



Ruínas (pós-)soviéticas na literatura e nas artes visuais angolanas: perspectivas críticas pós-coloniais nas poéticas de Ondjaki e de Kiluanji Kia Henda

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues¹

RESUMO

Neste artigo, parto de pesquisas desenvolvidas entre 2018 e 2022, em torno da literatura e das artes visuais produzidas entre 2001 e 2020 em Angola, notadamente no que diz respeito à memória em torno de eventos ligados ao contexto da guerra civil e da Guerra Fria que marcou o país africano. Considerando, portanto, o que produzi para minha tese de doutorado, tomo como corpus de análise as poéticas de dois angolanos, Ondjaki (escritor) e Kiluanji Kia Henda (artista visual), para proceder a uma análise crítica pós-colonial das ruínas imperiais e bélicas, conforme se deslindam nos projetos estéticos de ambos. Argumento que as produções de Ondjaki e Kiluanji evidenciam a necessidade de revisitar eventos traumáticos ligados à história de Angola, ao mesmo tempo que indicam que a literatura e as artes têm cumprido tarefa fulcral de trazer ao espaço cultural temas que, não raramente, a política de governo tem evitado tratar, optando por uma narrativa de sucesso que encobre o passado traumático.

Palavras-chave: Literatura angolana. Artes visuais angolana. Guerra civil. Guerra Fria. Ondjaki. Kiluanji Kia Henda.

¹ Adriana Cristina Aguiar Rodrigues é doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e professora adjunta de Literatura no Programa de Pós- Graduação em Letras (PPGL/UFAM) e no curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). E-mail: adrianaaguiar@ufam.edu.br.



Introdução

Há uma fotografia do artista angolano contemporâneo Kiluanji Kia Henda feita a partir de viagens, nas quais ele observa paisagens do período pós-guerra civil e pós-socialismo espalhadas por toda Angola. Parte da série *Tropical Marxism – Between the Two Red Telephones*, a imagem a que me refiro intitula-se “*Wall and politics*” (2007) e nela se vê uma parede descascada, carcomida, sobre a qual aparecem, em tinta desbotada, os perfis de Lênin, à esquerda, e o de Agostinho Neto, à direita. Acima dos dois, no alto da parede onde parece situar-se anteriormente uma janela ou porta, lê-se a inscrição: “O marxismo dá-nos a ideia justa e a luta dá-nos a vitória”. Sobre a superfície que o tempo desgasta, outras inscrições, em tinta preta, azul e bege, vão sendo atualizadas, inseridas provavelmente por passantes.

O tema capturado pela câmera de Henda não aparece apenas nessa série. Pelo contrário, surge em boa parte de seu projeto estético-visual. Além desse artista, também é possível mencionar a recorrência da temática soviética em outras formas culturais angolanas, como a literatura, notadamente aquela produzida no período pós-independência, pós-socialismo, isto é, a partir de 2002, quando se dá em Angola o momento histórico do acordo de Paz e a entrada na economia neoliberal, após mais de três décadas de guerra civil no recém independente Estado-nação.

A guerra, embora tenha sido associada, inicialmente, a conflitos étnicos e políticos internos – o que adviria de anos de imperialismo que tribalizou diferentes grupos étnico-linguísticos², forçosamente lhes denominando como parte de um território criado a partir da Partilha da África –, deu-se, na verdade, na esteira de conflitos bélicos globais entre Estados Unidos e União Soviética, sendo, então, definida como uma guerra por procuração. De um lado, o grupo político definido como União Total Pela Libertação de Angola (UNITA), liderado por Jonas Savimbi, com apoio dos Estados Unidos e da África do Sul. De outro lado, o Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA), liderado por Agostinho Neto, com apoio da União Soviética e de Cuba.

² MAMDANI, Mahmood. *Ciudadano y súbdito: África contemporánea y el legado del colonialismo tardío*. Traducción de Isabel Vericat Nuñez. México: Siglo Veintiuno, 1998.



A partir de 2002, portanto, Angola passa a se inserir de modo mais intenso na ordem econômica global e, sob a liderança de Eduardo dos Santos, do MPLA, empreende, em âmbito internacional, um discurso de modernidade como forma de projeção e como forma de olvidar os anos de conflitos³ que deixaram um rastro de mortes e destruição em âmbito interno. Como resposta a esse quadro e na contramão da política de esquecimento empreendida, escritores e artistas, na medida em que o país vai muito lentamente se abrindo politicamente, passam a tratar do tema da guerra, das relações com o mundo soviético e pós-soviético. Em tais obras, notam-se práticas de memória e de anarquivamento⁴ que nos colocam frente a frente com ruínas, restos e espectros⁵ de um tempo-espaço que insiste em permanecer nos corpos, nas mentes e no espaço nacional.

Partindo desse cenário, neste artigo concentro-me numa análise crítica pós-colonial de narrativas verbais e visuais de um escritor e de um artista contemporâneo de Angola, a saber: Ondjaki e Kiluanji Kia Henda. De autoria do primeiro, recorro a duas de suas obras: *Bom dia, camaradas* (2014) e *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2009). Do segundo, analiso partes das séries *Tropical Marxism – Between the Two Red Telephones* e *There are Days I Leave My Heart at Home*, em razão de que elas mais nitidamente remontam ao período das relações entre Angola, Cuba e União Soviética, decorrentes, como dissemos, do contexto da Guerra Fria e da guerra civil angolana.

Palimpsestos de tempos-espaços em narrativas de Ondjaki

É em 2000, aos 23 anos, com o livro de poemas *actu sanguíneu*, que Ondjaki desponta como escritor. Desde lá, contam-se quase três dezenas de títulos de sua autoria publicados. Ao nos voltarmos para o projeto estético desse autor, temos em

³ GASTROW, Claudia. Cement citizens: housing, demolition and political belonging in Luanda, Angola. In: *Citizenship Studies*, v. 21, 2017, p. 224-239. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/13621025.2017.1279795>>. Acesso em: 21 mar. 2024.

⁴ SELIGMANN-SILVA, M. Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiesis*, Niterói, n. 24, p. 35-58, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.poiesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie--3-marcio-seligmann-silva.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2024.

⁵ STOLER, Ann Laura. Imperial debris: reflections on ruins and ruination. *Cultural Antropology*, v. 23, 2008, p. 191-219. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i20484500>>. Acesso em: 21 mar. 2024.



consideração o destaque, o reconhecimento e a circulação de sua obra em âmbito nacional e internacional, mas não apenas isso. Com maior ênfase, consideramos o modo como as narrativas de sua autoria tomam como plano de fundo o seu país, mais especificamente a capital, focalizada desde seus primeiros anos de independência até o período pós-guerra. Enquadram-se no primeiro caso obras de Ondjaki que tomam como cenário espaço-temporal a década de 1980 em Angola, sendo denominadas pelo autor como ficção “anos oitenta”, de que fazem parte os títulos *Bom dia, camaradas*, *Os da minha rua* e *AvóDezanove e o segredo do soviético*, vindos a público na primeira década do século XXI e lançados, respectivamente, em 2001, 2007 e 2008.

Essas três obras literárias, embora diferentes entre si, têm como narrador-personagem o menino Ndalú, que, vivendo na capital, Luanda, encontra-se na travessia entre a infância e a adolescência, no contexto conturbado e desafiador das duas primeiras décadas de independência de Angola. Em tais narrativas, é possível catalogar um considerável acervo e léxico do universo bélico que marca o contexto histórico do país e que permeia a infância do narrador e das personagens, a exemplo dos termos como “guerra”, “guerrilha”, “rastilho”, “trincheira”, “combate”, “duelo”, “militar(es)”, “soldado”, “general”, “granada”, “aká”, “dinamite”, “balas”, “tiros”, “avião MIG”, “NAPALM”, “explosão”, “gangrena”, “velório”, “flores”, “luto”, “cemitério”, “mausoléu”⁶. Tal vocabulário se desdobra, nas narrativas, em outras dimensões, que vão do discurso à presença física, produzindo marcas profundas que moldam tanto a dimensão psíquica quanto o imaginário das personagens.

Como discurso, a guerra chega a Ndalú (que transcorre toda a chamada ficção anos 80 como personagem e narrador), sobretudo a partir de noticiário veiculado às 13h, pontualmente, via Rádio Nacional. Enquanto os pais exigem silêncio e ouvem atentamente as informações, o menino narrador declara que o momento representa aborrecimento para ele e as irmãs, porque era sempre a mesma coisa: “notícias da guerra, que não eram diferentes quase nunca”⁷. Nesse contexto comunicativo, aflora o

⁶ Os termos citados encontram-se dispersos nas três obras de Ondjaki que tomamos como corpus de análise. Aqui, preservamos a grafia das palavras como se apresentam no texto literário do escritor angolano.

