
CONTEXTOS PERIFÉRICOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA: O CASO ANGOLANO

José Carlos Venâncio

RESUMO

Depois de se descrever e discutir as condições de produção artística em contextos periféricos, analisa-se o percurso das artes plásticas angolanas desde finais do período colonial até à atualidade, momento em que as mesmas desfrutam de uma relativa projeção internacional. Essa projeção é o resultado de uma dupla sustentabilidade: por um lado, as condições materiais de criação e produção artística e, por outro, a sustentabilidade ou manutenção de um padrão estético enraizado na tradição e na história do país.

PALAVRAS-CHAVE

Arte angolana; produção artística; periferia

PERIPHERAL CONTEXTS OF ARTISTIC CREATIVITY: THE ANGOLAN CASE

ABSTRACT

After describing and discussing the conditions of artistic production in peripheral contexts, the course of the Angolan visual arts from the end of the colonial period to the present time is analysed, a period when these enjoy a relative international projection. This projection is the result of a double sustainability: on the one hand, the material conditions for creation and artistic production and, on the other hand, the sustainability or maintenance of an aesthetic pattern rooted in the tradition and history of the country.

KEYWORDS

Angolan art, artistic production, periphery

Os contextos de produção artística, contrariando o otimismo de alguns analistas (Marchart, 2014), continuam a reproduzir as assimetrias vigentes na economia mundial e no sistema internacional, pelo que, tal como as economias e os Estados, são passíveis de serem classificados como centrais, periféricos e, eventualmente, semi-periféricos¹. O contexto artístico angolano, objeto do presente ensaio, é, no propósito

¹ Referindo-se ao espaço dos países de língua oficial portuguesa e projetando a língua como contexto específico para a produção de conhecimento, culturas e artes, Moisés de Lemos Martins (2017) chama a atenção para o facto de aí se colocar a questão da língua hegemónica e da dominação científica.

dessa nomenclatura, periférico. Está alicerçado em experiências sociais e estéticas que, por razões históricas e de dominação colonial, acabam por apresentar semelhanças, interconexões e compromissos com a realidade portuguesa e com as dos restantes países e regiões de colonização portuguesa. A análise a que se procederá insere-se, em conformidade, num ambiente de reflexão pós-colonial, relevando, para o efeito, as dimensões de uma dominação que se perpetua, mormente no que à cultura e à estética diz respeito. Incidirá a mesma sobre vivências e realizações enquadráveis pelo que se poderá designar por cultura cultivada, cujos protagonistas são, dos muitos grupos sociais que formam a sociedade angolana, os que estiveram mais expostos à influência europeia, devido, sobretudo, ao facto de terem beneficiado do ensino formal implantado pelo sistema colonial. O sistema de ensino em apreço, implementado no contexto do colonialismo moderno, teve, por sua vez, um duplo e ambivalente propósito: o de gerar, por um lado, interlocutores e técnicos locais para viabilizar a dominação² e evitar, por outro, que os conhecimentos transmitidos fossem de forma a igualar os colonizados aos colonizadores, perpetuando, desta forma, a dependência que nunca deixou de estar na mente de quem assim legislou e governou.

Repensar a atividade artística de Angola sob este prisma equivale a repensar o respetivo contexto de produção cultural e artística à luz da sua autonomia e sustentabilidade, um propósito que, não raras vezes, choca com a relação de dependência herdada do sistema colonial e prevalecente em ambiente pós-colonial. O conceito de “contexto artístico” traduz, neste propósito, contornos coincidentes com o de cena artística, frequentemente usado, e, num patamar mais elaborado, com o de “campo artístico”, devido a Pierre Bourdieu (2012), e “mundos da arte”, desenvolvido por Howard Becker (1984). O primeiro, pelo esforço de evidenciar relações estruturais e de homologia entre os elementos que o compõem, serve mais ao propósito da argumentação que se segue³.

Por contexto artístico entendo, assim, as relações, quer de natureza económica, quer de natureza estética, que se estabelecem entre os vários atores que contribuem para a realização e a afirmação da obra de arte, desde o momento da sua produção até ao do seu consumo ou fruição. Sustentabilidade refere, nestes termos, quer a autonomia económica do processo de produção da obra de arte, evidenciada como uma atividade profissional a par das outras que configuram o (um) espaço económico, quer a preservação de um sentido estético enraizado na sociedade que o alberga.

Entre as muitas funções da arte, está a da realização pessoal e a da autoestima, que, tendo particular incidência no sujeito criador, não deixa de contribuir para o bem-estar psicológico de quem a usufrui ou contempla, podendo ainda contribuir, em circunstâncias determinadas, para o processo identitário deste. Esta função não é tão aleatória no

² Esta preocupação específica não é nova em Angola. Os jesuítas já ministravam aos seus escravos, nos séculos XVII e XVIII, ofícios manuais para que os mesmos viessem a valer mais nos mercados de destino, na América do Sul e Central.

