UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Ciências Sociais e Humanas

Dinâmicas das Artes Plásticas em Moçambique

Filimone Manuel Meigos

Tese para obtenção do Grau de Doutor em

Sociologia

(3º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor José Carlos Venâncio

Covilhã, Julho de 2018

DEDICATÓRIA

Dedico especialmenteeste trabalho:

Ao meu pai;

Àminha mãe (*in memoriam*);

Ao Zé (Txutxi) *in memoriam*;

Aos meus irmãos;

À Isa, à Wassy, à Muxima, ao Azikiwe e à Swahila, por tudo e mais alguma coisa;

À professora Maria do Céu, pela introdução à Sociologia;

À professora Conceição Osório, pelo estímulo;

Ao professor Fernando Ganhão, pela "inquisição", *in memoriam*

A todos os meus professores e meus estudantes.

Aos outros.

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos ao Professor Doutor Carlos Venâncio, pela direcção; ao Professor Doutor Feliciano Mira, pelo encorajamento; ao Dr. Victorino Guatura, pela limpeza do texto e paciência pelas frequentes mudanças ao longo da reescrita do texto; ao Dr. Hermenegildo Gamito, ao Manuel Tomé e ao Engenheiro Rui Fonseca, pela valiosa ajuda.

Ao Juvenal Langa, Valter Nhaca e Rufus Maculuve, pelos préstimos informáticos.

Um agradecimento especial para a Cristina Venâncio pela excelente revisão linguística.

Resumo

A tese inscreve-se na área da Sociologia. De forma transdisciplinar (Sociologia geral, da arte, dos processos identitários, política, económica),o trabalhoincide sobre a relação entre a produção artística (artes plásticas) local e a sua imbricação com o global através de actores transnacionais. Partindo dos pressupostosda pós-colonialidade e subalternidade adiantados por Said (1979), Appiah (1997), Appadurai (1988), Bhabha (1998,2001), Spivak (2010) e outros, a tese visa dar conta da estruturação, produção, disseminação e legitimação das artes plásticas em Moçambique, captando as suas *nuances* e marcas estruturantes em duas épocas distintas: 1975-1986 e 1987-2016. A escolha destes períodos deve-se ao facto de os dois corresponderem a momentos paradigmáticos distintos da história política, económica e cultural de Moçambique. De 1975 a 1986, é o chamado período do samorismo, assim definido pelo sociólogo moçambicano Carlos Serra, que sublinhaque usa o termo utopia no sentido sugerido por Mannheim, isto é, um conjunto de ideias e de práticas tendentes a modificar uma determinada ordem social. Portanto, utopia como crença e como *praxis* que estruturam o quotidiano. É nesse sentido que me aproprio do mesmo termo neste trabalho, utopia como possibilidade de mudança do *statu quo* a partir da agência/*agency* dos actores sociais.O segundo período,de 1987 a 2016,posterior ao falecimento de Samora Machel, em 1986, é caracterizado pelo facto de Moçambique ter aderido aos programas de reestruturação económica com o beneplácito das instituições de Bretton Woods, o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Banco Mundial (BM), um reajustamento económico a que o filósofo moçambicano Severino Ngoenha chama de dolarcracia. Fazemos um mapeamento das relações que se estabelecem entre os actores individuais (produtores) e colectivos (Estados, governos, sociedade civil, instituições de diplomacia cultural, e outros), dando conta da sua relação sistemicamente imbricada. Traçamos também as tendências iconográficas apresentadas nas duas épocas em apreço. O retrato do quotidiano, a corporeidade, a zoomorfização e a efabulação são os recursos plásticos utilizados pelos artistas cujas obras fazem parte do nosso *corpus* em análise. Concluímos que as duas épocas são diametralmente opostas, sendo a primeira marcadamente ideologizada e de cariz colectivista e a segunda particularmente monetarizada e de cariz individualista de tipo neo-liberal. Estamos, portanto, perante duas épocas que se contrapõem: uma utópica e outra distópica. Numa, imperava a utopia como crença em mudanças sociais. Noutra, subsiste um cepticismo face aos acontecimentoseconómicos, políticos, sócio-culturais, o que se traduz numa distopia. Nas duas épocas, os artistas plásticos participam de forma particular, retratando-as através dos diferentes suportes técnicos.

PALAVRAS-CHAVE

Artes, Cultura, Efabulação, Estado, Mercado, Modernidade, Iconografia, Incrustação, Pós-colonialismo, Zoomorfismo.

Abstract

This thesis pertains to the area of sociology. In a transdisciplinary approach (general sociology, sociology of art, sociology of identitary processes, political and economic sociology), it seeks to study howthe local artistic production (visual arts)relates with the global production through transnational actors. Building on the assumptions of postcoloniality and subalternity advanced by Said (1979), Appiah (1997), Appadurai (1988) Bhabha (1998,2001), Spivak (2010) and others, it aims at portraying the structure, production, dissemination and legitimation of plastic arts in Mozambique, capturing its nuances and structuring marks in two different periods: 1975-1986 and 1987-2016.

These two periods correspond to paradigmatic moments of Mozambique's political, economic and cultural history: the first, named after the charismatic President Samora Machel, known as the period of "samorism", the second, after President Machel's death, defined by the economic restructuring of the country with the approval and under the supervision of the IMF and the World Bank, a readjustment Mozambican philosopher Ngoenha accordingly dubbed "dollarcracy".

By mapping the relationships that build between individual (producers) and collective actors (states, governments, civil society, institutions of cultural diplomacy and others), which sistemically overlap, and the iconographic tendencies in both periods, i.e. the portrayal of everyday life, corporeity, zoomorphization and fabulation, the plastic resources used by the artists whose works are the subject of this study, we concluded that the two periods are diametrically opposed. While the samorist period is markedly ideologized and of a collectivistic nature, the second period is particularly monetarized and evidences a neo-liberal type of individualism. That means the two periods are in counterpose: one utopian and the other distopian. In the first, utopia prevailed as a belief in social change, in the other, skepticism was the rule in the view of economic, political or sociocultural events, translating into distopia. Participating in particular way, artists portrayed those periods accordingly by means of the various plastic techniques.

KEY WORDS

Arts, Culture, Fabulation, State, Market, Modernity, Iconography, Embeddedness, Postcolonialism, Zoomorphism.

AGRADECIMENTOS ii

Resumo iii

Abstract v

Lista de figuras ix

Lista de Tabelas xi

Introdução 1

CAPÍTULO I - De como a coisa começou 9

1.1. Os Contornos do Problema 9

1.2. Técnica e saber fazer 11

1.3. Dimensão intelectual 14

1.4. Estética e pensamento plástico 15

1.5. Procedimentos metodológicos 23

1.6. Porquê a perspectiva qualitativa 25

1.7. Sobre a escolha dos períodos em trato: paradigmas opostos 29

1.8. Objectivos 30

CAPÍTULO II - Opções teóricas e Modelo de análise 30

2.1. Dos conceitos de cultura e arte e suas implicações na produção artística 31

2.1.1. Cultura 31

2.1.2. Arte 33

2.2. Actor *versus* Sistema na Produção Artística 36

2.3. Sobre o Estado e os processos decisórios nas dinâmicas artísticas 39

2.3.1. Da tomada de decisões: a caixa negra 40

2.4. O Moderno, o contemporâneo e o neo-tradicional nas artes plásticas 44

2.4.1. O Moderno: Moderna/idade e Arte 45

2.4.2. África e a modernidade perversa 46

2.5. O moderno e o contemporâneo na arte moçambicana: *nuances* e outras querelas.....49

2.5.1. O discurso de desqualificação do outro na arte africana.....50

2.5.2. As discussões sobre arte contemporânea em Moçambique.....55

2.6. Sobre o pós-colonialismo e a condição pós-colonial na arte e cultura moçambicanas 60

2.6.1. Pós-colonialidade.....61

2.7. A leitura da imagem e dos ícones como processo de construção semiótica.....66

2.8. Modelo de Análise.....69

CAPÍTULO III- Para uma sociologia histórica da arte e da cultura em Moçambique.....70

3.1. Um passo em frente rumo à utopia: Cultura, sol que nunca desce (1975-1986).....70

3.1.1. O papel do Estado: o político 71

3.1.2. As parcerias no campo das artes e cultura em Moçambique.....76

3.1.3. O papel da Sociedade Civil.....77

CAPÍTULO IV- Dois passos para trás rumo à distopia: Da dolarcratização ao desvanecimento do sol (1986-2016) 79

4.1 O papel do Estado e seus parceiros: Da estratégia do Estado moçambicano e das suas *nuances* colaterais.....82

4.2.Orçamentos do Estado 1975-2014.....84

4.3. Das implicações do *statu quo* para a obra de arte 89

4.4. As parcerias no campo das artes e cultura em Moçambique 94

4.4.1. Alemanha.....99

4.4.2. Brasil..... 101

4.4.3. França 101

4.4.4. Portugal 102

4.4.5. Espanha e Cuba 103

4.5. O papel da Sociedade Civil 104

4.5.1. O caso do Randzarte 105

4.5.2. Moçambique e o Mundo..... 107

4.5.3. Reflexões..... 108

4.6. O projecto de transformação de armas em enxadas (TAE)..... 109

4.6.1 Os Artistas: De como começaram a conversar com fragmentos de armas..... 113

CAPÍTULO V - Das Tendências Iconográficas:o corpo, a zoomorfização, a efabulação, e a absurdezcomo estratégia de objectivação dautopia distópica 116

5.1. Por uma epistemologia das aproximações 120

5.2. O corpo humano como repositório de relações sociais 122

5.3. Zoomorfização e efabulação 125

5.3.1. Efabulação 127

5.3.2. Corpo feminino como santuário de utopias distópicas..... 137

5.3.3. O caso paradigmático de Malangatana..... 170

5.3.4.A perspectiva “bonito-horrorosa” de Malangatana, em Vovó Espangara está zangada184

5.3.5. Da inserção da arte Moçambicana no resto do mundo..... 187

5.3.6. Das origens..... 189

CAPÍTULO VI-Concatenando algumas hipóteses de trabalho em jeito de fecho, conclusões abertas para o momento moçambicano: o traderno..... 194

