Malangatana, Nationalist Movements and Modern African Art in Mozambique: An Introduction to "Artes Plásticas e Movimento Nacionalista em Moçambique"

Malangatana Ngwenya (1936-2011) was the most important painter from Mozambique and one of the most prominent artists of his generation from Africa. His celebrated artistic career, beginning in the late 1950s, spanned six decades in a country that experienced constant, intense and profound historical change. Malangatana and the arresting, colorful images he created were integral, active participants in these transformations. Indeed, the figure of Malangatana and the power of his art, especially his paintings, enjoyed the rare ability to communicate ideas, dreams, emotions and meanings far beyond the studio space and international art galleries. He touched so many so deeply that Mia Couto could describe him, after his death, as the soul of the country.

Despite (or perhaps because of) his artistic greatness, which was recognized almost immediately in Mozambique, his instant fame, which quickly spread to a number of other African countries, his prolific artistic production in a variety of media over the course of a lifetime, which was collected and exhibited throughout Africa, Europe and America, critical art historical and theoretical scholarship on Malangatana and his images remains relatively underdeveloped.[1] When the David Winton Bell Gallery at Brown University held a major retrospective exhibition of his work in 2002, it provided visitors with the unique experience of viewing in the United States representative works from throughout Malangatana's career.[2] The breathtaking exhibition featured canonical early works, such as *25 de Setembro*, *Juízo Final* and *Monstros Grandes Devorando Monstros Pequenos*, and the presence of the charismatic artist at the opening. (Figs. 1 & 2) But a lack of critical scholarship on the artist, and on twentieth-century art in Mozambique in general, meant that a number of complex issues could only be indicated, not interrogated.[3]

The transcription, editing and publication of "Artes Plásticas e Movimento Nacionalista em Moçambique" is intended to make available the kind of documentation necessary for the writing of a critical, theoretical history of art in Mozambique.[4] This essay likewise facilitates a new approach to some of Malangatana's more difficult work, such as his prison notebooks, which have been

neglected in favor of his more celebratory decorative and mural works. It also provides a new understanding of the internationalism he practiced in workshops in Africa, the United States and elsewhere.

This study was completed by Malangatana and Paulo Soares in 1982 for the Centro de Estudos Africanos (CEA) of the Universidade Eduardo Mondlane, but was never published.[5] The CEA was one of the principal centers of intellectual activity in Mozambique in the 1970s and 1980s, and its research director, Ruth First, was brutally killed by a letter bomb in her office there on August 17, 1982. The research activities of the CEA were often inspired by political ideas and undertaken in the pursuit of political goals. The article might have been undertaken soon after Malangatana returned from Nampula to Maputo in the early 1980s when he began a new period in his life. The valuable study was later copied by the Angolan intellectual and nationalist, Mário Pinto de Andrade, who was an affiliated researcher of the CEA and who taught a course there with Maria do Céu Carmo Reis on "Ideologias de Libertação Nacional" in 1985. Mário Pinto de Andrade was committed to collecting and preserving historical documents related to the nationalist and liberation movements of Lusophone Africa, and it was in his remarkable archive, now housed in the Fundação Mário Soares in Lisbon, that I came across the article by Malangatana and Paulo Soares.[6]

The typescript study published here for the first time focuses on the conditions of artistic production in colonial Mozambique and the relation of this art to anticolonial sentiment, nationalist ideas and liberation movements during the 1950s and 1960s. We learn much about the working conditions of artists in rural and urban settings; the training and exploitation of artists; the role of patrons, the market, cultural associations, exhibition practices and cultural expression as a form of anticolonial resistance. But the most important passages are those that address the relationship between art and nationalism, modern art and colonialism, and the emergence of modern African art. The essay is a valuable source for understanding how modern African art in Mozambique emerged in the 1960s as a self-consciously national culture that was galvanized by anticolonial resistance, nationalist aspirations and liberation movements. It likewise provides evidence that integrates the history of art in Mozambique into broader art historical developments throughout Africa during this crucial period of African independence and liberation.

Throughout the 1960s Malangatana's paintings were celebrated as exemplary of modern African art by an influential group of critics, curators and patrons—Ulli Beier in Nigeria, Julian Beinart in South Africa, Pancho Guedes in Mozambique

and Frank McEwen in Southern Rhodesia—who pioneered theoretical approaches to contemporary African art.[7] This study, however, looks at this extraordinarily rich artistic production from a different perspective. It documents the cultural, intellectual, political and social considerations behind the artistic and aesthetic choices made by artists as they critically engaged with colonialism, modernity and tradition to create powerful images which "profoundly shocked the entire ideology and values of colonialism."[8] The authors are careful to emphasize the political implications of these kinds of choices and the very real dangers involved in making them. These were artists who endured brutal fascist repression because they were committed to fulfilling their role as the "'collective voice [of the people],' mobilizing anticolonial consciousness, denouncing racist exploitation and oppression, and maintaining a continuous clandestine political activity."[9]

Indeed, this essay features a number of the critical and theoretical categories that would later be used to define modern African art in the scholarly literature.[10] For instance, in this essay, we see how art emerged as an independent cultural practice through the activities of the Núcleo de Arte, artistic workshops and private patronage, and how this nascent artistic freedom, so vividly expressed in the works by Malangatana, Abdias Muchanga, and Alberto Chissano, resulted in the expression of individual subjectivity and critical self-awareness. These developments led to the rapid appearance of an incisive, critical voice that analyzed and condemned colonialism; rehabilitated and affirmed African subjectivity, culture and identity; and assessed and commented on the current social, political and economic situation in Mozambique and throughout Africa. This was achieved by selectively appropriating techniques, expressive strategies and media associated with European modernism and intentionally rejecting Western artistic values and aesthetic principles in order to fashion new models of cultural and artistic expression that arose from within African culture, history and subjectivity and would come to constitute a national culture.

NOTES

I would like to thank Alda Costa, Delinda Collier and Drew Thompson for their helpful comments on the text. I would also like to thank the David Winton Bell Gallery at Brown University for generous permission to reproduce the two photographs of the exhibition installation and opening and the Visual Resource Center at the University of Massachusetts Dartmouth for kindly scanning the negatives.

1. However, see Memory Holloway, "Malangatana: *Viagem Salvadora*, Where Blood and Tears Run," in this issue.

2. *Malangatana: A 40-Year Survey of a Contemporary Mozambican Artist*, David Winton Bell Gallery, Brown University, curated by Vesela Sretenovic, April 13, 2002—May 27, 2002.

3. In 1982, when Malangatana and Paulo Soares wrote this essay, there were no museums to collect art and no culture of museum curatorship in Mozambique. At the time, socially-conscious art and artists were to be integrated with the life of the people and, by extension, art was considered property of the nation. However, Malangatana would participate in the creation of the Museu Nacional de Arte, which would be opened to the public in 1989.

