

Colin Davis
1982

ARTES PLÁSTICAS E MOVIMENTO NACIONALISTA

(contribuição para uma reflexão dos anos '50 e '60 em Moçambique)

1. INTRODUÇÃO

- 1.1. Breves indicadores económico-sociais dos anos '50
- 1.2. Resistência e luta cultural

2. A ALTERAÇÃO DO ESTATUTO DO ARTESÃO

- 2.1. O artesão rural
- 2.2. O artesão nos centros urbanos

3. ESCOLA DE ADAPTAÇÃO E ASSIMILAÇÃO

- 3.1. Da despersonalização ao aportuguesamento

4. O MOVIMENTO URBANO

- 4.1. "De servente a pintor"
- 4.2. A escultura em madeira de Lourenço Marques
- 4.3. Os cursos do Núcleo de Arte
- 4.4. Acção cultural e luta política

5. SOBRE A CONCEPÇÃO E A CRÍTICA "OCIDENTAL" À ARTE AFRICANA

Maputo, 31 de Maio de 1982

PAULO SOARES

MALANGATANA NGWENYA

INTRODUÇÃO

Em 1955, Silva Cunha, Ministro do Ultramar de Salazar afirmava: "Dado o primeiro passo no caminho da evolução, o africano deve ser cuidadosamente amparado e guiado, carinhosamente protegido, no moral e no físico, até ao termo da evolução que tem de ser o seu completo apor-
tuguesamento". (1)

Para além do carácter paternalista e racista evidente, a teoria da integração ou assimilação progressiva das populações colonizadas na "Comunidade Lusitana", não passou sempre de uma tentativa, mais ou menos violenta, de negar a cultura dos povos em questão. (2)

Porém, se toda a dominação colonial imperialista é caracterizada por tais princípios, o ênfase da sua prática no final dos anos '40 para '50, assume uma importância particular na história das colónias portuguesas, como foi no caso de Moçambique.

Sem pretendermos fazer uma caracterização exaustiva deste período, consideramos porém oportuno referenciar alguns indicadores da política económica e social do colonialismo português em Moçambique na década de '50, a fim de melhor podermos analisar a sua acção num domínio restrito da área cultural, nomeadamente o da escultura e pintura.

(1) Silva Cunha, "Questões Ultramarinas e Internacionais (Direito e Política)", Colecção Jurídica Portuguesa, Edições Atica, Lisboa 1960, p.64

(2) Amílcar Cabral, Libertação Nacional e Cultura, 1970

BREVES INDICADORES ECONOMICO-SOCIAIS DOS ANOS '50

Em 1951, a fim de alcançar um estatuto jurídico que lhe permitisse a entrada na Organização das Nações Unidas, o Governo português opera a mudança nominal de Colónia para Província Ultramarina. Procurando esca-
mutear a luta interna e internacional contra a continuidade do colonia-
lismo e a institucionalização do trabalho forçado nas suas colónias, o
Estado colonial português iniciava uma série de acções e medidas tendentes
a perpetuar a colonialização portuguesa, contra o movimento histórico
nacionalista que se alastrava rapidamente nas colónias africanas após a
II Guerra Mundial.

Beneficiado pela estabilidade económica post-guerra, o regime
de Salazar na década de '50 vai simultaneamente racionalizara o máximo o
seu sistema de exploração baseado na institucionalização do trabalho
forçado, mantendo-se a produção agrícola como a base da economia moçam-
bicana, exportada em bruto ou semi-trabalhada.

"As importações, compostas em grande parte pelos produtos manu-
facturados, passavam sempre o valor da exportação e, no fim de 1958, o
défice da balança comercial era compensado pela entrada invisível prove-
niente do comércio em trânsito, pelos retornos dos trabalhadores migran-
tes e pelo turismo".

"A produção agrícola e a fraca indústria de transformação eram
dominadas por um pequeno número de grandes sociedades, centradas na zona
norte de Moçambique, que produziam quase a totalidade dos produtos co-
merciais agrícolas e que era, contudo, a mais pobre. Sómente as grandes
sociedades estavam em posição de se defrontarem com os fortes investi-
mentos iniciais requeridos para a economia de plantação". (3)

(3) Veiga Coutinho, M.J. e Lembrechts, Alain

"La transformation idéologique de la couche intermédiaire autochtone
coloniale au Mozambique, (1962-1968): études des lettres des lecteurs
du journal catholique "Voz Africana", Université Catholique de Louvain
Institute de Sociologie, Setembro, 1978, p.47

No entanto, até ao final dos anos '50 a presença de capital estrangeiro é relativamente reduzido em Moçambique, e o problema da falta de capital apresenta-se como uma urgência crescente para o desenvolvimento económico e social da colónia.

Procura-se no decorrer da década, a par da manutenção do modo de exploração tradicional do chibalo, alterar a natureza do sistema, de colónia de exploração dos recursos naturais, para colónia de povoamento, que permitisse a continuidade da dominação colonial. O número de colonos duplica durante a década para cerca de 100 mil alastrando-se os grandes projectos dos " colonatos " agrícolas.

Através dos "Planos de Fomento" que visavam fazer a integração económica da colónia no "Espaço Português" e da criação de empresas de capitais mistos, o Estado colonial vai dar um impulso decisivo no desenvolvimento da economia, particularmente no incremento de indústrias de transformação (têxtil em especial) e outras de substituição de produtos de importação, multiplicando-se os investimentos em infraestruturas rapidamente rentáveis.

E a partir desta altura também, que a burguesia colonial local que se vinha desenvolvendo desde o início do século e que não apoiava o regime salazarista, por este temer os investimentos e o "Progresso" da colónia e interditar a transferência de capitais privados, passa a identificar-se crescentemente com o fascismo, por ter então possibilidades de rapidamente concretizar os seus anseios.

O estatuto do indígena e o trabalho forçado mantinham-se porém como suportes da política de exploração colonial, ao mesmo tempo que a exportação de mão-de-obra para os países vizinhos, devido à violência do trabalho em Moçambique, e os baixos ordenados, atingia a cifra de cerca de 250 mil emigrantes (mais de 1/10 da população masculina activa). (4)

(4) Anderson, Perry - "Portugal and the end of Ultra-colonialism, New Left Review (15) 1962:83-102 e (15) 1962:88-123.

Em 1950, o direito de cidadania portuguesa era unicamente privilégio de menos de 5.000 assimilados (para mais de 6 milhões de habitantes) e até ao fim de 1960 não mais de 3% das crianças tinham acesso às escolas.

Era nas missões católicas que se fazia o ensino dos "indígenas", ensino rudimentar, e a partir de 1956 é substituído pelo "Ensino de Adaptação" como forma de preparar as crianças para o acesso às escolas primárias oficiais destinadas aos filhos dos brancos, mulatos ou assimilados, para as quais os indígenas desde então só poderiam entrar após 6 anos de estudo nas missões (pelo menos), o que na prática interditava o acesso à escola oficial à esmagadora maioria dos filhos do povo moçambicano.

Com os cursos orientados para Portugal, a função da igreja era "doutrinar os filhos dos nativos moçambicanos negros, assegurando assim ao governo uma população dócil e leal a Portugal" (5), e "todo o sistema do ensino africano é delineado para produzir não cidadãos mas servos de Portugal" (6).

Como a despersonalização operada pela educação dos assimilados não garantia por si só o seu carácter submisso perante as flagrantes atitudes de segregação racial e discriminatória de ordenados e acesso a postos de trabalho qualificado ou semi-qualificado, as manifestações de descontentamento anti-colonial alastravam-se a este segmento da sociedade moçambicana, cuja ligação à economia colonial lhes garantia o acesso à escolarização e o estatuto do assimilado.

