

Supõe que a verdade fosse uma mulher...

E porque não?:

Entrando de lado, ou o 'gendering' e o 'blackening' de histórias coloniais, anti- e pós-coloniais na obra de Eurídice Kala aka Zaituna Kala

ANA BALONA DE OLIVEIRA*

Resumo. A partir de *Entre de lado, Measuring blackness and a guide to many other industries* e *Supõe que a verdade fosse uma mulher... E porque não?*, examino de que forma a obra de Eurídice Kala (Maputo, 1987) questiona hegemonias eurocêntricas e masculinistas. Argumento no sentido de se reconhecer a relevância da sua prática para a desconstrução de versões 'branqueadoras' da história – incluindo o masculinismo de muitas narrativas anti-coloniais – e para a afirmação de um

.....

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de História de Arte, 1069-061, Lisboa, Portugal. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Comparatistas, 1600-214, Lisboa, Portugal, anabalonaliveira@yahoo.com

feminismo interseccional. A esta reflexão subjaz o reconhecimento da importância do diálogo entre práticas artísticas e historiográficas, com impacto ao nível duma descolonização epistémica.

Palavras-chave: Eurídice Kala aka Zaituna Kala; o arquivo colonial, anti- e pós-colonial na arte contemporânea; fotografia, vídeo, performance e instalação; feminismo interseccional; descolonização epistémica.

Imagine if truth was a woman... And why not? Entering sideways, or the gendering and the blackening of colonial, anti- and post-colonial histories in the work of Eurídice Kala aka Zaituna Kala. *Drawing on *Entre de lado*, *Measuring blackness* and a guide to many other industries, and *Imagine if truth was a woman... And why not?*, I examine the ways in which the work of Eurídice Kala (Maputo, 1987) questions eurocentric and masculinist hegemonies. I argue that her practice is relevant for the deconstruction of 'whitening' versions of history – including the masculinism of many anti-colonial narratives – and the affirmation of an intersectional feminism. The analysis is underlined by the acknowledgement that the dialogue between artistic and historiographical practices can be productive, notably at the level of an epistemic decolonization.*

Keywords: *Eurídice Kala aka Zaituna Kala; the colonial, anti- and post-colonial archive in contemporary art; photography, video, performance and installation; intersectional feminism; epistemic decolonization.*



Neste ensaio examino de que forma a obra da artista Eurídice Kala AKA Zaituna Kala (Maputo, 1987) contribui para o questionamento de hegemonias eurocêntricas e masculinistas da história e da história de arte. Olharei nomeadamente para *Entre-de-lado* (2012-2017) (fig. 1), uma obra que, desenvolvida em várias fases, culminou no vídeo *Measuring blackness*

and a guide to many other industries (2016) (fig. 2) e na instalação *Supõe que a verdade fosse uma mulher... E porque não? / Imagine if truth was a woman... And why not?* (2016), apresentada na 12ª edição da Dak'Art, a Bienal de Arte Contemporânea Africana de Dakar, no Senegal, em 2016 (fig. 3)⁽¹⁾. Analisarei igualmente os momentos, nestas obras, em que a sua personagem *That [BLCK] Dress* surge performativamente. A partir destes estudos de caso, argumentarei no sentido de se reconhecer a relevância da prática de Kala para a desconstrução de versões 'branqueadoras' da história – incluindo o masculinismo de muitas narrativas anti-coloniais – e para a afirmação da necessidade de um feminismo interseccional. Examinarei estes aspectos da sua obra tendo em conta o contexto mais alargado das circulações históricas e contemporâneas (incluindo artísticas) entre África, Ásia, Europa e América – com particular ênfase na África Austral – através dos espaços marcadamente políticos dos oceanos, cujo foco tendencialmente mais atlântico se pretende abrir para incluir o Índico. A esta reflexão subjaz o reconhecimento da importância do diálogo entre práticas artísticas e historiográficas, com impacto ao nível duma descolonização epistémica e ético-política do (e no) presente.