4. For the development of art in Mozambique, see Alda Costa, *Arte em Moçambique: entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004)*, Lisbon: Verbo, 2013; Alda Costa, *Arte e artistas em Moçambique: diferentes gerações e modernidades*, Maputo: Marimbique, 2014.

5. The essay was written during a difficult period in the history of post-independence Mozambique. In the early 1980s Mozambique would be engaged in a series of costly and damaging wars against Rhodesia (Zimbabwe) and then South Africa, which would be followed by a protracted civil war against RENAMO. These conflicts helped undermine FRELIMO's economic, political and social policies, which included the controversial re-education camps and the forced removal of people from urban centers. However, FRELIMO likewise attempted during these years to define a national culture that would align with its practices, policies and strategies and this essay must be situated within this intellectual and political climate. See Edward Alpers, "Representation and Historical Consciousness in the Art of Modern Mozambique," *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, Vol. 22, No. 1 (1988), pp. 73-94.

6. Malangatana Ngwenya and Paulo Soares, "Artes Plásticas e Movimento Nacionalista em Moçambique," typescript dated 1982, Fundação Mário Soares, Arquivo Mário Pinto de Andrade, 04331.008.004.

7. See, Ulli Beier, *Contemporary Art in Africa*, London: Pall Mall Press, 1968. For brief discussion of these figures, see Chika Okeke-Agulu, *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*, Durham: Duke University Press, 2015.

8. Paulo Soares, "Biografia de Malangatana Valente Ngwenya," typescript dated January 8, 1984, Fundação Mário Soares, Arquivo Mário Pinto de Andrade, 04331.008.001.

9. Malangatana Ngwenya and Paulo Soares, "Artes Plásticas e Movimento Nacionalista em Moçambique," p. 145

10. See, for example, the landmark exhibition catalogue, *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, edited by Okwui Enwezor, New York: Prestel, 2001.

MARIO PEREIRA (Ph.D., Brown University) is Editor of *Portuguese Literary & Cultural Studies* and Executive Editor of Tagus Press in the Center for Portuguese Studies and Culture at the University of Massachusetts Dartmouth.

Fig. 1. Gallery Installation, Malangatana: A 40-Year Survey of a Contemporary Mozambican Artist, David Winton Bell Gallery, Brown University, April, 2002
(Courtesy of the David Winton Bell Gallery, Brown University).

Fig. 2. Malangatana at the opening of Malangatana: A 40-Year Survey of a Contemporary Mozambican Artist, David Winton Bell Gallery, Brown University, April, 2002
(Courtesy of the David Winton Bell Gallery, Brown University).

ARTES PLÁSTICAS E MOVIMENTO NACIONALISTA EM MOÇAMBIQUE

1. BREVES INDICADORES DOS ANOS '50
2. RESISTÊNCIA E LUTA CULTURAL
3. A ALTERAÇÃO DO ESTATUTO DO ARTESÃO
   o artesão rural
   o artesão nos centros urbanos
4. LUTA POLÍTICA E CONSCIÊNCIA NACIONAL NO MOVIMENTO URBANO
5. ACÇÃO CULTURAL E ARTES PLÁSTICAS EM LOURENÇO MARQUES
6. AS ARTES PLÁSTICAS NO DESENVOLVIMENTO SOCIAL

MALANGATANA NGWENYA
PAULO SOARES

MAPUTO - 1982
U.E.M.

Artes Plásticas e Movimento Nacionalista em Moçambique (Contribuição para uma reflexão dos anos '50 e '60 em Moçambique)*

Do cartão de indígena ao Bilhete de Identidade da Província de Moçambique, ocorrem inúmeras mudanças políticas e sociais, e decerto económicas, que demarcam duas práticas coloniais diversas, embora na evolução do mesmo sistema de exploração colonial.

Do Moçambique do indígena ao Moçambique do autóctone, houve toda uma luta passada entre reivindicações, greves e manifestações, reivindicando iguais direitos para a força principal, como se considerava então o indígena, o mais numeroso e explorado grupo, de uma sociedade que lhe negava o mais elementar direito cívico.

As mudanças ocorridas depois da abolição do Estatuto do Indígena operam-se já sob pressão do início da luta armada, mas subordinadas aos mesmos princípios políticos do colonial-fascismo português, de integração de Moçambique no Espaço Português.

A integração do indígena no estatuto de assimilado começa a ser tónica dominante da política colonial, particularmente depois de 1956, preparando a abolição do trabalho forçado como modo de produção dominante do Estado Colonial. Este processo veio polarizar o desenvolvimento da consciência nacionalista, pela promoção de novos sectores sociais à classe intermédia de assimilados, já então reivindicando a independência nacional. Tratava-se, no entanto, para o Estado Colonial, de travar essa tomada de consciência, passando da política de despersonalização cultural para a de integração ou passagem do indígena a português.

Em 1955, Silva Cunha, Ministro do Ultramar de Salazar, afirmava: "[d]ado 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 aportuguesamento."[1]

O primeiro passo teria sido a prossecução de uma sistemática política de despersonalização, levada a cabo nas décadas anteriores de implantação de trabalho forçado em toda a colónia. A integração, ou assimilação progressiva das

* Fundação Mário Soares, Arquivo Mário Pinto de Andrade, 04331.008.004

populações colonizadas, não passou sempre, como diria Amílcar Cabral, de uma tentativa, mais ou menos violenta, de negar a cultura dos povos em questão.[2]

Como é que as mudanças efectuadas na década de '50 se fizeram sentir ao nível do estatuto social do artesão e artista produtor de imagens?—Nota-se com efeito, desde esta altura, um esforço do Estado Colonial em promover indígenas ao estatuo de "artistas;"—Como trabalhava o artista subordinado ao chibalo e o que na mesma altura colocava as suas obras nos salões de exposição da burguesia colonial? Como era explorado o artesão rural e o urbano? Estas são algumas questões que procuraremos abordar, tendo presente o movimento nacionalista em curso, e que se enraíza historicamente na secular resistência à ocupação estrangeira, opondo-se não só a ela, como às diferentes formas de apoio que o colonialismo obteve de diversas forças sociais internas. Até que ponto a política de despersonalização cultural se fez sentir entre os artistas de então? Como neles se mantiveram acesos os ideais de independência cultural negados e combatidos pelo colonialismo? Como se manifestaram como voz colectiva do povo?

A necessidade de compreensão global do fenómeno artístico à escala nacional levou-nos a ter de fazer uma pequena reflexão sobre os aspectos económicos e sociais mais relevantes dos anos '50 em Moçambique, apresentando alguns indicadores de âmbito geral, que nos apontam para a necessidade de estudos mais aprofundados caracterizarem este período fundamental na história recente de Moçambique.

