho que vivemos num processo que não nos permite poder olhar tampouco para o passado, como até projetar um futuro. Então vivemos agarrados ao presente, à questão do dia a dia, de que é que vamos comer amanhã, de como é que vamos poder arranjar água para hoje. Então, isso não nos permite fazer projeções. E, para mim, a arte se processa daí também, de alguma forma, desse escape de poder criar essas projeções. Muito mais do que ser só uma questão de memória, para mim é a ponte entre passado e também um possível futuro, existe como uma intenção mesmo de olhar o presente.

AA: “O homem novo” se centra nesses corpos que vão ocupar os espaços públicos. Mas há alguns outros trabalhos em que esses corpos apontam para uma identidade, para uma outra identidade, também nesse sentido de um diálogo entre passado e futuro, como “A Poderosa de Bom Jesus”...

KKH: Quando falei antes sobre armadilha, quando usei essa expressão, acho que o trabalho da Poderosa é o que mais evidencia isso, onde está mais presente essa ideia. O trabalho da Poderosa é, exatamente, quase como uma provocação, por um lado, de um discurso muito nacionalista, feito pelos próprios africanos, nesse caso particular, feito pelos angolanos, sobre uma cultura pré-colonial, sobre uma África pré-colonial, que tampouco nós tivemos tanto acesso em termos de conhecimento e do que foi realmente esse período. Então, existe uma grande parte do que falamos sobre a África pré-colonial que é meio fantasiosa. E das questões que sempre me bateram muito forte foi isto, esta ideia que até hoje há pessoas que continuam a debater, de que a homossexualidade nunca existiu em África e quem a trouxe foram os europeus. Isso para mim é uma aberração total. Mas ao mesmo tempo era como muito desse discurso, às vezes também tinha um certo lado político, de um aproveitamento político. Essa questão de ser um africano profundo, quem é o africano mais profundo. E do que eu vivo em Luanda e sempre vivi é que há muito pouco conhecimento dessa África profunda. As pessoas que normalmente defendem esse discurso... Muitas delas vivem na cidade, com hábitos de vida completamente ocidentalizados e muito desligados do que é essa África profunda, que, ainda, o que de mais próximo se pode encontrar disso é na zona rural, que ao mesmo tempo é a zona mais pobre, ao mesmo tempo é a zona onde as pessoas cada vez mais vão abandonando esses lugares, que é quase como um sinónimo de miséria, um sinónimo de uma vida dura. E, por outro lado, também é sobre o olhar estrangeiro, de quem procura falar da África ainda muito por essa ideia do pôr-do-sol, dos elefantes, esses estereótipos que alimentaram muito todo um imaginário, vamos dizer, da grande mídia, do cinema e muito da literatura mais clássica europeia. E isso, de alguma forma, eu tentei representar nesse trabalho. Eu conheci a Poderosa depois de ter vindo de uma viagem no Sul de Angola, onde fui passear nos lugares que eram considerados remotos, mas que depois da paz, com as estradas que começaram a ser feitas, há a presença do comércio, produtos chineses e tudo mais. Eu fui para esses lugares tentar saber o que alterou na paisagem três anos depois da guerra. Na verdade, muita coisa havia alterado, em termos de comércio e tudo mais, e muito desses povos mais ancestrais, como mumuilas, mucubais, continuam a preservar muito da sua cultura, mesmo pré-colonial, centenas de anos. Para mim foi importante ver esse impacto, esse crescimento, esse novo progresso que estava a ocorrer no país. Quando voltei a Luanda, conheci a Poderosa: com meu amigo, o Camanana, fomos dar-lhe uma boleia

a casa e ela vivia num bairro fora da cidade, Marçal (um musseque). Lá conheci esse grupo de travestis, do qual a Poderosa era assim como líder. Ela tinha uma empresa de catering, onde trabalhavam vários outros travestis que viviam com ela. E surgiu a ideia de convidá-la para vesti-la como uma mumuila. Construí todo um imaginário desse estereótipo africano da mulher tradicional, sendo a Poderosa um homem travesti. Fomos para Bom Jesus, que está a 40 quilômetros daqui, fizemos um cenário que supostamente parece uma “África profunda” no meio do nada. Mas não, é muito próximo da cidade. Então fizemos a construção desse cenário, desta indumentária dela. E foi engraçado ver as reações das pessoas. No fundo, muitas acabaram por acreditar que era uma mulher tradicional africana, e saíram da exposição com essa ideia, tampouco conseguiam ver certos elementos que nada tinham a ver com a mulher tradicional africana ou de uma cultura ancestral africana, e isso punha muito em evidência, por um lado, essa ignorância da tal África profunda que muitos tentam propalar por aí. Mas também havia ou também ressaltava muito uma ideia da própria homofobia, porque muita gente olhava, e houve até quem tenha criticado, a dizer que eu não devia usar as nossas tradições para brincar com essas coisas. Aquilo suscitava vários sentimentos nas pessoas. Até que houve uma situação, uma história muito engraçada de um artista angolano no Brasil, cujo trabalho é exatamente esse de representar essa África profunda no Brasil. Eu tive a oportunidade de expor esse trabalho da Poderosa no Brasil em 2009, em São Paulo. Acho que o lugar foi importante para isso, porque no Brasil também ainda prevalece muito esse lado da África ancestral, profunda. E depois, quando se dão conta que há uma cidade em África, as pessoas ainda ficam: “Oh, tem uma cidade?! Tem prédio?! África tem...?!”. E quando se busca, vai tudo à procura dessa história, volta tudo para a escravatura. Quer dizer, eu sempre considereí tantas preocupações hoje que nos são comuns entre os dois povos, tanta coisa hoje que nós temos que nos unir para lutar e que são atuais, são dessa sociedade moderna, são questões de hoje, todo o nascimento desse fascismo, racismo. E isso, por vezes, cria um certo atraso na linguagem, quando há um país que olha para o outro, mas vai à procura dessa imagem ancestral. Existe todo um pensamento contemporâneo, existem problemas contemporâneos e que são muito comuns, são muito parecidos com o que se passa do outro lado do oceano. E não é de hoje. Por exemplo, o que se passou aqui nos 1977, quando falei no Fraccionismo, que houve todas as escaramuças, todo genocídio, o mesmo estava-se a passar na América do Sul, tudo influência da Guerra Fria, dos dois blocos, dessa geopolítica animal que se passou naqueles anos na Argentina, no Chile, no Brasil. Por aqui também havia essa tensão. E a esse pensamento contemporâneo é que ainda senti alguma resistência no Brasil. Havia essa abertura no Brasil para o que foi uma África de embondeiro, de elefante e pôr-do-sol. E isso é um tanto quanto revoltante. Então, voltando ao trabalho da Poderosa, apareceu esse artista que já vivia há vinte e cinco anos no Brasil e fazia aquilo que o brasileiro queria ver, essas pinturas mais estereotipadas. E foi engraçado que ele fez uma fotografia da minha foto da Poderosa sem eu ter-me percebido nada (não é esse o caso, toda gente pode fotografar o meu trabalho quantas vezes quiser). Engraçado foi dois meses depois, eu já tinha voltado para Luanda e, a caminho do meu estúdio, vi uma notícia no jornal em que ele aparecia numa exposição no museu do Parlamento de São Paulo, sobre mulheres tradicionais africanas. Ele falava numa “arte mubako”, que era uma mistura de mumuila (o povo do sul, nômade, ancestral) e os bakongo (o povo do norte, de origem bantu, do norte de Angola e parte também do Congo). Então ele faz uma mistura e deu o nome “mubako”. E aparece esse retrato da Poderosa como um dos retratos centrais da exposição – uma exposição de mulheres tradicionais africanas. A armadilha tinha funcionado na sua perfeição. A caminho do estúdio eu comprei o jornal, como eu fazia todas as manhãs. Abro o jornal e vejo a fotografia dele: “eu conheço essa cara!”. E quando olho para atrás dele está a pintura da Poderosa: “essa é minha fotografia!”. Mas o mais hilariante era todo o artigo. Tinha lá a diretora do museu e um professor da universidade a falarem sobre a exposição, da importância do Bantu (era o nome do artista, Bantu Tabasisa) trazer para aqui, para o museu, a tradição africana, a ancestralidade