³ Evidentemente que Pierre Bourdieu desenvolveu o conceito pensando no posicionamento da arte e da criatividade artística em contextos europeus e/ou ocidentais. É, na verdade, um conceito que funciona, sobretudo, em situações de mercado livre, sendo as tensões e hierarquias sociais que o caracterizam de natureza infraestrutural, como escreve Everlyn Nicodemus (1999). Tal facto não impede, porém, que o não possamos utilizar numa perspetiva aberta e relacional, envolvendo contextos de produção próximos e, entre si, hierarquizados, como são os que decorrem da relação colonial.

que ao criador diz respeito, não se podendo entender, no que a este concerne, a realização pessoal separada da construção identitária, quer na sua dimensão pessoal, quer na social, que, por sua vez, tanto pode remeter para enquadramentos territorializados, sejam eles de ordem nacional, regional ou local, como para referentes mais globalizantes e cosmopolitas, sem que as duas orientações sejam em si excludentes (Venâncio, 1998).

A dimensão social em apreço condiciona o ato da criação por duas vias: pela motivação pessoal e subjetiva, decorrente de ou em articulação com predisposições identitárias e ideológicas previamente adquiridas, ou pelos imperativos que se exercem do exterior, viabilizados por doutrinações, sobretudo de ordem política, por políticas públicas, desenvolvidas, em muitas circunstâncias, em consonância com as referidas doutrinações, ou, ainda, por influências difusas e indeterminadas, decorrentes da internacionalização da economia, dos mercados e dos modos de vida. Em qualquer das situações, o ato criativo acaba por ser condicionado e valorizado por práticas (no sentido da *praxis* marxista) sociais e estéticas que lhe servem de paradigma, desempenhando, em consonância, uma função integradora nas sociedades, não obstante as diferenças e as desigualdades que estas internamente espelhem. São diferenças de índole social e educativa, que com o contributo de políticas públicas, se veem, ou se podem ver, esbatidas, resultando concomitantemente na consolidação dos respetivos contextos artísticos. Menciono neste ponto da argumentação as chamadas políticas públicas porque, na verdade, é difícil entender o desenvolvimento de tais espaços de criatividade independentemente de políticas que os condicionam e regulam.

Arte (quer a popular, quer a erudita ou académica) e desenvolvimento apresentam-se, desta forma, como um binómio que, tendo sido desde sempre importante na vida das pessoas e das sociedades, nunca como agora a relação de causalidade entre uma e outra foi tão evidente e explorada. Andreas Reckwitz (2014, p. 133) refere, a este propósito, o processo que conduziu à estetização da economia através da criatividade e do espírito de inovação que o sujeito produtor foi chamado a exercitar nas estruturas de produção. Trata-se de um paradigma que emerge por volta de 1980, substituindo, nessa dimensão, o pós-fordismo e os preceitos que envolviam o chamado capitalismo desorganizado, um processo de transformação que, por sua vez, não deve ser entendido como uma pura reação à crise económica e financeira do início dos anos 70 do século passado (Reckwitz, 2014). A viragem em referência surge por via das indústrias criativas e da economia do design, fenómenos que, ultimamente, têm conduzido à emergência das chamadas cidades criativas, inteligentes ou líquidas, para utilizar um termo devido a Zygmunt Baumann (2015), que, a par do turismo cultural crítico (valorizando mais o cidadão do que o consumidor), têm proporcionado aos respetivos espaços um desenvolvimento de que os artistas saem igualmente beneficiados. Engrandece-se, pois, o potencial mercado das suas obras.

Várias são as modalidades artísticas e os circuitos artísticos a beneficiar com esta viragem de paradigma. A música e as artes visuais serão, porventura, as que mais têm beneficiado, conquanto não se deva excluir desse benefício as chamadas artes plásticas convencionais: a pintura, o desenho, a gravura e a escultura. Não obstante a prevalência de uma modernidade que, na qualidade de líquida, é tentada a privilegiar, na arte e nas

demais manifestações da vida, o efêmero, o descartável, em detrimento do duradouro (fruto do consumismo antevisto por Marx há dois séculos), as obras de arte, mormente de pintura, tendem, precisamente pelo seu caráter duradouro, a tornar-se ativos financeiros, num processo para o qual contribuem vários atores e que assenta numa suposta qualidade estética e técnica. Trata-se, na verdade, de um processo que, na sua essência, não difere do que a antropologia económica (Schneider, 1970) desenvolveu a propósito da caracterização do objeto-moeda em sociedades de economia não monetarizada. Equaciono, a propósito, para além da já referida durabilidade, a mobilidade, a divisibilidade e, sobretudo, a raridade, decorrendo esta da natureza artesanal e única do processo produtivo nas artes plásticas (Sontag, 2015)⁴.

