

índice

7	Abreviaturas
11	Introdução
19	I: Luanda no pós-guerra: novos rumos interpretativos
25	Entre a miragem e o pesadelo
39	Se Luanda morre
55	II: Personificação do poder
63	Técnicas artísticas e estratégias narrativas ao serviço de uma só personagem
91	Descida ao âmago do poder: o recurso à ironia
103	III: Poder: que alternativas?
117	A morte da utopia
129	Redefinindo o poder
149	Referências bibliográficas
163	Agradecimentos

Introdução

Em 2016, o crítico de arte angolano Adriano Mixinge afirmou, com a perentoriedade que o caracteriza, que «as artes plásticas e visuais são atualmente a expressão mais revolucionária da cultura angolana»¹. Terá sido o elemento talvez mais anónimo da afirmação, ou seja, o advérbio definidor do eixo temporal da vigência da mesma, o que me mereceu mais atenção. De facto, se entendermos a “atualidade” mencionada como sinónimo de “contemporaneidade”, então será possível definir quem se propõe tentar encontrar um sentido e dar representação de tal contemporaneidade – o “contemporâneo”, portanto – como «aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele» (Agamben, 2009: 64). É nesta conceção de contemporaneidade, nesta capacidade lúcida de advertir e de ser intérprete do seu próprio tempo (um tempo preciso, um “aqui e agora”), que encontramos o interesse de muita da produção artística angolana dos últimos vinte anos, tomada, nestas páginas, como termo de comparação da produção literária coeva em Angola. As questões que animaram a investigação acerca das relações entre literatura e artes visuais no contexto

1 Afirmação proferida durante a mesa redonda «Arte contemporânea angolana: estado da arte e a internacionalização», organizada aquando do encerramento da exposição de arte angolana «Commuting: os das bandas» que ocorreu em Lisboa, nos meses de abril e maio de 2016, na Galeria do Espaço Espelho d'Água. Semelhante convicção foi renovada mais recentemente por escrito: «In general, the current creative flows and the aesthetic and political tensions in Angola are expressed in many different ways. Those that fall within the universe of Angolan contemporary art and its diasporas are among the most interesting and necessary, because they help redefine other forms of historical and social awareness, from the religious to the political, from the economic to the historical» (Mixinge, 2018: 221).

angolano foram originadas na aposta numa abertura do horizonte de conhecimento com novas motivações e interpretações no campo literário – uma viagem da literatura à arte e vice-versa, viagem comparativa interartística, com vista a uma compreensão mais profunda da realidade cultural contemporânea do país. Sustentando a validade hermenêutica e crítica numa abordagem que, numa apreensão epidérmica, não parece ter outras razões que não a mera disposição e temperamento pessoal e que corre o risco de não conseguir autojustificar-se², servem as considerações dum texto seminal para os estudos interartísticos, *The colors of rhetoric* de Wendy Steiner:

[...] a resposta ao porquê da comparação interartística reside na configuração dos fatores encontrados no “Conto do Proprietário de Terras”, as ligações que estabelece entre referência, figuração, tipo de sinal, e deslizamento semiótico. Este livro, espero, mostrará a posição crucial desempenhada pela comparação pintura-literatura na nossa tentativa de compreender o significado estético – e mesmo crítico. (Steiner, 1982: xiv – tradução minha³)

A investigação das intersecções entre arte e literatura no âmbito dos países africanos de língua portuguesa, e mais especificamente de Angola, é um campo praticamente inédito: para além da já consolidada tradição de estudos académicos sobre a produção literária⁴, nas últimas décadas tem emergido certo fermento crítico relativo ao panorama artístico em curso, de que o volume *Atlantica. Contemporary art from Angola and its diaspora*, publicado em 2018,

2 «Apparently the interart analogy did not speak for itself» (Steiner, 1982: xi).

3 «[The] answer to the why of the interartistic comparison lies in the configuration of factors found in “The Franklin’s Tale,” the connections that it establishes among reference, figuration, sign type, and semiotic slippage. This book, I hope, will show the crucial position played by the painting-literature comparison in our attempt at understanding aesthetic – and even critical – meaning».

As traduções indicadas, por razões de praticidade, como “tradução minha” foram realizadas por Sofia Andrade, Ângela Maria Teixeira Rebelo de Oliveira e pela autora.

4 «A área das literaturas africanas de língua portuguesa, nos cinco países africanos, em Portugal, no Brasil, ou onde quer que seja, tem 40 anos» (Laranjeira, 2015: 12). Do desenvolvimento desta área disciplinar Ana Mafalda Leite traça um mapa abrangente, articulando-o em torno das perspetivas afrocêntrica e eurocentrista que, a par da mais recente perspetiva pós-colonial, têm contribuído a constituir um «cânone crítico africano» (2015: 135): ressaltam, neste mapa, os “fundadores” Manuel Ferreira, Gerald Moser, Maria Aparecida Santilli, Benjamim Abdala Júnior e Russell Hamilton, a contribuição fundamental à pesquisa sobre as formas e os temas tradicionais das obras africanas contemporâneas de Salvato Trigo, Lourenço do Rosário, Gilberto Matusse, Laura Cavalcante Padilha, Luís Kandjimbo, Odete Semedo, Inocência Mata e da própria Ana Mafalda Leite, e, por fim, o trabalho de cariz histórico-literário, e de género, de Pires Laranjeira, Fátima Mendonça, Carmen Tindó Secco, Francisco Noa, Almiro Lobo, Rita Chaves, Tânia Macedo, Moema Parente Augel, Patrick Chabal e Michel Laban. Sobre o caso específico da literatura angolana e da sua disciplinarização, ver Kandjimbo (2015a).