⁷ ONDJAKI. *Bom dia, camaradas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 24.



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

Enquanto discurso, a guerra chega também na forma de questionamento comparativo entre as condições do presidente de Angola e o de Portugal, dirigido por Ndalú à tia Dada: “Presidente em África, tia, só anda já de mercedes, e à prova de balas”⁸. Tais situações colocam em cena, por um lado, os diferentes condicionamentos, a longo prazo, do colonialismo. Por outro lado, ao apontar o aparato protetivo e de segurança que cerca o chefe nacional de Angola, a criança não deixa de notar as contradições entre uma personagem desprotegida no bairro musseque do Golf, que morre com uma bala na cabeça enquanto está deitada na esteira, em um domingo, e o forte, agressivo e até soberbo esquema de segurança que envolve o comboio presidencial.

O diálogo sobre a condição do presidente angolano vem à tona após dois episódios vivenciados e que apontam outra dimensão da guerra, para além da discursiva, isto é, sua presença física marcando as superfícies do cotidiano. No aeroporto, enquanto aguarda o voo que traz a tia vinda de Portugal, Ndalú se depara com membros das Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (FLAPA) e com a iminência de tiros. Embora as armas não entrem em ação, o narrador não deixa de presenciar o momento em que dois militares desse grupo, agindo em nome da “segurança de Estado”, intervêm violentamente e arrancam das mãos de um casal de turistas a câmara com a qual fotografam um macaquinho, lançando fora o rolo do filme, além de espancaram o animal que posava. O segundo momento em que o contexto bélico se apresenta com maior proximidade ao sobrinho e à tia ocorre na avenida Marginal, quando se deparam com o barulho de sirenes e a zona cheia de militares armados com metralhadoras e obuses. Enquanto João encosta o carro

⁸ ONDJAKI. *Bom dia, camaradas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 54



imediatamente e desce, juntamente com Ndalú, demonstrando conhecer os rituais (extravagantes) de segurança de Estado, tia Dada demora a entender que, para a sua proteção e dos demais, deve sair do veículo e permanecer quieta até um tempo depois de o comboio passar.

Os percursos feitos na região central de Luanda pela tia e o menino, ao revelarem evidências dos conflitos bélicos em que o país estava mergulhado em suas primeiras décadas de independência, são exemplos de fragmentos presentes em toda a ficção anos oitenta de Ondjaki, que, num gesto ético e político, inclui em seu projeto estético uma memória da guerra, notável, via ficção, nas constantes menções à presença militar; no (des)encontro e na cacofonia de línguas, músicas e ritmos cubanos e soviéticos; nos corpos explodidos de soldados; nos jacós sobreviventes, ainda que chamuscados, a repetirem discursos políticos decorados sobre imperialismos; nos frequentes e costumeiros rituais fúnebres; ou na condição daqueles “novos homens” enviados ao front, como é o caso de André, para ocupar o lugar dos que já pereceram: “a guerra não deve ser nada como nos filmes porque o André quando vem a casa está cheio de fome e tão triste que não fala nada, só chora na hora que o caminhão vem lhe buscar de novo para a tal frente de combate”⁹.

A memória de décadas de conflitos intermitentes se revela também na quase onipresença de armas e balas que se espalham pelo país e se entranham nas brincadeiras das crianças, a exemplo da ocasião em que Pinduca, juntamente com Ndalú, diverte-se lançando balas de “aká”¹⁰ (trocadas por cigarros com um policial) numa fogueira esquecida acesa em uma praia: “ele [Pinduca] riu como se estivesse a comer o melhor gelado de mucua do mundo, atirou as balas bem alto para o meio da fogueira e começou a correr, eu fui atrás dele, [...] quando curvamos naquele coqueiro bem gordo, ouvimos as duas explosões de tiro bem alto”¹¹. A infância é, para essas crianças, um jogo lúdico que envolve batalhas, guerras e aventuras vistas em filmes, mas também em narrativas constituídas em suas vivências cotidianas.

⁹ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 108.

¹⁰ O narrador usa o termo para se referir à AK-47 ou Kalashnikov, fuzil de assalto soviético, criado em 1947 por Mikhail Kalashnikov.

¹¹ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 103.



Outro exemplo das durabilidades materiais e imateriais do contexto bélico pode ser encontrado em *Os da minha rua*, no conto “Os quedes vermelhos da Tchi”. A narrativa se inicia às vésperas do desfile cívico em homenagem ao dia do trabalhador, com o ritual de preparo para o evento no largo 1º de Maio, que inclui, além da verificação do fardamento escolar, a limpeza e a prova de um par de tênis (os quedes) vermelho da irmã. O visual é completado com um artefato antigo, recebido na segunda classe: “era um cantil verde-escuro, que não dava para confundir, era soviético mesmo, duro, resistente, que durava anos. Fazia lembrar as akás que vi num documentário na televisão, disseram que pode enterrar uma aká por quarenta anos e desenterrar que ela ainda funciona”¹². Esse conjunto de objetos acusa a relação simbólica com a cerimônia cívica a ser realizada no dia seguinte, mas também com os anos de duração de conflitos armados no país. Aí se destacam as durabilidades dos materiais¹³ e, por consequência, a durabilidade do tempo expressa na resistência e persistência dos objetos: a camada de poeira sobre o tênis vermelho que já não serve à irmã e provoca desconforto aos pés do narrador, o cantil antigo que não mantém a água gelada e convém apenas como refresco para as costas indiciam um quadro de utopia desgastada, de revolução, de coturnos e guerrilha, em oposição a um socialismo calejador como os quedes vermelhos da Tchi.

A persistência dos instrumentos e dos tempos de guerra se revela na resistência e dureza dos cantis e das akás – trazidas via imagem de tv –, bem como na funcionalidade dessas, mesmo depois de quatro décadas sob a terra. Uma persistência que extravasa as superfícies visíveis e se expressa também em seus efeitos imateriais, invadindo sonhos, como os que Ndalú tem no meio da noite: “sonhei com os camaradas professores cubanos a nos ensinarem a cavar uma trincheira e a trabalhar com akás, e que quando eles iam nos agarrar porque as nossas metralhadoras não tinham balas, apareceu o Trinitá com a polícia”¹⁴. A mistura entre ficção e realidade presente no pesadelo do menino advém, em parte, da constante presença de narrativas ficcionais

¹² ONDJAKI. *Os da minha rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. p. 74.

¹³ STOLER, Ann Laura. Imperial debris: reflections on ruins and ruination. *Cultural Anthropology*, v. 23, 2008, p. 191-219. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i20484500>>. Acesso em: 21 mar. 2024.

¹⁴ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 46.





que alimentam o imaginário, como as sessões de cinema na casa de Romina, onde são exibidas produções italianas da década de 1970 que têm como protagonistas ágeis e invencíveis pistoleiros, como “Trinitá” (*Lo chiamavano Trinità*), além de outras produções sobre guerra, oriundas do cinema norte-americano, a partir das quais as crianças comparam cenas em que super-heróis não morrem (nem os carregadores de suas armas acabam) com as guerras reais, nas quais corpos de homens de carne e osso não contam com armas que sempre funcionam, tampouco com a sorte de poderem se desviar de projéteis e minas.

Em suas camadas mais profundas, a guerra atinge todos os sentidos humanos, como nos é permitido saber via narrador. É ele quem, diante da relação íntima e sinestésico-afetiva que estabelece com as paisagens que constituem a Luanda de sua infância, faz-nos notar os rasgos e os rastros deixados pela violência em sua paisagem-memória: “Pela janela enorme entrava luz, entrava o som dos pássaros, entrava o som da água a pingar no tanque, entrava o cheiro da manhã, *entrava o barulho das botas dos guardas da casa ao lado*”¹⁵ (grifos nossos). A sutileza com que introduz, em *Bom dia, camaradas*, as cores, sonoridades, os aromas da manhã entrecortados pelo barulho da bota no chão de uma casa no Alvalade, também se repete em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, quando um morcego, avistado sobrevoando à noite, é comparado aos aviões de guerra: “porque os morcegos só veem com os gritos deles, parece é radar, como os MIGs quando voam à noite para ir bombardear as tropas dos sul-africanos carcamanos”¹⁶. E mais adiante, ao descrever a paisagem sonora e olfativa da Praia do Bispo, Ndalu volta a catalogar as formas com as quais a guerra lhe invade os sentidos: “Essa frescura de mar trazia um montão de cheiros que era preciso ficar de olhos fechados para conseguir entender aquela mistura [...] o grito dos jacós e dos cães, *dois ou três tiros de akás [...]*”¹⁷ (grifos nossos).