Evidentemente que a consistência e a sustentabilidade dos campos ou mundos da arte dependem de outros fatores, tais como o nível educacional e profissional dos artistas e dos demais agentes implicados no circuito comercial dos objetos artísticos (galeristas, diretores de museus, agentes artísticos, críticos de arte, colecionadores, etc.), assim como da natureza do mercado interno dos países ou regiões a que pertencem. Assim sendo, a economias e/ou mercados desestruturados dificilmente poderá corresponder um mercado da arte e respetivo circuito estruturados. É uma questão de homologia. As fragilidades na cadeia de produção, comercialização e consumo que se registam nos mercados nacionais ou regionais acabam, naturalmente, por se repercutir nos circuitos da arte.

Esta é, de certa forma, a situação de uma parte significativa dos países do chamado Terceiro Mundo, termo que surge pela mão do demógrafo francês Alfred Sauvy e do sociólogo Georges Balandier, após a II Guerra Mundial, para designar o conjunto de países e povos que até então haviam vivido à margem do mundo industrializado ou numa posição de subalternidade em relação ao mesmo. Sendo esse posicionamento devido a fatores de vária ordem, o facto de muitas dessas sociedades terem sido colonizadas, desde o século XVI, por potências europeias, é tal circunstância tida, mormente na perspetiva das teorias de matriz marxista (refiro-me às teorias da dependência, do sistema-mundo, assim como às recentes teorias ou abordagens pós-coloniais⁵), como o fator determinante do posicionamento que tem vindo a ser referenciado.

⁴ Estas características estão igualmente presentes noutras modalidades artísticas, como, por exemplo, na fotografia, cujo registo é sempre único e irrepetível, dependendo de fatores como a disposição do fotógrafo, as condições de luz, etc. Diferente é o que se passa com a sua reprodução técnica. O valor que certas fotografias atingem no mercado, numa altura em que a tecnologia permite a sua réplica, é, na verdade, o resultado de uma convenção – como, de resto, acontece com a moeda-objeto sem valor de uso –, que se traduz num compromisso das partes envolvidas, em que as fotografias, previamente numeradas, não serão (ou não devem ser) reproduzidas. Sobre a relação entre fotografia e pintura, conferir Barthes (2006) e, sobretudo, Sontag (2015), que chama a atenção para uma característica, a da presença, que Walter Benjamin havia restringido à obra de arte antes da sua reprodutibilidade técnica, mas que, segundo Sontag, embora “nenhuma fotografia seja um original no sentido em que uma pintura o é sempre, há uma grande diferença entre aquilo a que podemos chamar originais – impressão feita no momento do negativo original (isto é, no mesmo período da evolução tecnológica da fotografia) em que a imagem foi registada – e gerações subsequentes da mesma fotografia” (Sontag, 2015, p. 140). As fotografias digitais não vêm alterar a lógica desta argumentação, na medida em que existe sempre um momento em que o fotógrafo, mesmo após o tratamento informático, dá por concluída a fotografia e esse momento, como o do seu registo, é, também ele, irrepetível ou irreversível.

⁵ Tais teorias, inspiradas no conceito de acumulação primitiva de capital, tal como o mesmo foi (re)elaborado por Karl Marx, entendem que existe uma relação de causalidade estrutural entre a ação colonial, o colonialismo e o subdesenvolvimento das sociedades em apreço.

Portugal foi uma das potências coloniais em causa. Da sua expansão atlântica e da subsequente relação colonial imposta emergiu a sociedade em estudo, cujas características são remissíveis quer à natureza e dinâmica do próprio império colonial ao longo de cinco séculos⁶, quer às condições geográficas e demográficas locais.

Angola espelha um processo de colonização que não é propriamente idêntico ao da maioria dos países da África continental, na medida em que a presença portuguesa, com ocupação territorial, se fez sentir na região a partir do século XVI, i.e. sob a vigência do mercantilismo. Luanda é fundada em 1576 e Benguela em 1617.

Tratou-se de uma presença conflituosa, de uma conquista marcada por um esforço de guerra constante que levou o maior cronista português deste período, a residir em Angola, António de Oliveira Cadornega (1623-1690), a intitular o livro em que a descreve como a *História geral das guerras angolanas* (1681). O conflito latente e explícito não impediu, de qualquer modo, que emergisse do contacto então havido entre portugueses e africanos das etnias bacongo e ambundu uma sociedade híbrida, que, à semelhança das sociedades insulares, cabo-verdiana e são-tomense (constituídas à base de escravos vindos do continente), pode ser entendida como crioula, sem que, contudo, não deixe esta designação de gerar hoje alguma polémica. O termo, mais no plano formal do que no de conteúdo, tem sido rejeitado, nomeadamente por uma parte da intelectualidade que gravita em redor do MPLA (Movimento para a Libertação de Angola), por razões que se prendem com o facto de os líderes dos outros movimentos de libertação lhes imputarem o estigma de não-pertença à terra. A reação à designação traduz, nestes termos, um esforço de legitimação enquanto “angolanos”, que se tornou tão mais premente quanto o facto de uma parte da elite do MPLA, à qual pertencem mestiços e brancos, ser, desde há muito, “urbanizada”, com raízes étnicas relativamente esbatidas, constituindo, nessa condição, um grupo de *status* cultural e historicamente diferenciado da maioria da população.