representa uma boa síntese. Destaca-se, neste contexto, o contributo “endógeno” (Kandjimbo, 2015b) do já mencionado Adriano Mixinge, cuja obra *Made in Angola. Arte contemporânea, artistas e debates* é, segundo as palavras do autor, «um esforço inicial para preencher uma grande lacuna no panorama da mais recente história das produções culturais angolanas» (2009: 30⁵). No entanto, estes dois campos de investigação navegam em paralelo e raras vezes se cruzam, beneficiando assim de construções teóricas recíprocas, reflexões analíticas e conclusões. O projeto “Letras e telas: sonhos, paisagens e memórias na poesia e na pintura africanas contemporâneas” nasceu designadamente com o objetivo de colmatar esta falha. O projeto foi desenvolvido entre 2001 e 2005 na Universidade Federal do Rio de Janeiro pela professora Carmen Tindó Secco e originou, para além de congressos e seminários, uma série de artigos sobre as relações entre poesia e pintura moçambicanas (Secco, 2003; Ribeiro, 2004; Almeida, 2012), um artigo breve no site da União dos Escritores Angolanos dedicado às relações entre os poetas Ruy Duarte de Carvalho e Arlindo Barbeitos e o pintor António Ole (Teixeira [sic], s/d) e uma panorâmica mais abrangente sobre a literatura e a arte em Angola na pós-independência (Secco, 2013). Contudo, a postura impressionista⁶ destes trabalhos não produziu uma reflexão sistemática e capaz de ir ao âmago do significado estético, e crítico, das obras em questão.

Eis porque se nos afigurou ainda valiosa a indicação metodológica de René Wellek e de Austin Warren, segundo os quais «[a] mais discreta forma de abordarmos a comparação das várias artes consiste, obviamente, naquela que se alicerce sobre uma análise dos próprios objectos de arte e, assim, das suas relações estruturais» (1971: 159), recusando tanto a sugestão determinada pela reação emotiva que a obra de arte desencadeia quanto a simples justaposição⁷,

5 Antes deste autor só se encontra reconstruído de modo análogo o ambiente artístico do país africano na tese de doutoramento de Víctor Manuel Teixeira (Viteix, nome artístico) *Pratique et théorie des arts plastiques angolais. De la tradition à une nouvelle expression*, discutida na universidade Paris VIII-Saint Denis, em 1983, e por publicar.

6 Limitadamente aos contributos sobre Angola, o artigo de Teixeira, por exemplo, fundamenta a «semelhança de propostas» entre Carvalho, Barbeitos e Ole numa vaga «abordagem da identidade angolana», sem porém aprofundar de que forma os elementos que constroem tal identidade nos três autores se relacionam entre si; aliás, «a reflexão sobre o ser angolano» nem é exclusiva deles na década de 70 tomada como período de referência do artigo, podendo ser estendida a praticamente todos os escritores e artistas ativos naquela altura. Nem o artigo mais recente de Secco consegue ir para além da apresentação juxtaposta da produção poética no país nas décadas de 80 e 90, e de algumas telas dos pintores Eleutério Sanches, Etona, Jorge Gumbe e Francisco Van-Dúnem, sem porém individualizar conexões e laços mais estritos que ressaltem das estruturas e da matéria das diferentes obras consideradas.

7 A não ser confundida com o pensamento analógico, que estabelece relações entre dois (ou mais) termos de que parece produtivo ilustrar os traços que partilham, mesmo tendo consciência da sua distinção. A este

ambas atitudes que não permitem aprofundar os mecanismos de funcionamento das várias linguagens expressivas. A tónica posta pelos comparatistas norte-americanos sobre a estrutura formal como eixo de qualquer comparação interartística ocorre também em outros estudiosos: é o caso dum semiólogo da envergadura de Cesare Segre, que elabora o seu discurso em torno de uma «gramática» das imagens, composta por um léxico (os objetos em si) e por uma sintaxe⁸ (relações entre os objetos). Podemos ainda subdividir esta última em dois «momentos» complementares, a perspetiva (relação espacial entre personagens e objetos e a abordagem do espetador à obra) e a iconologia (valores simbólicos atribuídos às figuras com base nas relações recíprocas estabelecidas), à qual Segre adiciona a noção de narração como sucessão de cenas: «O desenrolar narrativo liga as sucessões (ou a coexistência) de representações, fundando uma *história*» (2003: 13⁹). Tais procedimentos de decifração da gramática dos textos e das imagens, que podemos considerar como uma parte simples de um trabalho mais vasto de reflexão sobre as relações entre literatura e outras artes¹⁰, permitem, no entanto, identificar muitos denominadores

respeito, Jean-Jacques Wunenburger remete para Kant na atribuição de um papel central da imagem relativamente às operações intelectuais, já que consente «l'activation d'une pensée métaphysique de type analogique» (1997: 62) essencial para o progresso não só da crítica literária e das demais ciências humanas, mas sim do conhecimento científico propriamente dito. Sobre os fundamentos filosóficos do pensamento analógico, ver também Charles S. Peirce, o qual afirma que «by the direct observation of [the icon] other truths concerning its object can be discovered than those which suffice to determine its construction» (1960: 158).