Na paisagem da memória da criança, a guerra é como a pisada brusca de coturnos e botas de soldados, é como um grito, como uma composição desafinada e entoada no sotaque ríspido de akás e aviões soviéticos que chega através do velho

¹⁵ ONDJAKI. *Bom dia, camaradas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 76.

¹⁶ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 18.

¹⁷ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 20.



aparelho de rádio na sala de Agnette e infiltra-se pelos sentidos, permanecendo como um ruído, como uma pincelada indevida feita em meio a uma infância que poderia ter sido constituída apenas por encantamentos da natureza. Invasa, essa paisagem natural transforma-se também na imagem de uma ferida aberta que retorna (como resto imaterial que se prolonga no tempo, no espaço e no corpo), assombrada sempre que algo do cotidiano próximo se conecta a algum signo dos conflitos bélicos, como a memória auditiva da guerra trazida pelas explosões intencionalmente provocadas pelo desejo e ação de pôr abaixo o mausoléu de Agostinho Neto, primeiro presidente de Angola: “a DonaLibânia disse baixinho “ai, meu Deus” [...], outra explosão forte rebentou a estremecer o chão, [...] e vimos o que fez sorrir mesmo naquele *medo de barulhos da guerra*”¹⁸ (grifos nossos).

Essas feridas abertas (ou memória traumática), não tratadas adequadamente pela nova nação que se desejava construir, persistem e retornam em formas várias, a exemplo da ocasião em que alunos da quarta classe são solicitados a fazer um desenho livre, episódio no qual o narrador não deixa de notar os detalhes com que os colegas (sobretudo os meninos) ilustram akás, tanques de guerra soviéticos e makarov's, sintetizando: “Guerra também aparecia sempre nas redações [...] Guerra vinha nos desenhos [...], vinha nas conversas [...], vinha nas pinturas na parede (os desenhos do Hospital Militar), vinha nas estigas [...], vinha nos anúncios da TV [...], e até vinha nos sonhos [...]”¹⁹. Como inscrição que se traduz em imagem visual, verbal, sonora e psíquica, como tema de piadas e assunto de rodas de conversas no dia a dia, a guerra é como a personagem Sonangol, com o corpo besuntado em petróleo, define: *guerra é uma doença... Agora quero ver onde é que você vai busca comprimido dela... [...] você todos dia morre o bocado, [...] Vucê coça, coça e depois começa sair sangue, sangue... Guerra é quando você para de coçá mas ainda tá a sair sangue...*²⁰.

Uma comichão aliviada apenas pelo sonho de paz, acalentado por personagens como o professor cubano em seus discursos apaixonados sobre revoluções, mudanças no país e o nascimento do “*hombre del mañana, el hombre del progreso [...] que [...] no se*

¹⁸ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 163.

¹⁹ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 127.

²⁰ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 127-128.



*ensucia en el lodo de la corrupción*²¹. Um sonho, todavia, não concretizado na vida de António, um sonho desfalecido (como o corpo do antigo funcionário) em tantas tentativas sem sucesso de acordos de paz em toda a década de oitenta, e além.

Mas não é sobretudo de guerra nem de conflitos que se faz a Luanda de Ondjaki dos anos 1980. O que se destaca em suas obras cujos enredos transcorrem nesse período é menos o contexto histórico conturbado do que a experiência afetiva que o menino tem com o lugar da infância e a memória da cidade, ainda que ela às vezes assuma a imagem de um local que se afoga com as águas não drenadas das chuvas, com fossas entupidas ou com guerras. No contexto político de Angola, uma das tentativas de purgar a nação dessa imagem e ao mesmo tempo curar as feridas introjetadas em seu corpo pelos confrontos bélicos será (sobretudo no século XXI) a adoção de projetos governamentais voltados para a constituição de narrativas de sucesso agenciadas pelo partido político no poder, conferida especialmente a partir da realização de obras²². Antecipando esse contexto, essa é uma outra camada que surge desta cidade de Ondjaki situada nos anos oitenta, acompanhada, no entanto, de formas de contestação sobre pertença política e sobre os usos da cidade como geradora de imaginação e bem-estar²³.

Tais dissensões entre os projetos governamentais para a cidade que se quer ver no futuro e as demandas dos cidadãos de papel revelam-se, sobretudo, nas páginas de *AvóDezanove e o segredo do soviético*, cujo enredo comporta as duas perspectivas. A primeira delas, institucional, abarca a proposta de construção de um mausoléu em homenagem ao primeiro presidente do país, seguida de um novo projeto urbanístico para a região central da cidade. Sinalizando o contexto histórico de construção do Memorial Dr. António Agostinho Neto (MAAN) – iniciado em 1982 e concluído somente em 2011, após quase três décadas do lançamento da primeira pedra –, o enredo deste romance lançado dois anos antes da inauguração do MAAN já se inicia

²¹ ONDJAKI. *Bom dia, camaradas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 109.

²² GASTROW, Claudia. Cement citizens: housing, demolition and political belonging in Luanda, Angola. In: *Citizenship Studies*, v. 21, 2017, p. 224-239. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/13621025.2017.1279795>>. Acesso em: 21 mar. 2024.

²³ SIMONE, AbdouMalik. The Worlding of African Cities. *African Studies Review*, n. 44, v. 2, p. 15-41, 2001. Disponível em: <<https://www.african.cam.ac.uk/images/files/articles/simone>>. Acesso em: 22 fev. 2024.





com o mausoléu em sua etapa final de construção. Apesar de o narrador não mencionar a cronologia das obras do edifício, é possível inferir, em comentários feitos por Ndalú e Pi, o longo arco temporal da edificação: “Há quantos anos é que nós conhecemos esta obra? -Desde que nascemos”²⁴. Outro ponto semelhante à história por trás do que popularmente ficou conhecido como “foguetão” diz respeito ao fato de que este mausoléu de papel é também um projeto de responsabilidade de (militares) soviéticos.

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

Histórias de pertencimento e de laços, estabelecidos inclusive através de formas de consumo que sugerem uma economia solidária como característica maior da qualidade dos laços e das relações entre os moradores, cuja sobrevivência advém,

²⁴ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 122.



principalmente, da oferta de serviços e da venda de produtos alimentícios. Ocorre que, desde o início das obras do mausoléu, esse modo de conviver e de habitar passa a ser impactado pelo trânsito intenso e constante de automóveis, por buracos nas ruas e por camadas de poeira que invadem superfícies e obrigam que janelas – antes sempre abertas para apanhar a brisa fresca vinda do mar – permaneçam cerradas.

Outra consequência mais grave se dá quando, por ordem de generais soviéticos a serviço do governo, decide-se interditar o acesso à praia, que passa a ser controlada por militares armados. Além de banhistas e daqueles que precisam usar o local como caminho para suas moradias localizadas em ilhas, a ação altera, de modo mais imediato, a rotina dos pescadores, impossibilitando que esses primeiros habitantes locais tomem seus barcos e saiam ao mar, retornando com peixes que alimentarão a comunidade e outros bairros. Alia-se a esse quadro tenso e grave, a descoberta dos planos de governo, que, inicialmente, chega aos moradores na forma de rumores: “– E o camarada nunca ouviu dizer que vão desplodir toda a PraiaDoBispo?”²⁵; “pensei que aqueles camiões podiam ser desse transporte escondido que afinal não queriam que os da PraiaDoBispo soubessem quando é que iam desplodir as casas para aumentar as obras finais do Mausoléu”²⁶. Sem comunicação oficial entre moradores e governantes, os rumores vão se ampliando: “Muitas casas já tão marcadas. [...] Até marcaram a bomba de gasolina, a padaria e o CineKananga. A PraiaDoBispo vai desaparecer mesmo”²⁷.

O processo de oficialização dos boatos ganha força quando AvóCatarina questiona Bilhardov, militar soviético que frequenta a casa de AvóAgnette, sobre o que se ouve circular no bairro e este confirma o que sabe: “Desplode? Niét. Tode munde realojád. Casa novo, bonito. Varande e tudo”²⁸. Finalmente, os planos do Estado para a região se oficializam quando EspumaDoMar estende no chão uma edição do jornal, como se fosse um mapa, onde se vê o que se projeta para a Praia do Bispo do futuro: “símbolos onde iam ser parques novos, [...] árvores já grandes [...] e um montão

²⁵ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 17.

²⁶ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 21.

²⁷ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 56.

²⁸ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 28.



de gente em fila para entrar no Mausoléu e ver o corpo do camarada presidente embalsamado com as técnicas dos soviéticos”²⁹.