O campo de arte angolano, como acontece com o literário, acaba por dar nota, como seria expectável, desta e doutras idiosincrasias, que aparecem associadas quer à produção, quer à mediação, quer ainda ao consumo interno dos bens artísticos e culturais.

A palavra literária teve, no âmbito dos nacionalismos na África de língua portuguesa, um papel importante na afirmação dos mesmos, conquanto tenha exercido essa influência de forma diferenciada; uma diferenciação que é, em muito, remissível à própria natureza da relação colonial. A localização geográfica de cada colónia, a composição humana e cultural de cada uma, a sua importância para a vitalidade do império em termos económicos, são fatores que, entre outros, foram tidos em conta na diferenciação das políticas coloniais. Uma característica, porém, foi comum a todas: a inexistência de estruturas de

⁶ Não é consensual, no seio da historiografia, a extensão do colonialismo europeu em África ao século XVI. Existem, contudo, situações de colonização e de dominação, como sejam as ilhas de Cabo Verde e os núcleos urbanos de Luanda e de Benguela e respetivos *hinterlands*, onde, na verdade, a presença europeia se fez sentir de forma integrada, condicionando a vida das populações dominadas de uma forma que pouco se alterou em relação à subjugação que se seguiu após a partilha de África na Conferência de Berlim (1884-85). No sentido de se marcar a diferença entre um período e outro, têm historiadores e antropólogos adotado a designação colonialismo arcaico para o primeiro período e a de colonialismo moderno para identificar a ocupação do segundo período, acontecida sob a vigência do capitalismo industrial (Venâncio, 2009).

ensino superior até ao início dos anos 60 do século XX, altura em que é instituído o ensino universitário em Angola e em Moçambique. Este facto fez com que muitos jovens fossem obrigados a deslocar-se para a metrópole para prosseguir os seus estudos, passando a conviver com colegas de outras colónias e, em conjunto, com a contribuição de setores antifascistas da sociedade portuguesa, se consciencializassem das injustiças do sistema colonial. A informação de que dispunham na capital, embora escassa devido à ditadura vigente, sempre era maior do que a que obtinham nas colónias.

A Casa dos Estudantes do Império (sedeada em Lisboa e em Coimbra) foi um dos palcos desse amadurecimento político, que logrou transformar “estudantes ultramarinos” em líderes nacionalistas, cuja ação veio depois a ser determinante na formação de movimentos de libertação como o PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde), MPLA, Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) e MLSTP (Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe), integrados, a dada altura, por razões de coordenação da luta anti-colonial em termos internacionais, na CONCP (Conferência das Organizações Nacionalistas das Colónias Portuguesas).

De comum, estes movimentos tinham, por um lado, o facto de os seus líderes terem tido uma vivência portuguesa e, por outro, a adesão ao universo ideológico marxista, a aproximação aos países do bloco soviético e, em termos africanos, ao grupo de países africanos alinhados com Casablanca⁷. Após a independência, são estas organizações que assumem o poder e os seus líderes, num esforço de autolegitimação como políticos “genuinamente” africanos, promovem a integração das periferias territoriais e dos respetivos grupos étnicos nos espaços herdados da administração colonial, cujas fronteiras não foram postas em causa. Entendem, em conformidade, “ser importante fundar organizações sócio-profissionais ligadas à literatura e à arte com o propósito explícito de as mesmas contribuirem para a consciência nacional em construção. A experiência que traziam da vivência portuguesa e da Casa dos Estudantes do Império ajudou à concretização de tais objetivos, conquanto tenha igualmente pesado, para a concretização dos mesmos, o conhecimento (escasso, mas eficiente nos seus propósitos) que tinham da revolução soviética, que, por força da estética marxista e do realismo socialista (o estilo oficial imposto pelo Partido Comunista a partir de 1932), pusera a arte e a literatura ao serviço da revolução e da política.

Nestes termos, um mês após a independência do país, numa conjuntura ainda de instabilidade política que antevia a longa guerra civil que se seguiu, é criada a União dos Escritores Angolanos (UEA), que terá como presidente da assembleia-geral Agostinho Neto, o primeiro presidente da então designada República Popular de Angola. A influência do poder político era mais do que evidente.