6.1 Notas quase finais..... 195

7.BIBLIOGRAFIA..... 204

8. ANEXOS 228

ANEXO 1: Guiões de entrevistas..... 229

Anexo 2: Vídeo sobre a última parte das entrevistas (individuais e grupos focais) 235

Anexo 3: Perfil dos artistas..... 236

Lista de figuras

Figura 1. Rainha Sofia de Espanha,por ocasião da sua visita ao Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC), Moçambique, em 2013..... 104

Figura 2. Árvore da Vida. 110

Figura 3. Bispo Dom Dinis Sengulane durante a entrevista no seu gabinete de trabalho na Diocese dos Libombos, em Maputo, Setembro de 2013..... 112

Figura 4. Mabunda, em casa, entrevista realizada em 2013. 114

Figura 5. Pintor Sitoi respondendo às nossas questões. 115

Figura 6. As turmalinas das Telecomunicações De Moçambique (TDM), 1998. Chiboleca, zoomorfização 1998, pássaro/paz paleta de cores..... 128

Figura 7. Técnica: Pirogravura, Jorge Nhaca..... 129

Figura 8. Mapfara. 130

Figura 9. Mapfara. 131

Figura 10. Troca de Olhares. 132

Figura 11. Noel Langa. 133

Figura 12. Noel Langa. 134

Figura 13. Tomo..... 135

Figura 14. Tsenane..... 136

Figura 15. Victor Sousa..... 137

Figura 16. David Mbonzo. 139

Figura 17. Dito..... 140

Figura 18 Dito..... 141

Figura 19. Dito..... 142

Figura 20. Dito..... 142

Figura 21. Falcão. A menina do lenço amarelo (2005)..... 143

Figura 22. Falcão. Não chora menina 2001..... 144

Figura 23. Isabel Martins. 145

Figura 24. Mankeu. 146

Figura 25. Naguib. 147

Figura 26. Naguib. 148

Figura 27. Neto. 149

Figura 28. Neto. 150

Figura 29. Tsenane. Escultura em Cerâmica (técnica mista). 151

Figura 30. Victor Sousa. 152

Figura 31. Falcão. A Baleia Mista. 153

Figura 32. Falcão. Estou tea ver 2005. 154

Figura 33. Gemuce. 155

Figura 34. Gemuce. 156

Figura 35. Gemuce. 157

Figura 36. Isabel Martins 158

Figura 37. Isabel Martins. 159

Figura 38. Isabel Martins. 160

Figura 39. Jacob Macambaco. 161

Figura 40. Jacob Macambaco. Bairro dos pescadores, Costa do Sol. 162

Figura 41. Jacob Macambaco. Barreiras da Malanga. 163

Figura 42. Jacob Macambaco. Celeiros, queimadas em Namahacha. 164

Figura 43. Jacob Macambaco. Cheias de Xai-Xai, 2000. 165

Figura 44. Jacob Macambaco. Curandeiros trabalhando com Médicos sem Fronteiras. 165

Figura 45. Jacob Macambaco. Escola Unidade 16, vota Frelimo. 166

Figura 46. Mudaulane. Técnica, tinta-da-china sobre papel. 167

Figura 47. Quehá. 168

Figura 48. Shikane. 169

Figura 49. Tchalata. 170

Figura 50. Malangatana. 172

Figura 51. Malangatana. 174

Figura 52. Malangatana. 175

Figura 53. Malangatana. 176

Figura 54. Malangatana 177

Figura 55. Malangatana. 178

Figura 56. Malangatana. 179

Figura 57. Malangatana. 180

Figura 58. Malangatana. 181

Figura 59. Malangatana. 182

Figura 60. Malangatana. 183

Figura 61. Malangatana. 184

Lista de Tabelas

Tabela 1. Dotações orçamentais ao FUNDAC..... 85

Tabela 2. Dotações orçamentais para a promoção da cultura 2009-2013..... 86

Tabela 3. Países que cooperam com Moçambique no domínio das artes e cultura. 98

Introdução

O presente estudo apresenta, do ponto de vista da Sociologia, os resultados duma investigação sobre as artes plásticas em Moçambique. Pretende-se analisar as relações entre o artista, a obra de arte, os públicos e outros agentes legitimadores no período que vai de 1975 a 2016, estudando a arte (artes plásticas) a partir da relação incrustada entre o Estado, o mercado e a cultura.

A relação entre a cultura, o Estado e o mercado foi bem retratada na Sociologia Económica e,de modo peculiar, na teoria da incrustação *(embeddedness*), proposta porGranovetter(1985). A sustentação da teoria da incrustação busca subsídios naSociologia das Organizações,Sociologia Económica eSociologia do Quotidiano. Isto é, dá importância particular ao papel das redes sociais na estruturação da sociedade. Assim, a nova sociologia económica de Granovetter chama a nossa atenção para,ao analisar as sociedades, se ter em conta outras variáveis da estrutura social para além da clássica lei da procura e oferta.

Se considerarmos que a sociedade é um mercado, no sentido em que é nas sociedades que se estabelecem as relações de trocas de bens e serviços, símbolos e poderes, então há muitas outras variáveis sociais que podem explicar o mercado particular das artes plásticas em Moçambique;quanto mais não seja considerar os papéis da cultura, do mercado e da política como um sistema que imbrica vários subsistemas e que, portanto, deve ser estudado nessa condição.

Aplicar a teoria da incrustação ao campo artístico implica dizer que este campo se estrutura numa relação de interdependência funcional que clama por uma compreensão e explicação multidisciplinar, particularmente da Sociologia, que deve captar as dinâmicas que enformam esse campo artístico num contexto imbricado e pós-colonial. Por isso, urge compreender para explicar como se estrutura e se constrói o campo das artes plásticas moçambicanas nesse quadro pós-colonial, que não designa um conceito histórico ou diacrónico, mas antes um conceito analítico que reenvia para as literaturas (artes plásticas, no caso) que nasceram num contexto marcado pela colonização europeia. Por isso,optámos por fazer uma abordagem teórica a partir do ponto de vista de teorias que dão conta da condição de pós-colonialidade a que se prestam as artes plásticas. Não é sem razão,pois, que questões relacionadas com a interacção entre colonizado e colonizador estão patentes no dia-a-dia das duas categorias de actores (ex-colonizados e ex-colonizadores). Podemos inferir esta acepção e a respectiva pertinência a partir do que nos diz Leite (2004):

> "No campo dos estudos e da instituição literários (extensivo às artes no geral) são ainda frequentes posturas (quem sabe, involuntárias?) mais ou menos paternalistas, que por vezes escondem sérios preconceitos de visão ainda subliminarmente imperial (e racial), e que condescendem no reconhecimento minoritário e periférico destas novas escritas (as artes plásticas podem aqui ser incluídas por inferição)" (Leite, 2004:24).

A perspectiva dos estudos pós-coloniais não só nos ajudou a discutir os efeitos coloniais do contacto Norte-Sul, entendido como países ditos desenvolvidos e em vias de desenvolvimento, respectivamente, como também propiciou a reinterpretação da discursividade hegemónica e dominante do chamado Norte, particularmente no campo das artes plásticas moçambicanas. Remetidos para a afinidade entre os estudos culturais e pós-coloniais,reflectimos sobre a transmigração das teorias e sobre a relação entre o local e o global, assinalando uma análise das práticas culturais do ponto de vista da sua imbricação com as relações de poder.

Abordando a "invenção de outras culturas", quisemos estabelecer esse complexo processo ambivalente e negocial que ocorre entre actores singulares ou colectivos e a teoria social, tal como nos assevera Palmary:

> "The relationship between social research, social theory, (…) and popular perceptions is complex, itis seldom (probably never) casual with one feeding nearly into the other and we cannot very easily anticipate how our research and theory will be used. For the social sciences to be necessary for the future this complexity needs to be grappled with more explicitly and we need to be able to adapt to, learn from, and influence popular discourses[1]"(Palmary,2005:125).

Por conseguinte, *"what has been described here would strike the South notas a modernist, but a post-colonial dilemma"*[2](Chapman, 2006:9).

É esse dilema pós-colonial que queremos captar com o presente estudo, uma vez que essa situação redefine tanto o colonizado quanto o antigo colonizador, particularmente nas artes.

O palco e os bastidores onde agem esses actores individuais e colectivos em dinâmica é o queMacamo (2005)chama modernidade ambígua, esta definida a partir do facto de os africanos terem entrado para a modernidadede forma paradoxal, perversa, fosse por via da escravatura, do colonialismo ou do *apartheid*.

Todavia, alinhamos com Stuart Hall (2009), que se referea modernidade como sendo,

> "Condensações e elipses, intermináveis discrepâncias e deslocamentos, sincretismos, mimetismos, resistências e traduções que surgem, quando as diferentes temporalidades, apesar de permanecerem "presentes" umas em relação às outras e "reais" nos seus efeitos distintivos, são também reescritas - apresentadas como ruptura - em relação a um tempo disjuntivo, a um desenvolvimento combinado e irregular" (Hall, 2009).

[2]O que foi descrito aqui faz do Sul não uma entidade modernista mas sim um dilema pós-colonial.

Neste trabalho, abordamos as relações que estabelecem entre si os actores individuais locais (produtores) e actores transnacionais, individuais ou colectivos. Seja por viadeinstituições com estatuto de permanência, como as representações diplomáticas ouorganizações multilaterais, ou individualmente,essas relações são, nuns casos, confluentes e, noutros, divergentes, de acordo com os posicionamentos ideológicos de cada instituição ou actores individuais.

O binómio global/local é materializado através desses actores individuais e colectivos representados pelos artistas, compradores, legitimadores e instituições de diplomacia e financiamento às artes e cultura.

Desse ponto de vista, a questão da interacção entre actores colectivos e individuais sugere-nos que revisitemos a "dinossáurica" discussão que propiciou muita "imaginação sociológica", a díade actor/acção *versus* sistema/estrutura. Daqui as discussões sobre o indivíduo, seus sentimentos, emoções, racionalidade e ideologia: em que medida o indivíduo, sendo construtor, é também constructo dessa relação de existência artística? Como influenciam as questões ideológicas esses artistas no seu processo criativo, no uso de recursos imagéticos, por exemplo?