africana. Estavam a falar de um travesti também! Era uma parte da exposição. É incrível! É claro, irritou-me um bocado o fato de ele ter copiado até os sapatos. Na fotografia da Poderosa, ela usa sapatos de salto. Ao final disso tudo, essa história, depois de um tempo a digerir isso, para mim, era engraçado o momento em que a verdadeira obra acabou por ser a do Bantu Tabasisa, porque na pintura dele a Poderosa é uma mulher. Na minha fotografia e no meu discurso, eu acabo sempre por denunciar esse fato: não, é um travesti. Mas na pintura dele, não. Então, o Bantu Tabasisa acaba por ser o verdadeiro alquimista, porque ele é que realiza o sonho da Poderosa em ser uma mulher, e isso para mim é muito mais importante. Na verdade, é ele que consegue manipular as pessoas e tornar-se no perfeito mentiroso que eu acho que todo artista devia ser. Nós temos esse privilégio de poder mentir sem ser chamado de mentiroso, a ficção permite-nos isso. E então eu decidi comprar a pintura. Cinco anos depois, em 2014, por aí, minha amiga que esteve em São Paulo, a jornalista Juliana Borges, foi lá comprar e houve toda uma conversa, que aquela pintura era de uma mulher, de uma cultura ancestral africana, de uma tribo, que em Angola há mais de mil tribos, e aquela era mais uma mulher de uma tribo. E ela: “boa, boa, boa!”. Então eu tenho a pintura. Já se passaram cinco anos desde que comprei e vi que a história não vai ficar por aí. Ele não sabe que comprei e eu estou à espera do que vai ser dos próximos capítulos. Para resumir, acho que o trabalho da Poderosa é assim uma narrativa mais forte sobre essa política do corpo, sobre como a ficção também tem essa capacidade de poder despoletar sentimentos, debates e questões com as quais muitas vezes nós não queremos ser confrontados e que não encontramos um espaço para essa confrontação. Então acho que isso tudo criou já aqui todo um debate, toda uma história que nos permite refletir sobre o que pensamos sobre nós próprios também. Afinal de contas, conhecemos a nós. E acho que esse também é o grande perigo que temos vivido hoje: as pessoas cada vez mais, por uma questão de segurança ou ansiedade pelo futuro, daquilo que será o futuro, as pessoas querem prender-se a nacionalismos e a identidades, quando a questão é muito mais fluida. Quando toda essa ideia de cultura, toda essa ideia de identidade, não está estagnada, não pode estagnar. E no momento em que ela estagnar, esse sim será o nosso fim. E isso é muito também o que está representado nesse trabalho da “Ilha de Vênus”, que também tem esse lado da sexualidade, que eu uso preservativos para cobrir miniaturas de estátuas da arte clássica europeia, muitas delas de renascentistas, como a Milo de Vênus, uma reprodução da escultura da Vênus de Botticelli, ou do Davi, de Michelangelo. Isso tudo coberto com camisas de vênus. Ali há essa ideia de que toda essa alta proteção, toda essa Europa que se fecha entre muros, e agora movimentos nacionalistas, de tom altamente fascista, a crescerem e a florirem por toda a Europa. Para mim, a ideia da camisa de vênus passava muito isso, ao mesmo tempo que é algo usado para prevenir-te contra o agente externo, prevenir-te da contaminação, também não te permite procriar, corta toda possibilidade de procriação. Penso que todo esse crescimento cultural, esse crescimento que nós alcançamos até hoje, até mesmo em termos tecnológicos, e tudo mais, tem a ver com essa contaminação cultural, tem a ver com todo esse intercâmbio, que para nada foi pacífico. Vem agora um ex-Primeiro ministro francês falar da colonização como se fosse um intercâmbio cultural. Então existe essa ideia de suavização da colonização. Este não é o caminho para nada. Há que se pôr a colonização como a brutalidade que foi. E isso tem que estar mais do que representado. Foi algo vil, foi algo perverso e extremamente violento. Foi um processo extremamente violento. Agora a questão é o que guardamos disso e o que realmente importa nesse momento, quais são os fatores positivos que ainda podem ser potencializados. Por exemplo, eu acho que a questão da língua, como um meio de comunicação – fora de qualquer questão de pertença, de aculturação, o caso de a maior parte dos angolanos falarmos português – eu penso que é uma ferramenta super útil, porque, se eu falasse só simplesmente quimbundo, eu não teria como capacidade de comunicar-me com três, quatro milhões de pessoas, que é a zona aqui do norte de Angola, do norte-centro, que é quimbundo. Mas falando português tenho possibilidade de poder comunicar-me com trezentas milhões de pessoas. Mas tem um outro

problema: eu não falo quimbundo. Aí está o problema da colonização, também. Foi como ter apagado o outro lado da história. Foi ter a tentativa, por vezes muito bem-sucedida, da aculturação, de apagar toda a herança histórica tradicional de certos povos. Então, essas coisas que têm que se por na balança. E nós próprios pensamos no quanto impacto que isso teve para a nossa construção identitária e isso tem causado problemas. Até hoje é muito difícil, as pessoas às vezes não querem falar sobre isso, referente à colonização em Angola, porque o que se passou, com as questões todas de corrupção, e tudo mais, as pessoas estão muito revoltadas. Se alguém disser que essa miséria que se vive hoje, esses problemas que vivemos hoje também estão ligados à colonização, as pessoas ficam chateadas porque para elas corrupção é corrupção. Mas se formos ver bem o que se passou e o que se passa ainda com os escândalos de corrupção, e depois, traçar, a vemos que esse dinheiro roubado, essa riqueza roubada... para aonde foi parar? Os bancos europeus! Eles é que continuam presentes! Toda essa ideia de independência, emancipação, soberania não se limita em compor hinos, içar bandeiras. Há toda uma mentalidade que precisa ser desmantelada. Então, aí é onde está também isso de que a questão do corpo é importante porque é um respeito que tem que haver maior sobre o corpo negro. Porque essa é a questão, porque quando se parte de uma ideia de um corpo que historicamente foi extremamente brutalizado, explorado, e essa é uma imagem com que nós crescemos, que sempre foi estampada, desde os noticiários, desde os filmes, desde tudo mais, existe uma normalização sobre a violência sofrida pelo corpo negro. Vê como o médico norte-americano, James Marion Sims, considerado o pai da ginecologia, fazia experiências com mulheres negras, sem usar anestesia, porque existia o mito de que elas tinham capacidade de ignorar a dor. É essa a questão: de que quando temos toda essa imagem desse corpo exposto a tanta violência, exposto a tanta dor, nós acreditamos que as pessoas são imunes a isso. E acho que isso também está na cabeça de qualquer tipo corrupto aqui dessa sociedade. Julgar que se roubar mais cem milhões de dólares e não construir um hospital e morrerem mais cem mil crianças pelo país, o que importa? São só mais uns cem mil, só mais uns. E isso está muito ligado à questão social. Se bem que hoje acontece ser o próprio negro a fazer isso com o próprio negro, isso é mais uma questão de classismo até do que de racismo propriamente, mas está muito ligado a isso. Então, para mim, é importante todo esse trabalho de uma autoestima, devolver-se autoestima, devolver-se dignidade a esses corpos. E daí está essa ocupação desses lugares, como pedestais, como palácios, e esse corpo estar ali presente, como um manifesto de que é a esse lugar que eles pertencem também.

AA: É também nessa perspectiva de pensar formas de exploração de corpos que se inserem outros trabalhos, como Guantánamo, nos quais corpos aprisionados, produzidos pelas formas contemporâneas de poder que acabam reafirmando uma violência histórica construída ainda no período de colonização?

KKH: Sim. Esse trabalho do Guantánamo, esses corpos, era pensado sobre a invasão do Iraque. Porque também muito do que se passou em Angola era um conflito por esse interesse do petróleo. E quando aconteceu isso no Iraque senti a necessidade de fazer um projeto, uma série de fotografias. Mas era muito nesses campos, esse lado meio da estranheza, na verdade, também do anônimo. Porque hoje, no fundo, já não se olha para os olhos de quem matamos, nem sequer olhamos para os olhos do nosso assassino. Então, existe toda uma frieza maior na manipulação desses conflitos mundiais, há um distanciamento entre o predador e a vítima, com toda essa ideia dos drones. Chegamos a um ponto em que os conflitos se tornaram ainda mais frios e inumanos, de alguma forma, o que não deixa de ser traumático para os dois lados, para o carrasco e a vítima. Porque também me interessa muito a ideia de como a manipulação é feita. Por exemplo, agora estou a fazer um trabalho sobre Sardenha, na Itália. Uma ilha paradisíaca, com uma paisagem linda, mas ao mesmo tempo tem mais de 60% das bases militares da Itália,

como a base de Donato, onde se fazem vários exercícios e simulações militares. Há aí uma base de experimentações de material perigoso, que já causou contaminações super perigosas, das pessoas e animais terem nascido com deformação nos anos 1980. Então, para mim, é muito impactante essa ideia de que não existe um paraíso sem um inferno, de que não existe o conceito de paraíso sem o de inferno, é uma ideia que já me vem acompanhando desde há muito tempo. Vivi algum tempo em Cape Town, onde tem tantos desses lugares lindos, magníficos, mas quando começamos a conhecer aquilo a fundo, dar-se conta do inferno que aquilo também pode ser. Ou um lugar como o Rio de Janeiro, que tem toda uma paisagem paradisíaca. Então, não existe a constituição do paraíso sem o inferno, um conceito não vive sem o outro. E depois há um lugar que não é paraíso nem inferno, que é a Suíça, não é uma coisa bela, mas também não tem interesse. E então, dá para ver como naquela pequena ilha de Sardenha muito dessa cultura de violência, de guerra do Ocidente, está ali concentrada. Muito dessas invasões que se fizeram na Líbia, que se fizeram no Iraque, está ali, tudo muito simulado, nessa pequena ilha. E há um lado lúdico em todas essas manobras militares, em toda essa estratégia, é um jogo. Em todas essas questões militares mapas são muito importantes. O mapa tornou-se como um tabuleiro, onde o pessoal joga os dados e traça estratégia e divide e combate. Isso me fez pensar muito sobre também a influência da Guerra Fria em Angola, sobre como todo esse distanciamento das grandes potências foi causa também de um conflito horrível. Trinta anos de conflito, onde os principais protagonistas, as grandes potências chegaram a enviar umas armas aqui, agitar um bocado ali, enviar umas outras armas para aqui. Isso é de uma perversidade enorme, é como um videogame quase. Até hoje é algo que me causa revolta. Ter visto o destino de uma país a ser conduzido de forma tão escabrosa e com esse distanciamento. Então, é essa necessidade que eu muitas vezes sinto também de deslocamento, de tentar entender distintos contextos para poder perceber aquilo que sou, poder perceber aquilo que vivi e isso tornou-se vital para mim. Por vezes, há trabalhos que faço que supostamente estão muito fora da questão geográfica, histórica que está ligada a esse país, mas se olharmos com mais cautela nos damos conta de várias ligações. Eu acho que, no fundo, o pessoal vive com essa ideia de esperar por uma terceira guerra mundial. Não sei por que! A Segunda Guerra Mundial não acabou. Às vezes falam alguns que a primeira nunca existiu, a segunda nunca acabou. Mas é, a Segunda nunca acabou. No século XX entramos nessa globalização dos conflitos. Quer dizer, quem é que tem a legitimidade da verdade de considerar o que é uma guerra mundial ou não? Nós falamos do conflito em Angola, havia envolvidos russos, americanos, brasileiros (até brasileiros, ficamos a saber há pouco tempo), sul-africanos, o pessoal do Congo, da China. E a imprensa internacional, a grande imprensa, dizia que era um conflito tribal – “é tribal! Não, uma tribo não gosta da outra tribo...”. Quer dizer, só quando caírem umas bombas lá pelo Ocidente, uns bombardeamentos por lá – “Oh a Guerra Mundial!”. Quem é que determina que é uma guerra mundial ou não? Depois de toda aquela paranoia da Guerra Fria, os vários conflitos que apareceram, desde a Coreia, ao Afeganistão, ao Vietnã, Angola, Etiópia, por todo lado, com influência de todo lado, nada mais global do que isso. Mas não está o Ocidente em guerra, supostamente. É o que chamam de “Guerra by proxy”. Mas para mim isso é um termo um tanto a suavizar as coisas. Tanto que, se nós olharmos, estando num país como Alemanha, é uma paz, ou França, tudo muito lindo e aquela paz toda, mas também eles estão em Guerra. Têm tropas em partes do mundo e vendem armamento, estão diretamente envolvidos em guerra. Acho que a preocupação do meu trabalho também gira por aí, por essa ideia de que é mais do que uma questão geográfica, de ser angolano, africano, mas também a ideia, em certa medida, do quanto ainda somos humanos, desse fator comum “ser humano”. Acho que está cada vez mais em decadência, existe uma grande decadência nessa nossa ideia de humanidade como um fator comum. Está mais, sempre esteve, mas hoje está cada vez mais evidente que as pessoas estão mais despertas para tudo que se está a passar, felizmente, há mais comunicação, felizmente há maior denúncia e tem umas cenas muito mais na cara. É preciso termos atenção nisso. Eu, como