Perante a interdição fascista de existir qualquer tipo de organização política, ou partidária que não a Acção Nacional Popular de Salazar, vinham-se já proliferando as associações culturais, recreativas e de auxílio mútuo, que constituíram os primeiros embrões do movimento associativista que conduziu ao nacionalismo, e que já se manifestava desde o início do século.

(5) Conforme Eduardo Mondlane, "Lutar por Moçambique", Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa (3ª ed.), 1977 (p.71)

(6) Idem, p.76

Esta página está faltando
do exemplar de MHN

RESISTENCIA E LUTA CULTURAL

Com uma incidência progressivamente mais forte que nas décadas anteriores. O final dos anos '40 e primeiros anos de '50 são marcados por acções repressivas constantes, das administrações coloniais e seus cipaios e das missões católicas, contra as instituições culturais que no campo se enraizaram nas mais ancestrais tradições veiculadoras de valores culturais materiais, morais, estéticos e espirituais, que aglutinavam a resistência popular à ocupação estrangeira.

Estado de violência institucionalizada através do trabalho forçado, torna-se particularmente hostil contra todas as manifestações sociais e culturais que não se desenvolvem debaixo da sua tutela político-administrativa, porque de qualquer forma exprimem a vitalidade de uma cultura que se pretende destruir e que se nega.

As instituições ditas tradicionais passam a ser uma a uma combatidas violenta e friamente, para impôr os valores da civilização ocidental cristã. Das cerimónias de casamento às fúnebres, passando pelos ritos de iniciação ou qualquer tipo de prece religiosa, todas as instituições são alvo de uma luta cerrada, tendente à destruição para o completo aportuguesamento.

Os assaltos dos cipaios ou dos padres das missões, não se fazem só com o sentido de banir com tais "usos e costumes" por objectivos morais apregoados (danças pagãs e selvagens) mas para impedir a organização social que tais práticas representavam como resistência cultural, levando à morte, prisão, chicote, palmatória e trabalho forçado, não só os seus participantes, mas em especial os seus dirigentes, e à destruição dos valores materiais ligados com tais manifestações.

A destruição de máscaras, trajes rituais e cerimoniais, utensílios diversos desde cabaças de curandeiros a tambores de músicos, pretendia não só a eliminação dos valores materiais em si, mas dos valores culturais mais profundos que eles representavam.

No vazio cultural aberto pela repressão mais violenta, instalavam-se os valores de submissão das missões.

Esta prática anti-cultural do Estado colonial operava-se debaixo do quadro da arregimentação de trabalhadores forçados, sendo amiúde o pretexto preferido para a sua concretização. Assim, enquanto lutavam contra a manutenção de valores tradicionais de resistência, as forças sociais envolvidas eram de imediato compelidas para a prestação punitiva de serviços.

A ALTERAÇÃO DO ESTATUTO DO ARTESÃO

O artesão rural

Se levantamos estes aspectos gerais da acção colonial no domínio cultural é essencialmente com o objectivo de retermos a forma como o artesão altera o seu estatuto social de camponês produtor de bens materiais diversos, em contratado pelo sistema do chibalo, até à sua urbanização em muitos casos.

Como contratados vão ser obrigados a trabalhar nos pátios das administrações ou das missões, fazendo obras encomendadas para utilização doméstica (peças de mobiliário ou de cozinha), decorativa (estatuetas de madeira, peças de torno, figuras humanas ou animais e objectos domésticos) ou mesmo de propáganda ideológica (bustos de dirigentes fascistas ou personalidades portuguesas, cristãs e imagens de Nossa Senhora ou terços religiosos).

O primor técnico e estético alcançado amiúde nessas obras, se testemunhá por um lado o elevado desenvolvimento técnico acumulado ao longo de gerações, deve-se por outro lado também à especialização progressiva dos artesãos em determinados modelos preferidos pelos colecionadores coloniais, bem como à canalização das capacidades creativas sufocadas, para o único recurso de aperfeiçoamento de técnicas de produção de imagens padronizadas.

Se as normas religiosas e étnicas e os respectivos princípios estéticos, dominavam a produção artística anterior, agora são as normas e princípios estéticos do colonizador que passam a dominar a produção de imagens, em especial ao nível da escultura.

Arte produzida para as elites colonizadoras, debaixo de relações de trabalho forçado, não representa de alguma forma a exclusão da continuidade de outras manifestações de arte sagrada ou profana "tradicional". Muitas delas constituem até peças de particular rigôr técnico-estético destas mesmas produções.

Outras, porém, vão assumir um velado tom de crítica social, não valorizado pelo racismo do colonizador, e conservam-se hoje como símbolos bem evidentes de dignidade cultural na luta anti-colonial, de muitos destes escultores, de uma prespícaz criatividade.

O artesanão nos centros urbanos

Com o crescente afluxo de camponeses para a cidade, em particular a de Lourenço Marques, na procura de condições de vida melhores que na sua terra, vai-se desenvolvendo o processo de proletarização e de criação de exércitos de mão-de-obra desempregada, de onde nesse lumpen emergem alguns a ganhar a vida como vendedores de "artesanato indígena".

Fazem o que o gosto da burguesia colonial dita, porque por ela se sentem contratados. Em Lourenço Marques destaca-se no início dos anos '50 a acção de um taxidermista que contratou vários serviçais para produzirem máscaras de madeira de modelos de fotografias e desenhos de livros e revistas, sobre "arte" africana. O negócio não deu para o taxidermista, porque depressa os assalariados-artesãos o deixaram para sós se lançarem à venda dos seus produtos no porto, aos marinheiros, ou na baixa entre as mesas de café dos colonos, ou aventurando-se mesmo às portas dos seus bairros residenciais.

Destes, alguns abandonarão esses modelos, entrando na produção de esculturas, com um melhor aproveitamento tridimensional da madeira, representando figuras, num realismo particularmente expressivo como arte popular. (8)

(8) Paulo Come é um caso que destacamos mais frente.

Esta página está faltando
do exemplar de MHN

A piro-gravura, o baixo relevo e a pintura de paisagens africanas a par das demais obras de artesanato popular para a burguesia colonial, desenvolvem-se de formas variadas, mas sempre dependentes dos padrões estéticos que os patrões pressupunham racistamente para o preto.

ESCOLA DE ADAPTAÇÃO E ASSIMILAÇÃO

Ano de particular importância na periodização recente da História de Moçambique, 1956 é marcado por inúmeros acontecimentos políticos de inegável importância ao nível social e que constituem a preparação da abolição do Estatuto do Indígena que iria legalmente acabar com o trabalho forçado em 1961.

A criação de escolas de adaptação marca o início do ascenso, em doses progressivamente maiores, de indígenas à categoria de assimilados, mercê de um esforço pessoal estimulado pelas necessidades económicas e sociais de alargar a "elite aportuguesada" intermédia.

DA DESPERSONALIZAÇÃO AO APORTUGUESAMENTO

A viagem do Presidente Craveiro Lopes a Moçambique, nesse ano, é acompanhada de uma série de reformas administrativas e acções políticas de indubitável alcance social, numa perspectiva de consolidação do poder colonial em altura de profundos conflitos sociais derivados da massiva expulsão de camponeses, para as melhores terras serem oferecidas aos colonos recém-chegados, e da imposição progressiva da cultura obrigatória, conseguindo assim de forma compulsiva envolver todo o camponês homem, na produção anual de 6 meses de trabalho mal pago, em benefício directo da exploração colonial.