8 A noção de «sintaxe» é utilizada também pelo comparatista Alberto Gianquinto como denominação da estrutura formal dos textos (literários e artísticos) que é preciso analisar para deixar sobressair os significados expressivos e culturais deles, ou seja, a «rede semântica» a eles subjacente (Gianquinto, 2011; para a noção de texto artístico, ver também Calimani, 1996: 173). As abordagens tanto de Segre como de Gianquinto revelam, na sua estrutura, uma preocupação teórica anterior à comparação entre literatura e artes visuais como sistemas, ou seja, uma preocupação que se interroga sobre as relações entre texto e imagem, ou, ainda mais remotamente, entre âmbito verbal e âmbito visivo. Sobre os elementos, ou «codificações parciais», que nas artes visuais se aproximam da transmissão de informações, que é a funcionalidade própria da linguagem, ver Segre (2006).

9 «L'eventuale sviluppo narrativo collega la successione (o la compresenza) di rappresentazioni, fondando una *storia*».

10 Reflexão que se radica, como é sabido, na Antiguidade, com os dois famosos *topoi* da história da estética de Simónides de Ceos (a definição que lhe foi atribuída por Plutarco segundo a qual “a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala”) e de Horácio (*ut pictura poesis*). Antonio Monegal resume assim as três diretrizes tomadas por esta reflexão: «Esta reflexión sigue, en líneas generales, tres vectores básicos de interrelación: de la naturaleza al arte, de un arte a otro, de una teoría artística a la otra. En primer lugar, se compara el sistema de representación de cada arte con los otros, para observar las afinidades y diferencias en la relación entre el arte y su objeto. En segundo lugar, se analiza la posibilidad de realizar transferencias, intercambios y colaboraciones entre las artes, a nivel no sólo de temas sino también de estructuras y recursos. Y, en tercer lugar, se adaptan modelos teóricos y métodos críticos desarrollados para el conocimiento de un arte al estudio de otro distinto» (2000: 10).

comuns a partir das analogias estruturais. Falamos de poéticas, ou seja, dos programas e das intenções estéticas, dos procedimentos construtivos, das categorias históricas e das periodizações, já para não referir os temas, os motivos e os mitos. Outras das modalidades de estudo das relações entre literatura e outras artes, decorrentes da referência às analogias estruturais, prendem-se com a forma como a literatura fala das outras artes e em que modo as outras artes falam da literatura, para além da análise da obra dos autores que se distinguiram em mais do que uma arte¹¹.

Ao aplicar estes critérios às relações entre literatura e artes visuais no contexto angolano, as possibilidades de desenvolvimento são múltiplas. Antes de mais, no plano da periodização histórica, é imprescindível considerar o quanto há de comum nas artes e na literatura, ou seja, a concomitância cronológica (embora com algum desfasamento) dos momentos de “reprodução” – de assimilação, isto é, das modalidades de produção artística ocidental; e de “rebelião” – de assunção de uma independência de modalidade e de conteúdos que coincidem, em ambos os casos, com o processo de descolonização, a luta pela libertação do colonialismo e a independência política da ex-metrópole¹². É a dialética instaurada entre atos de reprodução e atos de rebelião que vai determinar a conquista de uma identidade nova, a construção (elástica, muitas vezes indefinida se não labiríntica) da chamada “angolanidade”¹³. E sendo fundamental, nesta conquista e construção, a relação com as culturas tradicionais pré-coloniais, não surpreende que o romance *Muana Puó* de Pepetela, de que se assinalam as leituras interartísticas de Padilha (2002), Mixinge (2009) e Pina (2019), tenha sido até agora a obra de referência para o exercício de descrição do modo no qual as artes fornecem material à literatura¹⁴. As conexões entre poetas e artistas figurativos coevos, sob as variadas facetas da colaboração direta, da inspiração explícita ou da intermediação editorial, são outro terreno produtivo, sobretudo nos anos circunvizinhos à independência nacional: é o caso, por exemplo, dos desenhos de Henrique Abranches utilizados pelas Edições de 70 como ilustrações do romance

11 Para uma panorâmica das abordagens possíveis aos estudos interartísticos no campo da literatura comparada, ver Praz (1971), Welck e Warren (1971), Pantini (1999).

12 Ver, sobretudo para as categorias de “reprodução” e “rebelião”, o catálogo da exposição “Réplica e rebelião” de 2016 na Fundação Calouste Gulbenkian.

13 «Por sua vez, a mesma *angolanidade* não tem mais hoje definições unânimes e vem sendo reformulada com variadas perspetivas (não raro conflitantes)» (Soares, 2021: 91).