Para além do recurso constante a arquivos públicos, e sem que possuam um pendor excessivamente biográfico, as investigações de Kala partem normalmente do arquivo privado tanto da sua própria experiência pessoal como mulher negra, moçambicana, africana e migrante, como, numa perspectiva transgeracional, da sua experiência familiar. A forma como assina a sua produção artística – Euridice Kala aka ('also known as') Zaituna Kala – contém esta mesma densidade transgeracional, familiar e pessoal, uma vez que constitui um gesto, não só afectivo mas também político, de homenagem à figura da sua avó Zaituna. A sua prática investigativa, concretizada esteticamente através do recurso a vários meios artísticos, da performance ao vídeo, da fotografia à

1. Entre 23 de Novembro de 2017 e 31 de Janeiro de 2018, Kala apresentou *Entre-de-lado/As Queen Victoria* (2012-2017) na exposição colectiva *Being Her(e)*, comissariada por Paula Nascimento (Angola) e Violet Nantume (Uganda) na Galeria do Banco Económico em Luanda. Este foi um projecto itinerante da plataforma !KAURU – Contemporary Art from Africa (África do Sul), em parceria com a galeria angolana *This Is Not a White Cube* (TINAWC) e *Beyond Entropy Africa* (Angola), entre outros parceiros. Nesta exposição, Kala expandiu a série fotográfica *Entre-de-lado* sob a forma da instalação mixed-media, recorrendo à performance para fotografia, à fotografia, ao vidro e à madeira. Sobre esta e outras exposições em Luanda e Lisboa neste período, conferir Balona de Oliveira (2018).

instalação, do texto ao som, assume um carácter ético-político assumidamente feminista, na linha de uma interseccionalidade onde questões de género e de sexualidade surgem como inseparáveis de questões de raça e de classe.

Entre-de-lado começou como uma reflexão histórica e crítica em torno da introdução do casamento e do vestido de noiva ocidentais nas práticas culturais moçambicanas durante o período colonial. Kala examina de forma poética as implicações psíquicas, sociais e políticas desta apropriação a partir da sua história pessoal, i.e., da sua vivência passada enquanto noiva e mulher casada, e de uma percepção mais vasta do grau problemático, particularmente para as mulheres, de internalização, de naturalização e de implantação social de práticas culturais e religiosas de origem ocidental. Esta percepção não significa que não haja outras formas de opressão patriarcal nos contextos moçambicano, em particular, e africano, em geral, nomeadamente no que a práticas tradicionais e outras de raiz islâmica diz respeito, mas, nesta obra em concreto, e porque a sua própria experiência foi a do casamento de matriz europeia e cristã, é esta a prática cultural examinada.

A partir de trabalho de arquivo em Moçambique e Portugal, Kala investigou o impacto da cultura material e visual centrada na representação do casamento ocidental e do vestido de noiva na disseminação de certos ideais brancos de beleza e de respeitabilidade femininas em espaços não-ocidentais desde o século XIX. Analisou, em particular, a circulação das imagens fotográficas do famoso casamento da Rainha Vitória de Inglaterra com o Príncipe Alberto a 10 de Fevereiro de 1840. A cerimónia foi representada pictoricamente e terá circulado como gravura, mas a sua documentação fotográfica – datada de 1854 e correspondendo, por isso, a uma reencenação do casamento por parte do casal – disseminou-se de tal forma pela Europa e pelos territórios colonizados que foi progressivamente popularizando e generalizando o vestido de noiva branco. Não esqueçamos que o reinado da Rainha Vitória correspondeu a um período de expansão do império colonial britânico e que, embora sob domínio colonial português, Moçambique foi sempre muito permeável à influência cultural britânica através da vizinha África do Sul.⁽²⁾ Não esqueçamos igualmente que Vitória se tornou numa

2. Moçambique pertence tanto à Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP), como à Commonwealth. Para além da África do Sul, partilha as suas fronteiras com a Suazilândia, o Zimbábue, a Zâmbia, o Malawi e a Tânzania, países que também foram colónias britânicas.

espécie de modelo de moralidade e sociabilidade femininas, que foi exportado através das forças assimiladoras da colonização e da sua suposta missão civilizadora. Apaixonada por Alberto, após a morte deste, ficou de luto até à sua própria morte, usando regularmente o seu véu de noiva, com o qual desejou ser sepultada.