Atônitas, as crianças e EspumaDoMar logo percebem que suas casas, a canoa do VelhoPescador, a casota do jacaré no quintal do Espuma e outras referências espaciais e identitárias estão ausentes da modernidade projetada no esboço arquitetônico. Para elas e para os demais moradores locais, o projeto urbanístico da cidade do futuro se traduz, em suas vidas, como sinônimo de interdição de lugares ligados à subsistência e ao lazer, como destruição de moradias e de outras construções, por fim, como desalojamento forçado. Ainda que a promessa seja a de que a nova região a ser habitada será planejada pelo governo, Charlita, 3,14 e Ndalú, mesmo em sua pouca idade, são capazes de refletir sobre o processo violento que implica a sua retirada, com possíveis consequências negativas em relação ao modo de vida na Praia do Bispo e às (im)possibilidades de mantê-lo no novo local até então desconhecido: “– Eu acho que eles não vão avisar nada [...]. No dia que forem desplodir, é o mesmo dia que vão chegar com a notícia das casas novas, num bairro que ninguém sabe onde é. –Se esse bairro não tiver mar, como é que o VelhoPescador vai fazer?”³⁰. Nota-se a capacidade das crianças de antecipar possíveis problemas a serem enfrentados em um novo bairro, com possibilidade de impactar todo um modo de vida, modificando desde o universo das brincadeiras de infância, os afetos, a memória cultural, até questões de ordem mais prática e imediata, como as estratégias econômicas dos moradores e a capacidade de mobilidade, uma vez que o novo local de morada pode ficar distante da região com maior empregabilidade.

Em resposta ao projeto arbitrário, é possível categorizar, em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, três formas de contestação dos planos monocráticos governamentais. A primeira diz respeito a uma fina comparação entre diferentes formas de memória cultural. Em um dos únicos episódios que se passa fora da Praia do Bispo, AvóAgnette e Ndalú deslocam-se até o cemitério Alto das Cruzes. Ao adentrarem o espaço e caminharem entre as catacumbas, avó e neto vão afastando folhas e poeira e descobrindo fotografias em preto e branco, enquanto a mais velha

²⁹ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 100.

³⁰ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 58.



narra nomes de falecidos, resgatando brevemente suas biografias. Numa das lápides, o menino enxerga a inscrição de dois nomes: o do avô, e outro, já apagado pelo sol e pela chuva. Embora saiba que é alguém da família, por causa do sobrenome, não lhe é revelado quem seria. Todavia, o leitor pode inferir, pelos vários indícios deixados na narrativa, que a indicação desse substantivo próprio (meio presente e meio ausente) faz referência a outra forma cultural de lidar com os mortos. Trata-se, provavelmente, da figura fantasmagórica de AvóCatarina, cuja presença-ausência remete tanto a uma memória ativa dos mortos quanto a uma relação com o mundo sobrenatural, isto é, a uma dimensão cosmológica da cidade africana³¹.

O desaparecimento da personagem, ao final da narrativa, juntamente com o gesto de avó e neto de desencobrir os mortos e zelar pelos locais de memória, situa o cemitério como um quase antípoda do mausoléu. Enquanto o primeiro vincula-se a uma obrigação dos descendentes de perpetuar a memoração honorífica dos mortos, isto é, enquanto *pietas e de culto aos mortos*³²; o segundo se apresenta enquanto local de *fama*, de culto à memória de um único corpo e de suas glórias, em detrimento de todo um espaço habitado³³.

A segunda forma de contestação ocorre a partir de um gesto mais abertamente político, em que adultos, reunidos na praia interditada a todos, reivindicam o direito às suas formas de subsistência, convivência e cultura. Por sua vez, os soldados soviéticos se defendem, afirmando que apenas cumprem ordens superiores e, quando o barulho de vozes cresce, utilizam-se de suas akás para lançar tiros ao ar. Se, por um lado, os laços comunitários e coletivos prevalecem, impedindo que a polícia aponte um único líder para levar preso; por outro, ainda que todos expressem, um a um, suas demandas, suas vozes não se fazem ouvir, como o narrador destaca: “ouvir ninguém mesmo já

³¹ SIMONE, AbdouMalik. The Worliding of African Cities. *African Studies Review*, n. 44, v. 2, p. 15-41, 2001. Disponível em: <<https://www.african.cam.ac.uk/images/files/articles/simone>>. Acesso em: 22 fev. 2024.

³² ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução Paulo Soeth (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

³³ ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução Paulo Soeth (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.





ouviam, estavam só a reclamar – que é uma maneira de a pessoa estar a gritar mesmo sem saber se alguém está a captar a mensagem”³⁴.

A terceira forma de contestação se dá por via da imaginação e da fabulação. Protagonistas, as crianças assumem no enredo uma relação de intimidade com a Praia do Bispo. Essa familiaridade torna possível que, conquanto vivam o tempo-espaço da infância, o brincar se desenhe como uma performance ou como uma grande cena de cinema, em que as complexidades e desafios do local onde habitam são magicamente resolvidos. Inspiradas nos lemas revolucionários tantas vezes por elas escutados, tal como “A luta continua”, as crianças criam suas próprias revoluções e seus próprios imaginários acerca da cidade que desejam ver, ter e construir no futuro.

É também ao imaginário que os dois meninos, juntamente com Charlita, recorrem – dessa vez àquele constituído por cenas assistidas tantas vezes em filmes de pistoleiros e de guerra – para desenvolver um plano em defesa do local de suas infâncias. A estratégia adotada por eles para resolver as dissensões entre governo e comunidade propõe uma inversão dos mecanismos empregados pelo Estado: se não se pode, democraticamente, evitar o desalojamento e a interdição à praia e, por consequência ao mar, o projeto arquitetônico do mausoléu, como a imagem da cidade do futuro, deverá ser suplantado por uma grande explosão que mande pelos ares a enorme estrutura de concreto. Os objetos e equipamentos para derrubar a obra incluem apenas oito dinamites, meia garrafa de whisky e um frasco de álcool. Ainda que somente no instante em que colocarão o plano em prática deem-se conta de que há muito cimento para pouco explosivo, as crianças não desistirão de devolver o cimento à condição de areia, textura mais condizente com o nome e a identidade do bairro, como o narrador tem registrado em sua memória: “desde a casa da AvóDezanove até ao mar era um montão de areia que nunca tinha conhecido o cimento das obras do Mausoléu”³⁵.

Se os planos cinematográficos funcionam ou não, importa menos que a cena que se segue, projetada com a ajuda de Bilhardov, na noite mais inesquecível da Praia do Bispo: uma explosão intensa que provoca uma “confusão colorida”, em tons

³⁴ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 119.

³⁵ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 112.



amarelo, vermelho, laranja, verde azulado, como um carnaval de vários matizes, que reúne toda a gente do bairro e de outras regiões para assistir ao evento feito com fogo bonito e certinho como se desenhado por compasso da escola. Explosão festiva como “pipocas esquecidas no azeite a ferver”³⁶, com EspumaDoMar a correr com gaiolas e pássaros pegando carona em seu corpo; com Ndalú, Pi e Charlita dançado na noite sob o céu estrelado e gritando como pássaros sob a água, com vozes unidas como os nós da rede do pescador, num gesto simbólico de retomada e de vitória dos antigos leitos e dos sítios do contar e crescer sobre o betão – como Ana Paula Tavares tão poeticamente nos recorda em linhas trocadas com Ondjaki ao final do romance –, a apontar, literariamente, caminhos para a constituição de uma causa comum sobre o uso da cidade como geradora de imaginação e bem-estar³⁷.

De estilhaços e amontoados de sonhos contorcidos na poética de Henda

Kiluanji Kia Henda, nasce em 1979. O seu nome, em si, um ato de resistência ao colonialismo, é uma homenagem feita pelo seu progenitor a um dos reis do Ndongo, Ngola Kiluanji. Para além desse vínculo com a ancestralidade, herdado no substantivo próprio que lhe identifica, a biografia do artista é permeada por alguns fatos históricos: vindo ao mundo apenas quatro anos após a independência política e dois meses antes da morte de Agostinho Neto, a quem homenageou ao fazer parte da Organização dos Pioneiros de Agostinho Neto (OPA), crescerá numa Luanda onde ele mesmo e a sua mãe entrarão na guerra no primeiro e no vigésimo primeiro ano de vida e sairão dela com 23 e 62 anos, respectivamente, tendo de testemunhar, no logradouro onde moravam, as vítimas dos confrontos.