14 Sem a pretensão de esgotar as possibilidades oferecidas por esta perspetiva, especial atenção mereceria o romance *As paisagens propícias* de Ruy Duarte de Carvalho, onde uma parte representativa da obra se dedica à reflexão sobre o acto criativo a partir da criação concreta de um objeto.

Mayombe de Pepetela e daqueles inspirados por outro texto do mesmo autor, *Lueji: o nascimento dum império*; ou do diálogo entre Ruy Duarte de Carvalho e António Ole, os dois parte do coletivo *Artistas em Pânico* em Luanda em finais da década de 70, cujas respetivas obras figurativas forneceram a ocasião para reflexões textuais recíprocas¹⁵. Os próprios Ruy Duarte de Carvalho e Henrique Abranches podem também ser considerados nos seus múltiplos talentos, já que o primeiro nos deixou, para além da produção literária em poesia e em prosa, um número considerável de aguarelas¹⁶, e o segundo se dedicou não só à atividade de ilustração mas também à da escrita¹⁷. Enfim, naquele que podemos chamar o “ciclo veneziano” de Kiluanji Kia Henda encontramos um caso de literatura que fornece materiais às outras artes e que extravasa os confins angolanos para abraçar o tema do negro, e mais em geral do Outro étnico e cultural, na literatura europeia.

Voltando, porém, à tentativa de compreender, ou pelo menos descrever, a estética que subjaz à contemporaneidade angolana – um objetivo indicado desde o princípio como o motor deste trabalho¹⁸ –, a escolha recaiu num estudo de tipo temático. De facto, pareceu-nos que, nos anos que se seguiram à guerra civil que assolou Angola até 2002, o poder tenha sido representado nas mais variadas produções tanto de artistas como de escritores e que, como tal, seja um tema mais representativo do que outras abordagens de um determinado ambiente cultural e da posição crítica que os seus protagonistas assumiram. Partindo, portanto, do pressuposto de que é uma preocupação partilhada por ambas as manifestações

15 Trata-se dos ensaios de Carvalho (2008) «Tenho para mim que o António Ole, com a sua pintura, é quem vai à frente» e «Margem da Zona Limite», como é mencionado também por Ana Balona de Oliveira (2019), e dum «Hors-texte» de Ole à edição de 1978 de *Exercícios de crueldade* de Ruy Duarte de Carvalho.

16 «Rendição do Celibatório II - Hotel Globo» é uma galeria virtual, que pode ser consultada no portal Buala (www.buala.org/pt/galeria/rendicao-do-celibatario-ii-hotel-globo), onde é recolhida uma série de tais aguarelas. Outro projeto na rede que é um ponto de referência para o estudo da atuação de Ruy Duarte de Carvalho no campo da sétima arte é o arquivo RDC virtual (vimeo.com/rdcvirtual).

17 José Carlos Venâncio refere também os escritores Costa Andrade e Luandino Vieira, os quais «aliaram o desenho e a pintura à palavra» (2018: 217).

18 Dito com outras palavras: «In asking at this time what the relation between painting and literature is, we are in effect testing the modern notion of “expressive form” or the “functionality of art,” just as previous eras used the interartistic comparison or its disavowal to illustrate the form-content split or the contrast between human and divine creativity. The answer to the question posed in the introduction of “why this game is worth the candle” is that the interartistic comparison inevitably reveals the aesthetic norms of the period during which the question is asked. To answer the question is to define or at least describe one’s contemporary aesthetics, and this is the value of entering once again the history of analogical insight—and disappointment—that characterizes the painting-literature connection» (Steiner, 1982: 17-18).

artísticas (literatura e artes visuais), o objetivo é o de identificar e confrontar quais são as características do poder que se evidenciam através dos instrumentos específicos das duas expressões artísticas consideradas.

Nesse sentido, não se tratará aqui do discurso¹⁹ que o poder produz sobre a realidade que pretende controlar e dominar, nem daquele que leva a cabo sobre si próprio tal como a autorrepresentação e a propaganda em prol da sua conservação e reprodução; também não me ocuparei da relação problemática entre o poder político e aqueles que o representam no seu trabalho artístico e literário²⁰. O foco será a análise das formas de representação de três manifestações específicas de poder: o poder nas relações que se instauram no espaço e na sua organização; a personificação do poder na arena política e em figuras intermediárias ligadas às instituições estatais; a redefinição do poder em modalidades novas e alternativas²¹. Da observação a partir destes ângulos