É significativo no entanto que tal viagem seja anunciada no "Diário da Manhã" de Lisboa, nos seguintes termos de título (9) "CRAVEIRO LOPES/ anunciada ida a Moçambique e acção cultural com exposição de artes plásticas", indicando que " a próxima visita do chefe de Estado à Província Ultramarina de Moçambique vai certamente dar ensejo à efectivação de vários actos da vida espiritual significativos das manifestações próprias daquela parcela de Portugal ou expressivos das realizações metropolitanas".

Outras realizações de "Acção Cultural" marcam a referida visita, como a inauguração do "Palácio da Rádio e o Emissor de 10 Quilovátios" - o mais potente do continente africano" (10) ou do Museu de Nampula, concebido para mostrar aos colonos os "usos e costumes" dos pretos.

Se o primeiro representa a utilização de um potente meio de difusão da ideologia e valores da colonização, o outro simboliza uma longa batalha de despersonalização cultural, em particular das Províncias do norte de Moçambique.

Em 1955/56 passa-se de forma intensiva, o que no sul se operara no final da década '40: violentamente são retirados os restantes bens materiais que ligavam os povos colonizados às suas tradições históricas e culturais mais profundas. Todas as povoações foram percorridas nesse ano pelos administradores e seus cipaios para extorquir tais bens para o Museu de Nampula.

Apresentado como exemplo da política de "promoção do indígena" no sentido da sua evolução para o completo aportuguesamento constitui-se então como um "facies" regional, de uma acção mais vasta que na capital. da colónia é marcada com a exposição de artistas plásticos.

(9) Conforme "Diário" de Lourenço Marques em 23.2.56

(10) Idem, em 17.3.56

É significativo porém, nesta exposição pela primeira vez terem participado pintores provenientes do meio indígena, num evidente sinal de propaganda da promoção social deste estatuto, com vista ao seu apor- tuguêsamento.

Realmente estes haviam frequentado nos últimos anos cursos de desenho e pintura, com bolsas pagas pela Secretaria dos Negócios Indígenas, não só junto a artistas conceituados da burguesia colonial, como um futuro estágio em Portugal. Ensinados a reproduzirem paisagens com utilização de materiais e técnicas "clássicas" da cultura ocidental, vão-se especializar na reprodução de "paisagens africanas", com variações entre a visão "bucólica" e a "queimada", e que depressa se juntam ao conjunto de vendedores ambulantes de "artesanato indígena", embora continuem a beneficiar do acesso às exposições organizadas pelas instituições coloniais.

O MOVIMENTO URBANO

É importante determo-nos nas particularidades do movimento urbano de Lourenço Marques, já que se constituiu como um importante centro aglutinador da consciência nacional moçambicana.

Numa pequena burguesia local, muito activa nas suas lutas reivindicativas, e com tradições de associação política que remontam à primeira década do século, distanciada das massas e muito vulnerável aos alicia- mentos da burguesia e do poder colonial, ganham novo alento os ideais nacionalistas e de reafirmação que assumem forma artística em particular no domínio da poesia, num fenómeno de polarização social reflexo da intensidade da luta política vivida então em Moçambique, e que atingia em particular as camadas sociais do "indígena" rural ou urbanizado.

Se uma das suas principais bandeiras é historicamente a "promoção do indígena" a igualdade de direitos de cidadania e a difusão de escolas por todo o país que permitissem o "Progresso Social", bem como a denúncia dos aspectos mais desumanos da exploração colonial, é importante constatar-se como estas ideias vão sendo demagógicamente utilizadas pelo poder colonial na execução das suas acções, numa altura em que já se colocavam constantemente a questão da independência das colónias africanas.

Se ligarmos isto, a todas as acções de aliciamento a dirigentes das associações culturais e recreativas, e à infiltração de elementos servis ao colonialismo nos mesmos, com vista a oporem-se e denunciarem os autores das reivindicações que denotavam maior consciência política, temos então um quadro complexo, que a par do próprio racismo instituído como ideologia dominante, nos mostra a panorâmica de luta então vivida.

É importante acentuar o papel desempenhado pela "voz colectiva", de poetas em particular, que através de páginas literárias, publicações diversas e divulgação constante da sua obra de denúncia de "reafricanização" e de conscientização, e que oriundos na sua maioria da pequena burguesia local, vinham assumindo uma posição de vanguarda no movimento cultural nacionalista, por condicionalismos históricos próprios da sua integração no sistema colonial.

No mesmo plano de acção, ao nível da pintura sobressai nesta época a artista Bertina Lopes, a "pintora revoltada" como era conhecida na época nos meios artísticos coloniais, que regressara a Moçambique depois de estudar em Portugal, desenvolvendo uma actividade artística de pesquisa temática moçambicana, no quadro do movimento de "reafricanização" então decorrente.

De "servente a pintor"

Pertencem no entanto a uma outra camada social a maioria dos pintores e escultores contemporâneos que viriam mais tarde a afirmar-se como representantes da personalidade artística do povo moçambicano, já nos anos '60 e 70.

Referimo-nos anteriormente, à forma como em 1956 foram "lançados", numa exposição em que participaram a maioria dos pintores portugueses residentes em Moçambique, três moçambicanos "indígenas".

Um deles, Jacob Estevão conta-nos como passou a ser pintor:

"Nasci no Xai-Xai, a 26 de Junho de 1923. Quando era pequenino andava sempre na machamba, era machambeiro na charrua, com boi. Na machamba estive a trabalhar na nossa casa da familia até '45. Quando tinha 10, 11, 12 anos, numa semana ia à escola de Kokemissava, em Xai-Xai, outra semana ia na machamba. É por isso que eu atrasei muito nos estudos. No Xai-Xai trabalhei como serviçal em casa do Sr. Administrador José Afonso Ribeiro, e ganhava 150 mensal. Este administrador foi preso. Depois quando foi preso veio cá a Lourenço Marques porque andava a bater muito na população da aldeia. Depois os régulos vieram-se queixar aqui no Sr. Governador Com. Gabriel Teixeira. Mandou chamar ele, o administrador, que ficou 15 dias aqui na cadeia. Depois eu fiquei lá com a Senhora dele, a guardar, até que foram expulsos do Xai-Xai para uma parte qualquer. Depois quando chegou um novo administrador (o " Macandena "), queria-me levar para fosse trabalhar outra vez na casa da Administração, em 1947. Eu desliguei aqui e fugi directamente cá para Maputo, porque não queria trabalhar mais nesse serviço como serviçal. Da forma como cheguei aqui a Lourenço Marques, também fui com o mesmo serviço de serviçal durante quatro anos. No Xai-Xai, como serviçal em casa do Sr. Administrador José Afonso Ribeiro, trabalhava e ganhava 150 mensal. Aqui ganhava 250. O meu serviço era lavar pratos, pôr cera, limpar cama da Senhora e tudo, etc, etc. Tinha 25 anos, se não me engano.

Fui trabalhar em casa de um patrão chamado Joaquim, capitão Joaquim Eduardo. Fiquei lá três anos a trabalhar com ele, depois sai, fui para a Rodésia na exposição. Comecei a pintar em casa do capitão Joaquim Eduardo. À noite eu às vezes dormia até à meia-noite, até uma hora, que de dia não tive tempo, pintava a minha imaginação.