Para além da figura da noiva vestida de branco, Kala tem dado atenção a uma espécie de correlato subsequente, a uma ‘pós-noiva branca’: a viúva vestida de negro, uma figura que considera proeminente ainda hoje no contexto social e num certo imaginário portugueses, associada a ideias de fragilidade e de resignação femininas, e que foi igualmente disseminada através dos processos de colonização⁽³⁾. A esta negritude branca e patriarcal, Kala tem contraposto a figura, performada por si própria, de uma outra noção de *blackness* – *That [BLCK] Dress* –, em que o negro, o vestir negro, se torna símbolo de resistência e de luta anti-racista e feminista (Balona de Oliveira, 2017)⁽⁴⁾.

As reflexões da artista em torno da cultura material associada à mulher negra e africana também têm incluído os usos e as circulações da capulana. Chamou a atenção para a história transnacional – de origem asiática e índica, pré-colonial, mas também colonial e pós-colonial – deste tecido, que se foi tornando num símbolo identitário das mulheres moçambicanas, inclusivamente em contexto diaspórico e, mais especificamente, no contexto sul-africano para onde elas viajam regularmente (contrariamente ao

3. A figura da viúva vestida de negro surge, por exemplo, em algumas fases da obra *Sea (E)scapes* (2015-2018), nomeadamente na que foi desenvolvida em Lisboa. Esta é uma obra em processo que examina conexões entre Lisboa, Maputo, Ilha de Moçambique, Cidade do Cabo e São Luís do Maranhão, a partir da história do São José - Paquete de África, um navio negreiro português que viajava entre Moçambique e o Brasil quando naufragou ao largo da Cidade do Cabo em 1794. A artista moçambicana Anésia Manjate também aborda a temática da viúva vestida de negro, enquanto resultado da influência colonial. Em *Mulher changana calada* e *Mulher changana calada II*, examina criticamente algumas tradições da etnia changana (no sul de Moçambique), nomeadamente no que concerne os rituais de viuvez feminina e de casamento da mulher viúva. Em *Mulher changana calada* (2006), conjuga vários objectos associados à condição da mulher changana, como a esteira onde normalmente se senta, as capulanas coloridas que normalmente veste, assim como búzios, um terço cristão e o véu preto da viuvez.

4. Para além da sua aparição no vídeo *Measuring blackness and a guide to many other industries* (2016) – que faz parte da instalação *Supõe que a verdade fosse uma mulher... E porquê não?* (2016) e que examino adiante –, *That [BLCK] Dress* surge também em obras como *Telling time: From compound to city* (2014) e *Will see you in December...Tomorrow* (2015). Sobre esta última, ver Balona de Oliveira (2017).

período colonial, quando a migração moçambicana para a África do Sul se destinava maioritariamente às minas e era, por isso, quase exclusivamente masculina) (Balona de Oliveira, 2017; Harries, 1994).