É neste cruzamento com o tempo pós-independência, socialista e bélico – ao qual tem acesso via notícias de TV, via imagens do cotidiano e via fotografias – e com a tentativa de se desenredar e de se salvar dele, do risco de ser recrutado e enviado às frentes de combate no interior do país, que Henda terá os primeiros contatos com o

³⁶ ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 164.

³⁷ SIMONE, AbdouMaliq. The Worlding of African Cities. *African Studies Review*, n. 44, v. 2, p. 15-41, 2001. Disponível em: <<https://www.african.cam.ac.uk/images/files/articles/simone>>. Acesso em: 22 fev. 2024.



universo da arte. Nesta Luanda-ilha de mutilados, naufragados e desterrados, o jovem com nome de rei vai aos poucos percorrer as sendas da cultura. No Elinga Teatro, em Luanda, vai se deparar com jovens artistas e com um dos principais nomes das artes visuais angolanas, Paulo Kapela, que lhe encomendará um trabalho de registro fotográfico de seu atelier, e que se converterá no projeto denominado *Garden of Images* – *Studio Kapela* (2001).

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

Ao regressar a Luanda, em 1998, finalmente passará a dedicar-se mais à fotografia. Mas somente após se passarem sete anos do retorno à terra natal, Kiluanji Kia Henda, como quem contornou ou atravessou os rastros da morte e os arredores dos campos de guerra, dá-se a conhecer como artista visual, já no contexto da paz estabelecida no país e no bojo das transformações artísticas do início deste século. Logo após seus primeiros trabalhos, lança-se internacionalmente ao integrar o Pavilhão Africano, na 53ª. Bienal de Veneza, com o projeto *Check List Luanda Pop*, em 2007. A partir daí, embora continue a trabalhar e a viver em Angola, passa a viajar por vários países, ocupando-se de residências artísticas a convite de diversas instituições distribuídas pela Ásia, África e Europa, em cidades como Sharjah, Amman, Cidade do Cabo, Paris, Porto e Veneza.

Ao longo de sua carreira, Henda expande sua atuação no campo da linguagem artística, indo da fotografia ao vídeo, da performance à escultura e à instalação. Seja qual for o tipo de expressão cultural posta em prática pelas suas mãos, o que se vai



notar em seu projeto estético é, em geral e de modo semelhante ao que se nota na obra de Ondjaki, não o vínculo direto com a historiografia e o factual, tampouco o apelo a um realismo cru. Embora haja o aproveitamento de temas e eventos históricos, o que ambos (escritor e artista) fazem é um trabalho criativo com narrativas, explorando recursos como o humor, o sarcasmo, a ironia, para acessar arquivos, paisagens, episódios que marcam a história do país onde nasceram e cresceram, como o próprio Kiluanji admite: “Sou um contador de histórias. [...] Não me interessa ser um artista que tem um ponto de vista documental. Pelo contrário; gosto de manipular o que é documental para que isso possa ser usado na minha narrativa”³⁸.

É justamente no contexto dos *griots*, daqueles contadores de histórias itinerantes das cortes africanas, que Simon Njami³⁹ enxerga Henda e seu projeto estético. Para este curador, a arte do angolano pertence, sob vários aspectos, à oralidade, notadamente pela capacidade de sugerir, mais do que impor; de criar e dirigir encenações que oscilam entre o real e o virtual, entre o objetivo e o subjetivo, o consciente e o inconsciente; de deturpar, subverter e reinterpretar a realidade e objetos (transformados em metáforas), levando-nos a uma reflexão crítica acerca do que vemos e do que não vemos. Assim, embora o contato com a fotografia documental ressoe em suas escolhas estéticas, como se notará em alguns trabalhos, logo se impõem como características mais expressivas de seu projeto as marcas dos elementos ficcionais, da imaginação científica e da narrativa visual⁴⁰ como formas de encarar a memória, a vida cotidiana, o arquivo e a história, tanto em relação ao passado mais distante quanto em direção ao futuro.

Em projetos como *Icarus 13: the first journey to the Sun* (2007), por exemplo, Kiluanji Kia Henda, aproveitando-se de elementos da paisagem de províncias do país e

³⁸ RIBEIRO, Isabela Mota. Kiluanji Kia Henda. Se acontecesse alguma coisa em Angola, seria mais parecido com o que se passa na Líbia. *Público*, Lisboa, 20 mar. 2011 (on-line). Disponível em: <<https://www.publico.pt/2011/03/20/jornal/kiluanji-kia-henda-se-acontecesse-alguma-coisa-em-angola-seria-mais-parecido-com-o-que-se-passa-na-libia-21553409>>. Acesso em: 21 mar. 2024.

³⁹ NJAMI, Simon. Miúdo de rua. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). *Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night* (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 208-211.

⁴⁰ FARRELL, Laurie Ann. O sujeito universal nas primeiras obras de Kiluanji Kia Henda. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). *Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night* (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 203-207.



da região urbana de Luanda, como o Mausoléu Agostinho Neto, desloca-nos em direção ao futuro, projetando a África, Angola, Luanda e o deserto do Namibe como espaços de uma narrativa sobre o desenvolvimento de tecnologias e ferramentas voltadas para a realização do primeiro voo ao Sol – representado sarcasticamente na série fotográfica pela imagem do conteúdo interior de uma garrafa de cerveja. A façanha sonhada por Ícaro, mas não concretizada por causa de sua arrogância, é outra vez ingênua e engenhosamente recalculada para ocorrer à noite, num suposto período de oito horas de resfriamento da maior estrela, tendo como meio de transporte uma nave feita com aço e diamantes e alimentada pela imaginação e por energia solar. Diferente e ao mesmo tempo semelhante ao projeto colonialista ocidental, por se propor à conquista espacial a partir de um país outrora saqueado, todavia ainda sob a justificativa de necessária contribuição e benfeitoria à humanidade, ao lançar-se como capaz de aprimorar o futuro do planeta e proteger o ecossistema da Terra, a *Icarus 13*, tripulada por belas comissárias de bordo e astronautas vestidos com trajes equipados com tanques cheios de cerveja que permitiriam suportar o calor, pausa, após quinze dias de viagem, na fotosfera solar e retorna com sucesso à Terra, trazendo consigo os fragmentos coletados.

A série *Icarus 13* nos provoca acerca do desejo de ser outro, reproduzindo o mesmo, o desejo de traçar novos caminhos, percorrendo as mesmas sendas, deslocando apenas a posição dos atores para jogar como eles, como destaca Njami: “*Icarus 13* arrasta-nos necessariamente para os sonhos abortados da independência africana [...]. O famoso ‘sol das independências’, de que falava Ahmadou Kourouma, mostrou-se, com o tempo, demasiado escaldante para as nações africanas”⁴¹.

Kiluanji, à maneira de um cronista⁴² que se situa no intervalo entre a ficção e a história, mobiliza diferentes artifícios que lhe permitem retomar e retornar, no presente, a episódios, tempos, fatos vivenciados e a outros, não testemunhados, porém ainda com eco em sua existência e na de demais jovens vindos ao mundo em

⁴¹ NJAMI, Simon. Miúdo de rua. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). *Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night* (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 209.

⁴² HOSSFELD, Johannes (ed.). *Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night* (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016.



tempos pós-independência. Tais artifícios dizem respeito a processos de rasura e subversão, pela linguagem, de vultos, paisagens e temas históricos, mobilizados em favor de uma memória (crítica, política) constituída por intermédio do campo da cultura. Estas (memória e cultura) não têm, ao menos no projeto estético deste artista angolano, compromisso com vencedores, com impérios, com antigas metrópoles ou com poderes que não cessam de se estabelecer. Pelo contrário, a memória que aqui se constitui é estabelecida a partir de uma sensação inicial que se converte na certeza de uma ausência-presença, isto é, na consciência, por um lado, de uma ferida aberta na história do país e que se projeta sobre corpos-espacos; e, por outro, na percepção de que se tenta evitar encarar essas feridas que sangram continuamente e se imprimem e comprimem no presente, determinando o futuro de gerações, conforme Kiluanji revela em entrevista:

A instabilidade que se viveu, a falta de documentação, de livros, espoletou o meu interesse em recuperar resquícios dessa fase. Houve quase um genocídio cultural em Angola nos anos 80 causado pela situação de guerra. [...] Ainda é difícil fazer um quadro do que foi o país nestes 35 anos. [...] faltam imagens. O meu trabalho lida com isso. Tentar recuperar o que está presente dessa história passada⁴³.