1. Breves Indicadores dos Anos '50

Muito embora nos demais países africanos e vizinhos de Moçambique o direito à independência política dos povos colonizados fosse uma reivindicação tornada comum e reconhecida nos fóruns internacionais após a II Guerra Mundial, o projecto colonial português mantinha-se determinado a desenvolver-se contra o movimento da história.

Com efeito, em 1951, a fim de alcançar um estatuto jurídico que lhe permitisse o acesso à Organização das Nações Unidas, o Governo de Salazar opera a mudança nominal de Colónia para Província Ultramarina. Procurava assim escamotear a luta interna e internacional contra a continuidade do colonialismo e manutenção institucionalizada do trabalho forçado.

Beneficiando em relação às demais potências coloniais de uma estabilidade económica e social interna que lhe advinha do facto de não ter participado na Grande Guerra, o regime de Salazar vai então começar a desenvolver, de uma

forma concertada e em todo o espaço territorial da colónia, a sua acção política assente na racionalização máxima da exploração da força de trabalho pelo meio compulsivo do chibalo, trabalho forçado ou migratório, como forma principal de obter a mais-valia absoluta da pilhagem colonial.

Se, até 1940, Moçambique não constituía um espaço económico coeso, em que a manutenção da Companhia Majestática de Moçambique, com sede na Beira, era um testemunho da antiga incapacidade de exploração de toda a colónia pelo capitalismo português, o fim do contrato desta Companhia coincide com a realização no mesmo ano da Exposição do Império Colonial Português, em que foram estudados em pormenor os recursos naturais e humanos das colónias, com vista à sua máxima exploração.

Muito embora a Guerra fizesse adiar a concretização dos planos coloniais, a estabilidade do regime de Salazar do pós-guerra vai permitir que então ele se lance em novas formas de colonização.

Até final dos anos '50, a presença de capital estrangeiro é relativamente reduzida em Moçambique, o capital português é fraco, e o recurso aos capitais acumulados e investidos localmente é insuficiente para se garantir altos índices de exploração assentes quase que exclusivamente na exploração da força de trabalho compulsivamente integrada na economia de mercado, produtora de bens exportados em bruto ou semi-elaborados.

Procura-se, no decorrer da década, a par da manutenção do modo de exploração tradicional do chibalo, alterar a natureza do sistema colonial, de colónia de exploração simples 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, acelerando-se o desenvolvimento urbano e os grandes projectos dos colonatos agrícolas e concessões a grandes proprietários e latifundiários colonos, das melhores terras retiradas aos camponeses colonizados.

Com fraca capacidade de investimento em infra-estruturas que elevassem os índices de exploração, o Estado Colonial chamava a si a responsabilidade de assegurar racionalmente a utilização da força de trabalho indígena, como mediador entre os vários interesses internos e regionais do desenvolvimento capitalista da zona, determinando reservas de grandes áreas populacionais não só para as culturas obrigatórias, como para grandes companhias e para exportação de mão-de-obra para países vizinhos, mantendo internamente o trabalho compulsivo com ordenados irrisórios e um constante fluxo de migração que atingia então a cifra de cerca de 250 mil emigrantes (mais de 1/10 da população masculina activa),[3]

permitido pela violência e elevada exploração operada debaixo do regime da palmatória e chibalo.

> As importações, compostas em grande parte pelos produtos manufacturados, passavam sempre o valor da exportação e, no fim de 1958, o défice da balança comercial era compensada pela entrada invisível proveniente do comércio em trânsito, pelos retornos dos trabalhadores migrantes 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 a quase totalidade dos produtos comerciais agrícolas e que era, contudo, a mais pobre. Somente as grandes sociedades estavam em posição de se defrontarem com os fortes investimentos iniciais requeridos para a economia de plantação.[4]

As alterações políticas e económicas introduzidas no decorrer da década, cujo aprofundamento não cabe no âmbito deste trabalho, são significativas não só por se oporem a uma constante luta reivindicativa, económica, social e política nacionalista, entremeada de greves e massacres como o de 1956 no porto de Lourenço Marques, como também porque testemunham a forma como o sistema colonial fez participar diversos sectores sociais internos, antes nacionalistas e hostis ao regime de Salazar, no "novo" projecto colonial.

Conseguindo o apoio activo de toda a burguesia colonial, silenciando pela repressão fascista os sectores coloniais adversos ao regime, como democratas, liberais e colonos pobres, proporcionando-lhes estatuto privilegiado e discriminatório pelo simples facto de serem brancos, o Estado Colonial procurou ainda o apoio da então diminuta classe média (intermédia) de mulatos e assimilados, que exerciam, desde o início do século, um inegável papel de liderança política e representatividade dos largos sectores sociais de indígenas.

Colocada à prova a consciência nacionalista e independentista das diversas camadas sociais moçambicanas, perante as regalias obtidas da exploração colonial sobre a grande massa populacional, continuam elementos provenientes desta, despersonalizados pelo processo de integração como assimilados, a integrar-se no escalão "civilizado" como elementos servis do sistema.

É neste contexto de promoção do estatuto de indígena a assimilado, que se mantém como uma constante em vários séculos de colonização, embora operado de forma diversa desde o tráfico mercantil, e que representa uma luta que no decorrer

deste século se manteve acesa nos órgãos de informação africanos "em prol dos interesses dos naturais das colónias," que salientamos a estratégia da colonização na década de '50, com vista a aumentar a classe média que comportava, em 1950, menos de cinco mil assimilados para seis milhões de habitantes.

Estratégia global de integração de Moçambique no Espaço Português, realizado ao nível económico na prossecução dos Planos de Fomento, a integração opera-se ao nível cultural de forma bastante contraditória, porque assentando em métodos despersonalizantes do fascismo, apoiados pela acção evangelizadora da missão cristã, em especial a católica, que por Concordata de 1940 recebeu a função de educar os indígenas.

Preparando a inevitável abolição do Estatuto do Indígena, que viria a acontecer em 1962, o Estado Colonial provoca o crescimento social dos assimilados, bem como a sua importância relativa no quadro dos servidores do regime, de forma a criar um grupo intermediário maior, que se opusesse à grande massa da população, promovendo os que mais servis apoiavam o regime.

1956 será talvez o ano de viragem daquilo que poderemos considerar política de despersonalização, à de integração com vista ao completo aportuguesamento. Ao nível cultural, a agudização da luta de classes é acompanhada por diversas realizações que culminam na visita do Presidente Craveiro Lopes, que vem testemunhar as realizações operadas no quadro da colonização, dando realce à promoção do indígena, posto que estava concluída a "pacificação;" pela integração maciça de todos os indígenas na economia de mercado colonial, através da força coerciva e tentativa de destruição de todas as formas populares de expressão cultural, em que assentou a política de despersonalização, porque eram tidas como formas de resistência ao colonialismo.