homem negro, nunca queria ter nascido no século passado ou antepassado. Acredito que o planeta está bem melhor nos dias de hoje, na condição humana, não digo ambiental, porque as coisas eram bem mais horríveis. Mas nada está ganho, é uma luta constante. Nesse momento existe uma agenda que é a supremacia branca, que, para mim, agora está clara, toda sua estratégia já deixou de ser uma luta mais como estava dividido o mundo durante a Guerra Fria, bloco de esquerda, bloco ocidental, Leste e Ocidente. Existe uma agenda da supremacia branca, e ela está mais do que clara em todos aspectos. Ainda acredito que a arte possa, de alguma forma, servir como um espaço de reflexão sobre isso, não como algo que há de prover soluções, não espero que traga soluções, mas pode nos levar a refletir sobre muito sobre o que vivemos hoje.

AA: Sobre seu último trabalho aqui em Luanda, que acho que aconteceu em abril de 2019, havia uma imagem que chamava para a exposição, era um braço que rasgava o concreto. Penso que ela reúne diferentes perspectivas da tua trajetória artística. Você poderia comentar um pouco sobre o conceito dessa última exposição?

KKH: Trata-se da exposição “Concreto blues”. É um trabalho que fiz mais virado à Luanda, à questão urbana, porque houve aqui um momento, uma explosão de edifícios, como cogumelos pela cidade. Mas é um trabalho que já vinha pensando desde aquilo que estava a falar do Médio Oriente, de Dubai: “Era uma cidade chamada Miragem”. Desde o momento em que Luanda é construída, pensada, e muita gente tinha como referência Dubai, isso, para mim, levantou essa preocupação, porque tive a oportunidade de estar em Dubai. Primeiro estive na Jordânia, onde fiz a primeira vez o projeto “Uma cidade chamada Miragem”, que começou na Jordânia. Fiz a primeira instalação no deserto, em ferro, como um *outline* do panorama de uma cidade, as linhas que desenhavam o *skyline* da cidade. Mas havia muito a preocupação do vazio dentro desses espaços urbanos. E, para mim, Dubai tornou-se importante porque eu também tenho um grande fascínio pelo deserto. Muitas vezes vou ao deserto, em Angola. E aquele vazio para mim era como mágico porque, no fundo, o deserto é aquele lugar sem centro, sem fim, sem propriamente uma civilização. É o vazio, um lugar sem história. E a partir daí, aquilo, para quem trabalha com a ficção, permite-nos elaborar distintas narrativas. Quer dizer, qualquer coisa que tu coloques, que tu movimentes por aquele espaço passa a criar um significado tremendo. E isso, para mim, era bastante empolgante, essa ideia de estar a trabalhar no deserto. Mas também eu tenho interesse pela arquitetura, isso está em muitos outros projetos meus. E não conseguia ver todo esse desenvolvimento, a capacidade que se passou em Dubai. Por exemplo, quando para lá fui, 70% de toda a cidade estava vazia. Toda aquela construção e acabava mais por ser uma construção para um cartão postal, porque a cidade, no final, não acabava por obedecer a sua utilidade prática, que é poder conferir um abrigo, poder prover um abrigo, um teto. É tudo pensado numa especulação imobiliária. Isso não é apenas em Dubai, existe na China, aos milhares. É um fenómeno planetário, cidades vazias. Porque entramos numa questão económica em que as próprias cidades se tornaram como um meio de especulação económica. No caso de Dubai, era como essa capacidade de construir uma cidade no deserto e um deserto dentro da cidade. Se somássemos tudo, os milhares de concreto construídos pelo mundo, estaríamos na presença de um deserto de um tamanho bem significativo. Então comecei a trabalhar nisso, com instalações no deserto. Depois houve um trabalho que fiz, “Instruções de como construir o seu próprio Dubai em casa”. Eram instalações que fiz em casa. Por exemplo, a ilha artificial no Dubai: fiz a ilha artificial, aquela palmeira, fiz aquilo com palitos de fósforos e pus no vaso sanitário e na pia, como uma ilha; ou a maior torre do mundo, mas com latas de cerveja. Depois dava todas as instruções de como fazer. Ou a fonte mágica no lava-louça da cozinha; ou um corte subaquático feito com aquele papel celofane, de plástico, da cozinha. Eram coisinhas assim pequenas da casa que eu ia encontrando e fazia reproduções, maquetes dessas construções

malucas do Dubai, essas mirabolantes. Mas aí também era muito pensando no que seria mais artificial, se era a minha ilha de palitos de fósforos no vaso sanitário ou se era a do Dubai. Quer dizer, essa ideia de artificialidade não tem um limite concreto. Pensava também no projeto no próprio impacto que isso tinha em Luanda. Sempre tive conexão com Luanda, sempre vim por aqui, passava dois, três meses, viajava. Mas há três anos, em 2016, passei a estar mais tempo cá. E uma das coisas que realmente continua a impactar-me bastante nessa cidade são os edifícios vazios. Muitos deles novos. Até aqui da minha janela consigo ver vários. Construções que em nada deram, tudo com os preços altíssimos. Tu hás de ver centenas. Edifícios vazios por toda a cidade. Com a crise, as pessoas não têm dinheiro para comprar, muitas das pessoas nem conseguiram terminar os edifícios. Há todo um dinheiro que não foi investido no fator humano e que se traduziram nessas estruturas. Por que? Porque muitas dessas estruturas também surgiram não como propriamente uma necessidade de resolver o problema de habitação, sendo o preço mirabolante que eles custavam, mas resumia-se simplesmente em poder lavar dinheiro. Esse é o grande problema. Quando comecei a pensar no “Concreto blues”, era pensando como Luanda se tornou esse lugar onde as pessoas, grande parte da população (70%), vive em condições miseráveis, vive em um nível de vida muito baixo, e caminha por essa cidade, caminha à volta dessa estrutura de betão em busca de sobrevivência. Daí, quando falas desse braço a rachar esse betão, é muito uma imagem que eu tentei trazer para essa exposição, de como essas pessoas têm que acordar de manhã, fazer a sua vida nas artérias dessa cidade e entre essas avenidas, com essa decoração desses edifícios, desses elefantes brancos. Daí me surge esse “blues”. Esse blues é essa senhora também que está a cantar, a vender o peixe [durante a entrevista ouve-se, vindo da rua, a voz de uma senhora que passa]. É todo vendedor ambulante, é toda mulher zungueira, que são as vendedoras ambulantes, é todo um negócio informal, é toda essa sobrevivência que a cidade tem que passar para existir. E, para mim, esses edifícios tornaram-se não só como monumentos da ganância, mas também como símbolo de opressão. Então, tentei traduzir isso em algumas obras, como a “Cristo na muralha”. É uma obra de umas fachadas que criei, no chão, ia fotografando desde cima, usava elementos, coisas que as pessoas vendem na rua e os próprios vendedores da rua como parte dessa fachada construída com blocos de concreto. No fundo, era como encontrar uma mistura entre esse betão e os elementos que percorriam, as pessoas que vivem, que trabalham na cidade, nas ruas. E daí surgiu essa exposição “Concreto blues”, pensada sobre essa questão imobiliária, sobre esses monumentos da ganância que nós temos nessa cidade de Luanda. Foi o conceito da exposição, toda a história.

APÊNDICE G – ENTREVISTA COM PAULA NASCIMENTO

ENTREVISTA COM PAULA NASCIMENTO

Respondida via e-mail, em 29 de julho de 2019.

Nascida em Luanda, Paula Nascimento é arquiteta e curadora formada pela Architectural Association School of Architecture e pela LSB University, em Londres. É fundadora, juntamente com Stefano Pansera, da Beyond Entropy Africa, 2011 – um coletivo de investigação que opera nos campos da arquitetura, urbanismo, artes visuais e geopolítica – e membro fundadora do coletivo Pés Descalços.

Adriana Aguiar (AA): Como está o quadro de espaços públicos e privados de arte e de cultura em Luanda e em Angola?