19 Refiro-me à noção de discurso de Foucault (1997).

20 O argumento das relações ambivalentes que circulam entre artistas, literatos e, mais em geral, entre os intelectuais e os detentores do poder político é tão antigo como o surgir das primeiras formas de organização estatal da sociedade. Na Angola pós-colonial, entre os outros países africanos de língua portuguesa (ver Venâncio, 1992), a questão é tudo menos marginal e prende-se, em diferentes fases da história mais recente e até recentíssima do país, quer com escritores – tanto que, como relata Pires Laranjeira (2009), Gerald Moser chegou mesmo a falar de uma “República dos poetas” –, quer com artistas. No caso dos artistas, aquele que mais interessa ao período cronológico pós-guerra civil que aqui consideramos, o papel da Fundação Sindika Dokolo foi controverso, cujo detentor foi, até à sua morte em outubro de 2020, o magnata dinamarquês-congolês casado com Isabel dos Santos, a filha mais velha do ex-presidente angolano José Eduardo dos Santos. Algumas das implicações que derivam de tal relação familiar são referidas por Delinda Collier, que de qualquer forma termina a sua análise afirmando que, «from the amount of artists and musicians I have witnessed rise and be recognised in the art world in the years since the Dokolo Foundation’s work started, there can be no debate about the importance and effectiveness of its work in post-war Angola» (2017: 176). Trata-se, no entanto, de um argumento que vale a pena aprofundar mas que dado o caráter de análise de texto (literário e artístico) destas páginas, será objeto de estudo num outro lugar.

21 É evidente que também não interessa aqui ocupar-nos do que outros estudiosos, do campo da crítica literária, defendem ser merecedor de uma atenção especial dentro do tema do poder nas literaturas africanas, que como se vê pode ser declinado de múltiplas maneiras. Pensamos, por exemplo, na afirmação de Inocência Mata (2013) sobre quais deveriam ser as principais preocupações na atualidade de um estudioso de literatura pós-colonial, que também ela identifica nos efeitos das relações de poder, mas tidas em consideração como relações entre centro e periferia em sentido amplo (as “periferias culturais” são, segundo Mata, as mulheres, as minorias étnicas e sociológicas, os camponeses, os dissidentes e os críticos do sistema político vigente e todos os marginalizados pelo processo de globalização económica). O binarismo latente nesta fórmula, porém, – sendo o binarismo um risco ao qual a crítica pós-colonial está sujeita, na opinião de quem escreve, na medida em que coloca as suas reflexões a partir da contra-posição colonizador e colonizado – não consegue convencer-nos, apesar das enormes, inelimináveis e inegáveis responsabilidades históricas aliás já estabelecidas. A nossa posição em relação a esta corrente de crítica literária que se tem imposto nos últimos quarenta anos, como maioritária e aparentemente imprescindível nos estudos relativos a tudo o que é “cultura africana”, é expressa com palavras lúcidas e certeiras por Vitaliano Trevisan, escritor italiano que, falando sobre as razões da sua própria escrita e polemizando com a corrente de teatro contemporâneo italiano denominada de “narração civil”, escreve:

emergem, como se verá, os três núcleos estéticos evocados no título e considerados como sendo subjacentes à contemporaneidade angolana: pesadelos, excessos e utopias²².

«Se la *denuncia* è diventata un mercato, e basta entrare in una libreria, o scorrere il programma di un teatro, o andare al cinema, o accendere la televisione, o la radio, o sfogliare un giornale, per rendersi conto che si tratta di un mercato ormai consolidato, significa che, al tempo presente, denunciare una qualsiasi iniquità sarebbe del tutto inutile. Sia dunque il nostro un altro scopo» (2010: 8).

- 22 Quem conhece a obra do historiador italiano Carlo Ginzburg poderá reconhecer, na estrutura do título deste livro, o eco da sua obra *Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de iconografia política* (2008). Se a inspiração veio certamente daí, deve-se porém especificar que se trata, desta vez sim, duma simples sugestão analógica desprovida de maiores pretensões de fundamentação metodológica: de facto, não será utilizado o instrumento analítico, inspirado por Aby Warburg, das *Pathosformeln*, nem se pretende proceder, como foi esclarecido nas linhas anteriores, à «crítica das linguagens e das imagens da política» (Ginzburg, 2008: 18).

Entre a miragem e o pesadelo

«É impossível considerar o meu trabalho sem considerar Luanda»²⁸. É uma afirmação categórica, a do artista Kiluanji Kia Henda, que em 2010 punha assim no centro do seu próprio trabalho a sua cidade natal. Onze anos depois, embora não podendo ser considerada o cerne da sua produção tomada como um todo, mas mais um ponto de partida para obras que abraçam a geografia e a história recente de Angola e as implicações sociais dos processos históricos que envolveram o país, a capital angolana é de qualquer modo o sujeito principal de muitas das suas obras. A partir do tríptico a preto e branco *Ngola Bar* [fig. 1²⁹], onde dois anúncios luminosos de parque de diversões com as palavras “Luanda” e “Pop”, inseridas num contexto urbano sobretudo esqualido (impressão exaltada pela acromaticidade da imagem), fazem de moldura à foto central, o retrato a corpo inteiro de um homem vestido com calças e camisa axadrezadas, botas de couro luzidias, chapéu de cowboy às riscas na cabeça e óculos de sol no rosto, que olha com ar muito seguro de si, charuto cubano na boca, em direção à objetiva, quase a querer indicar o caráter da cidade e dos habitantes que a povoam. Uma exuberância que recorda estas outras palavras do artista:

Albergue de políticos, ex-militares, refugiados de guerra, católicos, muçulmanos, mucubais, travestis e celebridades, os musseques reinventam-se a cada instante.