2. Resistência e Luta Cultural

Com uma incidência progressivamente mais forte que nas décadas anteriores, o final dos anos '40 no Sul até meio dos anos '50 no Norte, são marcados por ondas sucessivas de repressão contra as mais significativas manifestações culturais tradicionais. Considerava-se que elas interditavam a participação voluntária dos indígenas no contrato ou na cultura obrigatória.

Estado de violência institucionalizada, através do trabalho forçado, o regime colonial fascista tudo faz por destruir toda a manifestação cultural e social que se desenvolva fora da sua tutela paternalista, porque, de qualquer forma, exprimem a vitalidade de valores de culturas que se opõem aos princípios da

colonização, que se nega a existência, para serem considerados por usos e costumes de povos selvagens que era necessário evangelizar.

Administração Colonial, Missão, Cabo de Terra e Sipaio, tornam-se uma intricada rede contra todas as manifestações culturais populares, para se imporem 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 pelo completo aportuguesamento.

O saque e a destruição dos valores culturais materiais de mais significação histórica e social, a destruição de máscaras, trajes rituais e cerimoniosos, utensílios diversos, de instrumentos de caça, a forjas, utensílios musicais ou cabaças de curandeiros, visava não só a eliminação dos valores materiais em si, mas dos valores mais profundos que eles representavam.

No vazio cultural aberto pela violência fascista de tal repressão instalam-se os valores de submissão das missões. Em 1956, faz-se a alteração dos programas do ensino rudimentar, para ensino de adaptação, já no quadro da promoção do indígena a assimilado.

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]

Em 1960, porém, somente 3/100 das crianças frequentavam a escola, e o número de assimilados era ainda de poucos milhares. O Estatuto do Indígena demarcava então claramente o sector social "moderno" do "tradicional." A prática anti-cultural do Estado Colonial operava-se no quadro da arregimentação de trabalhadores forçados e, amiúde, a prática de manifestações culturais era o pretexto para se fazer a contratação forçada de mais um grupo de indígenas para o chibalo.

A viagem do Presidente Craveiro Lopes a Moçambique, em 1956, é acompanhada de uma série de reformas administrativas e acções políticas de indubitável alcance no quadro colonial e social. Procurando consolidar o poder colonial, em altura de grande movimentação internacional anticolonial (Cimeira de Bandung, etc.), procurando agradar ao capital ocidental, pela apresentação de uma pretensa acção civilizatória preocupada na promoção do indígena mais do que na exploração económica. O poder colonial defrontava-se, porém, com profundos conflitos sociais derivados da maciça expulsão de camponeses, para as melhores terras serem entregues aos colonos recém-chegados, tentando reter a

força de trabalho no campo subordinada aos régulos, que actuavam como intermediários directos do poder colonial. Através da sua acção conseguia-se envolver toda a força de trabalho masculina em seis meses de contrato ou à cultura obrigatória, restando aos demais a emigração e o retorno de bens e capital para na colónia pagarem o imposto ou a cantina.

Nos centros urbanos, a repressão é patenteada pelo massacre do porto de Lourenço Marques, para além de inúmeros outros casos dispersos de formas individuais de resistência perante o patrão e a ocupação estrangeira. Não podemos deixar de referir a acção associativista de várias instituições de carácter cultural e recreativo onde se desenvolviam acções políticas e de consciencialização anticolonial, pela sua acção no campo cultural, de onde sobressaiu *a voz colectiva dos poetas*, que decerto não deixou de ter influência ao nível das artes plásticas.

É significativo que tal viagem seja anunciada pelo *Diário da Manhã* de Lisboa, nos seguintes termos de título:[7] "Craveiro Lopes—anunciada ida a Moçambique e acção cultural com exposição de artes plásticas," e 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 expressivas das realizações metropolitanas."

Outras realizações de "acção cultural" marcam a referida visita, como a inauguração do "Palácio da Rádio e Emissor de 10 Quilovátios"—apresentado como então o mais potente de África,[8] ou do Museu de Nampula, concebido para projectar uma imagem internacional de preocupação e interesse "científico" pela promoção cultural do indígena, e de facto repositório de alguns dos bens materiais, de indubitável importância cultural, objecto de saque violento pelas administrações coloniais, na sua política despersonalizante.[9] Se o primeiro representa a utilização de um potente meio de difusão da ideologia e valores da colonização, o segundo significa os resultados da luta cultural travada para impor o cristianismo, em que a oferta do "cofre de prata" na Ilha de Moçambique, pela Comunidade Maometana, é a outra face local da submissão alcançada.

De facto, em 1955/56, passa-se no norte de Moçambique o que acontecera em 1949 no sul: com violência são retirados os restantes bens culturais materiais, que mais profundamente ligavam os povos colonizados às suas raízes históricas e culturais. Todas as povoações foram percorridas, na altura do imposto, pelos administradores e seus sipaios, extorquindo tais bens para o Museu de Nampula e venda a coleccionadores de todo o mundo capitalista.

A importância que salientamos para a exposição de artes plásticas realizada então em Lourenço Marques é a de aí se ter imposto a presença de "artistas" recém-promovidos do estatuto de indígena para tal efeito. Todos eles haviam frequentado missões na aldeia, confluído para a cidade (Maputo ou Beira) à procura de serviço doméstico e aí revelado interesse por desenho. Importante o facto de o "mecenas" que lhes pagou aulas com o mestre Frederico Aires ter sido o próprio Governador Geral da Colónia.

3. A Alteração do Estatuto do Artesão

3.1. O Artesão Rural

No meio camponês colonizado, o artesão é o próprio camponês produtor de bens materiais diversos, muitos deles de indubitável valor artístico e cultural. É o camponês que é levado para o chibalo ou contrato e as suas "qualidades são descobertas" por algum administrador, missionário, comerciante ou simples colono, que o contrata para realizar, no pátio do quintal, trabalhos diversos para utilização doméstica (peças de mobiliário ou de cozinha), decorativa (estatuetas de madeira, peças de torno, figuras humanas ou animais e miniaturas diversas), ou mesmo obras de propaganda ideológica (bustos de dirigentes fascistas ou personalidades portuguesas, cristãs, terços religiosos, etc.).

O primor técnico e estético alcançado amiúde nessas obras, se testemunha um desenvolvimento técnico e artístico secular em tradições culturais ricas, deve-se também à especialização progressiva dos artesãos em determinados modelos preferidos pelos coleccionadores e patrões coloniais, bem como à canalização das capacidades criativas sufocadas, para o recurso único do aperfeiçoamento de técnicas de produção de imagens padronizadas, transformando a sua arte em artesanato.

Se as normas religiosas e étnicas, e os respectivos princípios estéticos, dominavam a produção artística anterior, agora tomam peso as normas e princípios estéticos do colonizador, na produção de imagens, sobretudo ao nível da escultura.