Paula Nascimento (PN): Eu diria que nos últimos 5-6 anos houve um aumento de espaços, nomeadamente privados. O investimento público em espaços para arte e cultura ainda é escasso. Há galerias (4) comerciais criadas neste período, e também um número de colectivos culturais criados com meios próprios, casas de arte e espaços para mostrar/apresentar, entre outros. Os espaços públicos tais como teatros, auditórios estão degradados e quase todos fechados.

AA: É possível falar em crescimento e democratização dos espaços? De que forma o Governo tem contribuído?

PN: Sim e não. Por um lado, há uma maior diversidade de espaços e claro, a formação de novos e diversos públicos. Por outro, não sei se podemos já falar em democratização – ainda há uma divisão clara entre o que acontece nos bairros periféricos e o que acontece no centro da cidade. Por vezes até há alguma comunicação entre os diferentes espaços, por via de algum público que transita entre o centro e a periferia. No entanto, muitos dos espaços no centro da cidade operam em horários que nem sempre beneficiam quem mora fora do centro da cidade e com uma rede de transportes públicos escassa (ou praticamente inexistente) nem sempre é fácil a qualquer pessoa ter acesso a determinado evento.

AA: Há políticas de formação e de incentivo a novos artistas e espaços de arte?

PN: Não, pelo menos não há políticas que sejam efectivas nem claras. Há escolas de arte - o CEARTE, ensino médio, e o ISART, para ensino superior, que se debatem com a falta de estúdios, laboratórios, meios, etc. Grande parte dos projectos ou são investimento privado ou têm o suporte de instituições estrangeiras, como o instituto alemão, francês e/ou outros.

AA: De que forma a Lei do Mecenato tem contribuído com o cenário artísticos local?

PN: A Lei do Mecenato de 2015 abrange diversos tipos de mecenato, mas até o momento, acredito que não esteja totalmente implementada. Houve uma revisão em fevereiro deste ano, com vista a ajustar questões relativas à fiscalização; e as empresas devem registrar-se para garantirem os benefícios fiscais, ao mesmo tempo que os programas/associações devem se registrar para receber benefícios. É verdade também que em Luanda e um pouco pelo país há um número de empresas, ligadas a Bancos, a Seguradoras, e neste momento algumas Fundações, entre outras, que dentro dos seus programas de responsabilidade social apoiam projectos culturais, mas na sua maioria a título de patrocínio, normalmente em um acordo específico entre a entidade que a pede e quem concede.

AA: Que papel têm desempenhado coletivos e outras iniciativas de entidades civis na promoção das artes e da cultura?

PN: Um papel grande e importante. Penso que de 2013 para cá houve uma grande descentralização dos centros de produção artística, e com isso, iniciativas independentes foram ganhando espaço e corpo, em diversas áreas. De certa forma, e apesar de, em alguns casos haver um tipo de “competição desleal” entre o Ministério da Cultura (que em muitos casos assume o papel de produtor cultural) e os agentes, a verdade é que os colectivos e projectos civis têm produzido uma panóplia de eventos e têm levado muitas vezes diversas formas de produção cultural a públicos diversos, assim como, em muitos casos realizado projectos educativos.

AA: Quais iniciativas e coletivos têm se destacado na promoção das artes e da cultura?

PN: O Colectivo Pés Descalços, o Lev’Arte, o colectivo Vê-Só, Views of Angola, Casa Rede (um projecto recente, mas cujos membros têm e/ou colaboram também com outros projectos), Ubuntu, Luanda Cartoon (não tenho certeza se é colectivo), Luanda Slam, Centro de Animação Artística do Cazenga (e outros colectivos ligados ao teatro e artes performativas), Fuckin’Globo (é um projecto, mas realizado de forma independente pelo Kiluanji Kia Henda e outros artistas).

AA: Como espaços de arte e ações culturais têm alcançado as províncias?

PN: Do ponto de vista mais institucional, há espaços e um diretor para a cultura em cada província de Angola. No entanto, isso nem sempre se reflecte em programas estruturados em cada província, pelo contrário.

AA: Na cidade de Luanda, como estão distribuídos esses espaços? Há espaços de arte e de cultura nas periferias?

PN: Há sim, sendo na sua maioria espaços autoorganizados pela população e, como disse acima, não há diálogo entre o que acontece aí e o que acontece no centro da cidade. Ainda há uma maior concentração de espaços no centro da cidade.

ANEXOS

**ANEXO A – LEVANTAMENTO DE PESQUISAS A PARTIR DO BANCO DE TESES
E DISSERTAÇÕES DA CAPES**

QUADRO SINTÉTICO DE TERMOS PESQUISADOS

Dados coletados entre dezembro de 2019 e janeiro de 2020

TERMO PESQUISADO	ANO	TIPO	GRANDE ÁREA DO CONHECIMENTO
“Angola” – 1.300 resultados	1987 (3) 1988 (1); 1989 (1); 1991 (6) 1992 (3) 1993 (3) 1994 (3) 1995 (7) 1996 (13) 1997 (12) 1998 (13) 1999 (13); 2000 (13) 2001 (20) 2002 (33) 2003 (19) 2004 (27) 2005 (35) 2006 (35) 2007 (35) 2008 (54) 2009 (44) 2010 (65) 2011 (70) 2012 (84) 2013 (98) 2014 (121) 2015 (105) 2016 (102) 2017 (103) 2018 (117) 2019 (57)	Doutorado (373) Mestrado (878) Mestrado Profissional (43) Profissionalizante (16)	C. Agrárias (39) C. Biológicas (37) C. da Saúde (72) C. Exatas e da Terra (34) C. Humanas (524) C. Sociais Aplicadas (127) Engenharias (18) Linguística, Letras e Artes (377) Multidisciplinar (87)
“Literatura angolana” – 123 resultados	1992 (1) 1994 (1) 1995 (2) 1996 (1) 1997 (1) 1999 (1) 2001 (3) 2002 (1) 2003 (2) 2004 (3) 2005 (3) 2006 (4) 2007 (5) 2008 (2) 2009 (7) 2010 (4) 2011 (2) 2012 (8) 2013 (8) 2014 (13) 2015 (10) 2016 (11) 2017 (9) 2018 (16) 2019 (5)	Doutorado (22) Mestrado (100) Mestrado Profissional (1)	Ciências Humanas (7) Linguística, Letras e Artes (113) Multidisciplinar (3)
“Ondjaki” – 54 resultados	2006 (1) 2008 (3) 2010 (2)	Doutorado (9) Mestrado (40)	Ciências Humanas (4) Linguística, Letras e Artes (50)

	2011 (2) 2012 (3) 2013 (5) 2014 (3) 2015 (8) 2016 (2) 2017 (9) 2018 (10) 2019 (6)	Mestrado Profissional (5)	

TRABALHOS SELECIONADOS A PARTIR DO TERMO BUSCADO E DA ÁREA DO CONHECIMENTO

TERMO BUSCADO: “ANGOLA”

Trabalhos selecionados em função do objeto de pesquisa da tese: 12

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. **De caçadores a caça**: sobas, Diamang e o Museu do Dundo, 2016, 375f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

CAITA, Mario Bastos Fernando. **Angola**: Estado-nação, movimentos sociais e disputas territoriais. O caso da província de Ngagela, 2000, 75f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

CASTRO, Jose Caleia. **Configuração socioespacial como expressão de conflitos**: expansão urbana de Luanda e o planejamento territorial de Angola, 2015, 95f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) - Universidade do Vale do Paraíba, 2015.

DONATO, Lila. **A cidade portuguesa nas províncias ultramarinas** - Uma análise iconográfica comparativa: Ilha de Moçambique, Goa, Salvador, Macau e Luanda, 2009, 186f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de Brasília, 2009.

DUARTE, Arthur Fernandes da Costa. **Vendendo passados**: construções de Angola a partir da obra de José Eduardo Agualusa (1996–2013), 2019, 121f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019.

JESUS, Leandro Santos Bulhões de. **Imagens em Angola, imagens da memória**: cinemas, marcas e descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempos das independências), 2013, 344f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília.

MANUEL, Adilson João Tomé. **Bairros Populares de São Paulo e Luanda**: uma observação comparada, 2016, 127f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade São Judas Tadeu, 2016.

MARTINS, Charles Douglas. **As novas representações do cinema angolano**: narrativas e produção de alteridades, 2014, 105f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

NOGUEIRA, Júlio Cesar Boaro. **Esculpir o tempo**: arte, educação e ancestralidade entre os Fons, os Iorubás e os Tchokwes, 2013, 252f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade de São Paulo, 2013.

NZOVO, Tiago Bassika. **Habitação social para além da sobrevivência**: caso dos bairros Zangoi e II em Luanda, Angola (2002- 2012), 2012, 107f. Dissertação (Mestrado

Profissionalizante em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Sócio-ambiental) - Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.

PIMENTEL, Ernestina Maria Filgueiras. **Eikon**: ressonâncias visuais de uma paisagem ausente, 2008, 265f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia, 2008.

SOLUELO, Manuel Benvindo. **Territorialidades e visibilidades expandidas**: outras relações na linguagem da escultura em Angola, 2017, 257f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, 2017.

TERMO BUSCADO: “ANGOLA”

Área do conhecimento: Interdisciplinar (14); Letras (255); Linguística (30); Literatura Brasileira (6); Literatura Comparada (26); Língua Portuguesa (9); Outras Literaturas Vernáculas (2); Teoria Literária (8).

Trabalhos selecionados em função do objeto de pesquisa da tese: 26

ALEKSANDRAVICIUS, Maísa Queiroz. **Circulação e hibridização**: aspectos biopolíticos na ficção de José Eduardo Agualusa, 2005, 115f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, 2005.

ANJOS, Nilzelaine Silva dos. **Filhos de uma pátria híbrida nas linhas da ironia de João Melo**, 2014, 98f. Dissertação (Mestrado em Letras - Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio De Janeiro, 2014.

ARAUJO, Gabriela da Paz. **identidades e territorialidades em romances de José Eduardo Agualusa**, 2016, 104f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, 2016.