Para a penetração de práticas culturais ocidentais e dos valores morais e sociais a elas associados em territórios colonizados contribuíram o desenvolvimento e a circulação da fotografia, que, maioritariamente na e pela mão de brancos, teve uma forte presença em contexto colonial. A fotografia foi um poderoso instrumento, entre outros, ao serviço do desejo ocidental de conhecer para dominar⁽⁵⁾. Lembremo-nos do seu papel ao substituir progressivamente o desenho, a pintura e a gravura numa mais eficiente recolha e catalogação de informação, no contexto das missões científicas e pseudo-científicas levadas a cabo por antropólogos, botanistas, geógrafos, etc., com o intuito de obter um melhor conhecimento dos recursos naturais e humanos disponíveis para a exploração económica e o controlo político e militar das colónias e das suas populações (Pinney, 2011; Lowndes Vicente, 2014; Smith, Brown, & Jacobi, 2015). A fotografia (juntamente com o cinema e outros meios) esteve igualmente ao serviço de uma dominação cultural, ideológica e propagandística por parte do colonizador (Lowndes Vicente, 2014; Pires Martins, 2014)⁽⁶⁾ – e viria a ter também um papel determinante na luta anti-colonial e anti-apartheid (Enwezor & Bester, 2013). Na clandestinidade, no exílio e nas zonas libertadas durante as guerras de libertação, ou seja, ainda antes das independências, e apesar da escassez de meios, as tecnologias de reprodução mecânica como a fotografia, o cinema e a imprensa cedo foram reconhecidas pelos movimentos de libertação (Enwezor, 2001; Diawara, 1992; Andrade-Watkins, 1995; Gray & Eshun, 2011; Piçarra & António, 2014, 2015), e com especial diligência pela FRELIMO no contexto moçambicano (Mondlane, 1995; Machel, 1985; Gray, 2007, 2011; Covents, 2011; Forjaz, 2015; Thomson, 2018), como instrumentos fundamentais de libertação cultural, considerada uma das bases para a libertação política e económica, na linha do pensamento de Frantz Fanon (2001, 1980) e Amílcar Cabral (1976).

5. A noção de conhecer para dominar tem sido elaborada por vários autores que, recorrendo à ideia Foucaultiana de 'power/knowledge', a aplicaram a situações coloniais (algo que o próprio Foucault, surpreendentemente, nunca chegou a fazer) (Foucault, 1980; Mudimbe, 1988; Young, 1995).

6. Em relação ao cinema de propaganda colonial no contexto angolano, conferir Piçarra (2015).

A obra de Kala reflecte uma perspectiva não só transnacional, mas também feminista e descolonizadora da história da fotografia e da cultura visual ao longo dos séculos XIX e XX. Tal perspectiva é considerada necessária para a compreensão rigorosa das múltiplas valências da fotografia e das consequências da sua circulação em contextos coloniais e anti-coloniais. Com efeito, a pesquisa da artista em torno da construção de noções de branquitude e pureza, nomeadamente femininas, e da forma como concepções herdadas da presença colonial perduraram no continente africano após as independências (ainda que algumas delas tenham ficado mais ou menos adormecidas durante os períodos revolucionários) incluiu igualmente a consideração do momento, em meados do século XIX, em que a paixão do Príncipe Alberto por esse novo meio que era a fotografia culminou no desenvolvimento de uma importante colecção fotográfica e na fundação, em Londres em 1852, na sequência da Grande Exposição de 1851, daquele que se tornaria um dos mais importantes museus britânicos e um dos maiores do mundo – o Victoria and Albert Museum. A formação de instituições museológicas na Europa (e posteriormente nos Estados Unidos), dedicadas ao conhecimento das chamadas culturas não-ocidentais, em estreita relação com as chamadas grandes exposições, é inextricável da empresa colonial e das suas expedições científicas, como sabemos, e tornar-se-á decisiva nos desenvolvimentos modernistas da história de arte ocidental, como também se sabe, mas poucas vezes se lembra de forma suficientemente rigorosa, em termos de implicações ético-políticas, económicas, sociais e culturais (Foster, 1985; Clifford, 1988, 1997; Pratt, 1992; Coombes, 1994; Oguibe, 2004).