Arte produzida para as elites colonizadoras, turistas das colónias vizinhas ou marinheiros, debaixo de relações de trabalho forçado, mesmo que o seu trabalho fosse menos violento que o do comum trabalhador rural, não representava de alguma forma a exclusão de uma continuidade cultural de antigas realizações de arte sagrada ou profana. Muitas delas constituem até peças de particular rigor técnico estético dentro da simbologia tradicional.

Outras, porém, vão assumir um velado tom de crítica ou de caracterização social, e conservam-se hoje como símbolos bem evidentes de dignidade cultural na resistência anticolonial, mantida por muitos escultores com uma perspicaz criatividade. A sua integração no mercado colonial irá no entanto fazer-se sempre como artesãos inferiorizados pelo racismo colonial, e as suas obras vendidas a preços irrisórios, para grande lucro dos intermediários colonos ou coleccionadores de outros países.

3.2. O Artesão nos Centros Urbanos

O crescente afluxo de camponeses para as cidades, apesar das medidas restritivas impostas, faz com que se desenvolva um processo, particularmente em Lourenço Marques, de criação de exércitos de mão-de-obra desempregada, de onde, nesse *lúmpen*, emergem alguns a ganhar a vida como vendedores de "artesanato indígena."

Enquanto uns se dedicam a utensílios domésticos diversos, outros realizam trabalhos decorativos, tantas vezes mais ao gosto da burguesia colonial e pelas necessidades de sobrevivência, do que por pertencerem a realizações que tivessem alguma tradição artístico-cultural anterior, ou fossem fruto de uma visualização própria do produtor. Realmente encontravam-se mais preocupados com a sobrevivência material do que com outras preocupações espirituais mais profundas.

Como exemplo, destaca-se, em Lourenço Marques, nos inícios dos anos '50, a acção de um taxidermista que contratou vários serviçais para produzirem máscaras de madeira a partir de modelos de fotografias e desenhos de livros e revistas diversos e referentes à "arte de povos primitivos." O negócio não deu para o taxidermista, pois depressa os assalariados-artesãos o deixaram, para sós se lançarem à venda de seus produtos no porto, aos marinheiros e turistas que então abundavam vindos principalmente da África do Sul, ou por entre as ruas e cafés da baixa vendendo aos colonos, e mesmo aventurando-se nos seus bairros residenciais. A tradição de máscaras que nunca houvera passou a ser referenciada em catálogos como tradicional de Lourenço Marques.

Destes, alguns abandonarão esses modelos, entrando na produção de esculturas, com um melhor aproveitamento tridimensional da madeira, representando figuras sociais com um realismo particularmente expressivo como arte popular.[10]

A grande procura que então passou a haver pelo "artesanato indígena" não deixou, decerto, de ter influência no despertar de uma grande criatividade entre estes artesãos, desenvolvendo-se trabalhos com materiais dos mais diversos, em

especial madeira, produzindo-se pirogravuras, baixos-relevos, obras de artesanato popular, pinturas de paisagens e temas africanos, etc.

Expressão dessa criatividade é a forma como em 1956, ao serem distribuídas pelos subúrbios de Lourenço Marques tintas para as pessoas pintarem as casas preparando-se a visita do Presidente Craveiro Lopes, estas são aproveitadas em murais de indubitável valor artístico e com uma temática popular bastante expressiva, de que se conservam somente fotografias.

Todo este artesanato e arte popular continuavam, porém, a ser considerados racistamente como de "primitivo," pela maioria dos colonos que o adquiriam a preços irrisórios, que a própria abundância e concorrência entre os artesãos mantinha. Eram "ainda" realizações de indígenas, muito embora a maioria deles já tivesse passado pelas missões. A promoção do indígena tinha de se fazer pelo seu aportuguesamento, e a sua arte como assimilados tinha de se desenvolver subordinada aos valores e princípios da civilização ocidental cristã.

A participação e promoção de indígenas a artistas, feita na exposição de 1956, realizou-se já dentro destes princípios. Por "descoberta" de talento e indicação do Governador Geral, desde 1954, a Secretaria dos Negócios Indígenas pagava a esses pintores (irmãos Jacob e Campira) bolsas como estudantes de Mestre Frederico Aires, e posterior estágio em Portugal. Ensinados a reproduzirem paisagens com materiais, técnicas e formas de visualização consideradas "clássicas" da cultura ocidental, vão-se especializar na reprodução de "paisagens africanas," com variações entre a visão bucólica e a "queimada." No entanto, embora beneficiem do prestígio de acesso aos salões de exposição coloniais, depressa se juntam nas ruas ao conjunto de vendedores ambulantes de "artesanato indígena," embora procurando manter as características "evoluídas" da sua arte.

4. Luta Política e Consciência Nacional no Movimento Urbano

É importante determo-nos nas características do desenvolvimento urbano de Lourenço Marques, dos seus profundos e contraditórios conflitos sociais, ao longo das várias décadas que nos separam da corrida internacional para o ouro do Rand, que é quando este porto começa a ser estratégico para o desenvolvimento da região.

Tomando, no final do século passado, o lugar à Ilha de Moçambique como capital da colónia, após a ocupação efectiva do sul da mesma, veio a ter um agitado desenvolvimento político e social próprio da implantação capitalista e colonial. Se salientamos estes primórdios é para localizarmos as origens de algumas

classes e camadas sociais moçambicanas, que desde o início do século começam organizadamente a lutar "em prol dos interesses dos naturais das colónias," envolvendo sectores sociais tão diversos como colonos da terra, mulatos descendendo de antigas famílias ligadas ao tráfico mercantil, professores de missões, operários dos portos e caminhos-de-ferro, mineiros e mesmo camponeses, que desenvolvem uma luta que revela uma consciência social contra o Estado Colonial, em forma de primeiras formulações nacionalistas.

Começa-se então a desenvolver uma organização em moldes associativistas, dirigida por uma classe média local que integra os "filhos da terra" discriminados pelo sistema colonial. A implantação do fascismo e do Acto Colonial em 1930 provocam um golpe violento nas formações sociais internas, silenciando todas as oposições internas, em particular depois da década de '50, quando a burguesia colonial, que estava dividida no seu apoio ao Estado Colonial, passa a apoiar resolutamente o regime de Salazar.

São os "filhos da terra," integrando brancos, pretos e mulatos, que se destacam também no princípio desta década, dando novo alento aos ideais nacionalistas e de reafricanização, típicos desse período precursor das independências africanas, e que assumem forma artística, em particular no domínio da poesia. Este fenómeno de polarização social, reflexo da intensidade da luta política vivida então em Moçambique, é que atingia mais violentamente as camadas sociais do "indígena," rural ou urbanizado.