CARVALHO, Mariana Aparecida de. **Memória, ficção, história**: um estudo de Nação Crioula, de José Eduardo Agualusa, 2012, 122f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

COSTA, Lucas Esperança da. **Reféns da memória**: a tentativa da construção da identidade através do apagamento da memória, 2014, 115f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) - Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.

CROSARIOL, Isabelita Maria. **Impérios desmitificados**: Ruy Duarte de Carvalho e o passado colonial reescrito, 2009, 113f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.

CUNHA, Maria Lucia Martins da. **Sobre existir entre espaços de passagem – a montagem Desmedida de Ruy Duarte Carvalho**, 2017, 82f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2017.

FELIX, Vanessa Alves. **Angola pós-independência, sob o olhar de João Melo em Filhos da Pátria**, 2015, 76f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

GEHLEN, Rejane Seitenfuss. **Angola sob a contística pós-colonial de João Melo**, 2010, 163f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Univ. Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, 2010.

JACOB, Sheila Ribeiro. **Descobrimo Angola para além de Luanda**: travessias literárias em romances de Arnaldo Santos e Manuel Rui, 2019, 221f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal Fluminense, 2019.

JACOB, Sheila Ribeiro. **Entre mucandas e sũguis**: uma velha casa de resistência, 2012, 121f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal Fluminense, 2012.

MENNA, Lígia Regina Máximo Cavallari. **A denúncia da exploração humana através da carnavalização**, 2003, 179f. Dissertação (Mestrado em Letras - Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, 2003.

MICHELETTI, Everton Fernando. **Os (des)caminhos da nação**: um estudo comparado do espaço em Terra sonâmbula e Mãe, Materno Mar, 2016, 266f. Tese (Doutorado em Letras - Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, 2016.

MISTRO, Célia Regina. **Imaginário e resistência nas literaturas infantis de Angola e Portugal**: Pepetela e José Gomes Ferreira, 2003, 140f. Dissertação (Mestrado em Letras - Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, 2003.

MOLINA, Aline Totoli. **Uma curva pela mão esquerda: autoficção e alteridade na trilogia Os filhos de Próspero de Ruy Duarte de Carvalho**, 2018, 62f. Dissertação (Mestrado em Letras - Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, 2018.

OLIVEIRA, Adriana Souza de. **Angola, Brasil e Portugal**: espaços em trânsito em Nação Crioula, 2015, 114f. - Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Letras - Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

PAULO, Mayara Goncalves de. **Identidades entremeadas**: análise de Nação Crioula – A correspondência secreta de Fradique Mendes, de José Eduardo Agualusa, com base na Literatura comparada, 2016, 94f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Universidade do Sul de Santa Catarina, 2016.

SANTOS, Olimpia Maria dos. **A alegórica "materna mãe" angolana - uma reescrita da história e das tradições pelos romances de Boaventura Cardoso**, 2007, 187f. Tese (Doutorado em Letras - Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Elisa Maria Taborda da. **O Livro dos rios**: trauma e representação da voz subalterna na escrita literária de Luandino Vieira, 2016, 109f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2016.

SILVA, Franciane Conceição da. **Corpos dilacerados**: a violência em contos de escritoras africanas e afro-brasileiras, 2018, 210f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2018.

SILVA, Norma Maria Jacinto da. **Os fios da memória e da história em De Rios velhos e guerrilheiros**: O livro dos rios, 2009, 120f. Dissertação (Mestrado em Letras - Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

SILVA, Osvaldo Sebastião da. **As marcas da violência**: uma leitura de Estação das chuvas, de José Eduardo Agualusa, e Maio, mês de Maria, de Boaventura Cardoso, 2012, 109f. Dissertação (Mestrado em Letras - Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, 2012.

SILVA, Renata Flavia da. **José Eduardo Agualusa**: as fronteiras perdidas entre a história e ficção, 2002, 126f. Dissertação (Mestrado em Letras - Letras Vernáculas) - Universidade Federal Do Rio De Janeiro, 2002.

SILVA, Zoraide Portela. **José Luandino Vieira**: memórias e guerras entrelaçadas com a escrita, 2014, 198f. Tese (Doutorado em Letras - Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, 2014.

SOBRINHO, João Marcos Dadico. **A metaficção historiográfica em Teoria Geral do Esquecimento de José Eduardo Agualusa**, 2015, 128f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Grande Dourados, 2015.

SOUZA, Rafael Teixeira de. **Biografia e romance**: um estudo comparado de Olga, de Fernando Morais, e Estação das chuvas, de José Eduardo Agualusa, 2018, 105f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, 2018.

TERMO BUSCADO: “LITERATURA ANGOLANA”

Trabalhos selecionados em função do objeto de pesquisa da tese: 49

ABRANTES, Helen Leonarda. **O planalto e a estepe**: do intimamente pequeno à imensidão do global, 2015, 110f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica De Minas Gerais, 2015.

ALVES, Rafael de Souza. **Nação Crioula**: estudo sobre a releitura da personagem Fradique Mendes, 2016, 93f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2016.

ASSIS, Roberta Guimaraes Franco Faria de. **Descortinando a inocência**: infância e violência em três obras da literatura angolana, 2008, 113f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, 2008.

AZEVEDO, Claudineia Barbosa de. **Liberdade e identidade**: projeções da utopia de um escritor angolano em suas personagens femininas, 2001, 93f. Dissertação (Mestrado em Letras - Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo, 2001.

AZEVEDO, Victor Augusto Correa. **Nos escombros da memória**: reconstrução de identidades em Teoria geral do esquecimento, de Agualusa, 2015, 135f. Dissertação (Mestrado em Letras - Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

BACH, Carlos Batista. **Um passado real no discurso de um sonhador**: uma leitura da obra “O Vendedor de Passados”, 2006, 82f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

BACH, Carlos Batista. **José Eduardo Agualusa**: ironias e memória como traços de uma poética, 2015, 125f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

CAMPOS, Karine Miranda. **A paratextualização e os mitos**: uma questão identitária em O assobiador, de Ondjaki, 2013, 113f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro Universitário Ritter dos Reis, 2013.

CARDOSO, Claudia Carvalho Neves Vilhora. **Ondjaki e os 'Anos 80'**: ficção, infância e memória em AvóDezanove e o segredo do soviético, 2015, 143f. Dissertação (Mestrado em Letras - Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, 2015.

CARVALHO, Eliana Pereira de. **Reescritura epistolar**: o atlântico negro de Agualusa, em Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes, 2012, 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Fundação Universidade Federal do Piauí.

CASTRO, Léo Mackellene Gonçalves de. **Identidades imaginadas ou Agualusa vs. Agostinho Neto: a falência do projeto original de identidade nacional angolana**, 2011, 182f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, 2011.

CONTE, Daniel. **Espaços possíveis**: a representação espacial nas obras de Pepetela e Lobo Antunes, 2001, 120f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

CORTINES, Paula de Oliveira. **A cidade e a infância e Os da minha rua**: representações da infância luandense em narrativas angolanas, 2012, 132f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, 2012.

COSTA, Maria Emília Magalhaes Martins da. **“Nada passa, nada expira”**: a (re)invenção da memória em O vendedor de passados, de José Eduardo Agualusa, 2014, 97f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Ouro Preto, 2014.

DAMASCENO, Igor Lucas. **Somos transparentes porque somos pobres**: A Luanda contemporânea em Os Transparentes, de Ondjaki, 2016, 111f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura) - Universidade Federal de São João Del-Rei, 2016.

DINIZ, Ana Maria Carneiro Almeida. **Filhos da pátria**: a representação de identidades angolanas na literatura de João Melo, 2012, 112f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, 2012.

DUARTE, Marcelo de Andrade. **Literatura e experiência histórica em De rios velhos e guerrilheiros: O livro dos guerrilheiros, de José Luandino Vieira**, 2015, 100f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pelotas, 2015.

FERREIRA, Derneval Andrade. **Vozes em diálogo na literatura angolana: ‘Mayombe’ de Pepetela e ‘Noites de vigília’ de Boaventura Cardoso**, 2016. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) - Universidade Federal da Bahia, 2016.

FISCHGOLD, Christian Rodrigues. **Representações pós-coloniais em Ruy Duarte de Carvalho**, 2014, 71f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

FREIRE, Anna Isabel Santos. **A representação das personagens pobres em Os transparentes, de Ondjaki**, 2017, 121f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, 2017.

GONCALVES, Jessica Pereira. **Releitura dos primórdios da colonização de Angola nos idos do século XVII em ‘A Rainha Ginga’, de Agualusa e ‘A Sul. O Sombreiro’, de Pepetela**, 2019, 105f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, 2019.

GRANJA, Sofia Helena de Vasconcelos Horta. **As teias da palavra: análise das estratégias de desconstrução do discurso de nacionalidade na obra de José Eduardo Agualusa**, 2009, 100f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) - Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009.

GRIGOLIN, Ana Silvia. **O jogo estético na obra de Pepetela: a subversão da forma como um novo modo de expressão no mundo contemporâneo**, 2014, 75f. Dissertação (Mestrado em Letras - Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, 2014.

LIMA, Kelly Mendes. **África, axis mundi: uma leitura d'O quase fim do mundo de Pepetela**, 2012, 118f. Dissertação (Mestrado em Letras - Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, 2012.

LOUREIRO, Diana Gonçalves. **A paródia pós-moderna nos contos de João Melo**, 2010, 128f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande, 2010.

MANTOLVANI, Rosangela Manhas. **Guerrilheiros, heróis, angolanos: As personagens de Pepetela**, 2005, 263f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Est. Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2005.

MARTINS, Izabel Cristina Oliveira. **O processo de ficcionalização histórica da Angola seiscentista em A Sul. O sombreiro**, 2014, 138f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, 2014.