Na falta de um arquivo e de espaços que deem conta de lidar com o presente do passado, o artista (se) propõe tratar (ainda que de diferentes formas e concepções) temas também presentes na obra de Ondjaki, como o colonialismo, as guerras, o socialismo, a transição para o multipartidarismo e para uma política econômica abertamente neoliberal, a exploração de recursos naturais, como diamante e petróleo, as relações com a China, os EUA e a Rússia – vistos a partir de resíduos, restos, cicatrizes que se acumulam, deterioram, resistem e permanecem na paisagem, no transcorrer do tempo.

Tais temas são conjugados em suas dimensões espaço-temporais: se por um lado evocam os efeitos locais, são também confrontados no contexto da geopolítica

⁴³ RIBEIRO, Isabela Mota. Kiluanji Kia Henda. Se acontecesse alguma coisa em Angola, seria mais parecido com o que se passa na Líbia. *Público*, Lisboa, 20 mar. 2011 (on-line). Disponível em: <<https://www.publico.pt/2011/03/20/jornal/kiluanji-kia-henda-se-acontecesse-alguma-coisa-em-ango-la-seria-mais-parecido-com-o-que-se-passa-na-libia-21553409>>. Acesso em: 21 mar. 2024.



global⁴⁴. Para tanto, o arquivo imagético e monumental do passado angolano, por exemplo, juntamente com novas configurações (humanas e espaciais) que vão dando forma ao país no pós-guerra, são elementos sócio-históricos manipulados artisticamente por Kiluanji, resultando em ficções visuais que ajudam a enxergar criticamente diferentes composições e espaços não apenas nos limites do novo Estado-nação, mas também nas dinâmicas mundiais que caracterizam as relações globais e locais no século XXI, como Henda afirma: “O epicentro da minha ideia está em Angola, mas a ideia é bem global. Às vezes disfarçamos, mas existe uma interdependência entre os países”⁴⁵.

Se em alguns de seus projetos o artista nos envolve em narrativas marcadas, em certa medida, pelo ideal da mudança e de um país que se renovaria tanto em relação ao espaço construído quanto no que se refere às relações humanas e socioeconômicas, em outros projetos ele nos fará mergulhar em teias não tão utópicas como as que se vê, por exemplo, em seu projeto intitulado *Homem Novo*. Isso porque, ao mesmo tempo em que olha para o passado colonial em contraste com aquela cidade em 1975, ano da independência, o artista não deixa de se voltar também para o passado mais recente e para seus rastros, catalogando-os enquanto artefatos materiais da produção contínua de marcas do tempo na paisagem, nos corpos.

Na série “*Balamuka (ambush)*”, por exemplo, além de despojos portugueses, é possível identificarmos, no cenário enquadrado pelas fotografias, outros elementos de uma técnica e estética bélica, agora oriunda da União Soviética, a nos indicar que nada é “mais parecido com uma ruína do que um prédio em construção”⁴⁶, como o próprio artista escreve. Assim, Henda, como um trapeiro do século XXI, vasculha o país de Norte a Sul, valendo-se de formas culturais para nos colocar diante de visualidades

⁴⁴ NELSON, Rachel. (Mis)Seeing in Contemporary Art/(Mis)Seeing as Contemporary Art. *Nka – Journal of Contemporary African Art*, 33, 2013, p. 38-45. Disponível em: <<https://read.dukeupress.edu/nka/issue/2013/33>>. Acesso em: 18 fev. 2024.

⁴⁵ RIBEIRO, Isabela Mota. Kiluanji Kia Henda. Se acontecesse alguma coisa em Angola, seria mais parecido com o que se passa na Líbia. *Público*, Lisboa, 20 mar. 2011 (on-line). Disponível em: <<https://www.publico.pt/2011/03/20/jornal/kiluanji-kia-henda-se-acontecesse-alguma-coisa-em-angola-seria-mais-parecido-com-o-que-se-passa-na-libia-21553409>>. Acesso em: 21 mar. 2024.

⁴⁶ HENDA, Kiluanji Kia. O sonho de Niemayer – Luanda: Ano Zero. Nada mais parecido com uma ruína do que um prédio em construção. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). *Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night* (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 214.



que enquadram restos e ruínas nos interstícios de uma nação que tenta se erguer enquanto outros escombros continuam a ser produzidos pela Guerra Fria, pela guerra civil. Como o artista declara ao se referir à realização de seu projeto *There are Days I Leave My Heart at Home*:

foi como tentar rever as cicatrizes deixadas pela guerra, não só nas pessoas como nas coisas, nas paisagens, nas estruturas. Paisagem e corpo são, nesse sentido, semelhantes enquanto superfícies de inscrição. Cada marca de ferida, como cada ruína, possui uma história. A pele acaba por ser como uma memória a cicatrizar-se. Vemos ideologias arruinadas sobre paredes arruinadas. Frases que apontam para o futuro de um sonho que não se realizou. [...] O presente aparece como uma superfície porosa, impregnada que está por um passado traumático e por um futuro duvidoso⁴⁷.

Essa perspectiva é nitidamente observada também em projetos como *The Mechanics of the ephemeral* e *Tropical Marxism – Between the two red telephones*, nos quais o artista, à maneira de um sapador, procede a uma espécie de rastreio do território mutilado, das trincheiras abandonadas ou daqueles terrenos minados. Ao atuar de tal modo, seu projeto evidencia tanto aquelas marcas situadas em locais mais centrais (como os monumentos) e mais distantes na cronologia (como o colonialismo), quanto aquelas outras mais ou menos visíveis, alojadas nas bordas e mais próximas no tempo, como a Guerra Fria/a guerra civil, intensificada na década de 1990.

É nesse intuito que Henda viaja, em 2009, até a Província de Huambo (a 600 quilômetros de Luanda), onde ocorreu um dos mais sangrentos episódios de confronto entre a UNITA e o MPLA durante a Guerra Fria/guerra civil angolana. Ocorrido em 1993, o conflito que ficou conhecido como “Guerra dos 55 dias” teve início após o grupo liderado por Savimbi rejeitar a vitória do oponente nas eleições de 1992. Depois de mais de quase dois meses sob ataques de ambos os lados e sob bombardeio aéreo realizado pelo governo de Eduardo dos Santos, a capital do planalto central ficou destruída, restando escombros e diversas vítimas civis (a maioria ovimbundu), ainda sem registro oficial e sem epitáfios.

⁴⁷ HENDA, Kiluanji Kia. Há dias em que deixo o coração em casa. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). *Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night* (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 226.



Ao inserir-se na paisagem que perdura anos depois, Kiluanji recupera vestígios dessa “história passada” e os expõe, em diálogo com o presente, em uma série de fotografias (figura 1) que auxiliam no processo de aparição do recalcado, de contestação e de cura de uma tentativa oficial de amnésia visual coletiva acerca da guerra, das suas causas e consequências.

Figura 1 – “Bullet Proof Photography (SADF Combat Car)” (2006) ; “Wall and politics” (2007); “Wall and politics I” (2007); “Wall and politics II” (2007).



Fonte: Hossfeld, 2016.

O enquadramento dado pelo fotógrafo não deixa de suscitar relações com aspectos das culturas tradicionais, nomeadamente no uso das paredes – apontadas por Mixinge (2016) como o mote das artes visuais angolanas – e da terra enquanto superfícies de inscrição de elaborados sistemas comunicativos. Entretanto, as estruturas em concreto focalizadas pelas lentes estão impregnadas por estilhaços, operando agora não como parte de códigos cultivados por grupos sociais, mas enquanto páginas amareladas de arquivos de bombas e balas, de projetos político-ideológicos arruinados, que se sobrepõem às noções estéticas, filosóficas e comunicativas como aquelas inscritas nas paredes dos povos da Lunda. Distante dos ricos murais desta região do país, o que está no foco da câmera de Henda são, portanto, as estruturas e os projetos político-econômicos da nação ainda pueril e já cambaleante.

O quadríptico, intitulado “Bullet Proof Photography (SADF Combat Car)”, atua como uma pequena coleção de painéis de blindados cravejados por tiros que nos colocam diante de um cenário em que, de um lado, dentro das viaturas, encontram-se aqueles que participam ativamente do tiroteio, pressionando impetuosamente o gatilho de suas armas, enquanto seguem supostamente protegidos por escudos protetores. Neste mesmo cenário, ficamos a imaginar, do outro lado, a condição



daqueles mais vulneráveis, sem veículos, sem coletes ou qualquer instrumento de proteção. Algures, em outro plano, ausentes da imagem e distantes da cena de chuvas de projéteis, estariam aqueles senhores da guerra, executando seus jogos como em um videogame, totalmente blindados em seus escritórios ou bases militares regidas por aparato tecnológico, de onde decidem sobre as vidas de homens e mulheres, alguns sem escolhas, arrastados e expostos aos conflitos nos campos de combate em que as aldeias, as florestas, as ruas, as escolas, as casas foram convertidas. Ainda que não presentificados, é justamente à ausência que a coleção de painéis de vidro estilhaçados nos remete, à memória daqueles que, como as balas e as armas, não estão no enquadramento da fotografia, embora a elas os rastros de projéteis imediatamente apontem. Não obstante alguns sobreviventes sigam com suas vidas, o presente, imerso na podridão que permanece, continua a carregar essas histórias ainda não adequadamente contadas, não passadas a limpo pela historiografia, ameaçando e lançando sombras sobre o futuro.