28 «It's impossible to consider my work without considering Luanda» (Henda, s/d). Esta declaração é contida no texto com o título «Niemeyer's Dream – Luanda: Year 0».

29 *Ngola Bar* foi exposta, juntamente a outras obras, no Pavilhão africano da Bienal de Veneza de 2007 «Check List Luanda Pop», cujo título retirou evidente inspiração do tríptico.

É indiferente se vivemos no comunismo ou capitalismo, mono ou stereo partidarismo. O poder aqui é autónomo a qualquer instituição, ou de qualquer crença religiosa. Está distribuído pelas ruas e bairros, encerrado nas suas fronteiras. A economia é caseira, baseada no retalho do retalho. A cultura é híbrida, intensa e extremamente experimental. O Hi-Tech casa-se com o animismo, os ritmos e danças tomam de assalto a cidade de asfalto. Os candogueiros (táxis informais) como se fossem o youtube, disseminam a música e a atitude oriunda dos musseques por cidades e aldeias, de todo o território nacional. O musseque por fim criou uma identidade nacional.

(Henda, 2010³⁰)



Fig. 1: Kiluanji Kia Henda, *Ngola Bar*, impressões fotográficas montadas sobre alumínio, 2006.

Esta declaração confirma algo que, como vimos acima, já tinha sido teorizado e na altura se encontrava em via de consolidação no panorama crítico, ou seja, a conotação tópica da identidade nacional angolana no seu elo indissolúvel com o lugar-musseque, mesmo que com uma variação: no meio do longo boom petrolífero durante a década posterior ao fim da guerra civil em Angola, o musseque não representava uma frente de resistência contraposta a um poder alheio (colonial), mas era o próprio lugar onde o poder – na sua aceção de faculdade, possibilidade, disposição de recursos e meios para a ação – se encontrava.

30 No portefólio, o mesmo trecho (escrito em inglês) fecha-se com as seguintes palavras: «Like a cancer which has taken over the organism and produced mutations».

Até quando tem Luanda em mira, porém, e apesar do que se acaba de expor, não é nos musseques que a atenção de Kiluanji Kia Henda se concentra. Não é com base neles que o artista cria a “nova utopia” figurativa necessária para a superação do modelo da cidade colonial dual³¹, aquela atravessada por uma linha divisória que é representação dos desequilíbrios do poder inscritos no espaço urbano. Outra linha divisória serve-lhe como ponto de partida para a sua reflexão estética sobre a cidade e para o desenvolvimento dum “novo simbolismo”, ou seja, a passagem histórica da independência, a qual, exatamente pelo seu valor histórico e político, «deverá ter sido, pelo menos no imaginário de muitos, um ato de renascimento dos [...] centros urbanos [dos países africanos]» (Ribeiro, 2011: 185). Com efeito, nos projetos *Concrete Affection – Zopo Lady* e *75* ganha consistência a imagem da cidade-deserto³², uma cidade aqui literalmente esvaziada dos seus habitantes³³ e da qual resta só o esqueleto das estradas e dos edifícios. Inspirados na crónica jornalística *Angola 1975 - Mais um dia de vida*, de Ryszard Kapuscinski, sobre o assalto a Luanda nos meses que precederam a declaração da independência de 11 de novembro de 1975 e sobre a fuga dos colonos da Baixa que aconteceu nesses meses, o primeiro é um vídeo que narra a história de um homem que tem 24 horas para deixar a cidade e aí descreve a arquitetura moderna, em voz-off por sobre o desenrolar de imagens de uma Luanda sem vitalma, em tom íntimo, quase uma última declaração de amor antes de a deixar; por sua vez, o segundo é uma série de 75 fotogramas e desenhos a tinta-da-china que reproduzem os contentores dos colonos que partiam, vistos de perspetivas diversas e amontoados, dando a ideia de – e a forma a – uma outra cidade.

O complexo conjunto expositivo intitulado *A city called mirage*, composto por elementos díspares quais esculturas em ferro, fotografias, desenhos, vídeos e instalações, continua e aprofunda a imagem da cidade-deserto, levando-a para

31 «Beyond the structural problem of a split wrenching the cities [of Luanda and Maputo], a duality that is unsustainable in any modern, prosperous, and democratic society, the cities have lost their status as bridgeheads for an imperial system. They have also lost the cosmopolitanism underlying their formation and consolidation. Forced to mature as orphans, they gained the status of absolute capitals and had to adapt to this in governing the construction of their own countries and the structuring of their own societies. Ultimately they needed to create, erect, and develop a new symbolism of autochthonous roots, different from those of the colonial power. In other words, a new utopia was required» (Rossa, 2016: 113).

32 A definição é minha, se bem que apoiada na análise aprofundada que Oliveira (2016) faz destas duas obras e do texto do jornalista polaco no qual estas se inspiram explicitamente.