Depois fui para a Rodésia, porque quando sai de casa do Sr. Capitão Joaquim Eduardo, foram escolhidos criados do Scala, alguns criados no Continental, ali onde hoje é a Papelaria Progresso, era Restaurante Internacional, na Paderia Confiança, onde hoje é o Banco de Moçambique, para ir à exposição de Bulwaio.

Eu se meteu na Administração, ali nos Negócios Indígenas, pedir ao Sr. Intendente Pinheiro para que me levasse para eu servir mesa. Eu não sabia servir mesa, mas como era um serviço assim, fui como se fosse criado de mesa na Rodésia. Quando lá cheguei deram-se farda para trabalhar no Pavilhão de Moçambique na exposição de Bulwaio em 1953.

Eu trabalhei durante dois dias. Perdi dinheiro porque não sabia trabalhar com dinheiro. Foram-me mudar para que eu fosse chefe da copa, onde se lava a roupa e a louça.

Em Bulwaio, na hora vaga, eu pintava. Fiz um retrato do Com. Gabriel Teixeira, todo conforme a qualidade dele ali (com farda e galões). Quando ele veio com o Governador de Salisbória a Rainha mãe da Queen Elisabeth, com mais o Governador de Angola, eu pedi ao nosso gerente, que era um português, Sr. Silva Costa, para que fosse, mostrasse o retrato que eu fiz do Gabriel Teixeira. Ele disse-me, como é de dia não vale a pena, porque está cheio de muita gente, não tem tempo, mas logo à noite ele há-de vir; prepara bem que a gente vai falar com ele.

Foram-se embora e à parte da noite veio outra vez. Ninguém me ligava. Eu fui lá fora, puz um fato-macaco, aproximei-me da esposa de Sua Excelência o Governador Geral de Moçambique:

"Faz favor minha senhora. Eu tenho aqui um retrato de sua marido Sua Excelência o Governador Geral de Moçambique". Depois ela foi chamar o doutor Soeiro, que pediu para eu ir buscar os pedaços de alguns desenhos e aguarelas que eu fiz.

Fui entregar a Sua Excelência o Governador Geral de Moçambique.

Veio a rádio e a televisão, filmar tudo, tirar fotografias. Ele disse: "Bom! o que é que está a mandar aqui?"

- "É o Silva Costa que é o gerente dos criados!" Foram chamar aquele senhor e o Governador disse: "Este rapaz já não é criado de mesa! E deixá-lo que ele de manhã vai de carro numa paisagem qualquer, tirar paisagens, aqui de Bulwaio, todo o lado que ele quer. Tem de ser acompanhado por um carro para ele trabalhar à vontade. Ele, estou a ver, que queria ser artista!

Depois disse assim o Com. Gabriel Teixeira, quando você voltar vem ter comigo no Palácio, para então, volte meter na escola, não sei se conhece o Frederico Aires, em Lourenço Marques. Terminou assim a visita do Governador a falar comigo.

Quando regresssei vieram-me dizer, eu vi o Senhor Jacob no filme do documentário Gil Vicente. Fui até ao Palácio, pedir entrada ao Sr. Comandante. Quando ele saiu a acompanhar os seus visitantes, viu logo a mim.

Oh! anda cá rapaz, anda cá rapaz! anda cá para dentro. Você trabalhava em casa do Capitão Joaquim Eduardo?

- Sim senhor!

"Agora, você agora vai ser artista, vou empregar-te, dar de comida, você já está na mão do Governo. Dou-te 165 dias para não pagar imposto e mandar os papela na sua terra Xai-Xai, isentar imposto, a gente fazer o bilhete de identidade com estudante, do Mestre Frederico Aires. Ele deu-me dois contos e quinhentos para receber mensalmente na Direcção dos Serviços Indígenas." Depois telefonou para falar com o Sr. Ferraz de Freitas que era o Administrador e depois com o-Intendente Pinheiro e disse assim, "Olha, está aqui o nosso miúdo que se chama Jacob, que é o pintor, tem que dar dinheiro para receber, já, já, já, que ele não tem dinheiro que acaba de vir da Rodésia.

Depois passei nos negócios indígenas e fui recebido pelo Leite Pinheiro, de forma como ele falou, fiz tudo aquilo que ele disse.

Na Segunda-Feira fui lá apresentar ao Mestre Frederico Aires. Leu aquele documento e marcou data. Depois de uma semana mandava-me chamar. Mandou o cipaio. Naquele tempo, era o tempo do cipaio, mandou o cipaio dizer, olha você está chamado no Conselho. No Conselho diz, não, é na Escola Técnica Sá da Bandeira, em '53.

Com o Mestre Frederico Aires, andei sózinho, o único africano era eu, depois o Já Assem e quatro irmãos chines e mais uma senhora que se chamava Alda.

Quando estava em visita na Beira o Com. Gabriel Teixeira apañhou o Vasco Campira, que andava a vender quadros na rua, e mandou para o Mestre Frederico Aires, com bolsa como eu. Depois entrou o meu irmão Elias, já falecido, e ficamos a estudar desenho e pintura até '56.

Na exposição do Craveiro Lopes em '56 os africanos eramos nós três. Depois tinha a Bertina Lopes e outros artistas portugueses.

O Malangatana só apareceu a expôr em 59 na Exposição dos Organismos Económicos quando veio cá o Lopes Alves, Ministro do Ultramar. Depois, este mandou-nos com bolsa de estudo a Portugal, a mim ao Campira e ao meu irmão em 4.11.59

Eu estive seis meses na Escola António Arroios a fazer letras e à tarde com o Mestre Abel Manta a pintar. Antes de vir embora, depois de seis meses, expôs na Secretaria de Estado da Informação, numa exposição inaugurada pelo Ministro do Ultramar, Lopes Alves. (11)

Se é pela mão dos mais altos magistrados do Poder colonial que nos surgem os primeiros pintores indígenas nos anos '50, numa evidente política de promoção social interna e internacional dos "éxitos" da colonização portuguesa, não é também por acaso que eles são encaminhados para o Mestre Frederico Aires. Com efeito este era um pintor com uma formação académica clássica, segundo os padrões da cultura ocidental, veiculando não só os respectivos princípios técnicos e de utilização do material, como também a ideologia imagética (12) que passou a caracterizar a expressão destes autores.

Muito ligados na sua prática comercial aos artesãos urbanizados que pela baixa da cidade vendiam "artesanato indígena" ao colono ou no cais, um pintor que foi aluno de Jacob, mais tarde afirmaria em testemunho da sua subserviência ao mercado:

"Faço (quadros) sempre que alguém me pede ou gosta de um trabalho que já tenha começado. Eu gosto de servir o público e aquilo que ele gosta é aquilo que eu faço. A minha intenção é apenas servir todos aqueles que me acarinham e me dão estímulo". (13)

(11) Entrevista gravada por Paulo Soares e Malangatana Ngwenha em Maio de 82.

(12) "Uma ideologia imagética é uma combinação específica de elementos formais e temáticos da imagem que constitui uma das formas particulares da ideologia global de uma classe social", in: Nicos Hadjinicolaon "História da Arte e Movimentos Sociais", Arte & Comunicação, Edição 70, Lisboa 1978, p.101.

(13) in: "Diário" de Lourenço Marques, em 26.2.71, entrevista com Agostinho Mutemba.

O aparecimento de Malangatana em 1959, na exposição colectiva já referida, vem porém introduzir um novo elemento na pintura em Moçambique, muito embora a crítica então feita o fosse sintomaticamente em termos bastante negativos, em particular devido ao facto de a sua forma de visualização patente nas obras, nada ter a haver com a habitual nos alunos de Frederico Aires.