A pesquisa de Kala contribui para tornar visíveis as conexões íntimas, mas frequentemente escondidas, entre estes eventos. O seu olhar é transnacional e transhistórico. É político e pessoal. Por isso, em *A conversation I* (2013) (fig. 1), uma de várias imagens realizadas em Joanesburgo para a série *Entre-de-lado* (2012-2017), vemos a própria artista em performance para a câmara fotográfica, envergando e interagindo com o seu próprio vestido de noiva branco diante de uma parede branca. Tudo nesta imagem surge significativamente descentrado, *de lado*. A artista está sentada numa cadeira colocada em primeiro plano, mas não no centro da imagem. Ela surge de um lado, lançando um possível convite para que um outro sujeito *entre de lado* – do outro lado da imagem – na sua conversa. O vazio da cadeira ao lado pode indiciar também a experiência pessoal do fim do casamento, e o



Fig. 1. Euridice Kala aka Zaituna Kala, *A conversation I*, 2013, da série *Entre-de-lado*, 2012-2016. Fotografia. Cortesia da artista.

gesto de colocar-se a si mesma em primeiro plano. A sua conversa é, por isso, também consigo mesma, com a sua história pessoal e com a compreensão política desta, a partir de um olhar histórico, social, colectivo. Ou seja, a sua conversa a solo surge aqui como inescapavelmente dialógica.

Mas *Entre-de-lado* expandiu-se para incluir outras conexões históricas e materiais, através das quais Kala aprofundou o seu trabalho de desconstrução de ideais de branquitude. É o que podemos ver no vídeo performativo *Measuring blackness and a guide to Many other industries* (fig. 2), realizado em Maputo em 2016. O vestido de noiva volta a surgir, mas já não no corpo da artista, que é agora *That [BLCK] Dress*. O vestido branco, convencionalmente considerado como um símbolo de pureza, torna-se numa espécie de medida-padrão, a partir da qual se pesam numa balança materiais de côr branca, associados à história de exploração, opressão e violência que foi a da ocupação colonial europeia e do tráfico de pessoas negras escravizadas através do Índico e do Atlântico⁽⁷⁾.

7. Esta e outras obras de Kala – como a já referida *Sea (E)scapes* (2015-2018) – contribuem para a abertura de teorias em torno do Atlântico Negro (Gilroy, 1993, 2010) e do Atlântico Negro lusófono (Naro, Sansi-Roca, & Treece, 2007; Vale de Almeida, 2004), no sentido de uma maior inclusão do Índico na história do tráfico transatlântico de pessoas negras escravizadas e das culturas atlânticas negras daí resultantes. Conferir Harries (2016) e Balona de Oliveira (2017).



Fig. 2. Eurídice Kala aka Zaituna Kala, *Measuring blackness and a guide to many other industries*, 2016. Video still. Cortesia da artista.

Assim, ao lado do vestido de noiva e com a sua quantidade determinada pelo peso deste, a artista vai colocando sucessivamente no outro prato da balança algumas das principais matérias-primas africanas comercializadas pelos europeus: marfim – ‘too scarce to be filmed’ (demasiado raro para ser filmado), avisa-nos a artista através de palavras escritas numa folha de papel colada na parede atrás de si, e por isso simbolicamente representado sob a forma de papel –, sal, osso, côco, algodão e pó branco. A disseminação de ideais civilizacionais europeus é desmontada pela relação, tornada visual, material e performativamente explícita, entre tais supostos ideais e a violência da mercantilização e do genocídio das vidas humanas negras e outras, no contexto da exploração económica e das progressivas ocupações militares e políticas na Ásia, em África e na América por parte da Europa, assim como do epistemicídio cultural que foi acompanhando estas acções. Esta análise crítica da branquitude é cromaticamente intensificada pelo facto de todo o espaço onde decorre a performance estar pintado de branco, incluindo a parede, a mesa, a balança onde a artista determina a quantidade das matérias-primas, a partir do peso do vestido de noiva, e as luvas com que as manuseia (como se tivesse decidido não tocar directamente neste tipo de branquitude, protegendo-se), fazendo, assim, destacar a negritude