Sem querermos aprofundar a conjuntura então vivida, é sintomático que nas eleições presidenciais de Humberto Delgado, que tinha no seu programa a autodeterminação das colónias, em 1958, um largo sector da sociedade colonial com direito a voto tenha votado a seu favor.

A discriminação social e racial imposta na sociedade criara, porém, um profundo distanciamento entre esta classe média e a grande massa de "indígenas," tornando-a permeável aos aliciamentos da burguesia e poder colonial. Esta divisão entre os que se iam aliando ao sistema colonial para usufruto de benefícios individuais, e os que optavam pela continuidade da luta, aliando-se aos sectores mais explorados da sociedade, mantém-se até ao desenvolvimento da luta armada e clandestina nos anos posteriores.

Estudos mais detalhados sobre os crescimentos do poder de compra das várias camadas sociais privilegiadas em relação aos "indígenas," até à abolição deste estatuto e nos anos posteriores, indicar-nos-iam, com mais precisão, a sua evolução em termos económicos. De qualquer forma, a alteração do sistema

do trabalho forçado na década de '60 veio a modificar profundamente a estrutura interna do mercado colonial e a situação de oferta e procura de trabalho, dados importantes para um desenvolvimento capitalista.

Na década de '50, porém, a compartimentação da sociedade em duas camadas bem demarcadas culturalmente, ocupando posições económicas, políticas e sociais distintas no sistema colonial, cria condições para que uma abertura à promoção social, através do estudo e revelação de qualidades individuais, seja aproveitada por um largo sector de "indígenas," para se integrarem como assimilados, nos vários campos de actividade económica e social abertos pelo regime.

O individualismo imposto pelo sistema capitalista, a ambição pessoal, as necessidades familiares, a possibilidade de acesso a um escalão social e economicamente superior e o processo assimilatório despersonalizante, estão na base das formas contraditórias como este sector reage a respeito da questão nacional. De facto, a sua atitude é amiúde de alheamento total. O servilismo com que se relacionam com os patrões torna-os subservientes dóceis do sistema colonial, em particular no período de ascensão.

Destacamos no movimento urbano esta promoção social, porque consideramos importante o seu papel como travão no desenvolvimento da consciência nacional então em curso, debaixo da repressão colonial fascista. Por outro lado, ampliando o número de intermediários internos na exploração colonial, o governo de Salazar diluía as contradições sociais que opunha o seu poder à grande massa colonizada, e assegurava de alguma forma a sua continuidade de dominação directa.

Nesta política de promoção social, os pintores que se formaram com o Mestre Frederico Aires foram utilizados como instrumentos de propaganda interna e internacional das possibilidades de abertura e desenvolvimento do regime no quadro de uma política colonial, que visava o completo aportuguesamento do africano.

A acção nacionalista mantém-se constante na sua ligação com os vários movimentos sociais e políticos que ocorriam no âmbito colonial, regional ou internacional, apesar da censura, repressão e interdição de organização política, impostas pelo fascismo colonial. Se as antigas organizações urbanas tinham as direcções infiltradas de elementos dóceis ao regime e o seu âmbito geral não permitia a discussão política, é de destacar a fundação da NESAM (Núcleo dos Estudantes Secundários Africanos de Moçambique), cuja eficácia assentava, como a de todas as organizações dos primeiros tempos, no ser estritamente limitada a um pequeno número de membros (conforme Eduardo Mondlane. *Lutar por Moçambique*. Sá da Costa, 1977, p. 121).

Há a considerar também como o movimento anticolonial se articula com o antifascista conduzido por democratas portugueses residentes, pois ao nível cultural a sua acção converge em diversos momentos, contra as realizações programadas pelo regime. Ao nível das artes plásticas, música, palestras, saraus de poesia e outras realizações culturais, não deixou de ter importância em certos momentos mais agudos de luta, particularmente os que precediam períodos eleitorais fascistas, a acção desenvolvida no seio do Núcleo de Arte.

5. Acção Cultural e Artes Plásticas em Lourenço Marques

Desde o século passado, desenvolveram-se no seio da sociedade colonial associações de interesse recreativo, cultural e literário. É, porém, após a implantação do fascismo em Portugal, que este tipo de associações passam a cumprir funções políticas mais amplas, face à interdição de qualquer outra organização política que não a de Salazar.

Ao nível da cidade de Lourenço Marques, surge na primeira metade deste século o Núcleo de Arte, que viria a ter um papel de realce no movimento cultural, primeiro ao nível das artes plásticas, e depois alargando a sua acção para outras expressões artísticas.

O Núcleo de Arte nascera através do esforço de alguns artistas portugueses, e com uma noção de Academia, à semelhança de instituições congéneres existentes em Portugal. Servindo nas primeiras décadas só a comunidade de colonos portugueses, irá mais tarde alargar a sua acção para outros sectores sociais moçambicanos.

Congregando o trabalho de vários artistas e pessoas associadas, irá promover cursos diversos, palestras, exposições e outras actividades culturais. No início dos anos '50, alguns membros vão polarizar uma destacada actividade antifascista, que é reprimida pela polícia de Salazar.

A luta política nacionalista desenvolvida no decorrer da década no meio urbano, e exprimindo-se principalmente ao nível cultural através da poesia, não deixa de ter o seu equivalente ao nível das artes plásticas, onde no movimento de "reafricanização" nos surge Bertina Lopes, a "pintora revoltada," como era então considerada nos salões de exposição da burguesia colonial. Mulata, o pai pagara-lhe os estudos na Escola de Belas-Artes, em Portugal, regressando como professora de desenho, e desenvolvendo uma acção cultural junto de Craveirinha e Nogar, e uma actividade de pesquisa ao nível da pintura, combatendo os padrões clássicos ocidentais, para afirmar as suas raízes africanas.

O movimento de promoção do estatuto do indígena, iniciado ao nível da pintura com os três pupilos de Frederico Aires, o desenvolvimento da actividade de

produção e procura de artesanato, a promoção da padronização que o mercado colonial impunha a esta actividade para melhor explorar o artesão, não deixam também de ter influência na actividade que, no decorrer da década, se vai desenvolver à volta do Núcleo de Arte, como a entrada para os seus cursos de alguns estudantes negros e empregados domésticos.

O confronto realiza-se então entre a sujeição a padrões e valores estéticos coloniais e "clássicos" na cultura ocidental, e a apreensão de técnicas e utilização de materiais diversos, para a libertação da criatividade individual. Durante esta década e a de '60, muitas acções se desenvolvem neste âmbito, não só ao nível de cursos proporcionados pelo Núcleo de Arte, e alguns artistas individualmente, como também na sua acção junto de artesãos com vista a incrementarem a sua criatividade. Destaca-se a acção do Arquitecto "Pancho" Guedes, não só como mecenas do pintor Malangatana Valente, como também incentivando e adquirindo de todos artesãos obras que se distinguissem dos padrões dominantes.