Na prossecução do mesmo objetivo de enquadramento socioprofissional de artistas e escritores, é fundada, dois anos depois, a 8 de outubro de 1977, a União Nacional dos Artistas Plásticos (UNAP) e, uns anos mais tarde, a 9 de setembro de 1981, é

⁷ O outro grupo de países ficou conhecido como o grupo de Monróvia, com uma orientação política pró-ocidental. A constituição, em 1963, da Organização de Unidade Africana (OUA) é o resultado de um compromisso então encontrado entre os dois grupos, cuja divisão se fez sentir praticamente até ao fim da Guerra Fria, até aos processos de democratização que se seguiram, com valências mais formais que de conteúdo, pelo que, com alguma ironia, o processo que os viabilizou ficou conhecido na África francófona por “Paristroika”.

proclamada, enquanto instituição de utilidade pública, a União Nacional dos Artistas e Compositores (UNAC)⁸, tendo por signatários, entre outros, conhecidos cantores como Rui Mingas, Waldemar Bastos e Filipe Mukenga⁹.

Não obstante este percurso comum quanto à profissionalização, proteção e implementação, por parte dos poderes constituídos, das atividades culturais e criativas, registaram-se, no âmbito destas, diferenças significativas ao longo dos 40 anos de independência. São diferenças que têm, sobretudo, a ver com as modalidades artísticas em apreço e com as respetivas mundividências e exercícios de criatividade. De todas, a literatura foi, sem dúvida, a que permaneceu mais tempo comprometida com o projeto político do MPLA, sem que se possa, contudo, deduzir desse comprometimento qualquer empobrecimento estético. Se a palavra literária serviu como um instrumento de auto-consciencialização e de persuasão aos primeiros nacionalistas, alguns deles aliaram o desenho e a pintura à palavra. É o caso, entre outros, de Henrique Abranches, Costa Andrade e Luandino Vieira, um dos escritores angolanos com maior renome. Eles deram forma a uma das linhas evolutivas das artes plásticas angolanas. A presença em Angola, durante o período colonial, de artistas plásticos portugueses, tais como Neves e Sousa, Cruzeiro Seixas ou Alfredo Margarido (Pereira, 2011), permitiu, pela influência direta ou indiretamente exercida, a constituição de uma outra linha, de caráter mais exógeno, mas que, como acontece na maioria das situações africanas, não é de somenos importância para a explicação da emergência das artes plásticas modernas em Angola. Esta via, a da influência de artistas e mestres estrangeiros, mormente europeus, tem sido, aliás, apontada como a mais importante para o surgimento e a afirmação da arte africana contemporânea (Kasfir, 1999). Outra linha, igualmente significativa, na afirmação da arte contemporânea na África subsariana e em Angola, em particular, é a que é protagonizada pelo que se poderá designar por arte popular que, pela sua natureza, acaba por ser uma relação estreita, (mais) continuada, com a chamada arte tradicional.

Trata-se de um tipo de arte que se confunde muitas vezes com artesanato e que, no caso específico de Angola, atendendo ao percurso de dois artistas plásticos, descrito por Pepetela no seu último romance (*Se o passado não tivesse asas*, 2016), pode tal não significar ausência de qualidade estética. Os artistas plásticos em apreço, porque arrebatados dos circuitos dominantes do comércio da arte, viram-se confinados, para a venda das suas obras, ao mercado de Benfca, localizado a sul de Luanda, então uma referência na venda de artesanato.

⁸ Hoje UNAC-SA (União Nacional dos Artistas e Compositores – Sociedade de Autores).

⁹ Embora o processo político pós-independência dos países africanos de língua portuguesa, conhecidos pela sigla PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa) tivesse sido, no essencial, idêntico, registaram-se, no que à política cultural diz respeito, algumas diferenças. Se Moçambique, que atinge a independência dois meses antes de Angola, terá, no que respeita à institucionalização do mundo das artes, um percurso idêntico ao angolano, como similar foi igualmente a linha política seguida para a (re)construção do país, marcada pelo alinhamento com o Bloco Socialista, sob a liderança da Frelimo, o mesmo não aconteceu em Cabo Verde. A linha política adotada (neste país e na Guiné-Bissau), sob a égide do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde), embora próxima da do MPLA e da Frelimo, delas se distinguiu pela existência de uma maior abertura política e por uma maior neutralidade no que respeita aos dois blocos da Guerra Fria. A influência do pensamento político de Amílcar Cabral, fundador do partido e seguramente o mais preparado politicamente dos dirigentes africanos de língua portuguesa, fez-se sentir no momento da independência dos respetivos países.