"Tudo começou ainda eu era criança. Desenhava ainda antes de entrar para a escola, no mato, ou seja na aldeia onde vivia, tentando reproduzir características da minha infância, próprias da terra.

As minhas dificuldades foram comuns a todas as crianças nascidas no mato; uma vez que nasci no mato e ali passei a minha infância e princípios da minha adolescência, pelo que não sofri influências de revistas e de livros e criei os meus próprios motivos.

Assim, consegui motivos meus e do meu meio, problemas quotidianos do africano, curandeirismo, feitiçaria e problemas desses das sociedades tribais.

Entretanto, fui para a escola de Matalana, na circunscricção de Marracuene, e ali se foi desenvolvendo o meu desejo de pintar. Para além disso a ajuda valiosa do professor negro Sidikias Machiana, cujo pai fora o fundador da escola de Matalana, e que tinha muito jeito para o desenho, muito contribuiu para acentuar em mim o gosto e o interesse pela pintura. Mesmo assim houve interrupções e dificuldades não faltaram. Eu pintava ao sabor do acaso e de uma, talvez, intuição interior.

Já na década de 50 trabalhava como servente no Clube de Lourenço Marques, a apanhar bolas de ténis para os patrões e aproveitava o tempo livre para desenhar. Foi nessa altura que, sem o esperar me surgiu uma oportunidade: Augusto Cabral, um sujeito que frequentava o referido Clube, começou a apreciar os meus desenhos, dando-me simultaneamente papéis, aguarelas, enfim o material necessário para a confecção dos trabalhos, ao mesmo tempo que me ia incitando a continuar".

Malangatana visita depois a escola de Frederico Aires, mas, ao ver o tipo de desenhos e pinturas que os alunos do mestre faziam, fica desencorajado "porque nada lhe diziam". Frequentando o Núcleo de Arte é convidado a ir a casa do arquitecto Miranda Guedes onde começa a praticar, acabando por lá ficar três anos.

"Foi um período de intenso trabalho, sempre a tentar fazer melhor, a mais criar. E o mais curioso é que o Arq. Miranda Guedes se esforçava porque eu não sofresse influências estranhas".

Em 1959 expôs pela primeira vez, em Lourenço Marques, nas Associações Económicas, exposição essa onde participaram vários pintores, portanto uma exposição colectiva.

No mesmo ano expus na Associação dos Naturais de Moçambique, onde ganhei uma menção honrosa. O trabalho intitulado "A Mulher na Cidade", reproduzia duas mulheres sentadas numa casa muito alta. Com isto eu quiz significar a busca de mais e mais, a busca do infinito que elas, lá nas alturas, perscrutavam.

Mais tarde, ou seja, em 1961, com a ajuda do referido Arquitecto, realizei a minha primeira exposição individual.

Voltei em 1962 a participar noutra exposição colectiva em Lourenço Marques - 2º Concurso de Artes Plásticas - e aí obtive o 1º prémio. Ainda no mesmo ano, participei num congresso de Arte Africana em Salisbúria, onde comigo expuseram artistas de renome."

E porém ao nível temático que Malangatana afirma na época a sua individualidade em relação aos demais pintores participantes nas exposições, em que sobressaiem "motivos africanos, a figura humana e temas de inspiração mitológica e sociais da minha, ou seja da nossa terra.

Os meus quadros são retratos da vida de um povo, do povo moçambicano, com os seus mitos e costumes, enfim com toda a complexidade que o envolve.

A figura humana surge frequentemente nos meus trabalhos. Através dela, eu retrato a revolta que sinto por não ver a paz instalar-se entre todos os homens; eu retrato a força dos grandes da terra, tantas vezes sempre prontos a espezinhar os fracos ... Não é assim que grande parte da humanidade vive?" (14).

Já anteriormente porém, Malangatana tinha exprimido os seus pensamentos sobre arte, em particular sobre a influência que sua mãe, bordadeira de missangas tivera na sua formação estética, bem como o seu enraizamento nos valores culturais herdados de gerações anteriores: (15)

(14) in "Voz Africana" de 6.11.73, p.10 e 11, "De servente... a pintor".

(15) in "O cooperador de Moçambique", ano I nº11, L.Marques, 20.11.69, "O meu pensamento sobre arte".

"Os curandeiros, os poetas orais serviram-se dela, (a arte) para as aclamações aos seus deuses, deuses da chuva, deuses do sol, deuses da fecundação, deuses das revoltas contra os gafanhotos, que devastando as culturas, e até plantas silvestres, pelo homem negro aproveitadas para imensas coisas no seio da família, lutavam contra o sucumbir de um povo".

Nascendo e vivendo no seio da violência destruidora do sistema colonial, Malangatana considera então que a arte é como "um instrumento de música cheio de mensagens." Essas mensagens que o artista se limita a "pô-las" junto da humanidade, e ela "A arte", por sua vez, é que toma o papel educacional. (...) É nula para mim. A arte que se abstenha na íntegra, das manifestações e dos anseios do povo, porque o povo é o poço sagrado de um país. A minha arte é um diálogo simples, compreensível, trabalhada sobretudo expressivamente. Uma vibrante arte criando ao espectador um calor cheio de vida - nem que faça chorar ou criar arrepios no corpo desse espectador.

A arte deve ser um motor de arranque do povo, e cuja linguagem seja universal e se possível cosmográfica, como um Xitende cujos fios metálicos, foram forjados no fogo ardendo há séculos no seio dum povo."

E durante muitos anos da sua vida de pintor, os seus quadros reflectem de forma chocante os horrores do colonialismo: A violência, o sangue, os monstros, homens e lagartos de dentes e unhas vampirescas dominam os temas da sua obra, numa denúncia constante da acção colonial, muito embora a repressão constante imposta pela FIDE, policia politica de Salazar, que em Janeiro de 1965 o havia conduzido por dois anos às masmorras da cadeia da Machava.

A-ESCULTURA EM MADEIRA, DE LOURENÇO MARQUES

Já nos referimos à forma como se desenvolveram inúmeros artesãos nos centros urbanos, no "negócio de artesanato indígena" e como alguns deles vão passar a fazer um mais creativo aproveitamento tridimensional da madeira na execução de figuras que testemunham uma importante expressão artística popular.

Os anos de '61 e '62, por uma série de circunstancialismos, foram marcados por um grande movimento artístico popular em que ao nível da então cidade de Lourenço Marques se destaca também um maior interesse da parte de colonos na compra de "artesanato indígena".

Por outro lado, à acção já referida de se contratarem artesãos para a produção em série de "máscaras africanas", sem qualquer tradição local, opõe-se um movimento em contrário, em que se destaca a acção do Arquitecto Miranda Guedes (16), no sentido de estimular em todos os artesãos a produção de figuras segundo o seu livre critério, colocando-se ele próprio como comprador de tais obras, garantindo assim aos artesãos a sua venda.

E nesta altura que a par de alguns escultores, surgem também as primeiras piro-gravuras do Nhaca e do Fumo.

Chachuaio é sem dúvida o artista popular que então mais se destaca ao nível da escultura, mas logo "começa a ser aproveitado por alguns espertalhões de maneira que depois não o deixavam acabar as suas obras. Um era o Sr. F. Rosa de Oliveira, que andava à volta dele e não o deixava acabar, queria logo sacar-lhe as coisas para vender. O que o Rosa de Oliveira fez com ele foi o mesmo que em Nampula fez com os escultores macondes, pegou neles, tu agora vais fazer isto. Ah! O.K. pronto, está bom!"