Na exposição de 1959, organizada aquando da vinda do então Ministro do Ultramar, estreia-se Malangatana em actos públicos desta natureza, e é sujeito a fortes críticas, mesmo da parte dos alunos de Frederico Aires, que como ele provinham do estrato indígena. Com efeito, a visualização imprimida nas suas obras, nada tinha a ver com os padrões "aceitáveis" pela sociedade colonial. No mesmo ano, volta a expor na Associação dos Naturais de Moçambique, onde "A mulher na Cidade" ganha uma menção honrosa.

Os primeiros anos da década de '60 são marcados por uma intensa actividade cultural e política, e sem dúvida a abolição do estatuto do Indígena veio sobrepor-se a um forte movimento de libertação da criatividade individual em vários domínios artísticos. Ao nível das artes plásticas, é notório o aparecimento de diversos artistas populares fazendo escultura, como Chachuaio e Paulo Come, ou pirogravura como Nhaca e Fumo.

Chachuaio é sem dúvida o artista popular que então mais se destaca, mas

> começa a ser aproveitado por alguns espertalhões, de maneira que não o deixavam acabar as suas obras. Um era o Senhor Fernando 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 fez em Nampula com os escultores macondes; pegou neles, tu agora vais fazer isto!—Ah! O.K., pronto, está bem!
>
> O Chachuaio está para a escultura, como o Malangatana está para a pintura.[11]

Em Novembro de 1962, o jornal *Tribuna*[12] publica uma entrevista com este artista, onde ele afirma nunca ter tido mestre, que a escultura nasceu com ele, que esculpe e entalha desde pequeno. Diz não ter tradição de escultores na sua família, embora considere a escultura uma arte muito divulgada entre os seus de Chongoene.

Além de fazer arte "absolutamente cônscio da importância e da dignidade que ela assume, com um orgulho franco, mas despido de vaidades supérfluas," conforme o articulista, salientamos a publicação de fotografias de sua casa na Matola, onde numa tabuleta se lia: "Escultura Moçambicana por Alberto Chachuaio—Artista A.T.C.—Matola—L.M." e de uma sua obra intitulada "O Milando," composta por três expressivas figuras típicas do colonialismo—o sipaio, o queixoso e o administrador.

Alberto Chachuaio é posteriormente preso, sujeito aos "tratamentos" da polícia de Salazar e, depois de ficar tuberculoso, deportado para fora da cidade onde acaba por morrer tísico. A sua curta trajectória não deixou, porém, de influenciar o movimento artístico e cultural de então, existente a nível popular.

A primeira exposição individual de Malangatana em 1961, o prémio de pintura que recebeu no "2º Concurso de Artes Plásticas" em 1962, a participação de mais moçambicanos nas exposições e concursos artísticos coloniais, o "Concurso para o Cartaz das Comemorações de Lourenço Marques" ganho por Abdias Muchanga no mesmo ano, são indícios de uma intensa actividade de afirmação cultural nacionalista, neste período de fundação da Frente de Libertação de Moçambique, em que ainda se considerava viável a independência sem recurso à luta armada.

A implantação da PIDE na colónia, o reforço da repressão fascista contra qualquer manifestação de descontentamento ou de qualquer forma que transparecesse o nacionalismo, a onda de prisões que caiu sobre activistas nacionalistas, e a ida de muitos outros para junto da FRELIMO, não deixaram de corresponder a um posterior período de grande repressão com implicações no movimento cultural popular.

Vários artistas moçambicanos continuam, no entanto, a cumprir a sua função de "voz colectiva," mobilizando a consciência anti-colonial, denunciando a exploração e opressão racista, e mantendo clandestinamente uma actividade política constante. A nova onda de repressão que o regime colonial-fascista impõe no final de 1964 irá conduzir à prisão, por alguns anos, os artistas que então mais se destacavam, como José Craveirinha, Rui Nogar, Luis Bernardo Honwana, Malangatana Ngwenya e Abdias Muchanga.

Silenciada a expressão artística denunciadora do sistema, o mercado colonial impõe de forma dominadora os seus valores, desenvolvendo-se um período de produção para consumo, quer ao nível de artesanato, quer do considerado artes plásticas, principalmente servindo o cada vez mais vasto turismo sul-africano.

Acompanhando a implantação do "mercado de artesanato," em 1967/68 são abertas diversas lojas de artesanato africano, que impõem cada vez mais os seus padrões aos artesãos, para melhor baixarem os seus preços de compra. À estereotipação dominante continuam a opor-se artistas e antifascistas portugueses, procurando fomentar, entre os artesãos que melhores qualidades revelassem, a libertação da sua criatividade na aquisição de tais obras.

De assinalar o novo movimento que começa a ressurgir no Núcleo de Arte, neste âmbito, tomando novo vigor a abertura de cursos para jovens trabalhadores ou estudantes negros. Só então é que novos artistas começam a surgir, como Alberto Chissano e Mankeu. A acção de António Quadros, Bronze e irmãos Mealha torna-se importante na direcção do Núcleo de Arte, promovendo actividades nas mais diversas expressões artísticas e culturais, e desempenhando um importante papel para a unidade de acção cultural de diversas associações culturais e recreativas, que actuavam no campo artístico, isoladamente conforme a própria estratificação social e racial. Ligando-se à Associação Africana, à Associação dos Naturais de Moçambique, aos Cine-clubes e outras associações similares, o Núcleo de Arte veio a elaborar um trabalho ambicioso que permitiu uma ligação dinâmica entre as diversas formas de expressão artística e cultural desenvolvidas na sociedade, e a realização de cursos e actividades culturais, nos diversos domínios artísticos.

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 artísticas e culturais, oficinas, *ateliers*, auditórios, salas de exposição, para aulas de música, canto e dança e salas de espectáculos, a ser edificado na barreira da Maxaquene.

O regime colonial não viria, porém, a autorizar a execução de tal projecto, temendo a amplitude da sua acção cultural a nível social. Mais tarde, a mesma Fundação viria a subsidiar a construção do auditório galeria da Beira, a "Casa dos Bicos," um projecto bem mais modesto e virado exclusivamente para a burguesia colonial do centro de Moçambique.

O desenvolvimento da luta armada provando ser a única forma de alcançar politicamente a independência nacional, o reforço constante da repressão fascista a nível interno, a acção de aliciamento a que foram submetidos os artistas

nacionalistas depois de saírem das prisões, não deixam de ter influência no desenvolvimento do movimento artístico nacional. A burguesia colonial, entretanto, passa a aceitar a existência de expressões culturais reivindicando fortes raízes africanas, diluindo-se por completo as pretensões colonialistas de alcançarem o aportuguesamento dos povos submetidos. Para o poder colonial, tratava-se entretanto de acelerar o processo de criação de uma classe média nacional, que permitisse a continuidade da dominação de forma neocolonial. Acções de âmbito diverso continuam, porém, a ser conduzidas por vários artistas, estabelecendo ligações a nível popular e continuando a denunciar a falta de Liberdade e Justiça Social.