do seu próprio corpo, vestido de negro. Aqui, a pela negra não internaliza, nem se deixa invisibilizar pelas máscaras brancas (Fanon, 2008; Mama, 1995). No contexto da sua apresentação na Bienal de Dakar em 2016, este vídeo performativo foi acompanhado pelos nomes dos seis materiais de cr branca a partir dos quais *That [BLCK] Dress* desvelou a natureza necropolítica da exploração capitalista e colonial e da opressão racial que a acompanhou – e, sob roupagens neo-coloniais, continua a acompanhar (Mbembe, 2001, 2003; Ferguson, 2006).



Fig. 3. Eurídice Kala aka Zaituna Kala, *Supõe que a verdade fosse uma mulher... E porque não? / Imagine if truth was a woman... And why not?*, 2016. Vista de instalação, 12ª Dak'Art, Bienal de Arte Contemporânea Africana de Dakar, Senegal, 2016. Cortesia da artista.

Mas Kala não silencia o masculinismo dos próprios movimentos de libertação e dos governos africanos do período da pós-independência. Também a história anti-colonial e a história revolucionária da construção da nação e do chamado ‘homem novo’ foi, muitas vezes, uma história feita, contada, escrita, desenhada, pintada, tecida, esculpida, representada, fotografada e filmada no masculino, o que contribuiu para a heroificao dos líderes anti-coloniais, salvo raras excees femininas, como é o caso de Josina Machel em Moçambique, de Deolinda Rodrigues em Angola, de Amlia Araújo na Guiné Bissau, e de Alda Espírito Santo em São Tomé e Prncipe⁸. Kala convida-nos a considerar a diversidade dos sujeitos da história pan-africana das lutas de libertação através de um outro trabalho videográfico e textual que, juntamente com *Entre-de-lado (A conversation I)* e *Measuring blackness*, compõe a instalação *Supõe que a verdade fosse uma*

8. No que concerne o papel das mulheres na luta de libertação e na guerra civil em Angola, conferir Paredes (2015).

mulher... E porque não? (2016) (fig. 3). Aqui coloca o ecrã onde surge uma lista com os nomes dos principais líderes dos movimentos anti-coloniais e das independências no continente *ao lado* de um outro, onde nos é dada a ver uma outra série: aquela onde figuram os nomes de mulheres envolvidas nestas lutas, muitas delas companheiras daqueles. Através de um exercício de memória e de abertura do arquivo anti-colonial, elas são convidadas a entrar – *de lado*, ao lado, em pé de igualdade – na conversa.

Significativamente, a noção de ‘verdade’ proposta no título da instalação de Kala implica o gesto decisivo de conferir visibilidade a sujeitos reais, mas esquecidos, porque desvalorizados nas e pelas narrativas hegemónicas. A expressão *Supõe que a verdade fosse uma mulher... E porque não?* / *Imagine if truth was a woman... And why not?* é inspirada no início de *Além do bem e do mal* (*Beyond good and evil*) de Friedrich Nietzsche (1998 [1886]).⁹ Nesta obra, a figura da verdade-mulher permite a Nietzsche sugerir aos seus pares masculinos (e presumivelmente heterossexuais) – os filósofos enquanto sujeitos em busca da verdade como objecto de apreensão epistemológica – uma concepção não moral e não platónica de verdade, abrindo caminho para o seu perspectivismo. Nesta configuração, a mulher enquanto verdade a ser alcançada pelos filósofos, a quem Nietzsche se dirige, mantém um estatuto objectificado e uma incapacidade de se tornar sujeito de conhecimento filosófico; ou seja, Nietzsche revela-se aqui, afinal, bem devedor do masculinismo platónico (e de outros masculinismos filosóficos).