São as faces de alguns desses homens, cujos nomes constam nos anais oficiais, que surgem em outras paredes da série intitulada “*Wall and politics*”. Nessas, a tintura desbotada (rastros de uma estética utópica e socialista que marcou as artes plásticas angolanas entre as décadas de 1970 e 1980) não nos impede de identificar perfis humanos, como os de Agostinho Neto e Lênin, além de inscrições que aludem ao comunismo e aos séculos de espólio e violência de toda ordem a que as pessoas e o território angolano foram expostos. Esse contexto, como um retrato de um museu feito nas ruas, segue sendo atualizado e rasurado por outras inscrições que se vão imprimindo.

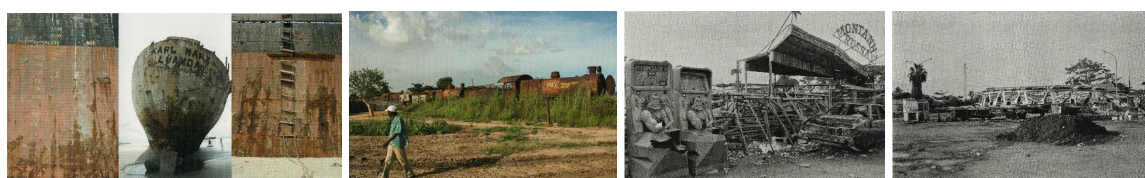
O próprio fundo do mural, isto é, a estrutura em concreto, vai sendo modificada duplamente: enquanto o tempo se lhe imprime rachaduras ou descasca as camadas mais superficiais – o que se nota pela diferença nas cores do cimento, indicando o fechamento de uma antiga passagem, restando agora apenas uma fresta escura, no alto; outros sujeitos continuam os processos de modificação, por via da inserção de nomes e alcunhas, como se aí se elaborasse espontaneamente um mural-memorial improvisado aos homens e mulheres (sem face, sem voz, sem nome) sobreviventes ou



herdeiros de uma história vivida de perto e de dentro, com todos os sentidos, enquanto o mundo era dividido entre capitalismo e comunismo. Esse sujeito de carne e osso, atualizado, é introduzido em “*Wall and politics I*”, todavia, com a face ainda encoberta por um boné, que lhe tapa os olhos, enquanto a imagem daqueles velhos carros de combate, aparece sem pneus, carcomidos nas paredes descascadas, juntamente com carcaças e portas de automóveis civis, como se vê em “*Wall and politics II*”.

De modo semelhante a esses, outros rastros que seguem se manifestando entre as paisagens são coletados pelo foto(pó)grafo na medida em que ele cruza e encara Angola como um arquivo de heterocronias e heterotopias⁴⁸ ou como um palimpsesto que se vai reunindo, como um quebra-cabeça de uma memória cultural física e fantasmagórica, a ser organizada, contada, exposta, composta por traços e vestígios que o artista encontra mais ou menos por toda Angola, notadamente em locais que marcam suas memórias de infância, que acabam por ser também as memórias da infância de seu país (figura 2).

Figura 2 – “Karl Marx, Luanda” (2006); “Comboio para a terra do nunca” (2007); “Montanha russa (roller coaster)” (2005); OVNI (U.F.O), (2005).



Fonte: Hossfeld, 2016.

Na praia de Santiago, por exemplo, situada ao norte de Luanda, aonde ia com a família nos anos oitenta para se divertir, o fotógrafo localiza um cemitério de navios de pesca abandonados, a configurar uma paisagem pós-socialismo. É de seu pai que vem o relato acerca do cenário que se formou: as embarcações pertenciam a uma cooperativa pesqueira criada pelo Estado, em parceria com a União Soviética, e consistia em os soviéticos fornecerem barcos e formação aos angolanos e em troca

⁴⁸ Conferir: FOUCAULT, Michel. A heterotopia. In: *O corpo utópico; as heterotopias*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013. p. 19-30.



dividirem o produto da pesca. Uma vez declinada a parceria, os navios foram abandonados e vão aos poucos sendo consumidos pelo mar e pelo vento.

Como se vê na primeira fotografia da figura 2, do solitário Karl Marx pintado com as cores da bandeira angolana, enquadrado pelas lentes de Kiluanji, pende uma escada trôpega, quase desmaiada sobre o paredão de ferro esburacado, enquanto suas cordas se arrastam até a areia, sem se constituírem como um convite seguro para as fantasmagóricas estruturas internas. Distante das grandiosas narrativas de navegação e conquista que inundam e lançam seus rastros sobre o Atlântico, sobretudo no período que se estende do século XV ao XIX (como as anotações em algarismos no casco nos ajudam a recordar), o outrora meio de transporte e sustento para pescadores e muitas famílias agora jaz encalhado na praia, castigado por Adamastor, abandonado para que lhe possa lambe o mar, *in memoriam* do encadeamento histórico de tragédias (marítimas ou terrestres) engendradas por imperialismos.

A essa narrativa visual dos sonhos e da utopia carcomidos pelas condições que se vão infligindo no contexto da política econômica mundial, reverberando na vivência local, Henda agrega outras carcaças que se vão impondo como monumentos ao desmoronamento⁴⁹ de uma Angola socialista/comunista ou de um país que nem bem se forjou já se desintegra em seu berço ideológico. Como afirma Simon Njami ao se referir ao projeto *Tropical Marxism – Between the two red telefones*: “os vestígios que Kiluanji fotografa ou inventa são uma espécie de marcadores de memória dessa época em que o famoso telefone vermelho decidia o destino do mundo”⁵⁰.

É diante das narrativas das viagens interrompidas, seja por via marítima, seja por via terrestre, que “Karl Marx, Luanda” e “Comboio para a terra do nunca” (figura 2, segunda fotografia da esquerda para a direita) nos colocam. Nesta, um trem parado na província do Bengo, enferrujado, como se seguisse (de volta) para o Leste, aparece

⁴⁹ HENDA, Kiluanji Kia. Há dias em que deixo o coração em casa. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). *Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night* (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016.

⁵⁰ NJAMI, Simon. Miúdo de rua. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). *Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night* (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 210.



entre o mato que cresce e esconde parte das estruturas; em contraste com a inércia, um homem solitário atravessa o cenário em direção ao Sul, enquanto mantém a cabeça virada para o Oeste, como se nos indagasse sobre partida e destino (para aonde iria o comboio da primeira infância de Angola?) ou sobre o que fazer com objetos decaídos, como máquinas, navios e trens, que já não servem às suas finalidades. Estagnadas enquanto são consumidas por Cronos, as estruturas de ferro persistem na paisagem, como sinais de uma infância que envelhece e cede lugar a outras etapas do desenvolvimento, sem que se tenha alcançado a plenitude de fases anteriores.

Esse fio narrativo se faz presente também na série de fotografias que Kiluanji realiza em torno do parque de diversão, conhecido como “Feira Popular de Luanda”, que nos tempos coloniais pertencia ao Clube Atlético de Luanda, sendo abandonado durante a guerra, reinaugurado nos anos 2000, para novamente ser abandonado e tomado por comerciantes informais que passaram a montar suas tendas entre as estruturas abandonadas. Até que, em 2012, os mais de mil trabalhadores que se aglomeravam no espaço fossem retirados e o local entregue aos supostos herdeiros, isto é, o Clube Petro Atlético de Luanda, juridicamente considerado legítimo proprietário do terreno. Dentre os vários cenários do antigo parque, Henda nos coloca diante de uma trôpega placa com a inscrição “montanha russa” (metonímia da Guerra Fria e do projeto socialista de Angola em sua infância) juntamente com estruturas ferríferas contorcidas e os restos de um carro que contrastam com a memória de uma nação festiva, pueril, marcada pela celebração da *dipanda*, e nos colocam diante de outro imaginário, permeado pela decadência, estagnação e ineficácia de objetos encantados – metáforas da “mecânica do efêmero”⁵¹ que marcou o país nas últimas quatro décadas. Entre novos sonhos e projetos mal iniciados e já abandonados, a imagem na nação socialista, posta no palco das memórias mais infantis, converte-se na

⁵¹ HENDA, Kiluanji Kia. Há dias em que deixo o coração em casa. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). *Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night* (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016.



imagem de “metais entortados pelo tempo – carrosséis enferrujados, estatuetas em ruínas”⁵².