Através das imagens, os artistas produzem representações que definem quadros de valores, crenças, visões do mundo, linguagens distintas e contextualizadas.Essas imagens são icónicas, simbólicas e indiciadoras. Por isso, pareceu-nos ser útilincidirmos sobre as tendências iconográficas que indiciam as duas épocas em apreço (1975-1986 e 1987-2016). A conclusão é que essas duas épocas representam momentos *sui generis*.

A primeira época(1975-1986)é caracterizada pela vigência de uma *praxis*que dá primazia ao ideológico, uma espécie de neo-expressionismo neo-realista (na falta de melhor formulação). No nosso entender, esta época é marcada pela prevalência do "nós" em detrimento do "eu", tal como advoga a filosofia do realismo socialista. Nessa narrativa utópica, os "heróis" eram os que estavam do lado da "luta dos operários e camponeses" moçambicanos.

Na produção artística típica, nesta época, é idealmente dada prioridade temáticaao retrato do quotidiano. O lemasamoriano dava primazia à cultura popular, à cultura de massas, o que ficou condensado na sua célebre frase: "A cultura é um sol que nunca desce".Esta é a utopia que povoou, então, o imaginário colectivo dos moçambicanos, tal como veremos no capítulo III. Houve, inclusive, intervenção directa do partido-Estado Frelimo, sugerindo que os artistas deveriam retratar o povo e as suas conquistas levadas a cabo à luz das palavras de ordem então em voga: Unidade, trabalho e vigilância; estudar, produzir e combater. Nos locais de residência, nas casas de cultura então criadas para o efeito e outras agremiações culturais, os artistas eram exortados a pintar e esculpir a revolução nos quadros dessa nova cosmovisão pós-colonial em termos de data e em termos de triunfo duma visão de cultura de massas "revolucionária".

Na segunda época (1987-2016), a ideologia vai dando lugar a outros recursos. Aqui, já não é a revolução que é exaltada. Antes pelo contrário, embora se faça a apologia do capital monetário, sublinha-se a carestia de vida, a nudez, as mazelas da guerra civil e os intermitentes conflitos armados de que Moçambique padeceu.

Do ponto de vista iconográfico, é dado privilégio ao corpo, particularmente o feminino, acrescido duma marcada zoomorfização.

As duas épocas são marcadas por uma efabulação constante, se bem que, na segunda, seja notório um esbatimento mais abstracto das imagens. Adicionalmente, nota-se uma certa repetição (dos temas, motivos e estratégias iconográficas), decorrente, presumo, do triunfo do conceito de indústrias culturais que encoraja a potenciação da cadeia de valores com vista a ganhos monetários em toda a sua extensão. Portanto, quase é estimulada a repetição em série dos motivos retratados: as telas, as obras em cerâmica, esculturas em madeira ou armas destruídas quase já não são obras-primas, únicas.Aliás, obras clássicas, como as do escultor Alberto Chissano, são recriadas em artesanato e postas à venda nos hotéis e aeroportos em Moçambique. Esta é uma característica estruturante e definidora das dinâmicas e da iconografia em questão, caracterizadas por uma repetição de motivos plásticos e temáticas.

Num país onde a Sociologia da Arte é uma área científica relativamente nova, a abordagem que nos propusemos encetar faz sentido na medida em que o fenómeno artístico está fortemente incrustado na base da acção do político (que se consubstancia como fenómeno social importante em Moçambique e em muitos países africanos).

De facto, o campo artístico caracteriza-se por estar estruturalmente imbricado no fenómeno político, quanto mais não seja pelas políticas/*policies* que o condicionam ou pela propensão do político parautilizar a arte de modo a levar a caboos seus objectivos-fimcomo, por exemplo,nas campanhas políticas com propósitos eleitoralistas.

Assumindo que, em África, particularmente em Moçambique, o campo político é apreendido como tendo primazia sobre qualquer outro, parece fazer sentido estabelecer essa relação incrustada com a arte. A política afigura-se como um dos campos mais importantes na estruturação do social moçambicano, enquanto, por seu turno, a arte se constitui como um meio privilegiado de apreensão do social, e, por isso, um campo de aproveitamento político pelos actores desta esfera, resultando, por conseguinte, num campo privilegiado de captação do social moçambicano.

Outrossim, embora não haja estudos que o quantifiquem, no caso moçambicano, o campo artístico cultural contribui significativamente para o Produto Interno Bruto. Escusado será falar do sentido simbólico da arte, e o que as obras de arte representam para o entendimento do quotidiano moçambicano.

Na verdade, muito do social moçambicano pode ser explicado a partir da arte, uma vez que Moçambique independente (1975) nasce duma luta armada levada a cabo por um movimento de libertação nacional, a Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), que reconheceu nas artes e na cultura um papel importante. Eduardo Mondlane, primeiro presidente da Frelimo, diz-nos, a propósito,que

> "A nova resistência inspirou um movimento em todas as artes, que teve início nos anos 40 e influenciou poetas, pintores e escritores de todas as colónias portuguesas. Em Moçambique os mais conhecidos são provavelmente os pintores Malangatana e Craveirinha, o contista Luís Bernardo Honwana e os poetas José Craveirinha e Noémia de Sousa. Os quadros de Malangatana e José Craveirinha (sobrinho do poeta) foram buscar a sua inspiração às imagens da escultura tradicional e à mitologia africana, ligando-as em obras explosivas de temas de libertação e denúncia da violência colonial" (Mondlane,1975: 130).

De facto, no dizer de Diouf (2002), os artistas e intelectuais africanos, grupos políticos e movimentos de libertação nacional olhavam para a cultura como uma forte arma para combater as políticas coloniais de assimilação e consequente negação das culturas locais.

Dissemos que a relação entre o Estado, o mercado e a cultura foi abordada na teoria da incrustação proposta por Granovetter. Para este autor, os comportamentos dos actores e das instituições são eminentemente afectados pelas relações sociais, por aquilo que as pessoas fazem, pensam e explicam nas suas redes, as *weak strong ties*. Portanto, torna-se pertinente explicar como os comportamentos das pessoas e das instituições são afectados por relações sociais cada vez mais complexas, particularmente no campo artístico, onde é cada vez maior a influência da acção em rede.

No dizer de Kane (1995), a complexidade da realidade social africana é feita da relação ambígua que o continente tem com a modernidade (entenda-se, todo o arsenal material e ideológico resultante do empreendimento colonial e que tem incidência na vida das antigas colónias). Corroborando, no que concerne à arte, Kasfir (1999) assevera que África, como um todo, digeriu o Ocidente. No entanto, prossegue,

> "Na realidade, a arte contemporânea em África foi construída através dum processo de "bricolage" a partir de estruturas e cenários pré-existentes, de onde os géneros de arte pré-colonial e o colonial foram erigidos"(Kasfir, 1999:9).[3]

Assim, a arte contemporânea africana é, na sua essência, pós-colonial em termos de datas, atitudes e hábitos, na medida em que ela revela esse contacto ambíguo e processual com o moderno por via da colonização. Quer isso dizer que a arte contemporânea africana não pode ser explicada ou adequadamente descrita sem referência ao seu contexto histórico, assente na modernidade perversa que a caracteriza. Deste modo, o acto da colonização e seus efeitos estruturantes, como

[3]A tradução livre é da minha autoria.

traço da modernidade e contemporaneidade africana, é um contexto a tomar em consideração quando nos referimos às dinâmicas das artes plásticas em Moçambique.

Na perspectiva de Okeke (2015), há duas portas que explicam o fenómeno da entrada da arte contemporânea africana no mundo dito global. Uma é o processo mimético que resulta da criação, pelos colonialistas, em África, de escolas que alguns nativos tiveram a oportunidade de frequentar. Por aí, o fenómeno da assimilação jogaria importante papel através da aculturação e hibridização.

A outra seria um processo que resulta da acção dos artistas plásticos africanos quererem ser artistas e, através deles próprios, num processo de autodidatismo, se fazerem artistas. Seria aquilo a que Giddens (1990;1992) chama auto-reflexividade, isto é, a capacidade e qualidade de auto-transformação dos actores, artistas, no caso, onde o conhecimento anterior não tem importância estruturante, embora seja de se ter em conta nas análises que fazemos.

No entanto, esta acepção não é de todo inocente, ela exclui outras explicações. Presumimos, por exemplo, que há uma terceira variável explicativa, para o caso de Moçambique, portanto, que admite as duas e não só. Existe, por hipótese, essa terceira construção da explicação, uma outra variável da estrutura social, que parte do pressuposto de que o social africano se revestede uma complexidade peculiar(Macamo,2005) que resulta da conjugação da condição colonial e pós-colonial internalizada pelos actores e estruturas dessa particularidade africana, a modernidade ambígua. Dito de outro modo, os africanos “embarcaram” para a modernidade ocidental por via da colonização. Portanto, de forma perversa.

Aliás, Okeke (2015) adianta a formulação modernismo pós-colonial, o que define como sendo a condição de indissociabilidade do fenómeno artístico actual da prevalecente ideologia nacionalista que é um *continuum* das sociedades africanas. Tal ajusta-se a Moçambique, uma nação com apenas quarenta anos de existência e em construção.

É toda essa realidade social que tratamos no presente estudo, tomando como marco importante as discussões sobre os conceitos de moderno/idade e contemporâneo/idade e ambiguidade que definem essa mesma realidade, a arte, os artistas moçambicanos, e as suas relações com actores de outros quadrantes.

A tese está organizada em capítulos/temas interligados. No primeiro capítulo (de como a coisa começou),definimos o problema, os procedimentos metodológicos e os objectivos.

No que concerne ao problema, falamosda dimensão intelectual, técnica e estética da obra de arte. O mesmo que interrogarmo-nos sobre o que está implicado quando fazemos referência a essas dimensões da obra e, consequentemente, ao artista, no que toca à emoção, ao sentimento e como

tudo isso constrói uma técnica e grelha visual. De igual modo, traçamos o percurso das artes moçambicanas e as discussões que há em seu torno.

Quanto ao método, privilegiamoso qualitativo. Fazemos uma espécie de arqueologia a partir de teorias, entrevistas e evidências vivenciadas, estratégia a partir da qual obtivemos material bruto para análise e consubstanciação do nosso argumento.