MATOS, Mayara Neres. **Humor e ironia em João Melo**, 2014, 88f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

MICAS, Ligia Helena. **Leitores angolanos, variadas leituras: um olhar sobre a literatura de Angola no pós-independência**, 2017, 173f. Dissertação (Mestrado em Letras - Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, 2017.

MURARO, Andrea Cristina. **Luanda: entre camaradas e mujimbos**, 2012, 149f. Tese (Doutorado em Letras - Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, 2012.

NOBREGA, Bruna Del Valle de. **“Memória e clausura em As visitas do Dr. Valdez, de João Paulo Borges Coelho e Teoria Geral do Esquecimento, de José Eduardo Agualusa”**, 2018, 99f. Dissertação (Mestrado em Letras - Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, 2018.

NOGUEIRA, Luciano. **Narrativas “quase” pós-modernas de João Melo**, 2015, 114f. Dissertação (Mestrado em Linguagens e Representações) - Universidade Estadual de Santa Cruz, 2015.

OLIVEIRA, Maria do Desterro da Silva. **Os interditos da história e da ficção angolana no romance Rainha ginga, de Agualusa**, 2017, 133f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Fundação Universidade Estadual do Piauí (FUESPI), 2017.

PEIXOTO, Alice Botelho. **Predadores: a crônica de uma nação**, 2016, 77f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2016.

RIBEIRO, Luciane Oliveira. **Resistência e descolonização na obra de Luandino Vieira**, 2015, 101f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pelotas, 2015.

ROCHA, Jane Vieira da. **As margens da experiência: os miúdos e os mais velhos na narrativa de Ondjaki**, 2013, 140f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

SANTANA, Paula Manuella Silva de. **Um ar de cinema em Ondjaki: interferências e interlocuções em prol de uma modernidade angolana**, 2010, 174f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

SARAIVA, Marília Maia. **Nação e narração: identidade, história e memória em Pepetela**, 2012, 166f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, 2012.

SCHMIDT, Aline Van Der. **Entre leões, coelhos, tranças e guerras: dilemas contemporâneos na literatura infantil angolana de Ondjaki**, 2013, 181f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) - Universidade Federal da Bahia, 2013.

SIDRIM, Rejane Jorge. **O passado presente no romance de Agualusa: história e literatura nos limites da ficção**, 2018, 141f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, 2018.

SILVA, Antônio Eliano Juvêncio da. **A existência subalterna: metáfora da transparência na escrita de Ondjaki**, 2019, 91f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, 2019.

SILVA, Renata Flavia da. **Quatro passeios pelos bosques da ficção angolana**, 2008, 172f. Tese (Doutorado em Letras - Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Franciane Conceição da. **Armadilhas do corpo: uma leitura de gênero em Isabel Ferreira**, 2014, 103f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Viçosa, 2014.

SOUZA, Carolina Bezerra de. **Relações de poder em Angola: uma leitura dos romances de Pepetela (1975-2005)**, 2019, 271f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, 2019.

SOUZA, Larissa da Silva Lisboa. **Corpos ultrajados e suas representações em crônicas de Ana Paula Tavares**, 2015, 166f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal de São Carlos, 2015.

SOUZA, Luciana Mara de. **Hibridismo e mesclas culturais em Mãe, materno mar, de Boaventura Cardoso**, 2013, 93f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2013.

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. **Saramago e Pepetela - identidades submersas: Kiandas, jangadas, águas revoltas...**, 2004, 153f. Dissertação (Mestrado em Letras - Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

TEODORO, Francielle Nogueira Fernandes. **Memória e espaço urbano em contos angolanos: estratégias narrativas**, 2012, 97f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2012.

TREML, Sônia. **A personagem negra e a identidade cultural e literária em contos brasileiros e angolanos**, 2010, 103f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

VERAS, Laurene. **Ondjaki e a memória cultural em Bom dia camaradas, Os da minha rua e Avódezanove e o segredo do soviético**, 2011, 100f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

TERMO BUSCADO: “ONDJAKI”

Trabalhos selecionados em função do objeto de pesquisa da tese: 20

ARAÚJO, Amanda Arruda Venci. **Sob as luzes da modernidade tardia: identidade em Teoria geral do esquecimento e Os transparentes**, 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2017.

CARNEIRO, Vanessa Soeiro. **A afirmação da angolanidade em Ondjaki: uma análise do universo da alegoria em Os transparentes**, 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Maranhão, 2018.

COELHO, Bruno Henrique. **Luuanda delenda est: a destruição literária da cidade de Luanda em Os transparentes, de Ondjaki**, 2017, 64f. Dissertação (Mestrado em Letras - Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, 2017.

DEVIDES, Michelle Mittelstedt. **Palavras entrelaçadas**: evidências de discurso de resistência em alguns textos da literatura de língua portuguesa de universo infantil, 2015, 112f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de Marília, 2015.

FERREIRA, Alba Valeria Cordeiro. **Autoria em evidência?** Um estudo comparado do narrador infante em Teolinda Gersão, Marjane Satrapi e Ondjaki, 2014, 245f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal Fluminense, 2014.

GONCALVES, Leonardo Mendes. **Resistência, intertextualidade e memória em “Nós matamos o cão tinhoso” de Luís Bernardo Honwana e “Nós choramos pelo cão tinhoso” de Ondjaki**, 2018, 131f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) - Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.

HERINGER, Elisangela Silva. **Meninos que lutam com risos**: uma leitura de Quem me dera ser onda, de Manuel Rui, e de Avódezanove e o segredo do soviético, de Ondjaki, 2014, 108f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal Fluminense, 2014.

LIMA, Fernanda Karine Cordeiro. **Leituras da memória de “infância” e de “Os da minha rua”**, 2017, 139f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

MALLET, Isabel Bellezia dos Santos. **De como cresce em segredo a esperança**, 2011, 121f. Dissertação (Mestrado em Letras - Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

MINUZZI, Luara Pinto. **Escrever para tornar a escuridão mais bonita**: um estudo sobre a construção simbólica da morte em quatro romances angolanos, 2018, 218f. Tese (Doutorado em Linguística e Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2018.

MOTTA, Anna Maria Claus. **Traços de identidade e insólitas memórias em Bom dia Camaradas e Quantas madrugadas tem a noite, de Ondjaki**, 2010, 120f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2010.

NASCIMENTO, Marlucia Nogueira do. **De paisagens e infâncias em Ondjaki ou uma poética dos anos 80**, 2018, 227f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Ceará, 2018.

OLIVEIRA, Julianny Katarine Aguiar de. **O pequeno contador em Os da minha rua**: as formas do silêncio em Ondjaki, 2015, 92f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, 2015.

OLIVEIRA, Laize Santos de. **As cartografias dos sonhos nas esquinas da memória**: uma análise de Sonhos azuis pelas esquinas, de Ondjaki, 2017, 95f. Dissertação (Mestrado em Letras - Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

OLIVEIRA, Mariel Mendes de. **Os transparentes**: uma proposta interpretativa, 2018, 113f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, 2018.

PEREIRA, Diana Gonzaga. **Entre realidade e ficção**: relações de espaço, memória e identidade em Bom dia camaradas e Avódezanove e o segredo do soviético, de Ondjaki, 2017, 134f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Viçosa, 2017.

SANTANA, Heloise Cabral. **Quantas alegrias tem a noite**, 2008, 101f. Dissertação (Mestrado em Letras - Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

SEIDL, Surian. **A bicicleta que tinha bigodes**: para uma (re)significação de Angola através da leveza do olhar infantil, 2013, 80f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

SOUZA, Renata Cristine Gomes de. **A distopia em Os Tranparentes**, 2017, 97f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal Fluminense, 2017.

TURBOLI, Carolina de Azevedo. **A travessia do narrador transforma tempo em espaço**: “o céu não sabe dançar sozinho”, de Ondjaki, 2016, 113f. Dissertação (Mestrado em Letras - Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

**ANEXO B – LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO SOBRE ARTE ANGOLANA
CONTEMPORÂNEA**

BIBLIOGRAFIA COLETADA

Os dados foram coletados entre janeiro e março de 2020 e incluem também produções que, embora não versem diretamente sobre arte angolana contemporânea, tenham alguma relação ou contribuam para o entendimento do objeto de pesquisa desta tese.

ALEXANDRE, Benjamim Mayingue Sabi. **Commuting**: os das bandas, 2016, 152f. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos – Estudos Museológicos e Curatoriais), Faculdade de Belas Letras, Universidade do Porto, 2016. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/87185>>. Acesso em: 21 jan. 2020.

AMANCIO, Felipe. Arte contemporânea em Angola: entre o local e o global. In: **Desvio**, Revista da Graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 2, n. 3, nov. 2017, p. 132-138. Disponível em: <https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2017/11/desvio_3_artigo_felipe1.pdf>. Acesso em 2 fev. 2020.

COLLIER, Delinda. **Repainting the Walls of Lunda**: Information Colonialism and Angolan Art. Minneapolis: Minnesota University Press, 2016.

_____. All I am is a Son of the Cold War: Nástio Mosquito's Embedded Videos. In: **Art South Africa**, 2011, p. 32-33. Disponível em: https://www.academia.edu/1024633/_All_I_Am_is_a_Son_of_the_Cold_War_N%C3%A1stio_Mosquitos_Embedded_Videos>. Acesso em: 2 fev. 2020.

_____. A “new man” for Africa? Some particularities of the Marxist Homem Novo within Angolan cultural policy. In: MOONEY, Jadwiga E. Pieper; LANZA, Fabio (eds.). **De-Centering Cold War History**: local and global change. London: Routledge, 2013. p. 187-206. Disponível em: <<https://dokumen.pub/de-centering-cold-war-history-local-and-global-change-9780203083277.html>>. Acesso em: 5 fev. 2020.

COLLIER, Delinda; KASFIR, Sidney Littlefield; OKEKE-AGULU, Chika; NELSON, Steven; BUNN, David. The (Dis)placement of National Art in a Transnational Artworld. In: **African Arts**, v. 41, n. 3 (Autumn, 2008), p. 10-12. Disponível em: <<https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/afar.2008.41.3.10>>. Acesso em: 5 fev 2020.