As reflexões que a instalação de Kala partilha com os seus espectadores revelam, pelo contrário, que a verdade histórica é aquela que inclui as mulheres – com destaque para as mulheres africanas e negras – como sujeitos plenos de pensamento e de acção emancipatórios, tanto teóricos quanto práticos, tanto filosóficos quanto político-militares, entre outros. Kala faz, assim, uma leitura feminista da expressão Nietzscheana, desconstruindo-a. Aquilo que mais proveitosamente retém dessa expressão, para além da sugestão de uma noção alargada de verdade, é a concepção de verdade enquanto interpelação dirigida ao interlocutor de uma conversa – uma posição que a artista atribui ao espectador/a – e que, poder-se-ia dizer, o próprio Nietzsche (1999 [1872]) roubara já, mas transformando, à tradição dialógica de Platão e, acima de tudo, ao teatro grego e, no âmbito deste, à

9. Conferir o website da artista em <http://euridicekala.blogspot.pt/p/works.html>.

tragédia de pendor dionisiaco. A verdade proposta assim por Kala torna-se um convite à possibilidade de, individual e colectivamente, de forma aberta e dialógica, imaginarmos e contarmos histórias passadas, presentes e futuras mais rigorosas e justas.

Kala lança-nos estas questões sobre a política da história e a ética (ao invés da moral) da memória – no sentido de pensar o presente e o futuro – através da prática artística. Isto significa que as narrativas contra-hegemónicas a que confere vários tipos de visibilidade na sua instalação – fotográfica, videográfica e performativa –, e que condensa, não sem ironia, na indagação hipotética do seu título, não se esgotam na procura de conclusões e, ao mesmo tempo, não abdicam destas, pois frequentam o terreno poético e político das perguntas certas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade-Watkins, C. (1995). Portuguese African cinema: Historical and contemporary perspectives 1969-1993. *Écrans d'Afrique*, 13-14, pp. 109-124.
- Balona de Oliveira, A. (2017). A decolonizing impulse: Artists in the colonial and post-colonial archive, or the boxes of departing settlers between Maputo, Luanda and Lisbon. In M. C. Piçarra & T. Castro (Eds.), *Liberation struggles, the 'falling of the empire' and the birth [through images] of African nations* (pp. 185-204). Oxford: Peter Lang.
- Balona de Oliveira, A. (2018). Elas aqui, os cinquenta anos, o renascimento, os senhores do vento e o James Brown, ou cinco impressões de Luanda (Uma das quais em Lisboa). *Artecapital*. Disponível em: <https://www.artecapital.net/perspetiva-205-ana-balona-de-oliveira-elas-aqui-os-cinquenta-anos-o-renascimento-os-senhores-do-vento-e-o-james-brown-ou-cinco-impressoes-de-luanda-uma-das-quais-em-lisboa->. Acesso em 20 de Fevereiro de 2018.
- Cabral, A. (1976). *A arma da teoria: Unidade e luta I*. Lisboa: Seara Nova.
- Clifford, J. (1988). *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Coombes, A. (1994). *Reinventing Africa: Museums, material culture and popular imagination in late Victorian and Edwardian England*. New Haven: Yale University Press.