No segundo capítulo (opções teóricas e modelo de análise), mapeamos e trazemos os conceitos de arte, cultura, actor social *versus* sistema, os processos decisórios do Estado no geral e na área da cultura em particular. Discutimos também os conceitos de moderno, contemporâneo e o que se diz sobre isso no panorama moçambicano. Aludimos aos conceitos de pós-colonialismo e condição pós-colonial, particularmente no que tange as artes em Moçambique.Fazemos uma breve abordagem teórica para justificar a importância da leitura iconográfica para a captação da *praxis* social através da obra de arte.

No terceiro capítulo (para uma Sociologia da Arte e da Cultura em Moçambique), pretendíamos estabelecer ligações funcionais entre os elementos envolvidos no fenómeno artístico em Moçambique: actores individuais e colectivos e a respectiva inter-relação, nem sempre pacífica que, todavia, se afirma como um todo processual que inclui todas as modalidades artísticas, tendo como denominador comum o samorismo. Aqui, damos conta duma *praxis* social, particularmente a artística, que evidencia a imbricação e definição a partir duma perspectiva bastante ideologizada, onde o partido-EstadoFrelimo funciona como tutelar.

No quarto capítulo (dois passos para trás rumo à distopia: da dolarcratização ao desvanecimento do sol), afloramos a questão da mudança do paradigma ideológico para o economicista, o que influencia sobremaneira o campo artístico. Aqui, as relações passam a ser definidas por uma marcada mercadologização perpassada por uma correlação positivada influência de actores transnacionais, individuais ou institucionais.

No quinto capítulo (das tendências iconográficas: o corpo, zoomorfização e a efabulação como estratégia de objectivação da utopia distópica), fazemos uma leitura de algumas telas e esculturas escolhidas a partir do problema por nós colocado ao curador do Museu Nacional de Arte em Moçambique, que as agrupou por temáticas: zoomorfização, efabulação e corporeidade, particularmente a feminina. Adicionalmente, e por se tratar de um caso paradigmático, tratamos em separado o caso do artista plástico Malangatana.

Por último, temos a conclusão, entenda-se, em aberto, já que a presente tese se configura como uma proposta exploratória, a primeira em Moçambique a tratar deste assunto sociologicamente. Neste capítulo, fazemos a autocrítica, isto é, referenciamos os constrangimentos e pontos fracos do trabalho, mormente o que poderia ter sido feito em condições normais. Para concluir,fazemos

a concatenação de todo o trabalho, definindo, com Ngoenha (1916), o momento actual das artes plásticas moçambicanas, por ele definidas no termo“traderno”, um estado de coalizão permanente entre visões, perspectivas e tendências que se caracterizam por reminescências do que chamaríamos de tradição e laivosdo chamado moderno.

CAPÍTULO I - De como a coisa começou

1.1. Os Contornos do Problema

Começo com algumas notas prévias. Primeiro, devo mencionar que tenho o privilégio de trabalhar numa instituição de ensino superior vocacionada para a reflexão, o ensino e a aprendizagem na área das artes e culturas. Esse privilégio é complementado pelo facto de eu fazer poesia. Posso, sem pretensão, dizer que sou poeta.

São duas felizes coincidências para quem está a escrever uma tese em Sociologia sobre artes, pois posso, tentativamente, acasalar prosa (trabalho) e poesia (devaneio) e socorrer-me dos dois em simultâneo, numa tentativa de construir uma epistemologia das aproximações, como veremos em Bachelard, no capítulo V.

No dizer de Edgar Morin,

> "A vida é um tecido misturado ou alternativo de prosa e poesia. Pode-se chamar prosa às actividades práticas, técnicas e materiais que são necessárias à existência. Pode-se chamar poesia ao que nos põe num estado segundo: primeiro a própria poesia, depois a música, a dança e, bem entendido, o amor"(Morin, 2005).

Portanto, direi que poesia e prosa estão para mim como a utopia está para a distopia: probidade *versus* maldade, esta entendida como uma coisa anormal, tal como na sua origem etimológica, "uma palavra que caracteriza a localização anormal de um órgão". Por seu turno, utopia seria para mim a prossecução da possibilidade de felicidade, no sentido de liberdade e auto-determinação, do bem e do belo. Poderemos estar a resvalar para o campo da ética, mas vamos acordar que o probo aqui deve ser entendido como a possibilidade de sonhar com uma vida normal, isto é, sem guerra, sem privações e, em consequência, sem atribulações daí decorrentes.

Segundo, identifico-me com a chamada *action research* (investigação-acção). Esta estratégia tem sido posta em causa pela perspectiva de I&D (Investigação e Desenvolvimento). Sobre isso, Ferreira de Almeida (2001) diz-nos que a investigação-acção deve cingir-se a uma lógica própria que se traduz num espaço de intersecção. Nem a metodologia de investigação "pura", nem as simples regras da acção imediata:

> "Trata-se de criar uma interface entre duas atitudes/posturas, por sobre o pano de fundo dainterpenetração e circularidades complexas entre ordens de categorias: as das ciências (nomeadamente as sociais), as de tipo político-institucional e as do senso comum"(Ferreira de Almeida, 2001).

Terceiro, que esta tese é uma mistura de artigos e outros formatos de reflexões que fui construindo ao longo dos últimos anos, onde incluo, de um modo muito particular, a poesia, no sentido de criação. Junto a esse conjunto de estratégias as discussões de grupos focais que organizei e em que participei sobre o estado das artes plásticas em Moçambique. Umas vezes com algum rigor científico, outras, nem tanto.Portanto, este conjunto de textos concomitantes resulta, por isso, de vivências, algumas teorias, uma espécie de *state of mind paper*.

Quarto, tenho por filiação a Teoria Crítica, isto é, a chamada Escola de Frankfurt, que baseia a sua postura na crítica ao positivismo, às disfunções da modernidade, e referencia particularmente o desencantamento que cria, e se constitui como um problema central da modernidade que hoje vivenciamos. Essa crítica é baseada numa abordagem multidisciplinar assente em teorias defendidas por, cada um a seu tempo, Kant, Hegel, Marx, Weber, Freud, só para citar alguns.

Quinto, moçambicano que sou no meu tempo e neste espaço de globalização (Giddens, Lash e Robertson, 1995) pugno por uma abordagem, digamos, na falta de melhor termo, pós-moderna. No nosso caso, seria, por analogia, a discutida condição pós-colonial que temos como *umbrella*.

Reconheço, no entanto, que estes termos passaram a *clichés* ao ponto de dizerem tudo e nada em simultâneo. Por isso, procuro alocar-me no meu tempo e espaço e descrever a minha narrativa: vivi laivos do tempo colonial e os tempos eufóricos da proclamação da independência de Moçambique. Testemunhei as euforias e as vicissitudes decorrentes da derrocada do sonho do Socialismo em Moçambique e com ele o ruir da utopia do "a cada um, segundo as suas necessidades" e "de cada um, segundo as suas capacidades". E desaguei no mar da distopia, uma espécie de desencantamento colectivo dos moçambicanos, ao que as artes não se furtam. Daí o meu interesse em participar nelas e estudá-las, eis a minha motivação, com emoção e racionalidade, o *thinker* e o *stinker*[4].

A arte é um fenómeno que pode ser equacionado entre a necessidade de produção e a reprodução social da identidade, portanto, estamos a falar de produção da diferença. Nessa equação, entram as culturas locais que rivalizamou se complementam com as culturas ditas globais. No capítulo II, veremos algumas implicações do processo de mundialização, isto é, o processo de trocas simbólicas, de bens e serviços, e de poder,no plano internacional, o que hierarquiza os países de acordo com a sua valência no sistema-mundo, de modo particular no que tange às artes.

Se entendermos que cultura, sombra tutelar da arte, é todo o arsenal material e não material que estrutura o pensar, o agir e o sentir dos actores sociais, então, teremos aqui todo um manancial teórico e empírico que se materializa nos conceitos de identificação e identização, isto

[4]*Thinker*, o pensador, o agradável; *stinker*,o mal-cheiroso, o desagradável.

é,endoidentidades e exoidentidades. Quer dizer que os actores sociais se definem a si mesmos, assim como os outros os definem, na lógica do outro generalizado, da alteridade. Portanto, fazer, vender e disseminar arte, em princípio, tem em conta esses traços estruturantes. É assim que entendemos a arte e os fenómenos conexos, como um fenómeno identitário que se nos afigura complexo, processual, revestido de rupturas e continuidades, umas vezes fixas, outras nem por isso, dada a fugacidade do próprio processo identitário, uma luta constante entre a individualização e a estruturação da acção.

O campo artístico é o terreno onde os indivíduos e as instituições constroem relações através da estetização do social. Provavelmente uma relação de coalizão em que os interesses individuais dos artistas e os vários interesses institucionais divergem.

É nessa perspectiva que, neste trabalho, a arte é entendida como sendo um fenómeno cultural identitário triaxial: é uma manifestação técnica, intelectual e estética.

É técnica, porque pressupõe o domínio implícito ou explícito pelo produtor de técnicas de linguagem visual, verbal ou musical, que parte da noção de signo e forma que remonta aos formalistas russos. Ao mesmo tempo, ela é técnica porque, em certa medida, a criação artística pressupõe domínio e suporte técnicos.

É intelectual, porque é uma criação que nos remete para a origem etimológica, "*intus legere",*isto é, reflectir, "pensar para dentro", daí o conceito de intelectual, portanto, a subjectivação que é explicitada na individualização, no expressionismo do artista. Tal significa dizer apropriação, internalização, pelo sujeito, do objecto que é a realidade social. Aliás, Peirce (2003**)** define o artista como sendo um fenomenólogo, destacando a sua capacidade contemplativa, abrindo as janelas do espírito e dando a ver o que está diante dos olhos.

É estética, porque trata do sentimento e das sensações em relação ao que é belo ou feio. Quer dizer que estamos perante discussões sobre aquilo que o senso comum diz que não se discute: "os gostos não se discutem" ou "há gostos para tudo e todos".

1.2. Técnica e saber fazer

Assumimos que a técnica como extensão da mão do Homem é, em último caso, a extensão da sua imaginação, das suas representações. Pode também significar materialidade, ou não, das obras de arte que, por vezes, são e usam técnicas.