"O Chachuaio está para a escultura como Melangatana está para a pintura" (17).

(16) Conforme entrevista gravada por Paulo Soares com Júlio Navarro em 8.10.81

(17) Idem.

Em Novembro de 1962, O Jornal "Tribuna" (18) publica uma entrevista com Alberto Chachuaio, onde ele afirma que nunca teve mestre e a escultura nasceu com ele, que esculpe e entalha desde pequeno.

Afirma que não tem tradição de escultores na família, embora considere que a escultura é uma arte muito divulgada entre os seus de Chongoene.

Além de fazer arte "absolutamente cõscio da importância e da dignidade que ela assume, com um orgulho franco mas despido de vaidades supérfluas", conforme o Jornal, salientamos a fotografia da sua casa na Matola onde numa tabuleta se lia "Escultura Moçambicana por Alberto Chachuaio - Artista A.T.C. - Matola - L.M."

O artigo refere ainda que os seus trabalhos estão ligados à vida quotidiana, e pública a fotografia de "O Milando" composto de três figuras bastante típicas - o cipaio, o queixoso e o administrador.

Alberto Chachuaio é posteriormente preso, sujeito aos "tratamentos" da PIDE (polícia política) e deportado para fora da cidade onde acaba por morrer com a tuberculose apanhada na prisão, pagando o preço de afirmar a sua dignidade de escultor moçambicano.

É também em 1962 que Paulo Come começa a fazer as primeiras esculturas, depois de se afastar do grupo de artesãos que trabalhara na oficina do Sr. Pardal, produzindo máscaras com base em modelos de fotografias.

Encadernador desde 1958 na Gráfica Industrial Lda., vê impossibilitada a sua melhoria profissional porque "como não era assimilado, não tinha bilhete de identidade, trabalhava e vivi sempre com a minha caderneta de indigena e então não fui aceite".

(18) Tribuna de Lourenço Marques, 9.11.62

"E então permaneci lá até '61, nos princípios - afirma Paulo Come (19). Eu vi que não estava a avançar. Amigos meus que estavam cá fora, um taxidermista Jorge Nhaca, estavam a fazer máscaras aqui, e então com eles fundámos o negócio de máscaras, fizemos máscaras e eu então afastei-me um pouco, trabalhar na arte, onde alguém diz é arte clássica, mas sim fazer aquilo que é natural. Eu tinha muito jeito no desenho e então meti-me a esculpir em vez de máscaras, fazer imagens comparativas, de pessoas, de gestos, um pouco de anatomia. Continuei até aqui. Sofri várias crises. Quem me apoiou foi o Dr. Madureira, que comprou desde a minha experiência, comprou os trabalhos, dizia ele, estou para te ajudar e eu disse, Sr. Doutor, não quero que me ajude, porque há muitos cegos, paralíticos e gente que anda aí à coca, mas ajudar, não é verdade. Compra porque lhe interessa. Ele aceitou e comprou os trabalhos.

Comecei a fazer figuras em '61. Não deixei automaticamente de fazer máscaras. Só depois que dei a minha primeira entrevista na "Voz de Moçambique".

Eles apreciaram a minha iniciativa de eu querer afastar-me da máscara para a figura. Deixei de fazer máscaras nessa altura em '62. Tentei um bocado copiar os macondes, porque eram figuras mais vendíveis, de negócio fácil. Não era arte na altura. O que se queria era viver. Tinha de se fazer coisinhas nas quais muita gente viesse a gostar. Para ter clientela, para poder vender.

O Chachuaio começou antes de mim. Eu apreciei os trabalhos dele e, quanto à história dele não posso contar porque foi morrer lá para Mahlana, morreu lá porque houve uma certa pressão em que ele teve de desistir, viver perto da cidade, na Matola. Infelizmente não cheguei de conhecer cara a cara.

O Chachuaio antes foi preso. Eu sempre procurei o Chachuaio mas sim, descobri que ele estava morto. Morreu. Morreu tuberculoso, maus tratos que ele apanhou. Só ele não chegou a gozar a sua arte.

(19) Entrevista gravada com Paulo Come, por Malangatana Ngwenha e Paulo Soares em 13.5.82

Através das obras dele eu me inclinei a ponto de eu figurar as minhas coisas, fiquei influenciado por Alberto Chachuaio.

É possível que eu tenha melhorado bastante, mas os meus princípios em sempre admirei os trabalhos dele, do Alberto Chachuaio.

Fiz a minha primeira exposição em 1972, com o apoio de Malangatana, onde disseram, Paulo Come, vai deixar a rua para se apresentar na exposição".

Mas Paulo Come não deixou a rua, mantendo-se ainda hoje dependente de quem lhe pagar para fazer obras por encomendas, mesmo que repetidas, dependente do mercado que explora não só o seu trabalho, como impede-o de desenvolver criadoramente a sua arte. A escultura continua a ser o negócio para ganhar a vida.

OS CURSOS DO NÚCLEO DE ARTE

Não é possível falar na pintura e escultura desenvolvida na então cidade de Lourenço Marques, sem fazer referência ao papel desempenhado pelo Núcleo de Arte.

O Núcleo de Arte nascera através do esforço de alguns artistas portugueses, entre os quais o já referido Frederico Aires, e com uma noção de academia, à semelhança de instituições congêneres existentes em Portugal.

A acção anti-fascista de vários artistas portugueses, desenvolve-se no Núcleo de Arte, particularmente em períodos de eleições em Portugal (como a de Norton de Matos), através de acções políticas no domínio cultural, que são combatidas pela policia de Salazar.

De uma maneira geral, a acção do Núcleo de Arte baseava-se em promover o intercâmbio entre artistas, palestras e debates, organizar sessões culturais diversas e exposições, bem como cursos destinados fundamentalmente à colónia portuguesa residente na cidade.

A estes cursos vão ter acesso alguns moçambicanos, jovens estudantes secundários ou trabalhadores, que se iniciam no domínio das técnicas e artes da pintura e escultura em especial, como Malangatana, Chicane e Chissano, entre outros que depois vão desistir.

Os anos de '61 e '62, como reflexo da própria actividade cultural desenvolvida a nível popular, são também marcadas por uma maior abertura dos cursos a jovens negros, e para a sua adesão não deixa de ter influência as notícias veiculadas nos jornais promovendo a acção de diversos artistas populares, ou relacionados com os pintores de origem "indígena" que participavam nas exposições de artistas portugueses e mesmo obtiam bolsas de estudo em Portugal.

A exposição individual de Malangatana em 1961, o primeiro prémio de pintura que recebera em 1962 no 2º Concurso de Artes Plásticas, bem como o prémio outorgado a Abdias no mesmo ano no Concurso para o Cartaz das Comemorações de Lourenço Marques, são outros tantos factores de mobilização junto de jovens indígenas ou estudantes negros.

Alberto Chissano é um dos escultores que irá surgir a partir do seu trabalho no Núcleo de Arte.

"Seu pai morre no dia em que ele nasce, dia 23 de Janeiro de 1935, provavelmente, e ele é educado por sua mãe e pelos avós. Por isto é uma criança diferente: sente-se só não é aceite pelas outras crianças da sua idade. Sua mãe leva-o consigo para a machemba - ele caça, monta armadilhas aos pássaros deambula longamente pelo mato até ao pôr do sol. Seu avô ensina-lhe a cortar madeira para fabricar utensílios domésticos que são necessários ao dia a dia.