- Covents, G. (2011). *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: Uma história político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Edições Dockanema/Afrika Film Festival.
- Diawara, M. (1992). *African cinema: Politics and culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Enwezor, O. (Ed.) (2001). *The short century: Independence and liberation movements in Africa 1945-1994*. Munich: Prestel.
- Enwezor, O., & Bester, R. (Eds.) (2013). *Rise and fall of apartheid: Photography and the bureaucracy of everyday life*. Munich: Prestel.
- Fanon, F. (1980). *Toward the African revolution*. London: Writers and Readers.
- Fanon, F. (2001). *The wretched of the earth*. London: Penguin.
- Fanon, F. (2008). *Black skin, white masks*. London: Pluto Press.
- Ferguson, J. (2006). *Global shadows: Africa in the neoliberal world order*. Durham: Duke University Press.
- Forjaz, M. (2015). *Mozambique 1975-1985*. Johannesburg: Jacana.
- Foster, H. (1985). The “primitive” unconscious of modern art. *October*, 34, pp. 45-70.
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books.
- Gilroy, P. (1993). *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. London: Verso.
- Gilroy, P. (2010). *Darker than blue: On the moral economics of black Atlantic culture*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Gray, R. (2007). *Ambitions of cinema: Revolution, event, screen*. PhD Dissertation. Goldsmiths College, University of London.
- Gray, R. (2011). Cinema on the cultural front: Film-making and the Mozambican revolution. *Journal of African cinemas*, 3(2), pp. 139-160.
- Gray, R., & Eshun, K. (2011). The militant image: A ciné geography. *Third text*, 25(1), pp. 1-12.
- Harries, P. (1994). *Work, culture, and identity: Migrant laborers in Mozambique and South Africa, c.1860-1910*. Portsmouth: Heinemann and Currey.
- Harries, P. (2016). Mozambique Island, Cape Town and the organisation of the slave trade in the south-west Indian Ocean, c. 1797-1807. *Journal of southern African studies*, 42(3), pp. 409-427.
- Lowndes Vicente, F. (2014). *O império da visão: A fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70.
- Machel, S. (1985). *Selected speeches and writings*. London: Zed Press.
- Mama, A. (1995). *Beyond the masks: Race, gender and subjectivity*. London & New York: Routledge.

- Mbembe, A. (2001). *On the postcolony*. Berkeley, London: University of California Press.
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public culture*, 15(1), pp. 11-40.
- Mondlane, E. (1995). *Lutar por Moçambique*. Maputo: Centro de Estudos Africanos.
- Mudimbe, V. Y. (1988). *The invention of Africa: Gnosis, philosophy, and the order of knowledge*. Bloomington: Indiana University Press.
- Naro, N. P., Sansi-Roca, R., Treece, D. H. (Eds.) (2007). *Cultures of the lusophone black Atlantic*. New York: Palgrave Macmillan.
- Nietzsche, F. (1999 [1872]). *A origem da tragédia*. Lisboa: Lisboa Editora.
- Nietzsche, F. (1998 [1886]). *Beyond good and evil: Prelude to a philosophy of the future*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Oguibe, O. (2004). *The culture game*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Paredes, M. (2015). *Combater duas vezes: Mulheres na luta armada em Angola*. Lisboa: Verso da História.
- Pires Martins, L. (2014). *Um império de papel: Imagens do colonialismo português na imprensa periódica ilustrada (1875-1940)*. Lisboa: Edições 70.
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis ultramarinos: Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Piçarra, M. C., & António, J. (Org.) (2013). *Angola, o nascimento de uma nação: Vol. 1: O cinema do império*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Piçarra, M. C., & António, J. (Org.) (2014). *Angola, o nascimento de uma nação: Vol. 2: O cinema da libertação*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Piçarra, M. C., & António, J. (Org.) (2015). *Angola, o nascimento de uma nação: Vol. 3: O cinema da independência*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Pinney, C. (2011). *Photography and anthropology*. London: Reaktion.
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. London: Routledge.
- Smith, A., Brown, D. B., & Jacobi, C. (Eds.) (2015). *Artist and empire: Facing Britain's imperial past*. London: Tate.
- Thompson, D. (2018). Untitled futures from history's edge by José Cabral. *Visual studies*, 33(1), pp.70-83.
- Vale de Almeida, M. (2004). *An earth-colored sea: 'Race', culture, and the politics of identity in the post-colonial Portuguese-speaking world*. New York & Oxford: Berghahn Books.
- Young, R. J. C. (1995). Foucault on race and colonialism. *New formations*, 25, pp. 57-65.