Através duma relação discursiva, a técnica dá-nos a linha, a forma, a cor, a textura, os espaços e as profundidades que nos são perceptíveis nas obras de arte. Pela técnica, os actores sociais operam uma espécie de cosmética do comportamento (Michaud, 2000) cultuando e estetizando a sua

existência, tipicamente através da sua acção, onde a obra de arte ganha estatuto e características definidoras: unicidade, não repetitividade.

A técnica é o meio através do qual o quotidiano desses mesmos actores do campo artístico se faz presente. Seja, por exemplo, através dos corpos, que intermedeiam as relações no campo artístico e se transformam em motivos de tratamento estético ou através da compra de obras de arte, via internet, ou simplesmente pintando com um pincel, a técnica é funcionalidade, mas também traduz um saber e um saber fazer, tanto para os que fazem como para os que compram ou usufruem das obras de arte. Portanto, entendemos a técnica como o domínio do saber e saber fazer, processo pelo qual se capta a *praxis* de quem produz, compra, comercializa, expõe ou estuda as obras de arte, técnica que pode ser adquirida por via da academia ou não.

Entendida como adequação de meios a fins, acção em resultado da qual se pretende a transformação material da realidade, a obra de arte evidencia uma *praxis*, seja na sua produção, disseminação ou legitimação. Ela (a *praxis*) pode definir a alienação, a tomada de posições, as concepções ou práticas dos actores envolvidos no campo artístico. Portanto, referencia, em grande medida, a experiência vivencial, o saber fazer, académico ou não, proveniente da familiarização com a técnica e seu domínio, por via da academia, ou apenas vivencial.

Sobre o saber e saber fazer, há discussões interessantes de recordar. Por exemplo, a relevância, ou não, das academias na disseminação das diversas técnicas de suporte artístico ou na regulação estética. Também se coloca aqui a questão do papel do autodidactismo na constituição do campo das artes plásticas em Moçambique, particularmente em relação ao segmento dos artistas.

Há opiniões divergentes sobre essas duas visões relativamente à técnica. Há os que dão primazia ao ensino técnico académico, assim como há quem ache que as academias não são tão relevantes como alguns sectores da sociedade defendem. Seja como for, são diametralmente opostas as opiniões dos artistas sobre o assunto em trato:

> "A escola não é nada, eu não preciso ir à escola para aprender técnicas de pintura porque eu já vi que nas escolas não se aprende nada, quem precisa de ir para a escola é quem não sabe nada, e eu sei e há muitos professores que não sabem nada!

Quem o diz é Estevão Mucavele, artista plástico da velha guarda, autodidacta, cujo domínio da técnica de espátula é ímpar e de reconhecido mérito, embora os motivos tratados sejam sempre os mesmos, uma espécie de auto-mimetismo.

Tendo sido mineiro na África do Sul, a sua memória condensa-se nos recortes e no perfil morfológico das montanhas e vales sul-africanos, motivos da quase totalidade da sua obra. O tratamento cromático de Mucavele é singular, embora haja pouca diversificação temática na sua obra.

Também há opiniões contrárias:

> "A escola deu-me a possibilidade de aprender sobre a Bauhaus, a história mundial da arte, as vanguardas, etc., de tal sorte que posso falar da minha produção comparativamente. Do mesmo modo, posso falar com alguma propriedade sobre os conceitos subjacentes à minha obra. Sem dúvida aprendi muita técnica no ISArC. Eu fazia apenas esculturas figurativas. Hoje produzo esculturas abstractas, com movimento,e pinto telas inventando minhas próprias cores, as que eu chamo as técnicas da madrugada, nem frias, nem quentes, invento-as. Isso é graças à técnica que assimilei com os meus professores cubanos". *(*Sérgio Simione, artista plástico, licenciado em artes plásticas pelo ISArC).

Estes dois depoimentos põem a nu um debate recorrente em Moçambique sobre a importância ou não da academia, na prática e produção das artes plásticas. Fica evidente, por um lado, que há dois caminhos, duas opções. O primeiro caminho considera que em Moçambique existe um sistema de ensino de artes plásticas, médio e superior, frequentado por uma pequena parcela da totalidade dos artistas que constituem o campo,este, por seu turno, composto por uma maioria que não frequentou o sistema.

O segundo caminho, que justifica a prevalência do auto-didactismo dessa maioria de artistas que, no Núcleo de Artes, em Maputo, na Casa de Cultura, na Beira, Nampula e Pemba aprendem a pintar e esculpir diferentes materiais, uma espécie de escola vivencial, outra fonte de aquisição da técnica.

A técnica afigura-se importante porque também enforma a materialidade da obra. Diz-se que uma obra existe porque tem suporte técnico que dá a forma. Mas, se pensarmos como Bauman (arte Líquida) ou Michaud (arte gasosa), a obra de arte pode não ter suporte técnico tradicional, ela existe apenas na forma de conceito, imaterial, volátil, *happening* estetizante, sem ser necessariamente material e técnico, que se nos apresenta objectivamente para fruição ou análise académica. Isso mexe com a criatividade artística, a obra de arte e a natureza da sua criação:

> "Le créateur d´oeuvres devient progressivement un producteur d´expérience, un illusionniste, un magicien ou un ingénieur des effects, et les objects perdent leurs caractéristiques artistiques établies (…) Des installations d´objects ou des performances deviennent oeuvres. Les intentions, les attitudes et les concepts deviennent des substituts d´oeuvres. Ce n´est pas pour autant la fin de l' art: c´est la fin de son régime d´object"(Michaud, Yves, 2000:11).

Podemos dizer que a materialidade dá ou não consistência física à obra, ela permite-nos ver, perceber a obra no seu existir num contexto visual apreciável. Do mesmo modo, podemos dizer que a materialidade da obra passa pelo uso da ferramenta (técnica), o suporte material da obra (tela, escultura, cerâmica e por aí adiante), o que se transforma no seu suporte. Portanto, a materialidade perpassa as linguagens artísticas, formas e conteúdos e processos criativos, embora existam obras imateriais, voláteis, líquidas, gasosas que se constituem como meras operações mentais conceptualizadas, a dimensão intelectual da obra.

1.3. Dimensão intelectual

Na dimensão intelectual, deparamo-nos com outro conjunto de questões. Por exemplo, o processo criativo ele próprio imbricado em dimensões como a psicológica, a cultural, a social, a poética, a prosaica, ou ideológica.

Na dimensão psicológica, referimo-nos, por um lado, às manifestações expressivas e aos significados sociais e culturais que as artes carregam e os artistas incorporam nas obras de arte, tal como nos asseveram Lutz (1988), Le Breton (2009), Elias (1994) e Readdy (2001).

A Sociologia estuda essas manifestações expressivas do ponto de vista da teoria das escolhas racionais, o chamado individualismo metodológico, que inclui a emoção, já que a personalidade do artista é socialmente construída e condicionada, não descurando a parte biológica, o corpo do artista. Aqui, inserimos os processos psicológicos dos artistas, imbricados com processos históricos e culturais que não são desassociados de processos emocionais. Cá está a convocação do intelecto humano para a subjectivação, que desagua no expressionismo individual, que tem como base da construção artística o sentimento:

> "Achamos que a ideia central da arte é o reconhecimento da superação do material da forma artística ou, o que dá no mesmo, o reconhecimento da arte como técnica social do sentimento. Achamos que o método de estudo desse problema é o método analítico objectivo, que parte da análise da arte para chegar à síntese psicológica: o método de análise dos sistemas artísticos dos estímulos" (Vigotski, 1999:3).

Veremos em detalhe no capítuloII, onde nos atemos sobre a relação entre a acção e a estrutura, que os indivíduos se vão autonomizando em luta permanente com o *statu quo* pela afirmação da individualidade, acção/*agency*. Quer isto dizer que, para a Sociologia, essa acção individual ou de indivíduos que formam as estruturas, é um paradoxo, como lhe chama Boudon, exactamente por causa da dependência funcional que os dois estabelecem entre si. Por isso, para Boudon, o que interessa ao sociólogo são as *shadow-motivations*(Boudon 1979:33), o que está por detrás dos quadros decisionais dos indivíduos. No nosso caso, o que é verificável na produção artística, é a intenção e os processos psicológicos nela investidos. O protagonismo do indivíduo revela uma intenção orientada para objectivos, uma luta constante pela sua auto-consciência e autonomização. Esta é uma dimensão racional, no sentido de que há intencionalidade na acção do artista, mas, ao mesmo tempo, essa acção e a opção de a efectivar é perpassada por emoções, sentimentos, que estruturam essa intencionalidade.

Para Vigotski,

> "A arte como "técnica social do sentimento" assume um papel central como um poderoso meio de transformação e elaboração das emoções e a ênfase recai sobre a "complexa transformação dos sentimentos"(Vigotski, 2001:112).

Através do sentimento, sensação de belo ou feio, de plenitude plástica, ou não, a arte revela-se estabelecendo uma estreita relação com a realidade objectiva. Por seu turno, quem produz arte condensa suas emoções na sua obra. O mesmo é aplicável para quem frui dessa arte, experimenta sensações, características psicológicas complexas que revelam a superação do material de forma artística. Tal é o psiquismo que explica as emoções e os sentimentos que a arte objectiva, tanto para quem a faz quanto para quem dela desfruta.

A arte é uma dimensão importante da cultura. Constructo e construção social, a cultura (o pensar, o sentir e o agir dos indivíduos em tanto que membros de comunidades) constitui-se como um sistema de cosmovisões. Portanto, engloba ideologias, políticas e manifestações societais que estabelecem entre si relações de causa/efeito, amalgamando o indivíduo aos seus imaginários sociais, assentes em ideologias e poéticas imagéticas, no caso, dos artistas.

Aqui importa citar Hadjinicolau (1973), que defende uma ideologia imagética, uma combinação específica de elementos formais e temáticos da imagem que constitui uma das formas particulares da ideologia global de uma classe ou segmento social. Quer dizer que a ideologia, como concepção do mundo, cosmovisão, conjunto de ideias, desempenha papel fundamental na criação artística. A ideologia marca a época, dá-lhe cadência, constrói a narrativa histórica. Quer dizer que, na luta pela sua reprodução social, segmentos, estamentos e classes sociais defendem a sua perspectiva sedimentando-a, por imperativo da sociação, isto é, por afinidades com os grupos de pertença ou referência,o que tem a ver com os processos de integração social.