6. As Artes Plásticas no Desenvolvimento Social

Sem sobrevalorizarmos o papel das artes plásticas no desenvolvimento social, notamos que a importância que lhes é dada pelo poder colonial não deixa de estar ligada às próprias necessidades de desenvolvimento capitalista que caracterizou a colónia e a sobrevivência do regime, durante a década de '60 e até 1974.

A promoção artística, iniciada em 1954 e tomando forma em '56, ganha uma dimensão mais ampla entre 1959 e 1962, altura de intensa luta política e social, envolvendo a realização de cursos diversos, concursos, exposições, palestras e debates, incrementados pelo próprio estado colonial, numa política que visava a alteração da estrutura social e superestrutura ideológica.

Correspondendo a uma mudança "orgânica" do regime social assente no Estatuto do Indígena e trabalho compulsivo, a sua abolição é acompanhada por um alargamento do "bloco no poder," de forma a integrar todas as camadas sociais "privilegiadas," desde o nível de "assimilado" que vai sendo alargado aos "aspirantes a burgueses."

O fim do chibalo e a eminência da luta armada compreendem uma alteração profunda das relações sociais, impondo-se progressivamente as capitalistas às do antigo regime de trabalho forçado, introduzindo-se alterações diversas que permitissem um desenvolvimento económico e social de acordo com as teorias da economia política burguesa.

Tratava-se no entanto de activar o desenvolvimento capitalista e sufocar as aspirações nacionalistas, cada vez mais activas, através de um regime de terror fascista. Promover o crescimento de uma classe média nacional, que não fosse nacionalista, formando-a desenraizada culturalmente, em atitude de desprezo pelos valores antepassados e seus próprios familiares, e submissão perante os

valores da metrópole colonial e da exploração capitalista, passa a ser uma estratégia fundamental para a continuidade da dominação estrangeira.

A promoção artística visava estimular o desenvolvimento das qualidades individuais e da liberdade burguesa, necessária para promover o desenvolvimento capitalista da colónia. A liberdade criativa de expressão individual através da arte não pode, porém, deixar de exprimir os conflitos sociais gerados pelo sistema colonial-fascista e as aspirações nacionalistas, pelo que a repressão se impõe violenta, no então pequeno e dinâmico grupo de artistas nacionalistas.

Das ondas de prisões e de terror social conduzidas em '62 e '64/'65, à prisão de inúmeros nacionalistas, e entre eles artistas, corresponderam ao silenciamento de toda a expressão interna que reivindicasse a independência. Em nome de todo o povo oprimido, a FRELIMO iniciava então a luta armada, como único recurso de obter a independência, e a liberdade de expressão cultural que era negada ao povo moçambicano.

O desenvolvimento crescente da luta armada obriga o poder colonial e o imperialismo a multiplicar os investimentos económicos e sociais e a efectuar reformas em diversos aspectos não fundamentais à sobrevivência do sistema, e mesmo a ter de aceitar, volvidos mais de dois anos, que os artistas presos continuassem a exprimir os seus valores culturais, embora de forma velada, amiúde. As tentativas de aliciamento posteriores procuravam mais o seu isolamento em relação às massas, e serem elementos de propaganda política do regime, a nível interno e internacional, do que em silenciarem a afirmação da sua identidade cultural. Os artistas nacionalistas passam então a ser voz de esperança de uma certeza que a FRELIMO começara a construir, e a unidade de acção que conseguem alcançar no fim dos anos '60, envolvendo diversos clubes e associações, divididas pela segregação racial e social imposta pelo regime, revela o carácter de luta então desenvolvida, em conjunto com os sectores antifascistas portugueses, e em torno do Núcleo de Arte.

Correspondendo a novo período de abertura do regime, as medidas demagógicas de Caetano não deixaram de ter influência, porque visavam acelerar o crescimento cada vez maior da classe média de aspiração burguesa e submissa aos valores coloniais, e também porque permitiram em reverso desenvolver-se novos valores artísticos.

A reflexão exposta, não tem outro objectivo que abrir um quadro de referências históricas e sociais que permitam compreender o contexto em que se

desenvolveram as artes plásticas moçambicanas nas últimas décadas, como passaram a existir, da negação da sua existência.

Tema para debate, consideramos ter omitido dados importantes e, decerto, valorizado outros não tanto. Dados de uma história presente, que se faz hoje, precisam de ser enriquecidos para melhor valorização das experiências acumuladas na luta anticolonial, no desenvolvimento artístico popular. Decerto ainda subsistem inúmeras concepções e valores culturais impostos pelo sistema colonial e derivados principalmente da criação de um mercado de consumo internacional, que se continua impondo sobre Moçambique.

Hoje, não é a necessidade de sobrevivência que determina a afirmação cultural, mas a necessidade de desenvolvimento económico e social, possibilitado por uma ampla participação popular.

MN/PS

NOTES

* This article is published with the kind permission of the Fundação Mário Soares. The formatting of the typescript in the Fundação Mário Soares has been retained. The text has been edited for publication. Minor mistakes and errors in spelling, grammar and punctuation have been corrected.

1. Silva Cunha. *Questões Ultramarinas e Internacionais (Direito e Política)*. Colecção Jurídica Portuguesa, Edições Ática, 1956, p. 64.

2. Cf. Amílcar Cabral. *Libertação Nacional e Cultura*. UNESCO, 1970.

3. Anderson, Perry. "Portugal and the end of Ultra-colonialism." *New Left Review*, vol 15, 1962, pp. 83-102; e vol. 16, 1962, pp. 88-123.

4. Veige Coutinho, et al. *La transformation ideológique de la couche intermediaire autoctone colonial du Mozambique, (1962-1968): études des lettres des lecteurs du journal Catholique 'Voz Africana'*. Université Catholique de Louvain, Institute de Sociologie, 1978, p. 47.

5. Eduardo Mondlane. *Lutar por Moçambique*. 3º ed, Livraria Sá da Costa Editora, 1977, p. 71.

6. Idem, p. 76.

7. Citação do *Diário* de Lourenço Marques, 23 de Fevereiro de 1956.

8. Idem, de 17 de Março de 1956.

9. Cf. *Tempo* de Maputo, nº 518, pp. 58-63.

10. Paulo Come é um artista que, em 1961, foi para o "negócio de máscaras," e depois passou a esculpir figuras humanas.

11. Transcrição de entrevista gravida por Paulo Soares, com Júlio Navarro, em 8 de Outubro de 1981.

12. *Tribuna* de Lourenço Marques, 9 de Novembro de 1962.