

## ARTE ANGOLANA CONTEMPORÂNEA, ENTRE O LOCAL E O GLOBAL: REFLEXÕES EM TORNO DE UM MAPEAMENTO DO CAMPO CULTURAL NA LUANDA PÓS-INDEPENDENTE, PÓS-GUERRA CIVIL E PÓS-SOCIALISTA

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto que aqui apresento é fruto de pesquisa desenvolvida como parte de minha tese de doutoramento, intitulada *Escarificações: espaço-corpo-memória na literatura e nas artes visuais angolanas (2001-2020)*. Partindo de um mapeamento realizado no ano de 2019, em Luanda, capital de Angola – o que incluiu caminhadas pelas ruas da capital do país e arredores, visitas a espaços culturais, vivências comunitárias, conversas e entrevistas com escritores, artistas, curadores, pesquisadores, professores, ativistas, etc. –, teço algumas reflexões sobre avanços e desafios que se colocam à cultura, à arte angolana contemporânea e aos seus atores e agentes, tanto no cenário local (pós-independente, pós-guerra civil e pós-socialista), quanto no contexto global. Destacando eventos fulcrais, como a criação da Fundação Sindika Dokolo e a realização da Trienal de Luanda, na primeira década do século XXI, os quais foram responsáveis por introduzir o país no contexto internacional das artes (dentro e fora do continente africano), apresento dilemas e ações culturais protagonizadas por artistas e outros agentes da sociedade civil inseridos numa capital marcada por séculos de colonialismo português, por cicatrizes da Guerra Fria em solo nacional e pelo sistema-mundo uno e desigual, inclusive no campo da cultura.

**Palavras-chave:** Angola; Arte contemporânea; Circulação; Crítica Pós-Colonial; Sul Global.

## CONTEMPORARY ANGOLAN ART, BETWEEN THE LOCAL AND THE GLOBAL: REFLECTIONS ON A MAPPING OF THE CULTURAL FIELD IN POST- INDEPENDENT, POST-CIVIL WAR AND POST-SOCIALIST LUANDA

**Abstract:** The text I present here is the result of research developed as part of my doctoral thesis, entitled *Scarifications: space-body-memory in Angolan literature and visual arts (2001-2020)*. Based on a mapping carried out in 2019, in Luanda, capital of Angola - which included walks through the streets of the country's capital and surroundings, visits to cultural spaces, community experiences, conversations and interviews with writers, artists, curators, researchers, teachers, activists, etc. –, I make some reflections on the advances and challenges facing culture, contemporary Angolan art and its actors and agents, both in the on-site scenario (post-independent, post-civil war and post-socialist), and in the global context. Highlighting key events, such as the creation of the Sindika Dokolo Foundation and the holding of the Luanda Triennale, in the first decade of the 21st century, which were responsible for introducing the country into the international context of the arts (inside and outside the African continent), I present dilemmas and cultural actions carried out by artists and other

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), campus Manaus-Am. É membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, com pesquisa sobre a literatura e as artes visuais angolanas no século XXI. <http://lattes.cnpq.br/9278740455853968>. <https://orcid.org/0000-0002-2192-9981>. [adrianaaguiar@gmail.com](mailto:adrianaaguiar@gmail.com)

civil society agents inserted in a capital marked by centuries of Portuguese colonialism, by Cold War scars on national soil and by the unified and unequal world-system, including in the field of culture.

**Key words:** Angola; Contemporary art; Circulation; Postcolonial Criticism; Global South.

## **ARTE CONTEMPORÂNEO ANGOLANO, ENTRE LO LOCAL Y LO GLOBAL: REFLEXIONES SOBRE UN CARTOGRAFÍA DEL CAMPO CULTURAL EN LA LUANDA POST-INDEPENDIENTE, POST-GUERRA CIVIL Y POST-SOCIALISTA**

**Resumen:** El texto que aquí presento es resultado de la investigación desarrollada como parte de mi tesis doctoral, titulada *Escarificações: espaço-corpo-memória na literatura e nas artes visuais angolanas (2001-2020)*. Basado en un ejercicio de mapeo realizado en 2019, en Luanda, la capital de Angola, que incluyó paseos por las calles de la capital del país y sus alrededores, visitas a espacios culturales, experiencias comunitarias, conversaciones y entrevistas con escritores, artistas, curadores, investigadores, profesores, activistas, etc. —, Hago algunas reflexiones sobre los avances y desafíos que enfrentan la cultura, el arte contemporáneo angoleño y sus actores y agentes, tanto en el escenario local (post-independencia, post-guerra civil y post-socialista) como en el contexto global. Destacando acontecimientos clave, como la creación de la Fundación Sindika Dokolo y la realización de la Trienal de Luanda en la primera década del siglo XXI, que fueron responsables de introducir al país en el contexto internacional de las artes (dentro y fuera del continente africano), presento dilemas y acciones culturales protagonizadas por artistas y otros agentes de la sociedad civil insertos en una capital marcada por siglos de colonialismo portugués, por las cicatrices de la Guerra Fría en suelo nacional y por el sistema-mundo único y desigual, incluso en el campo de la cultura.

**Palabras clave:** Angola; Arte contemporáneo; Circulación; Crítica postcolonial; Sur global.

*[...] 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*<sup>2</sup>. (Mixinge, 2018: 221)

*As guerras não são só políticas e económicas, elas são sobretudo culturais, nutridas pelos preconceitos ainda hoje visíveis.* (Alvim, s/d)<sup>3</sup>.

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 dos motes deste texto, no qual procurarei tecer 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 Movimento Popular Pela Libertação de Angola (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’aquí, fundado por Tiago Costa) à exploração da linguagem corporal (com

<sup>2</sup> 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)

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.artecapital.art/entrevista-36-fernando-alvim>>.