Esta posição tem a ver com o que determinado grupo societal pensa sobre o belo, a poesia (*poesis*), isto é,o processo criativo ele próprio: qual é a estética que está legitimada e, por isso, funciona como regulador estético?

1.4. Estética e pensamento plástico

A arte é estética no sentido em que a estética privilegia o sensível em termos de pensamento simbolóide, o objectivo-fim de qualquer arte que se preze na sua concretude. Para Ngoenha (2016),autores como Winckelmann, Lessing, Goethe e, indirectamente, Kant compreenderam as potencialidades da nova disciplina (a estética). Para esses autores, a obra de arte e a beleza não são uma montanha de confusão expressiva, mas uma realidade, um sentido com leis intrínsecas que têm de ser investigadas a partir da sua especificidade sensível, isto é, do seu ser, imagens, representações espácio-temporais (Ngoenha, 2016:22).

De facto, a estética penetra em cada um dos nossos pensamentos e acções (Francastel, 1970:3). Há quem, como O'Connor (2002), defenda que, para uma parte dos nomes mais relevantes e influentes da investigação social do séc. XX, o estudo da sociedade podia ser mais profícuo se se

atribuísse uma atenção particular ao problema da cultura (na sua acepção mais ampla, entendida também como estética). Segundo o autor:

> "Para estes teóricos, a questão essencial não é tanto saber de que modo as formas e processos sociais podem esclarecer a actividade estética e cultural. É, sim, o inverso: ou seja, perceber como as técnicas filosóficas e críticas de compreensão e interpretação das obras de arte, em conjunto com as impressões estéticas, podem ser úteis e necessárias para estudar a vida social. Parece existir, por isso, um movimento que começa por considerar a cultura como objecto sociológico, e acaba por centrar-se sociologicamente sobre as formas 'culturais' ou estéticas" (O'Connor,2002:347).

Outrossim, Benjamin adianta a hipótese da estetização do político. Dizemos que o político se estetiza, segundo o autor, na medida em que fazemos,

> "A reconstrução da vida social a partir da manifestação estética e do espectáculo, substituindo a racionalidade pela sensação, a complexidade pela intensidade, a estrutura pela imagem e a oposição crítica pela conformidade das massas"(Benjamin, 1970:243).

Por outro lado, a arte constitui um fenómeno duplamente criativo. Primeiro, porque é sempre produto da imaginação e da habilidade do artista. Segundo, porque tal imaginação é materializada na habilidade do artista, de traduzir objectivamente o devaneio subjectivo. Quer dizer que estamos a falar da velha discussão entre a subjectivação e a objectivação da realidade, posicionamentos *de per si* potenciais objectos de estudo sociológico de que nos falam Berger e Luckman: "*A sociologia do conhecimento, portanto, deve tratar da construção social da realidade*" (Berger e Luckman, 1996:30).Ou seja, estamos a falar da velha discussão fundacional da Sociologia: estrutura *versus* acção, comunidade *versus* sociedade, ou mesmo indivíduo *versus* colectivo que se materializa na díade sujeito/objecto, assunto que trataremos no capítulo II.

Falando em construção da realidade social, neste caso tratamos duma realidade artística ou, se quisermos, uma realidade que é objectivada por via da arte que, por seu turno, se institui como um imaginário social.

Quer dizer que a arte, em última instância, condensa imaginários sociais, estes entendidos num sentido mais amplo do que simples esquemas intelectuais. Penso, com Taylor, nos seguintes termos:

"Por imaginário social entendo algo de muito mais vasto e profundo do que os esquemas intelectuais que as pessoas podem acoitar, quando pensam, de forma desinteressada, acerca da realidade social. Estou a pensar sobretudo nos modos como imaginam a sua existência social, como se acomodam umas às outras, como as coisas se passam entre ela e os seus congéneres, as expectações que normalmente se enfrentam, as noções e as imagens normativas mais profundas que subjazem a tais expectações"(Taylor, 2004:31).

Se legitimamos, por hipótese, a existência de um pensamento químico, haverá, do mesmo modo, um pensamento plástico, diz-nos Francastel (1970). Assim, o pensamento plástico refere-se, por um lado, à criação social da realidade tal como se cria socialmente uma realidade química. Quer dizer que o pensamento plástico, na perspectiva do autor,

> "É um dos modos pelos quais o homem informa o universo. Por conseguinte, deve necessariamente ser apreendido por uma tomada imediata em actos particulares que nunca são autónomos, mas sempre específicos" (Francastel, 1970:4).

Por outro lado, esse mesmo pensamento plástico refere-se à materialização de um saber por via de técnicas e materiais empregues na criação artística. Consequentemente, somos remetidos ao reconhecimento da forma como se estabelecem as relações entre o pensamento plástico e o contexto social em que os artistas vivem, estruturam e materializam esse pensamento. Ou seja, em que condições sociais criam, sob que égide de discurso dominante e lugar de enunciação desse discurso, se quisermos falar como Foucault (1996), esse facto artístico ocorre e é referido. Portanto, tratando-se de um fenómeno incrustado particularmente no mercado, a arte e os artistas são um facto social com dimensão mercadológica que inclui todo esse complexo processo dialéctico: "*Sociologicamente falando, pode-se, pois, considerar essencial, ora o estudo do meio produtor da obra de arte, ora o estudo dos destinatários da mensagem*" (Francastel,1970:21).

Por conseguinte, a obra de arte, o artista e os públicos são uma criação social, passíveis de estudo sociológico. Posta como está a questão, somos tentados a pensar na arte como uma especificidade que configura a interdependência entre o mercado, onde se efectuam as transacções, o campo cultural, onde se opera a homologação e a hierarquização dessa mesma arte, e a política, o campo que encima todos esses processos, pois trata das relações de poder entre os diferentes actores, grupos, segmentos e classes sociais, Estados e nações que contribuem para a efectivação do campo artístico. Quer dizer que produzir, legitimar e disseminar arte objectivam uma *praxis* social enquadrada por uma ideologia, esta, por sua vez, enunciada através deste ou daqueloutro discurso.Isto é, *praxis* entendida como conduta, actividade prática, e ideologia entendida como consciência social, os pressupostos teóricos éticos e ontológicos que presidem a essa mesma prática.

Portanto, este projecto propunha-se fazer uma análise sociológica da construção e inscrição no tempo e espaço das artes plásticas moçambicanas tendo em conta essa dimensão incrustada. Dito de outro modo, pretendíamos estudar o papel das diferentes categorias de actores individuais e colectivos que operam na construção do fenómeno das artes plásticas em Moçambique e dar conta de como esse fenómeno incrustado se materializa localmente, captando as inter-relações entre os diferentes actores locais e transnacionais, individuais e/ou colectivos envolvidos no processo artístico-cultural. Se quisermos falar numa linguagem introduzida em Moçambique depois de 1986, diremos que enveredámos pelo complexo trilho das indústrias criativo-artístico-culturais, fazendo

uma classificação e tipificação dos actores e processos envolvidos que partem de e desembocam na obra de arte. Para fechar esta parte, não será demais, a propósito, fazer uma referência a Umberto Eco (1981), para quem:

> "A obra é um conjunto de " regimes" e de "aspectos", e estes mais não são do que modos estruturais, que a estética individualiza e reagrupa em categorias homogéneas: mas quando se trata de determinar as garantias epistemológicas que presidem a esta operação e os limites de transparência da linguagem perante os aspectos a descrever (…) Bayer considera fundamental, na relação estética, a presença, frente ao objecto, de um sujeito provido de gostos e predilecções pessoais: conhecer o objecto é sempre conhecê-lo tal como o vejo, guiado pela série complexa das minhas conaturalidades: toda a obracomeça sempre por ser "o índice de um temperamento e o reflexo de uma inclinação" (Eco, 2011).

Portanto, quisemos captar alguns conteúdos, episódios, papéis sociais e institucionais que perfazem o campo artístico moçambicano, de forma exploratória.

Este tema clama por premissas que julgamos ser importante mencionar:

1-A Arte não é um fenómeno fechado em si. Pelo contrário, definimo-la por analogia às identidades que são um fenómeno processual, complexo, fragmentário e, por isso mesmo, conflitual;Hall (1992); Serra (1998).

2- Não estamos contra o fluxo transnacional de informação e outros bens capitais, como sejam os simbólicos, tecnológicos, ideográficos ou outros tipos de saberes. No entanto, e por se constituir como um facto sociológico, estamos interessados no estudo da hegemonia e dominação de alguns discursos, sejam eles artístico-culturais, económicos ou políticos/*policies*, sobre outros, assunto sobejamente teorizado por Foucault (2005).

Resumindo, pretendíamos falar do discurso artístico em Moçambique, isto é, o que se diz sobre as artes plásticas, quem o diz, como o faz e porquê. Aqui, o objecto artístico tem estatuto de discurso quer o suporte seja a tela, quer a escultura, a instalação, o vídeo, a fala ou a escrita que o referencia.

3-Reconhecemos a ambiguidade do conceito "Arte", porém, para os propósitos deste trabalho, diremos que *o* conceito de arte é confuso, escorregadio, impreciso e empregue

> "Tanto para representar o conjunto abstracto de obras aceites como artísticas, ou para se referir ao conjunto de valores tidos como artísticos, ou mesmo um complexo histórico de agentes, obras e estilos, representando determinados conjuntos empíricos de obras, instituições, normas, agentes e estilos concretos, eleitos e regulados em graus complexos e variáveis" (Freitas, 2002).

Sendo uma actividade de representação, criação de sentido, produção da diferença, zona de contacto, história, lugar, ensino, as artes plásticas são, por isso, um campo de "negociação da modernidade", para usar a expressão de Macamo (2005).

Do ponto de vista das artes plásticas, entendemos essa modernidade como sendo a materialização da contemporaneidade tipicamente negociada através de plasticidades que emanam de contextos diferentes da quotidianidade dos actores sociais assumida como uma acção de contradições que estruturam o social como um todo.

Relativamente aos africanos/moçambicanos, cuja história é um permanente renascimento, fruto das adversidades históricas a que foram sujeitos, essa contemporaneidade está ancorada nas consequentes mutações e no uso milenar de materiais locais, ou outros, por via de contactos culturais, empréstimos, assimilações, portanto, aculturações e inculturações.