Sua avó curandeira famosa da região, conhecida em todo o Manjacaze, povoa-lhe a imaginação com uma simbologia riquíssima, ensina-lhe a desvendar os sentidos e significados das forças da natureza, inicia-o em alguns segredos e leva-o a assistir a sessões de Psikuembo.

Criança ainda é escolhida para dançar, - honra rara que só pertence a homens de excepção - no grupo de Ngalanga mais importante da região.

Mas isto fará com que não seja admitido na escola da missão e, cada vez mais, o liga e faz entrar em íntimo contacto com a cultura tradicional changana, com as suas histórias, os seus mitos, a sua filosofia, os seus usos e costumes.

Será depois a partir dos 14 anos de idade, aprendiz de alfaiate, criado de servir em Lourenço Marques, mainato, cozinheiro, mineiro, militar, ordenança, novamente mainato e, por último antes do sucesso, trabalhara no Núcleo de Arte da capital ... como servente". (20)

Motivado pelo ambiente de criação artística em que trabalhava, Chissano começa a interessar-se pela ideia de criar imagens a partir do trabalho da madeira, até que alguns artistas do Núcleo de Arte, vendo o seu esforço vão incentivá-lo e transmitir-lhe vários ensinamentos e técnicas de esculpir a madeira, muito embora a atitude contrária desenvolvida pela maioria dos artistas e associados do Núcleo de Arte.

(20) in: "Tempo" de Lourenço Marques, nº 95 de 9.7.72, p. 46 a 53

Muito tempo de trabalho vai porém decorrer entre este período de aprendizagem de técnicas diversas e a apropriação dos mesmos por Chissano, passando a utilizá-los para expressão das suas ideias, sentimentos e aspirações.

"Quando era servente do Núcleo de Arte eu trabalhava e esculpia, mas não compreendia o que fazia. Tudo era muito confuso nessa altura. Hoje começa a estar mais ordenado.

Dantes eu aceitava tudo porque estava fora das coisas, divorciado das coisas e eu nunca pensava em tentar quebrar essa parede.

Hoje, pelo contrário, sinto-me já dentro das coisas, essa parede foi quebrada por mim, eu ultrapassei-a, quero conhecer tudo o que me rodeia, procurar as causas, os porquês de tudo, tentar conhecer um outro mundo e o modo como é possível as pessoas entenderem-se".

"A minha evolução como artista acompanhou a minha evolução como homem. A constante necessidade de procurar ver mais claramente, a maneira sempre renovada de olhar não só o simples tronco de árvore que eu ia trabalhar mas tudo aquilo que me rodeava, a necessidade constante de encontrar o que não é evidente nem muitas vezes visível, obrigaram-me a colocar constantemente em contraste, o mundo camponês donde eu venho e ao qual eu estou indissoluvelmente ligado, com o mundo da cidade onde vivo. A minha arte possibilitou-me perceber um pouco melhor" (21).

O início da actividade escultória de Chissano coincide com o período de '67 e '68 em que se abriram inúmeras lojas de artesanato que absorviam a produção estereotipada de máscaras, figuras diversas vendidas como artesanato indígena, aos colonos e turistas sul-africanos que enchiam a cidade de Lourenço Marques durante os períodos de férias.

(21) Idem, Chissano na primeira pessoa.

Chissano porém, não se deixa ir no aliciamento fácil de produzir figuras em série para vender na rua ou nos intermediários das lojas.

"A minha arte não é um negócio, é um sentimento ..."

"Se eu fosse um comerciante de madeira trabalhada não teria tudo isto comigo. Mais: muita gente me tem dito: trás-as tuas peças a minha casa para eu ver porque quero comprar algumas ... nunca lá fui.

"Se eu estivesse fundamentalmente interessado em vender iria lá, entraria em todo esse jogo..."

"Cada peça que faço tem o seu significado, não procuro que seja igual ou diferente das outras, é sempre como começar de novo. Procuro de cada vez que empunho o "mbetho", o canivete ou o formão, e olho a madeira conseguir o que quero..."

"Nunca o consegui. Tem sido sempre "mais ou menos".

"Só trabalho quando sinto o que vou fazer. Nem sempre consigo mas, às vezes de madrugada, quando surge essa vontade de trabalhar, lanço-me às coisas e, como sempre, recomeço.

"A minha arte está ligada ao povo. Quando comecei a fazer escultura percebi que não estava sozinho, que não era só eu que vivia mal." Porém, considera Chissano em entrevista à Revista Tempo em 1973, "A vida não é só choro, não é só tristeza, também é a luta quotidiana contra ela, também é a procura da realidade. As mãos são exactamente isso: as minhas forças, a força que está nas mãos, e na possibilidade de descobrir e de construir o futuro com as próprias mãos..." comenta Chissano a propósito da série de mãos que então produzia, e sobre o que elas representavam.

ACÇÃO CULTURAL E LUTA POLITICA

É evidente que debaixo do fascismo da dominação colonial, qualquer manifestação cultural que afirmasse valores opostos à da colonização surgia como fenómeno da resistência política à dominação estrangeira.

Esta página está faltando
do exemplar de MHN

No entanto o desenvolvimento da luta armada, obrigou o regime português a promover acções tendentes a desenvolver o mais rápido possível o crescimento de uma elite de cor preta para a utilizar como intermediária entre o Estado colonial e a grande massa de trabalhadores, tendo portanto de ceder em alguns aspectos não fundamentais dos seus princípios de colonização, em manobras demagógicas e propaganda política, ao mesmo tempo que aumentava o poder repressivo da sua policia e exército.

O final de '64 anício de '65 é acompanhado por uma grande onda de prisões que atingiram inúmeros nacionalistas entre os quais alguns artistas, como Craveirinha, Rui Nogar, Luis Bernardo Honwana, Malangatana e Abdias Muchanga.

Paralelamente a isso aumenta o controle da PIDE sobre as direcções dos movimentos associativos, que haviam tido papel importante na formação política de muitos dos militantes que saíram clandestinamente de Moçambique, em adesão à FRELIMO.

A acção de lançamento de artistas provenientes do estrato indígena começada por Gabriel Teixeira é continuada por Sarmiento Rodrigues, que passa a convidar os artistas moçambicanos que mais se destacavam para as recepções e jantares do Governador Geral, procurando assim o seu comprometimento com o regime, e o seu afastamento da luta política que se desenvolvia pela independência nacional.

Isto nota-se particularmente após os julgamentos e libertação dos artistas presos em 64/65, isto é volvidos mais de dois anos.

O movimento cultural então desenvolvido na cidade de Lourenço Marques, particularmente ao nível de clubes e associações, em que era permitida a organização de actividades culturais e recreativas, e dentro dos próprios limites de controle e censura imposta pela PIDE, caracterizava-se simultaneamente, pela base de associação divisionista, fomentada pelo regime colonial (divisões com base em raça, região, grupo étnico, etc), e pelo esforço anti-fascista e anti-colonial de aproximar os artistas de diversas expressões e proveniências.

O Núcleo de Arte que desenvolvia uma actividade artistica de âmbito geral e não só vocacionada para as artes plásticas, veio entretanto, mercê da acção de alguns artistas portugueses, em especial os irmãos Mealha e António Quadros, que dão impulso a uma série de acções que ligue o Núcleo de Arte, à Associação Africana e à Associação dos Naturais de Moçambique, aos cine-clubes, etc.

Nesta altura é elaborado um projecto, com financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian, de construção de um complexo arquitectónico para a promoção e desenvolvimento de várias manifestações artisticas e culturais, oficinas, ateliers, escolas de música, canto e dança, auditórios e salões de exposições a ser edificado na barreira da Maxaquene.