COLLIER, Delinda; MOORMAN, Marissa J. Medium and media in Angola: expressive practices in context. In: MIRANDA, Mónica de (ed.). **Atlantica**: contemporary art from Angola and its Diaspora. Lisbon: Hangar Books, 2018. p. 209-214.

COWCHER, Kate E. Luanda onde está? Contemporary african art and the rentier state. In: **Critical Interventions**: Journal of African Art History and Visual Culture, 8, Issue 2, 2014. p. 140-159. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19301944.2014.939524>>. Acesso em: 5 fev. 2020.

DAVID, Elsa Maria Tavares de Sousa Soares. **Artes plásticas angolanas dos últimos 10 anos**: duas gerações de artistas e um contexto de paz. Dissertação (Mestrado em Pintura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2013. Disponível em: <https://biblioteca.fba.up.pt/docs/Elsa_David/ElsaDavid_tese.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2020.

FERNANDES, João. António Ole: da errância enquanto exercício de percepção. In: **Catálogo da exposição Margem da zona limite**, Espaço Oikos, Lisboa, 1995. p. 99-100.

FIGUEROA, Eugenio Valdes. Excavaciones en la periferia de la historia. Angola. Aproximaciones a las obras de Fernando Alvim y Antonio Ole. In: **Atlántica**: revista de arte y pensamiento, n. 21, 1998, p. 108-114. Disponível em: <<https://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/atlantica/id/569/rec/33>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

GAIVÃO, Luís Mascarenhas. **ARTANGOLA 90's**: exposição sobre artes plásticas angolanas dos anos 90. Instituto Camões; Angola Events, 2014. (Texto curatorial)

_____. A angolanidade e as artes plásticas: travessias, transculturalidades, identidade. In: **Revista Angolana de Sociologia**, n. 14, 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/ras/1059>>. Acesso em: 16 fev. 2020.

GOODWIN, Paul. Curating in Angola at home and abroad: A discussion with Paula Nascimento and André Cunha. In: MIRANDA, Mónica de (ed.). **Atlantica**: contemporary art from Angola and its diáspora. Lisboa: Hangar Books, 2018. p. 201-208.

HUG, Alfons. António Ole e o novo objet trouvé em África. In: **Dak'Art 98**, Dacar, 1998. (Catálogo da exposição)

JECU, Marta. Container contained: On the work of Francisco Vidal. In: MIRANDA, Mónica de (org.). **Atlantica**: contemporary art from Angola and its diáspora. Lisboa: Hangar Books, 2018. p. 153-160.

KYANDER, Pontus. Les Fleurs Sauvages. Alida Rodrigues: Portraying the absent. In: MIRANDA, Mónica de (org.). **Atlantica**: contemporary art from Angola and its diáspora. Lisboa: Hangar Books, 2018. p. 127-134.

LEITÃO, Bruno. Taxidermist of human nature: Kiluanji Kia Henda. In: MIRANDA, Mónica de (ed.). **Atlantica**: contemporary art from Angola and its diáspora. Lisboa: Hangar Books, 2018. p. 39-46.

MACHADO, Maria Rita Cancellata de Abreu da Silveira. **Um estudo da exposição “António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa” e do recém-unificado Museu Calouste Gulbenkian** – Coleção do Fundador e Coleção Moderna. Relatório de Estágio no Museu Calouste Gulbenkian. Mestrado em Estudos Curatoriais, Universidade de Coimbra, 2018. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/81673?mode=full>>. Acesso em: 21 fev. 2020.

MEDEIROS, Paulo de. War Pics: Photographic Representations of the Colonial War. In: **Luso-Brazilian Review**, v. 39, n. 2 (Winter 2002), p. 91-106. Disponível em: <<http://lbr.uwpress.org/content/39/2/91.full.pdf+html>>. Acesso em: 22 fev. 2020.

MIRANDA, Mónica de (ed.). **Atlantica**: contemporary art from Angola and its diáspora. Lisboa: Hangar Books, 2018.

MIXINGE, Adriano. **Made in Angola**: arte contemporânea, artistas e debates. Paris: L'Harmattan, 2009.

_____. Arte angolana contemporânea (2006-2016). É possível falar em revolução artística? In: **África21**, 2016. p. 20-29 Disponível em: <file:///C:/Users/Adriana/AppData/Local/Temp/Arte_angolana_contemporanea_2006-2016_e.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2020.

_____. “A Luta Continua”: The Struggle Continues - Current creative flows, and aesthetic and political tensions in Angola. In: MIRANDA, Mónica de (ed.). **Atlantica**: contemporary art from Angola and its diáspora. Lisboa: Hangar Books, 2018. p. 215-221.

NASCIMENTO, Paula. Between destruction and the creation of new worlds: Ruins in the work of Yonamine. In: MIRANDA, Mónica de (org.). **Atlantica**: contemporary art from Angola and its diáspora. Lisboa: Hangar Books, 2018. p. 193-197.

OLIVEIRA, Ana Balona. De mercados de rua, álbuns de guerra e filmes de família à prática artística contemporânea: descolonizando o presente através do arquivo colonial. In: SAMPAIO, Sofia; REIS, Filipe; MOTA, Gonçalo (orgs.). **Atas do V Encontro Anual da AIM**. 2016. p. 197-212. Disponível em: <https://aim.org.pt/atas/Atas-VEncounterAnualAIM.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2020.

_____. Descolonização em, de e através das imagens de arquivo “em movimento” da prática artística. In: **Comunicação e Sociedade**, v. 29, 2016, p. 107-129. Disponível em: <https://revistacomsoc.pt/article/view/1644>. Acesso em: 22 fev. 2020.

_____. Epistemic Decolonization through the Colonial, Anti- and Post-Colonial Archive in Contemporary Art. In: **Vista** - Revista de Cultura Visual, n. 5, 2019, Vistas Imperiais: Visualidades coloniais e processos de descolonização. p. 235-272. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/96404/1/20200108_11_epistemic_decolonization_through_the_colonial_anti_and_post_colonial_archive_in_contemporary_art.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2020.

_____. Contemporary artistic practices from Angola: The ethics, politics and aesthetics of diaspora, migration and gender. In: MIRANDA, Mónica de (org.). **Atlantica**: contemporary art from Angola and its diáspora. Lisboa: Hangar Books, 2018. p. 231-235.

PEREIRA, Teresa Matos. **Uma travessia da colonialidade**. Intervisualidades da pintura, Portugal e Angola, 2011. Tese (Doutorado em Belas-Artes - Pintura) - Universidade de Lisboa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/4631>. Acesso em: 14 fev. 2020.

_____. A Condição da mulher em Angola na cerâmica de Helga Gamboa. In: **Revista Estúdio**, v. 3, n. 5, 2012. p. 112-118. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v3n5/v3n5a20.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2020.

_____. Revisitando o arquivo colonial: as artes visuais como espaço de revisão crítica do passado e afirmação de alteridades. In: **Debates**, n. 14, 2016. p. 36-51. Disponível em: <https://eg.uc.pt/bitstream/10316/81055/1/Samba%20de%20lata%20de%20Tijuacu_ritmos%20de%20resistencia%20e%20lutas.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2020.

_____. A cidade visível e a cidade tangível: a paisagem urbana como palimpsesto na obra de António Ole. In: **Revista Estúdio**, Artistas sobre outras Obras, v. 4, n. 8, 2013, p. 181-187.

Disponível em: <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v4n8/v4n8a24.pdf>>. Acesso em: 03 fev. 2020.

_____. Kiluanji Kia Henda: Ficção, Ironia, Desconstrução. In: **Revista Estúdio**, Artistas sobre Outras Obras, v. 5 (9), 2014, p. 60-69. Disponível em:

<<http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v5n9/v5n9a07.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2020.

_____. Perceções e divulgação de artistas plásticos africanos em Portugal. In: **VII Congresso Português de Sociologia**, 2012, Universidade do Porto, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação. p. 1-15.

PORTO, Nuno. Artes da nação: colonialidade, políticas e mercados das artes em Angola e Cabo Verde. IN: TORRAL, Luís Reis; PIMENTA, Fernando Tavares; SOUSA, Julião Soares. **Nação e Nacionalismos em África**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. p. 87-99. Disponível em: <<https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/32149/1/6%20nuno%20porto.pdf>>. Acesso em: 27 FEV. 2020.

_____. Arte africana, de novo: trânsitos entre ‘etnografia’ e ‘arte’ em angola. In: OLIVEIRA, João Pacheco; SANTOS, Rita de Cássia Melo. **De acervos coloniais aos museus indígenas**: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019. p. 157-190. Disponível em: <<http://jpoantropologia.com.br/pt/wp-content/uploads/2019/08/MIOLO-ACERVOS-COLONAIS-pags-1-25.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

RAMOS, Afonso Dias. Angola 1961, o horror das imagens. In: Filipa Lowndes Vicente (org). **O Império da Visão**: Fotografia no Contexto Colonial português (1860-1960), Coimbra: Edições 70/Almedina, 2014. p. 397-432. Disponível em: <file:///C:/Users/Adriana/AppData/Local/Temp/O_Imperio_da_Visao_Fotografia_no_Context.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2020.

_____. Imageless in Angola: Appropriating Photography. In: **Object**: Graduate Research and Reviews in the History of Art and Visual Culture, n. 17, 2015. p. 77-99. Disponível em: <file:///C:/Users/Adriana/AppData/Local/Temp/Imageless_in_Angola_-_Appropriating_Photo.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2020.

_____. Printing images and imprinting cities: Space and subjectivity in Ihosvanny's work. In: MIRANDA, Mónica de (ed.). **Atlantica**: contemporary art from Angola and its diáspora. Lisboa: Hangar Books, 2018. p. 65-73.