O barro, o ferro, a madeira, tecidos de casca de árvores ou o papiro são trabalhados milenarmente em África. Encontramos essa tradição no Egipto, Méroe, Benin, Songhay, Nok, Zimbabwe, Mwenemotapa, Congo, Mali, Bárue, Quiteve, Sedanda, por exemplo, onde a arte africana persistiu e persiste nessa recriação renascentista (entenda-se africana) e de contacto, que podemos remontar à invasão dos Hititas, a quem se deve a técnica de trabalhar o ferro em África. Ou às migrações Bantu, nas suas três levas que partiram da zona ocidental rumo ao sul de África, ou ainda, se nos referirmos especificamente à zona austral de África, às migrações decorrentes do Nfecane (levas migratórias fruto de lutas intestinas no império de Tchaka Zulu, do qual resultou o império de Gaza, fundado no sul de Moçambique, por exemplo). Podemos acrescentar a esta lista de contactos os arabescos que habitam o imaginário africano, o moçambicano em particular, e que resultam da contaminação árabo-muçulmana encetada a partir da Ásia Menor através do chamado comércio a longa distância que pôs em contacto mercadores árabes, europeus e populações locais africanas, em resultado do qual surgiu, por exemplo, a civilização Ki-Swahili e outras hibridações africanas. No caso de Moçambique, podemos fazer referência à civilização Kimwani (na província de Cabo Delgado, no norte de Moçambique) e Koti (particularmente em Angoche, na província de Nampula), espaços de encontro árabo-local por excelência.

As estatuetas em terracota que ocorrem de norte a sul de África, os papiros no Egipto, as máscaras dos Tchókwe angolanos, ou as máscaras beninenses que inspiraram a famosa "*Demoiselle D'Avignon*", de Picasso, circularam África adentro, quanto maisnão fosse cumprindo funções mágico-religiosas, mas sempre numa perspectiva estética, ainda que mitológica, ou simplesmente funcional.

A funcionalidade religiosa das obras de arte é evidente particularmente nas máscaras, utilizadas em muitas danças ou rituais mágico-religiosos. Faz parte do sistema de crenças moçambicanas, que a máscara usada pelos dançarinos ou pelos ministros de actos mágico-religiosos lhes confere capacidades especiais, como seja dialogar com entidades supranaturais como os seus antepassados não vivos, seus protectores.

Por outro lado, a dança, com todos os seus adereços, como, por exemplo,roupas e máscaras artisticamente confeccionados, exercem uma função encantatória e lúdica. Tal é o caso da dança mapico dos macondes do norte de Moçambique, ou da dança nyao, praticada em Tete, Malawi e Zâmbia. Os rituais que antecedem essas danças são secretos,mágico-religiosos, todavia, quando apresentados ao público consumidor, as danças e seus adereços não deixam de ter a sua poesia, portanto, a sua componente de mirandum artístico. Aliás, são essasmáscaras que foram sujeitas a pilhagem pré-colonial e colonial que foram levadas a exposições e museus nas ex-metrópoles coloniais, tratadas com um estatuto inferior, sim, mas nem por isso perderam o seu encanto artístico digno de apreciação dos públicos desses locais fora de África.

Se, ao tempo, a arte circulou sem suporte regulador e legitimador em tanto que tal, hoje existem as bienais de Bamako, Cairo, Dakar, Joanesburgo, que se afirmaram como centros expositores, difusores, legitimadores e reguladores de arte, no sentido literal do termo. Para não falar das consagradas bienais do circuito internacional, cuja participação legítima hierarquiza e faz a depuração do que é e não é arte africana, a bel-prazer e mercê de curadores e comissários transnacionais que funcionam com quadros de regulação estética exógenos a África.Ou, pelo menos, com óculos exteriores a África.

Particularmente em Moçambique, ocorrem as bienais das Telecomunicações de Moçambique (TDM) e do Museu Nacional de Arte (MUSARTE), que se impuseram como reguladores e "montras" da produção artística plástica nacional, a despeito das querelas em torno dos critérios utilizados pelos júris na escolha e posterior premiação das obras expostas. Só para dar uma evidência empírica interessante, na edição da bienal de 2009, o pintor Quehá resolveu retirar a sua obra da sala de exibição, no Museu Nacional de Artes, durante a cerimónia do anúncio dos prémios, porque, segundo ele,

> "Aquilo era uma fantochada: as obras premiadas não o merecem e nem sequer têm qualidade para tal. Aquelas obras não merecem estar ao lado da minha. Foi exactamente por isso que preferi retirá-la".

Isto, quanto a nós, é sintomático e uma revelação evidente das querelas que resultam das bienais relativamente à regulação estética e, portanto, à legitimação das artes plásticas em Moçambique.

Tal como nas bienais do circuito internacional, a bienal das TDM constitui esse facto sociológico que as bienais representam em termos internacionais - uma movimentação de actores nacionais e transnacionais ligados ao campo artístico que legitimam e regulam a estética dominante, sempre de forma contraditorial e "pouco democrática", já que estamos no âmbito do discurso da legitimação e, portanto, no campo político, com as implicações a que se refere Foucault,

> "De facto o discurso refere-se a um sistema de exclusão que põe em jogo o poder, exerce controlo e se rege por princípios de classificação, ordenação e distribuição" (Foucault, 1970).

Considerando que a arte é uma actividade que tem incidências ético-estéticas, sócio-culturais, criativo-comunicativas, produtivo-consumíveis (Mira,1999), então, a dinâmica das artes plásticas em África, e particularmente em Moçambique, passa por essa ambiguidade complexa que caracteriza essa contemporaneidade em permanente recontextualização negocial. Isto é, a arte é um complexo cujos contornos e estruturação passam por questões de se saber o que é belo ou não, o que é bom ou não, que cultura determinada a arte representa, ou por que cultura certa arte é representada, que processos produtivos estão envolvidos em determinado tipo de arte, quem a consome, e por aí adiante. Isso influencia os produtores, reguladores/legitimadores, e toda a envolvente em termos de funções do Estado, do mercado e da cultura como campos distintos, mesmo que incrustem a prática artístico-cultural e a estruturação desse mesmo processo. O que é que está envolvido quando falamos desta ou daquela outra arte? Que gostos, estilos, materiais ou opções estão por detrás de determinada arte?

No que tange ao Moçambique contemporâneo, as artes plásticas são perpassadas pelas várias tendências técnicas, estilos e materiais e, por isso, pelas várias propostas de plasticidades.

Quanto à tentativa da explicação da sua natureza e estágio actual, ela encontra-se na encruzilhada das explicações e "apetites" de hegemonização e dominação, que se vão revelando nas "contendas" mais ou menos explícitas entre as escolas anglo-saxónicados Estados Unidos da América, a luso-hispânica (ibérica), a franco-germânica ou a da negritude essencialista, "arte autêntica", ou exótica, em muitos dos casos rivalizando por uma hegemonia reguladora e explicativa do estado das artes. Há mesmo quem se refira a tal, como sendo uma preocupação, nos seguintes termos:

> "Desde os anos 60 desenvolve-se uma crescente preocupação em relação ao abandono de certas tradições artísticas, à produção, à reprodução de modelos, à falta de estímulos" (Costa, 2005:5).

Neste debate, parece ficar à margem aquilo que, no nosso entender, seria a definição das artes plásticas moçambicanas: uma arte que, se bem que própria, não é fechada, embora tenha uma matriz e identidade próprias que dão conta da reinterpretação e da continuidade e descontinuidade em termos de composição, materiais, forma e temática, encetando um diálogo entre as chamadas tradições e a almejada modernidade.Aquilo a que Ngoenha (2016) chama "traderno", isto é, um dialogismo permanente entre o tradicional e o moderno, o que inaugura um novo momento nas artes em Moçambique.

Em paralelo, vai decorrendo o debate entre os defensores da chamada arte contemporânea (o movimento de arte contemporânea em Moçambique, o Muvarte) e os defensores de "outra" arte

(excluída dos parâmetros da chamada arte contemporânea pelos apologistas desta), por não possuir, na sua (deles) perspectiva, as características de contemporaneidade defendidas por esse grupo que define, institucionalmente, essa arte contemporânea, como veremos na secção sobre essas discussões em Moçambique.

Seja qual for o estado da discussão de perspectivas, a que se nos afigura mais consentânea com a nossa abordagem das dinâmicas das artes plásticas em Moçambique é aquela que dá conta da plataforma de reinterpretação da discursividade da produção artística contextual, o que nos permite captar pelo menos três questões sociologicamente interessantes:

1-A concepção da obra (que nos remete para as Sociologias do conhecimento, das identidades, e aSociologia do quotidiano). Aqui podemos responder a questões como: que processos estão na base dessa construção social da realidade (plástica) que a Sociologia do conhecimento trata (Berger e Luckmann,1996)?Que temas são tratados e qual a iconografia modal e porquê?Que materiais são usados e por quem? Que estilo é dominante? Que estética revela tal produção?

2-Execução da obra (processo de concretização) o que nos remete para as condições de produção: quem é o artista, como e em que condições o artista produz? Tem *atelier*próprio? Como o artista se reproduz socialmente? Qual é o papel do Estado e da sociedade civil?

3-Fruição da obra (que se relaciona com os modos e estilos de vida): quem se deleita com a obra de arte? Quem a frui? Quem a pode apreciar e comprar? Qual é a sua posição no mercado, isto é, quem tem ou não poder de compra?

Em Moçambique, existem alguns estudos contemporâneos sobre as artes plásticas. Tais são os casos da tese de doutoramento de Alda Costa, com um pendor histórico sobre a arte em Moçambique:

> "A dissertação propõe-se traçar uma panorâmica extensiva da situação e dos desenvolvimentos das artes visuais em Moçambique ao longo do século XX, nas suas relações com as atitudes culturais num sentido mais amplo, tendo em consideração os diferentes contextos políticos do país no mesmo período, e também o quadro das artes em África"(Costa, 2005).

Na sua tese de mestrado intitulada "La représentation de l´homme dans les arts plastiques contemporains mozambicains: la peinture, le dessin et la gravure (1950-2003) ", Manso (2004) propôs-se fazer uma investigação sistemática sobre as artes plásticas em Moçambique. Essencialmente, Manso faz um levantamento, a descrição e análise das fontes para o estudo das artes em Moçambique do ponto de vista da ciência histórica. Do mesmo modo, percorre o caminho do que chama de realismo social, que diz ter identificado como elemento estético recorrente nas artes plásticas moçambicanas.