33 Como o são muitas obras de Ihosvanny, as quais também podem ser descritas como «an investigation into lived experience and built environment in Luanda» (Ramos, 2018: 66).

uma outra direção. O percurso construído pelo artista remete constantemente, como o título sugere, para a miragem e para o deserto, lugar privilegiado de manifestações deste fenómeno ótico originado por refrações e reflexões dos raios solares, dando a impressão de ver a uma certa distância objetos que na realidade não existem. Foi mesmo numa região desértica que a obra foi concebida, durante uma viagem no sul de Angola, através do Namibe, espécie de contrapeso por posição geográfica e em termos culturais ao caótico sobrepovoamento de Luanda, mas que ao mesmo tempo funciona como espelho paradoxal³⁴ dos piores pesadelos de uma cidade crescida em excesso e demasiado depressa, também impelida por um milagre económico unidirecional e não redistribuído.

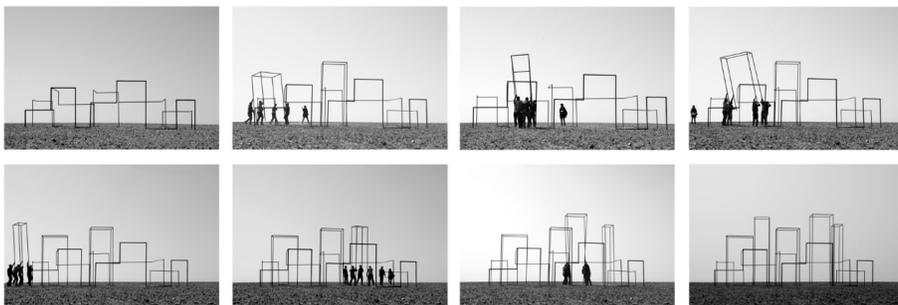


Fig. 2: Kiluanji Kia Henda, *Rusty mirage (The city skyline)*, impressões fotográficas montadas em alumínio, 2013.

A série de fotografias *Rusty mirage (The city skyline)* [fig. 2] informa sobre a montagem das estruturas tridimensionais em ferro que constituem a ideia (ou a miragem) de uma hipotética cidade saída do nada, isto é, das areias do deserto – como o Dubai, símbolo de um boom urbanístico tão grandioso quanto ilusório³⁵.

34 Ecoam, neste espelhamento, as palavras com que Italo Calvino fecha a descrição da “cidade invisível” Despina: «Cada cidade recebe a forma do deserto a que se opõe» (2002: 13). O paradoxo a que me refiro encontra-se na inversão da perspetiva com que a cidade é olhada: enquanto o cameleiro e o marinheiro do texto de Calvino projetam na cidade que veem despontar no horizonte os seus desejos de abandonar os desertos, de areia e de água, de que chegam e de mergulhar numa realidade urbana com características contrárias, o olhar deitado por Henda sobre esta metáfora de Luanda desde a distância imposta pela posição geográfica do deserto de que a observa permite desvendar o carácter ao mesmo tempo de desejo e de ilusão – de miragem, enfim – impregnado simbolicamente na sua silhueta.

35 Lucas Parente (2014) dá também outra interpretação – ao que parece sustentada pelo conhecimento direto entre o investigador e o artista, embora isto não seja explicitado no artigo – da génese desta série

A cidade dos Emirados surge onnipresente como inspiração para toda a obra, com o seu desenvolvimento frenético e baseado em arquiteturas espetaculares totalmente desligadas do contexto territorial no qual estão erigidas e desprovidas de qualquer herança histórica – o arquiteto Yasser Elsheshtawy, que recorre às noções de “modelo Dubai” ou “dubaização” para definir este tipo de desenvolvimento urbanístico, fala neste caso dum verdadeiro “divórcio” do seu contexto regional por parte da cidade integrada nas redes financeiras globais³⁶. De facto, Dubai é citada de modo explícito em *Instructions to create your personal Dubai at home* [fig. 3], uma outra série de fotografias munidas, desta vez, de instruções trilingues sobre o uso de materiais fáceis de encontrar (fósforos, latas de cerveja, película para alimentos, etc.) com os quais se pode edificar, em miniatura, as estruturas arquitetónicas ostentosas que caracterizam o estilo peculiar desta cidade. As instruções são completadas por advertências sobre os possíveis efeitos colaterais das construções, contrapontos irónicos à megalomania dos projetos deste tipo, que os remetem para o plano da realidade ambiental e climática em que foram realizados. Particularmente emblemático neste sentido é o caso da «Fonte luminosa mágica no lava-louça de sua cozinha»: «Se vive em zonas em que exista algum conflito para obtenção de água, tente minimizar o consumo de água, por isso desaconselhamos o funcionamento da fonte por mais de cinco minutos» (Henda, s/d³⁷).

de fotografias, na tradição figurativa oriunda de Angola oriental: «As esculturas em forma de linhas metálicas parecem desenhos a destacar-se da paisagem, silhuetas ou esqueletos de uma cidade imaginária. Kiluanji baseou estas esculturas lineares nos *sona*, desenhos de areia da cultura Lunda Tchokwé (leste de Angola). Os contadores de histórias traçam os *sona* (plural de *lusona*) na areia enquanto narram fábulas. Tais desenhos são verdadeiros trajetos narrativos que condensam o esquema do que é narrado. Kia Henda transforma estes desenhos efémeros em objetos tridimensionais, estruturas imaginárias dispostas no deserto. Mas, ao contrário do que fazem os Tchokwé, os diagramas de Kiluanji traçam histórias futuras, virtuais, não passadas». Esta interpretação confirmaria, por outro lado, a centralidade e a produtividade dos procedimentos sincréticos usados pelos artistas africanos para interpretar e intervir na contemporaneidade, mantendo, ao mesmo tempo, uma forte ligação com a tradição. O caso da recuperação e da valorização dos “desenhos” chokwe (ver Collier, 2016a; 2016b) é, por sua vez, emblemático, tratando-se de um verdadeiro projeto de fundação de «uma proposta de modernidade» (Porto, 2015: 157) na base de uma tradição proclamada como contemporânea.