Muitos dos artistas a exporem no mercado são de origem estrangeira, como é, aliás, um dos artistas caracterizados por Pepetela. E, a este propósito, vale referir que Angola enquanto destino migratório de pessoas oriundas sobretudo da África central e ocidental, num fluxo de difícil controlo devido à extensão das fronteiras, tem, em contrapartida, beneficiado, sobretudo no que respeita ao artesanato e à arte popular, com as experiências de artistas vindos dessas regiões. Para além da referência de Pepetela, não terá sido por acaso que Edson Chagas entendeu Luanda, que alberga para cima de 6 milhões de habitantes, como uma “cidade enciclopédica” na exposição que apresentou na Bienal de Veneza.

De uma primeira fase, marcada por princípios ideológicos e estéticos em muito identificados com o marxismo e com o realismo socialista, conjuntura em que se insere a fundação da UNAP, os artistas, mormente os do *mainstream*, evoluíram para parâmetros menos comprometidos com o paradigma nacionalista. A política, mormente a imediata e a que tem a ver com as vicissitudes da construção nacional, deixou de ser preocupação e *leitmotiv* das suas criações. Começou tal viragem por ser apanágio do grupo de jovens artistas, os que se autodenominam de “Nacionalistas”, que, em finais dos anos 90 do século passado, revolucionaram a cena artística luandense, com a defesa, entre outros valores, da autonomia da produção artística. Sem descurarem os efeitos do passado colonial na sociedade e na identidade angolanas, os problemas que afligem as novas gerações de artistas plásticos passaram a ser de ordem mais geral e, como tal, mais transversais e menos datados no tempo. É o discurso discricionário do Ocidente sobre África (Nástio Mosquito, citado em *My African mind*, 2009), são os efeitos do capitalismo sobre as identidades locais (conferir a obra de Edson Chagas) ou ainda os efeitos de uma globalização perniciosa que preocupam os artistas das novas gerações. A internacionalização de carreira, surge, neste contexto, como um importante objetivo a ser atingido.

E, na verdade, parte desse objetivo tem sido almejado. O posicionamento do país no sistema internacional, conquanto em muito sustentado por uma economia excessivamente dependente do petróleo, tem ajudado à internacionalização dos seus artistas. As políticas públicas de apoio à arte e à criatividade têm igualmente ajudado. No fim, os governantes de hoje são os mesmos que, após alguma redenção ideológica, continuam, no que à cultura e às artes diz respeito, o apoio e a instrumentalização que haviam promovido, logo após a independência, sob influência marxista e soviética. Nem sempre com a devida transparência (Cowcher, 2014) e, como tal, suscetíveis de gerar injustiças.

Uma parte substancial dos apoios é despendida pelo Ministério da Cultura, que, em cooperação com a ENSA – Seguros de Angola, suporta financeiramente a estreia de Angola, em 2013, na Bienal de Veneza, arrecadando, enquanto representação nacional, o Leão de Ouro pelo projeto *Luanda, cidade enciclopédica*, constituído por 23 fotografias do artista plástico Edson Chagas. O pavilhão premiado acolheu ainda a exposição de pintura e escultura *Angola em movimento*, composta de obras provenientes da coleção da ENSA, na qual estão representados artistas como Francisco Van-Dúnem, António Ole, Fineza Teta e Marco Kabenda.

Outro grande patrocinador das artes no país tem sido a já referida ENSA- Seguros de Angola, empresa estatal que, no âmbito das suas obrigações sociais, tem implementado o ensino e a revelação de novos talentos, em Luanda e nas províncias. O país dispõe ainda de algumas fundações, que, mesmo nas circunstâncias em que a finalidade primeira não seja a promoção artística, acabam por ajudar, de uma forma ou de outra, a implementação destas. Não é este o caso da Fundação Sindika Dokolo, nascida em 2004, cujo propósito explícito é o da promoção artística e cultural¹⁰. Sindika Dokolo preside à fundação e Fernando Alvim, artista plástico, é o vice-presidente. A fundação dispõe de uma das maiores coleções de arte contemporânea africana¹¹ e proporcionou recentemente o retorno ao país de duas máscaras e uma estatueta *tshokwé*, numa ação de recuperação de património extraviado, que, num certo sentido, veio calar as vozes mais críticas sobre os princípios da fundação e dos seus promotores¹². Pela mão de Fernando Alvim, a fundação participa igualmente na organização da Trienal de Luanda, evento que tem ajudado a projetar internacionalmente a cultura e as artes plásticas do país.

Portugal foi o país escolhido para a projeção internacional da fundação. Começou por patrocinar a organização de duas exposições sobre arte contemporânea africana, uma em Lisboa, no Museu Coleção Berardo, que decorreu de 30 de janeiro a 31 de março de 2013, intitulada *No fly zone. Unlimited mileage*, que teve como curadores Fernando Alvim, Simon Njami e Suzana Sousa; outra no Porto, na Galeria Municipal Almeida Garrett, de 19 de abril a 17 de maio de 2015, intitulada *You love me, you love me not* e igualmente comissariada por Fernando Alvim. Recentemente, a fundação adquiriu o edifício da casa do cineasta português Manoel de Oliveira para aí instalar a sua sede europeia e, a partir desse espaço, dinamizar a reflexão e a produção artística, num propósito dialoante, entre a Europa e a África.