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:

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: 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 Quemin (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 (zona central e comercial da capital do país), 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 1).



**Figura 1** – Exibição do documentário *Para lá dos meus passos*.

Fonte: Acervo da autora, 2019.

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” (em Angola), 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 Angolano –, 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; 2016; 2017); 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: 5). Mas de que forma esse tipo de experiência, de iniciativa privada, juntamente com o boom econômico experimentado logo na primeira década de paz em Angola (que viveu uma guerra civil até o ano de 2002), 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; 2016; 2017) 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, 2018).

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	Londres, 2014.



Ole, Francisco Vidal, Nelo Teixeira, Délio Jasse, Binelde Hyrcan e Yonamine Miguel.	
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).

## 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 no 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 seus livros 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, 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 educativos. (Nascimento, 2019 apud Rodrigues, 2022: 361)

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.

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 vertentes<sup>4</sup>. 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

<sup>4</sup> O perfil completo do coletivo pode ser encontrado na internet, no seguinte endereço eletrônico: <<http://pesdescalcoscc.org>>.

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 (União Nacional para a Independência Total de Angola) 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 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 expostas no “Fuckin’Globo” 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.

### **Desafios a quem deseja ser artista e apreciador(a) de artes 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 (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 Instituto Superior de Artes de Angola (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 fato<sup>5</sup>.

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: 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 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: 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” (Collier; Moorman, 2018: 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).

---

<sup>5</sup> 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.

Todavia, os avanços tecnológicos não encerram os desafios que se colocam no caminho de quem deseja ser artista ou apreciador das artes na periferia do sistema-mundo desigual (Wallerstein, 2005). É o que apontava a então diretora do Instituto Guimarães Rosa (em Luanda) durante conversa que tivemos com ela. Nídia Klein cita como exemplo a realização de oficinas de quadrinhos no local por ela dirigido, 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 (em 2019) 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 apud Rodrigues, 2022: 334)

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.

Não bastassem desafios dessa ordem, a noção de cidade moderna que o governo do MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola) tenta projetar na comunidade internacional, eliminando construções históricas para dar lugar à especulação imobiliária, a prédios comerciais de muitos andares, com seus vidros espelhados, cria um dilema que o passante logo observa e testemunha na paisagem da área central da cidade. Em toda a região da Baixa de Luanda, 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 2) 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 2** – 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 3, em que todo o conjunto arquitetônico do largo está ameaçado. 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 4).



**Figura 3** – Vista do pátio externo do Teatro Elinga e do entorno  
Fonte: Acervo da autora, 2019.



**Figura 4** – Mapa de espaços culturais de Luanda.

Fonte: Google Maps, 2019<sup>6</sup>.

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 Instituto Guimarães Rosa (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, ocupada pela classe média angolana.

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, 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

<sup>6</sup> Os pontos culturais foram inseridos no mapa por Nídia Klein, que nos convidou para auxiliar da edição.



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 apud Rodrigues, 2022: 360)

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 Instituto Guimarães Rosa, 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.

São muitos e diversos, portanto, os obstáculos que se apresentam, sobretudo aos cidadãos financeiramente menos abastados, a uma experiência democrática das artes e da cultura. Não à toa, Adriano Mixinge (2018) retoma o bordão do MPLA com o qual iniciamos este texto. De fato, “a luta continua”, não mais apenas contra uma prática colonialista, mas contra sua ressonância, contra a desigualdade social e as persistentes barreiras 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 Don Sebas e o público atendido pelas atividades do Instituto Guimarães Rosa, 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.

## Referências

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 nov. 2023.

CASSULE, Don Sebas. Entrevista concedida a Adriana Cristina Aguiar Rodrigues. Luanda, 25 jul. 2019. In: RODRIGUES, Adriana Cristina Aguiar. *Escarificações: espaço-corpo-memória na literatura e nas artes visuais angolanas (2001-2020)*, 382p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1237707>>. Acesso em: 17 nov. 2023. pp. 333-337.

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.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução Elnice Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora, MG: Ed. UFJF, 2005.

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 nov. 2023.

MIXINGE, Adriano. 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](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 nov. 2023.

\_\_\_\_\_. “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.

MIRANDA, Mónica de (ed.). *Atlantica: contemporary art from Angola and its Diaspora*. Lisbon: Hangar Books, 2018.

NASCIMENTO, Paula. Entrevista concedida a Adriana Cristina Aguiar Rodrigues. Luanda, 29 jul. 2019. In: RODRIGUES, Adriana Cristina Aguiar. *Escarificações: espaço-corpo-memória na literatura e nas artes visuais angolanas (2001-2020)*, 382p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1237707>>. Acesso em: 17 nov. 2023. pp. 359-361.

PARA lá dos meus passos. Realização Kamy Lara. Produção e co-realização Paula Agostinho. Angola: Geração 80, 2019. (Documentário)

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. 2022.

RODRIGUES, Adriana Cristina Aguiar. *Escarificações: espaço-corpo-memória na literatura e nas artes visuais angolanas (2001-2020)*, 382p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1237707>>. Acesso em: 17 nov. 2023.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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, 2018. p. 222-230.

\_\_\_\_\_. 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](https://www.academia.edu/28768830/Nostalgia_and_Utopia_On_the_post-socialist_condition_in_Angolan_contemporary_art_practice?auto=download)>. Acesso em: 14 out. 2023.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. (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.

SOUSA, Suzana. *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 out. 2023.

WALLERSTEIN, Immanuel. *Análisis de sistemas-mundo: una introducción*. Traducción de Carlos Daniel Schroeder. Mexico: Siglo XXI, 2005.