36 «[...] Dubai, because of its global integration, could somehow, miraculously, divorce itself from its regional (i.e. Arab/Moslem) context» (Elsheshtawy, 2010: 249). Outro termo utilizado por Elsheshtawy é o de “paisagens-*tabula rasa*”, que aliás se tem aplicado também a um paradigma urbanístico importado da China, o das cidades satélites de megalópoles nascidas do nada, destinadas a abrigar centenas de milhares de pessoas e desenvolvidas arquitetonicamente em vertical. Sobre a parábola de Nova Cidade de Kilamba, uma destas cidades satélites construída a 30 km a sul de Luanda, e sobre o risco dessas se tornarem cidades-fantasma, ver Buire (2017).

37 Trata-se da referência às fontes luminosas e dançantes – “as mais altas do mundo” e cuja realização custou 225 milhões de dólares – que torriam à frente do arranha-céus Burj Khalifa: «The fountains seemed



EN

Magical luminous fountain in your kitchen sink

To install a luminous fountain in your kitchen, first choose 2 100-watt spotlights, each equipped with a tripod for adequate lighting. Place as many glasses as possible into the sink and wait until they are completely full. Take the top of the tap off, leaving just the base so that the water can shoot upwards, turn on the lights and enjoy the relaxing effect of your own luminous fountain.

Warning: if you live in a region where conflicts due to water scarcity are frequent, we advise against using the fountain for more than five minutes.

PT

Fonte luminosa mágica no lava-louça de sua cozinha

Para instalação da fonte luminosa da sua cozinha precisa de adquirir 2 holofotes de 100 watts cada com os seus dispositivos tripés para uma iluminação decente. Coloque o número de copos possíveis de lavar na pia, e aguarda até os copos ficarem totalmente cheios. Desmonte a torneira, deixando somente a base para que a água possa ser projectada em direção vertical, acione o sistema de iluminação e desfrute do efeito relaxante da sua fonte luminosa.

Atenção: Se vive em zonas em que evita algum conflito para obtenção de água, tente minimizar o consumo de água, por isso desaconselhamos o funcionamento da fonte por mais de cinco minutos.

AR

لتصميم نافورة ضوئية سحرية ومضيئة في المطبخ
 لتثبيت نافورة ضوئية سحرية ومضيئة في المطبخ، تحتاج أولاً إلى اختيار جهازين إضاءة، كل واحد منهما مزود بجهاز ثلاثي الأقدام لتوفير إضاءة مناسبة. ضع أكبر عدد ممكن من الأكواب البلاستيكية في حوض الحديقة وانتظر حتى تملأها بالأكواب، ثم اتركها حتى تصبح ممتلئة تماماً. اترك الحنفية لتعمل على توجيه المياه بقوة دفع متوازية مع بعضها. اترك الحنفية لتعمل على توجيه المياه بقوة دفع متوازية مع بعضها. اترك الحنفية لتعمل على توجيه المياه بقوة دفع متوازية مع بعضها. اترك الحنفية لتعمل على توجيه المياه بقوة دفع متوازية مع بعضها.

Fig. 3: Kiluanji Kia Henda, *Instructions to create your personal Dubai at home*, impressões de fotografias e textos, 2013 (pormenor).

Por fim, o vídeo *Paradise metallic* conclui e sintetiza toda a exposição através da história de um homem que, querendo erigir a cidade ideal que lhe tinha aparecido em sonhos³⁸, luta contra o deserto para arrancar da sua ausência de recursos a afirmação do próprio poder criador.

Se a cidade de Kiluanji Kia Henda é um sonho/miragem que surge do nada em pleno deserto e cujo contorno se recorta na linha do horizonte, já *Barroco tropical*, romance de José Eduardo Agualusa (2009), leva-nos a espreitar a

especially lavish in a desert country with no real rivers, a collapsing or totally nonexistent ground water supply and the highest per-capita water consumption on Earth. As the towers and fountains have risen, so Dubai's ground water level has plummeted by over a metre in the last twenty years. It would take centuries for this drop to be reversed, even with a complete cessation of usage» (Graham, 2016: 6).

38 Veja-se um dos textos que acompanhavam a exposição de *A city called mirage* na área do vulcão Solfatara de Pozzuoli, a 20 km de Nápoles, decorrida de maio a julho 2016: «The steel buildings tower above us like a giant skeleton so enigmatic that one wonders whether the city ever truly existed or whether this was nothing but a raving poet's description of a mirage in his struggle to survive in the desert».