Ao entender-se a sustentabilidade de uma economia ou de uma sociedade como a sua capacidade de reprodução *autopoiética* (Luhmann, 2002; Vermeer, 2006)¹³, como atrás foi referido, o contexto artístico em estudo não deixa de apresentar fragilidades e desequilíbrios que estão em linha de conta com as fragilidades da própria economia do país, excessivamente dependente da produção petrolífera. Pelo que é dado verificar a partir do testemunho de vários artistas, a que a imprensa tem dado relevo, a crise do preço do *crude* tem sido fatal para o setor, quer a nível do mercado, quer dos apoios estatais.

Estas fragilidades a nível comercial, de cariz imediato e com repercussões na qualidade de vida dos artistas profissionalizados, não têm tido tradução direta na qualidade

¹⁰ A propósito, nomeadamente, do Pavilhão de África na Bienal de Veneza de 2007 (*Check-List Luanda Pop*), desenhado e suportado pela fundação.

¹¹ Um dos critérios que tem orientado o colecionador, de origem congoleza, genro do ex-Presidente da República de Angola, Eduardo dos Santos, e marido de uma das mulheres mais ricas de África, a empresária Isabel dos Santos, é o de não circunscrever a sua coleção à arte africana.

¹² Entre as críticas que lhe são imputadas, estão as que se relacionam com o Pavilhão de África (*Check-List Luanda Pop*), proferidas por Ben Davis num artigo intitulado "Art and corruption in Venice" (Cowcher, 2014).

¹³ A designação tem outra origem que não nas ciências sociais e/ou humanas. Foi apropriada por Luhmann (2002), no que se tornou um elemento essencial na definição de sistema social. Conferir entre as críticas e recensões ao conceito de sistema social em Luhmann, a que é devida a Hans Vermeer (2006), que tem a particularidade de vir de alguém comprometido com a teoria da comunicação, elemento central na definição do conceito.

estética do que é produzido. Os mercados centrais desempenham, por norma, um papel “antropofágico” junto dos mercados periféricos, empobrecendo-os esteticamente devido ao esforço a que os seus atores são tentados a desenvolver no sentido de se adaptarem às formas estéticas dos colecionadores e demais agentes dos mercados centrais onde desejam vender as suas obras. Não me parece, porém, ser essa a postura dos artistas angolanos, mormente os do *mainstream*. Não deixando os mesmos de gravitar à volta dos poderes instituídos, quer políticos, quer económicos, têm sabido manter a autonomia que confere aos seus trabalhos autenticidade estética e cultural. Adriano Mixinge (2017), um dos críticos angolanos de arte com maior projeção, tem vindo a valorizar, nesse sentido, o que considera como “pintura de parede”, o fio condutor de uma trajetória que, iniciando-se nas pinturas rupestres de Tchitundu Hulu, acaba em artistas contemporâneos como António Ole e Yonamine, sem se esquecer do contributo de artistas coloniais como Neves e Sousa.

Aliás, o mesmo se tem passado, de uma maneira geral, com os escritores e com os músicos. O espírito crítico e a autenticidade estética continuam a ser um referente importante para o desenvolvimento das suas criações, características essas que, mesmo nas situações de maior comprometimento político, durante a vigência do regime político de partido único, não foram postas em causa, como o confirma, no que à literatura diz respeito, a emergência da sátira social, enquanto género ou subgénero literário.

A *título conclusivo*, apraz referir que, apesar das fragilidades, o contexto de produção artística angolano apresenta uma vantagem que é, porventura, a mais importante delas todas: a postura dos seus artistas. A importância que a primeira leva de dirigentes nacionalistas, de influência marxista, atribuiu à cultura e às artes permitiu a reunião de condições de produção artística, que hoje se perpetuam e que têm ajudado os artistas a enfrentarem contratempos de ordem estrutural e conjuntural, consolidando, em consonância, formas e estilos que atribuem autenticidade e identidade às artes do país. O regime de partido único do período imediatamente a seguir à independência foi, assim, no que a estes domínios diz respeito, suficientemente flexível para proporcionar a sua criatividade. ✍

REFERÊNCIAS

- Amselle, J.-L. (2005). *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*. Paris: Flammarion.
- Barthes, R. (1980/2012). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Baumann, Z. (2015). *Arte, líquido?* Madrid: Sequitur.
- Becker, H. S. (1984). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1998/2012). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil
- Cowcher, K. E. (2014). Luanda onde está? Contemporary African Art and the Rentier State. *Critical Interventions. Journal of African Art History and Visual Culture*, 8(2), 140-159. DOI: 10.1080/19301944.2014.939524