SCHEFER, Raquel. Palimpsestic images in the work of Keyezua. In: MIRANDA, Mónica de (ed.). **Atlantica**: contemporary art from Angola and its diáspora. Lisboa: Hangar Books, 2018. p. 105-108.

SIEGERT, Nadine. **(Re)Mapping Luanda**: utopische und nostalgische Zugänge zu einem kollektiven Bildarchiv. Berlin: Lit Verlag, 2016.

_____. Utopia, dystopia, neo-utopia: three generations of contemporary artists in Angola. In: MIRANDA, Mónica de (ed.). **Atlantica**: contemporary art from Angola and its Diaspora. Lisbon: Hangar Books, 2018. p. 222-230.

_____. Aesthetic Autopsy. Collective Memory and Trauma in Contemporary Art from Angola. In: **Artl@s Bulletin**, v. 7, n. 1, p. 53-64, 2018. Disponível em: <<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol7/iss1/7/>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

_____. António Ole's Art as the Archaeology of Hidden Narratives. In: OLE, A; AGUALUSA, J. E; CARVALHO, R. Duarte de; SIEGERT, Nadine; PRUSSAT, M.; VIERKE, U; HOSSFELD, J. (Edits.). **António Ole: Hidden Pages**. Beyreuth: Peter Hammer Verlag, 2009. p. 84-103.

_____. Angola Pop (2005-2007): la première Triennale de Luanda. In: **Africultures**, n. 73, 2008. Disponível em: <<http://africultures.com/angola-pop-2005-2007-la-premiere-triennale-de-luanda-7587/>>. Acesso em: 2 mar. 2020.

_____. António Ole: From the Border of the City to the Shore of the Island. In: **Nka: Journal of Contemporary African Art**, n. 26, p. 38-47, 2010. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/nka/article-pdf/2010/26/38/447963/Nka_26_04_Siegert_FF.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2019.

_____. (Re)mapping Luanda. Post-war Utopias of the Angolan Contemporary Art Scene. In: BELTING, Hans; BIRKEN, Jacob; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (eds.). **Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture**. Ostfildern, German: Hatje Cantz, 2011. p. 63-77.

_____. The archive as construction site: collective memory and trauma in contemporary art from Angola. In: **World Art**, v. 6, n. 1, p. 103-123, 2016. Disponível em: <<file:///C:/Users/Adriana/AppData/Local/Temp/ThearchiveasconstructionsitecollectivememoryandtraumaincontemporaryartfromAngola.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2020.

_____. Memory, Trauma and Empathy On the (Un)representability of the Civil War in Art. In: JAGER, Benedikt; HOUß, Steffi. **(Post)Colonial Histories – Trauma, Memory and Reconciliation in the Context of the Angolan Civil War**. Germany/London: Transcript-Verlag, 2017. p. 207-243.

_____. Luanda Lab – Nostalgia and Utopia in Aesthetic Practice. In: **Critical Interventions**, v. 8, n. 2, p. 176-200, 2014. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19301944.2014.939534>>. Acesso em: 12 jun. 2019.

_____. Mighty Images. On the political iconography in socialist Angola & Mozambique. **Conference on Photography in Socialist Societies: Picturing Power**, University of Bremen, 2015.

_____. Art Topples Monuments: Artistic Practice and Colonial/Postcolonial Relations in the Public Space of Luanda. In: LARKOSH, Christopher; PEREIRA, Mario; HOLLOWAY, Memory (eds.). **Portuguese Literary & Cultural Studies**, 30/31 – Transnational Africas: Visual, Material and Sonic Cultures of Lusophone Africa, Dartmouth, Massachusetts, p. 150-173, 2017. Disponível em: <https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS30_31_Siegert_page150>. Acesso: 14 fev. 2020.

_____. Objetos achados e retratos de momento. A arte de António Ole. In: **Revista do Goethe-Institut**. Luanda brilha! Angola em movimento. p. 16-21. Disponível em: <http://www.goethe.de/uun/pro/gim/gi_01-12_web_pt.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2020.

_____. Nostalgia and utopia. On the (post-)socialist condition in angolan contemporary art practice. In: NASH, Mark (Ed.). **Red Africa: Affective Communities and the Cold War**. London: Black Dog, 2016. p. 106-121. Disponível em: <https://www.academia.edu/28768830/Nostalgia_and_Utopia._On_the_post-socialist_condition_in_Angolan_contemporary_art_practice?auto=download>. Acesso em: 14 fev. 2020.

_____. The Beauty of elusive Architecture – António Ole's exhibition “In the skin of the city”. In: **In the skin of the city**. Exhibition catalogue. Luanda: Instituto Camões, 2009. Disponível em: <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/en/virtual_exhibition/9.html>. Acesso em: 15 fev. 2020.

SITAK, Rufino Borges José; BUMBA, Pedro Fernandes; SANTANA, Yanara Dorado. Breve abordagem do papel dos museus públicos na preservação do património cultural: os museus públicos de Angola. **Revista Publicando**, v. 5, n. 16. (1). 2018, p. 265-286. Disponível em: <https://www.rmlconsultores.com/revista/index.php/crv/article/download/.../pdf_1099>. Acesso em: 18 mar. 2020.

SOUSA, Suzana. Fighting over the Archive: Politics and Practice of the Art World in Angola. In: **Kronos**, v. 45 n. 1, Cape Town, nov., p. 65-80, 2019. Disponível em: <http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0259-019020190001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 2 mar. 2020.

_____. **Bienais internacionais de arte, o seu impacto e importância em África na perspectiva das indústrias criativas e da criação de uma plataforma para artistas locais**. O caso da Bienal de São Tomé e Príncipe e da Trienal de Luanda, 2010, 13f. Relatório Final de Bolsa de Investigação - Fundação Amadeu Dias, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/3470>>. Acesso em: 7 fev. 2020.

_____. Ir até ao sol, mas de noite. De Cantão até a cidade do Cabo, de Nairobi até Veneza, a obra de Kiluanji Kia Henda polemiza. In: **Revista do Goethe-Institut**. Luanda brilha! Angola em movimento. p. 50-53-21. Disponível em: <http://www.goethe.de/uun/pro/gim/gi_01-12_web_pt.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2020.

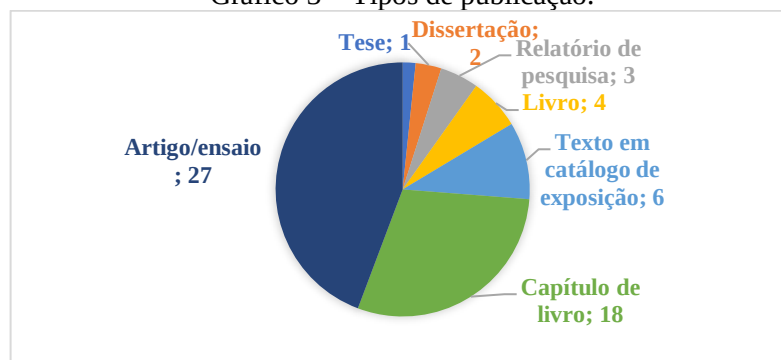
VANIN, Fabio. Physical and Ephemeral Devices for Urban Security: The Case of Luanda. Luanda Final Report. In: **Mobile Access to Knowledge: Culture and Safety in Africa**. Documenting and assessing the impact of cultural events and public art on urban safety, 2011. Disponível em: <<http://www.mobilea2k.supsi.ch/wp-content/uploads/luanda-report.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

VENÂNCIO, José Carlos. Contextos periféricos de criação artística: o caso angolano. In: **Comunicação e Sociedade**, v. 34, 2018, p. 211-222. Disponível em: <<https://revistacomsoc.pt/article/view/747>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

PERIÓDICOS ONDE CIRCULAM OS ENSAIOS E ARTIGOS

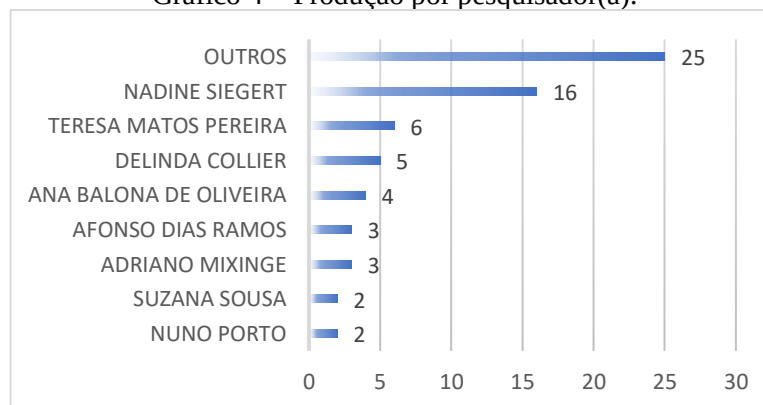
1. *Revista do Goethe-Institut Angola*
2. *África21*
3. *Atas do V Encontro Anual da AIM*
4. *Comunicação e Sociedade*
5. *Vista - Revista de Cultura Visual*
6. *Revista Estúdio*
7. *Debates*
8. *African Arts*
9. *NKa - Journal of Contemporary African Art*
10. *World Art*
11. *Critical Interventions - Journal of African Art History and Visual Culture*
12. *Portuguese Literary & Cultural Studies*
13. *Luso-Brazilian Review*
14. *Critical Interventions: Journal of African Art History and Visual Culture*
15. *Object*
16. *Artl@s Bulletin*
17. *Africultures*
18. *Atlantica: revista de arte y pensamiento*
19. *Revista Desvio*
20. *Art South Africa/ArtAfrica*
21. *Revista Publicando*

Gráfico 3 – Tipos de publicação.



Fonte: A autora, com bases nas informações coletadas.

Gráfico 4 – Produção por pesquisador(a).



Fonte: A autora, com bases nas informações coletadas.