O regime colonial não viria porém a autorizar a execução desse projecto, devido à amplitude da sua acção cultural, uma vez em actividade dinâmica.

Depois a mesma Fundação Gulbenkian viria a subsidiar a construção do auditório Galeria da Beira, um projecto bem mais modesto e variado só para os limites da burguesia colonial dominante no centro de Moçambique.

Dados ainda dispersos os recolhidos para esta reflexão, mas que procurem evidenciar alguns dos aspectos mais relevantes da acção colonial ao nível da escultura e pintura em Moçambique, e da forma como depois da afirmação de um nacionalismo cultural, que a luta armada era indício do mais alto expoente, o poder colonial tenta aproveitá-lo numa via de "luso-tropicalismo" (22), num projecto de neo-colonização que se começa a desenhar entre Portugal e o Brasil, com os jogos luso-brasileiros, como momentos particulares dos acordos existentes.

(22) Ver Gilberto Freire

Período importante da história recente do nacionalismo em Moçambique, as décadas de '50 e '60 assistiram a tão profundas alterações sociais e económicas, que se torna evidente, que só um estudo detalhado e dentro de uma perspectiva global do processo histórico moçambicano e internacional da luta anti-imperialista, é que permite compreender também a evolução da pintura e escultura em Moçambique durante este período.

Neste trabalho procurámos reter algumas linhas gerais deste processo, salientando alguns aspectos considerados relevantes em termos globais, mesmo quando respeitantes ao processo individual da trajectória de um artista. Estas biografias, mais do que pessoais, são parte da história de cada um, ligada à história de todos nós.

O recurso às fontes orais ou escritas, expresso nas notas, mais não visa do que ilustrar a metodologia utilizada neste estudo, aproximando-a mais dos estudantes e público em geral interessado em aprofundar os seus conhecimentos sobre o assunto.

Esta reflexão visa essencialmente promover um estudo sobre a participação e luta dos artistas durante o período colonial, sobre o papel que desempenharam no movimento nacionalista, os conflitos, compromissos e valores transportados da velha sociedade e que ainda hoje se conservam impedindo a sua participação creativa na edificação da Sociedade Nova.

O estudo iniciado, necessita de ser aprofundado, enriquecido em inúmeros pormenores omissos, para que de facto tenhamos um quadro o mais fiel possível da evolução da pintura e escultura em Moçambique, em particular nas últimas décadas.

Este trabalho não se pretende académico, no sentido usual do termo. Destina-se a ampliar o debate cultural e a estimular a participação da Universidade no mesmo, mas mais do que isso promover a democratização dos métodos de investigação, pelo envolvimento de estudantes e trabalhadores diversos a desenvolverem estudos nas suas províncias e locais onde vivem sobre os aspectos históricos relacionados com este tema.

Compreendemos que só na síntese dinâmica de inúmeros trabalhos a realizar por todo o país, será possível expôr em pormenor a complexidade do processo histórico desenvolvido nas últimas décadas.

Devido às características específicas da colonização a nível cultural, a maioria das obras-testemunhos do passado, foram expatriadas ao longo de séculos para a Europa e América, mantendo-se como propriedade de inúmeros coleccionadores particulares e Museus ou outras instituições.

Esta outra limitante para o nosso estudo é ampliada porém com os próprios estudos que são feitos emíde sobre essas obras. De facto revelam quase sempre uma óptica de análise assente em valores do imperialismo e seu neo-colonialismo cultural.

SOBRE A CONCEPÇÃO E A CRITICA "OCIDENTAL" A ARTE AFRICANA

É hoje visível nas relações internacionais o domínio que os monopólios multinacionais do imperialismo têm no domínio cultural e a nível em particular dos países subdesenvolvidos pelo seu controle dos meios de Comunicação Social, particularmente através da luta pela Nova Ordem Internacional da Informação,

A detenção do património cultural dos povos, nos países imperialistas, é outro aspecto da dominação cultural, e a forma como os seus valores são apresentados testemunha emíde as concepções racistas e formuladas ao longo de séculos de colonização.

Recentemente esta questão foi denunciada no periódico "Arts Review" (23) a propósito de uma exposição de "Arte de Africa" exibido no início de 1981 em vários países da Europa Ocidental, em em Londres, no Commonwealth Institute, originária de vários coleccionadores de arte da R.F.A.:

(23) Arts Review, Feb. 13.81

- As exposições de arte africana promovidas na Europa são feitas de forma a transmitir uma imagem deturpada da cultura africana, que não corresponde à que os povos têm de si próprios.

Procura-se a coberto dos movimentos de negritude e de autenticidade africana manter a projecção de valores racistas e tradicionalistas deixando de lado os aspectos determinantes das lutas do movimento nacionalista e pelo progresso social dos povos africanos.

Muitos autores que se referem à arte africana, diferenciam-na entre "Autêntica" e "Adulterada". Uma é a tradicional ou primitiva, distinguida da outra "que a cultura tecnológica ocidental transformou a continua a transformar" e que "embora entre esta última os artistas se procurem inspirar no seu continente natal, o certo é que a sua técnica e a forma de visualização das obras se enquadrem em modelos e matrizes estranhas a Africa", (24)

Esta concepção comumente colocada a respeito da pintura africana, foi recentemente salientada pelo crítico de arte do período inglês "The Guardian" (25) considerando a "pintura como uma insidiosa forma de colonização" e indicando que "as suas desvantagens são imensas. Ao contrário do escultor, o pintor necessita ter um todo industrial atrás dele, fornecendo-lhe telas, esticadores e molduras; paletas, espátulas e pinceis; tintas, diluentes e vernizes.

A sua independência, conclui o crítico, é ilusória. Pintar trás consigo uma longa tradição ocidental."

Outra dependência porém é mais grave, referimo-nos em especial ao facto de que quem continua predominantemente a comprar obras de arte em Africa continuam a ser coleccionadores europeus.

(24) Lima, Mesquitele, in: Apontamentos sobre a escultura negro-africana, Colóquio, Artes, nº 30, 2ª série, 18º anos/Dez/Fundação Caloustre Gulbenkian, Lisboa (p.41/42).

(25) in "The Guardian", 27.5.81 - Waldemar Jaruszczyk Reviews an exhibition of modern Mozambican Art - A picture of heroic History".

Estes mais do que outra razão, porque se constituem como principal comprador, continuam a influenciar a produção segundo os seus critérios de selecção, adquirindo e promovendo as obras segundo os seus valores.

De facto, conceber que a forma de visualização se enquadre em valores e matrizes estranhas a Africa, pelo facto de se utilizarem meios técnicos desenvolvidos fora do continente, é no fundo uma posição anti-histórica e racista, associada à ideia de que o africano deixa de ser ao pôr de lado a tanga de peles e a caça aos leões com azagaias.

Em Africa deve-se manter a arte "primitiva", "exótica", tosca, folclorística, assente nos "usos e costumes" retidos pela dominação colonial. Esta imagem de perpetuação do subdesenvolvimento, para justificar a nudez e miséria criada pela exploração imperialista, tem objectivos claros de reproduzir o sistema e travar o progresso económico e social do continente.

Ao salientarmos no final destas reflexões estas questões a propósito das relações internacionais ao nível da pintura e escultura, é com o sentido de não só podermos promover a nível internacional a personalidade artística do povo moçambicano, como também reflectir sobre as influências que ainda hoje os valores do mercado internacional dominam e exploram o pintor e escultor, ao nível da sua própria criação artística.