- Freyre, G. (s.d.). *Aventura e rotina: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de carácter e acção*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Haney, E. (2010). *Photography and Africa*. Londres: Reaktion Books.
- Kasfir, S. L. (1990). *Contemporary African Art*. Londres: Thames & Hudson.
- Lessa, A. & Ruffié, J. (1957). *Seroantropologia de Cabo Verde: mesa-redonda sobre o homem cabo-verdiano*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- Luhmann, N. (1984/2002). *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lopes, B. (1956). *Cabo-Verde visto por Gilberto Freyre*. Praia: Imprensa Nacional.
- Marchart, O. (2014). The globalization of art and the 'Biennials of Resistance'. A history of biennials from the periphery. *World Art* 4(2), 263-276. Retirado de <https://doi.org/10.1080/21500894.2014.961645>
- Martins, M. L. (2017). Comunicação da ciência, acesso aberto do conhecimento e repositórios digitais. O futuro das comunidades lusófonas e ibero-americanas de Ciências Sociais e Humanas. In M. L. Martins, (Ed.), *A internacionalização das comunidades lusófonas e iberoamericanas de Ciências Sociais e Humanas – O caso das Ciências da Comunicação* (pp. 19-58). Vila Nova de Famalicão: Húmus. Retirado de http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/iss_ue/view/223/showToc
- Mixinge, A. (2009). *Made in Angola. Arte contemporânea, artistas e debates*. Paris: L'Harmattan.
- Mixinge, A. (2017, fevereiro). Sobre as tendências da arte actual em Angola: da criação aos novos canais de legitimação. *Artecapital*. Retirado de <http://www.artecapital.net/estado-da-arte-71>
- Muholi, Z. (2011). *Fotógrafas Africanas / African Women Photographers*. Madrid: La Fabrica Editorial / Casa África
- Nicodemus, E. (1999). Bourdieu out of Europe? In O. Oguibe & O. Enwezor, *Reading the contemporary. African art from theory to the marketplace* (pp. 75-85). Londres: Institute of International Visual Arts.
- Pereira, T. I. M. (2011). *Uma travessia da colonialidade. Intervisualidades da pintura, Portugal e Angola*. Tese de doutoramento, Belas-Artes (Pintura), Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. Retirado de <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/4631?locale=en>
- Porto, N. (2000). *Modos de objectivação da dominação colonial. O caso do Museu do Dundo, 1940-1970*. Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. Retirado de <http://hdl.handle.net/10316/1587>
- Reckwitz, A. (2012/2014). *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Aesthetisierung*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Sontag, S. (1973/2015). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal.
- Venâncio, J. C. (1996). *Colonialismo, antropologia e lusofonias. Repensando a presença portuguesa nos trópicos*. Lisboa: Editorial Vega.
- Venâncio, J. C. (1998). The region as a reference for artistic creativity: the importance of regional identity for the distinctiveness of the lusophone literatures. *Comparative Social Research*, 17, 177-197.
- Venâncio, J. C. (2000/2009). *O fato africano. Elementos para uma Sociologia da África*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editôra Massangana.

Venâncio, J. C. (2009 b). Falácias pós-coloniais. Manuel Figueira: De artista nacional em Cabo Verde a artista *outsider* em Portugal. *Revista Angolana de Sociologia*, 3, 145-154.

Vermeer, H. J. (2006). *Luhmann's "social systems" theory: preliminary fragments for a theory of translation*. Berlin: Frank & Time.

Wallerstein, I. (1974). *The modern world system I. Capitalist agriculture and the origins of the European world-economy in the sixteenth century*. Nova Iorque: Academic Press.

Wallerstein, I. (1980). *The world-system ii: mercantilism and the consolidation of the European world-economy, 1600-1750*. Nova Iorque: Academic Press.

NOTA BIOGRÁFICA

Professor Catedrático da Universidade da Beira Interior; Professor Titular Convocado da Universidade Agostinho Neto. Publicou vários trabalhos sobre Angola, Cabo Verde, Macau e Brasil. Merecem destaque os livros *Literatura e poder na África lusófona* (1992), *A economia de Luanda e hinterland no século XVIII. Um estudo de Sociologia Histórica* (1996), *Colonialismo, antropologia e lusofonias. Repensando a presença portuguesa nos trópicos* (1996), *O facto africano. Elementos para uma Sociologia de África* (2000) e *A dominação colonial. Protagonismos e heranças* (2005).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0428-1914>

Email: jcvenancio@sapo.pt

Morada: Universidade da Beira Interior, 6200 Covilhã.

* Submetido: 08.05.2018

* Aceite: 22.07.2018