Considerações finais

Ora, se o tempo é irrefreável e frenético, o espaço (des)re-construído nos dá pistas de que “todos os tempos são contemporâneos entre si”, como nos indica Henda e, em outras palavras, Achille Mbembe⁵³, quando define “pós-colônia”. E é na paisagem que o artista nos auxilia a enxergar, por via das narrativas que compõe, o cruzamento entre a diversão, o lazer, o sonho e outros ornamentos infantis que regiam a gênese e o destino de um recém-nascido Estado-nação, metamorfoseados agora em melancolia, em cenários grotescos, com bonecos atemorizantes encobertos por poeira. Como afirma Laurie Farrell⁵⁴, “algumas das primeiras imagens de Kiluanji Kia Henda incidiam sobre lugares da sua infância, designadamente jardins zoológicos e parques de diversão abandonados, numa tentativa de desenterrar as marcas indeléveis do colonialismo”. Nesse sentido é que, ainda conforme a autora, o artista reúne camadas e monta narrativas que congregam visualmente decadência e progresso, passado e presente.

Se Ondjaki remonta à infância festiva e saudosista vivenciada na região urbana central de Luanda, Kiluanji se volta para o tema, trazendo, não obstante, narrativas visuais de um tempo que se esgota, mas cujos vestígios (do arruinamento da infância) permanecem e se empilham (como no monte de terra que se acumula em “OVNI (U.F.O)” (figura 2, última, à direita), a suscitar imaginários ufologistas, em que antigos carrosséis se transformam em discos voadores ou em elementos de uma heterotopia e heterocronia mundial, (inter)planetária e intergaláctica.

⁵² HENDA, Kiluanji Kia. Há dias em que deixo o coração em casa. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). *Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night* (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016.

⁵³ MBEMBE, Achille. *On the postcolony*. Berkeley/Los Angeles, California: University of California Press, 2001.

⁵⁴ FARRELL, Laurie Ann. O sujeito universal nas primeiras obras de Kiluanji Kia Henda. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). *Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night* (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 205.



Enquanto Ondjaki, em um de seus romances mais recentes, *Os transparentes*, utiliza-se da narrativa em torno do petróleo para trazer à tona as alucinações que se seguem à exploração deste recurso no país, simbolizado pela destruição da própria capital, na qual cada morador é alimentado pela fantasia de encontrar no quintal de casa um poço que lhe garantiria fortuna imediata, é também acerca do contexto do petróleo e desse homem que vive na capital, entre o sonho e a realidade caótica, que outras narrativas visuais de Henda são tecidas, como as que se nota em “Minguilay e os barris”, “*Cold war – colateral effects*” e “*Che boy*”

Figura 3 - “Minguilay e os barris” (2008); “*Cold war – colateral effects*” (2005); *Che boy*” (2005)



Fonte: Hossfeld, 2016.

Nessas fotografias, somos colocados frente a frente com circunstâncias em que meninos e homens do presente convivem lado a lado com as noções de paraíso e inferno, de fortuna e miséria, engendradas pelas novas relações comerciais. Homens e mulheres que contemplam, das margens, o progresso, enlatado em barris de petróleo – como Minguilay ou os miúdos cercados por entulhos, com ferida exposta na perna, ou com camiseta que faz referência ao socialismo, estampado na face de Che Guevara. Sucumbem os sonhos nos braços pueris (separados da escola, de lápis e de outros instrumentos da escrita), ocupados com mercadoria barata, vinda da China e de outros locais da economia mundial para serem revendidas nas ruas de Luanda abarrotadas de carros luxuosos.



Referências bibliográficas

- ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Tradução Paulo Soeth (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- FARRELL, Laurie Ann. O sujeito universal nas primeiras obras de Kiluanji Kia Henda. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 203-207.
- FOUCAULT, Michel. A heterotopia. In: O corpo utópico; as heterotopias. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013. p. 19-30.
- GASTROW, Claudia. Cement citizens: housing, demolition and political belonging in Luanda, Angola. In: Citizenship Studies, v. 21, 2017, p. 224-239. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/13621025.2017.1279795>>. Acesso em: 21 mar. 2024.
- HENDA, Kiluanji Kia. Há dias em que deixo o coração em casa. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 226-227.
- HENDA, Kiluanji Kia. O sonho de Niemayer – Luanda: Ano Zero. Nada mais parecido com uma ruína do que um prédio em construção. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 214.
- HOSSFELD, Johannes (ed.). Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016.
- MAMDANI, Mahmood. Ciudadano y súbdito: África contemporánea y el legado del colonialismo tardío. Traducción de Isabel Vericat Nuñez. México: Siglo Veintiuno, 1998.
- MBEMBE, Achille. On the postcolony. Berkeley/Los Angeles, California: University of California Press, 2001.
- MIXINGE, Adriano. Arte angolana contemporânea (2006-2016): é possível falar em revolução?. África21, junho, p. 20-29, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/25911954/Arte_angolana_contempor%C3%A2nea_2006-2016_%C3%A9_poss%C3%ADvel_falar_em_revolu%C3%A7%C3%A3o_art%C3%ADstica>. Acesso em: 18 fev. 2024.
- NELSON, Rachel. (Mis)Seeing in Contemporary Art/(Mis)Seeing as Contemporary Art. Nka – Journal of Contemporary African Art, 33, 2013, p. 38-45. Doi: <https://doi.org/10.1215/10757163-2352893>. Disponível em: <<https://read.dukeupress.edu/nka/issue/2013/3>>. Acesso em: 18 fev. 2024.
- NJAMI, Simon. Miúdo de rua. In: HOSSFELD, Johannes (ed.). Kiluanji Kia Henda: travelling to the sun through the night (Viajando ao sol durante a noite). Göttingen, Germany: Steidl/Goethe-Institut, 2016. p. 208-211.
- ONDJAKI. AvóDezanove e o segredo do soviético. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ONDJAKI. Bom dia, camaradas. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ONDJAKI. Os da minha rua. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- RIBEIRO, Isabela Mota. Kiluanji Kia Henda. Se acontecesse alguma coisa em Angola, seria mais parecido com o que se passa na Líbia. Público, Lisboa, 20 mar. 2011 (on-line). Disponível em: <<https://www.publico.pt/2011/03/20/jornal/kiluanji-kia-henda-se-acontecesse-alguma-coisa-em-angola-seria-mais-parecido-com-o-que-se-passa-na-libia-21553409>>. Acesso em: 21 mar. 2024.
- SELIGMANN-SILVA, M. Sobre o anarquismo – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. Revista Poiésis, Niterói, n. 24, p. 35-58, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie--3-marcio-seligmann-silva.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2024.
- SIMONE, AbdouMaliq. The Worliding of African Cities. African Studies Review, n. 44, v. 2, p. 15-41, 2001. Disponível em: <<https://www.african.cam.ac.uk/images/files/articles/simone>>. Acesso em: 22 fev. 2024.
- STOLER, Ann Laura. Imperial debris: reflections on ruins and ruination. Cultural Anthropology, v. 23, 2008, p. 191-219. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i20484500>>. Acesso em: 21 mar. 2024.



(Post)-Soviet ruins in Angolan literature and visual arts: postcolonial critical perspectives on the poetics of Ondjaki and Kiluanji Kia Henda

Abstract: In this article, I draw on research conducted between 2018 and 2022 on literature and visual arts produced between 2001 and 2020 in Angola, particularly with regard to the memory surrounding events linked to the context of the civil war and the Cold War that marked the African country. Therefore, considering what I produced for my doctoral thesis, I take as my corpus of analysis the poetics of two Angolans, Ondjaki (writer) and Kiluanji Kia Henda (visual artist), to proceed with a critical post-colonial analysis of the imperial and war ruins, as they are unraveled in the aesthetic projects of both. In our understanding, the productions of Ondjaki and Kiluanji highlight the need to revisit traumatic events linked to the history of Angola, while at the same time indicating that literature and the arts have fulfilled a crucial task of bringing to the cultural space themes that, not infrequently, government policy has avoided addressing, opting for a successful narrative that covers up the traumatic past.

Keywords: Angolan literature. Angolan visual arts. Civil war. Cold War. Ondjaki. Kiluanji Kia Henda.

Recebido: julho/2025

Aprovado: novembro/2025.