Mira (1999) escreveu vários artigos sobre as artes plásticas em Moçambique, tal como Sopa (2004) fez um mapeamento histórico das artes plásticas moçambicanas. Contudo, nenhum dos mencionados estudos se debruçou especificamente sobre a relação incrustada do artista no mercado e no Estado, tornando-se ele próprio um fenómeno sócio-cultural que produz arte e cultura no contexto das indústrias artístico-culturais, com *nuances* próprias. Todavia, nenhum dos trabalhos citados fez uma relação imbricada do artista, sua obra, a economia e a política, eis a pertinência do nosso trabalho.

1.5. Procedimentos metodológicos

O período em estudo vai de 1975 a 2016, subdividido em dois sub-períodos:

O primeiro, que vai de 1975 a 1986, corresponde ao marco histórico a que Serra (2006) chama de samorismo. Segundo Serra, este período é caracterizado por todo esse carisma de Samora, entendido no sentido weberiano do termo. Serra refere a mística de Samora Machel que levou a que, tipicamente, os processos e as decisões políticas tivessem tido uma forte estruturação própria enquanto Machel era líder do partido-Estado FRELIMO, que tudo decidia em nome do povo.

O segundo período vai de 1987 a 2016. Aborda as consequências do fim do samorismo e a adesão de Moçambique ao paradigma do *Washington consensus* que, acto contínuo, cauciona a materialização do Programa de Reabilitação Económica e as consequências deste no campo artístico-cultural, particularmente nas artes plásticas.

Portanto, para captar os padrões estruturantes de cada uma das épocas, foram analisados os conteúdos das normas, discursos oficiais, leis e outros dispositivos emanados pelo Estado moçambicano ou seus parceiros relativamente às questões culturais/artísticas moçambicanas. Para o efeito, foram revisitados os discursos e as políticas culturais desde a independência de Moçambique (1975). Isto é, 1975-1983,do Ministério da Educação e Cultura; 1983-1987, da subsequente Secretaria de Estado para a Cultura; 1987-1992, Ministério da Cultura; 1992-1996, Ministério da Cultura e Juventude;1996-2000, Ministério da Cultura, Juventude e Desportos; 2000-2005, Ministério da Cultura; 2005 a 2010, Ministério da Educação e Cultura; 2010 a 2014, Ministério da Cultura, e,a partir de 2014, Ministério da Cultura e Turismo. Pensamos nós que só seria possível entender o que se passa a partir de 1987 remontando a 1975, não descurando, no entanto, o limite temporal da nossa pesquisa (1977-2016). Esta parte procura responder aos objectivos 1 e 2, mormente:

1-Explicar o processo de produção, disseminação, legitimação e estruturação do campo das artes plásticas em Moçambique;e

2-Analisar como é que o Estado age sobre os processos artístico-culturais e, consequentemente, sobre os produtores das artes plásticas, através da iniciativa e aprovação de políticas alusivas às indústrias criativo-artístico-culturais, incrustando assim todo o processo de produção, disseminação e legitimação da arte em Moçambique.

Do mesmo modo, foi levado a cabo um estudo empírico através de entrevistas semi-estruturadas e grupos focais, tendo por base artistas baseadosno Núcleo de Arte, o Museu Nacional de Arte, galerias privadas em Maputo, o Movimento de Arte Contemporânea (MUVART),outros artistas plásticos e coleccionadores privados residentes em Maputo. Esta parte visava responder adicionalmente aos objectivos seguintes:

3-Caracterizar o campo artístico nas suas dimensões plásticas de modo particular (pintura, escultura e desenho);e

4- Demonstrar como é que o campo artístico moçambicano se estrutura, tendo em conta as relações transnacionais de mercado e de poder que se materializam pela acção dos seus agentes/actores, produtores e compradores/coleccionadores de arte.

Por isso, foram feitas entrevistas abertas a actores assim agrupados:

a) Artistas plásticos filiados ao Núcleo de Arte de Maputo;

c) Artistas plásticos filiados ao Movimento Arte Contemporânea (Muvart);

5- Transversalmente, na análise do campo artístico,fomos fazendo uma leitura iconográfica da composição das obras que, tendencialmente, caracterizam as duas épocas em apreço através da análise de conteúdo por via das imagens.

Resumindo, a estratégia metodológica foi a seguinte:

- Tratando-se de questões explanatórias, foi usada a análise de discurso. Esta técnica permitiu-nos captar os conteúdos dos textos escritose explorá-los com o intuito de compreender para explicar as dinâmicas das artes plásticas em Moçambique. O conteúdo refere-se a palavras, fotografias, significados, símbolos, ideias, temas ou outra mensagem que pode ser comunicada. O texto inclui artigos de jornais, revistas,catálogos de exposições, discursos e documentos oficiais, filmes ou documentários, letras de canções, fotografias, artigos de vestuário ou artefactos e obras de arte;
- Por outro lado, sendo um estudo de caso de tipo “como” e “porquê” (Yin, 1994:7) para investigar fenómenos contemporâneos, onde as fronteiras entre o fenómeno e o contexto não estão claramente evidentes, a outra estratégia adicional foi a entrevista semi-estruturada, propiciando assim que os respondentes não fossem confrontados com

proposições anteriormente estabelecidas para descrever as situações ou expressar os seus pontos de vista particulares. Tal permitiu um ilimitado número de possibilidades de resposta. Outrossim, permitiu que os respondentes pudessem responder em detalhe, para além de que puderam qualificar e clarificar as respostas. Este tipo de entrevistas permite criatividade e riqueza de detalhe. Finalmente, esta técnica permitiu revelar a lógica dos respondentes, o processo de pensamento e os quadros de referência dos mesmos;

- Foi também usada a estratégia de grupos focais. Esta permitiu a partilha de experiências dos respondentes do mesmo segmento social em igualdade de circunstâncias (por exemplo, artistas plásticos que participaram das bienais das TDM, ou dos que constam na base de dados do Artáfrica), captar consensos ou mesmo conflitos sobre as representações que têm relativamente às questões levantadas neste projecto.

1.6. Porquê a perspectiva qualitativa

Este trabalho visa compreender (Verstehen weberiano, portanto, estamos no plano da Sociologia compreensiva/interpretativa) para explicar as dinâmicas das artes plásticas em Moçambique, olhando para dois momentos distintos do estágio das mesmas, no período que vai de 1975 a 2016.

Trata-se de um projecto do tipo o quê, como e porquê, cuja característica principal é o facto de os actores individuais (agentes) e actores colectivos (instituições) existirem em interacção e constituírem, por isso, uma realidade social distinta. Portanto, queremos captar e analisar conceitos, assunções, percepções, intenções de consciência e significados subjectivos que os actores envolvidos no campo das artes plásticas em Moçambique produzem e atribuem a si mesmos.

Para o efeito, a perspectiva qualitativa pareceu-nos ser a que mais se adequa a este tipo de pesquisa, uma vez que, tal como Simmel (1983) sublinha, a interacção/ sociação, contempla formas e conteúdos que são produzidos pelos actores sociais. No caso, estão em interacção todos os agentes da cadeia do fenómeno artes plásticas em Moçambique que, nesse processo interaccionista, produzem e partilham significados. Daí que, no nosso entender, a interacção seja uma fonte privilegiada de captação do social e, consequentemente, se afirme como um factor legítimo na construção epistemológica de projectos de investigação científica, na perspectiva qualitativista.

O uso de métodos qualitativos e respectivas técnicas de recolha de dados favorece a obtenção de informação bruta, em cascata, sobre percepções dos sujeitos em estudo, formas e conteúdos, particularmente dos artistas. Aliás, no que tange aos artistas, Peirce (1985) sublinha que o artista é um fenomenólogo.

Deduzimos que o enunciado de Peirce acima exposto seja depositário da fenomenologia husserliana. Para Husserl (1986), a ideia central da fenomenologia é a eliminação da oposição entre sujeito e objecto, isto é, entre subjectivismo e objectivismo. Então, tal como defende Husserl, Peirce está a dizer-nos que a reflexão fenomenológica parte da correlação de cada *cogito* com o seu *cogitatum*, que nunca é um objecto isolado, mas, desde logo, deve ser concebido como um objecto no seu mundo.

Neste caso, entendemos que cada artista é um expressionista do seu mundo, no sentido etimológico do termo, portanto, um artista é aquele que expressa seus significados acerca do seu mundo através da arte. Quer isto dizer que, se olharmos para o que o artista expressa nos diferentes suportes materiais, técnicas e formas, teremos, então, uma realidade múltipla, complexa, passível de ser compreendida, percebida e interpretada na perspectiva da ciência sociológica.

Daqui inferimos que a abordagem qualitativa nos permite dar conta do expressionismo de cada artista, particularmente sobre as dimensões propostas neste trabalho, uma vez que tem como fundamento epistemológico explicar como os agentes/actores constroem o seu ser e a sua existência em interacção com outros agentes/actores, incluindo sujeitos colectivos como sejam o Estado ou as instituições de diplomacia cultural. Seja do ponto de vista do individualismo metodológico ou do interaccionismo simbólico, isto é, do ponto de vista do significado que os sujeitos dão aos actos que praticam, ou do ponto de vista da partilha de significados (símbolos, índices, ícones) que intermedeiam essas inter-relações, entre pessoas e pessoas e entre estas e diferentes instituições.

Para Ramos e Naranjo (2014), a adopção da abordagem qualitativa baseia-se nos seguintes pressupostos que a caracterizam:

- A tentativa de explicar como os agentes/actores constroem o seu ser e a sua existência no mundo;
- A situação dos agentes/actores como o centro da atenção da pesquisa;
- A realidade é múltipla e foi construída pelos sujeitos particulares, ela é holística e interaccionista;
- O investigador é "compreensivo" para com o observado e é capaz de interpretar e descobrir percepções da realidade do ponto de vista dos sujeitos, donde se pode articular uma intersubjectividade relacionada com o fenómeno que estuda;
- A polarização de interesses microcósmicos antes dos macrocósmicos;
- O estudo duma parte influi necessariamente nas demais;
- A descrição e a construção do conhecimento científico é feita de modo paulatino e cumulativo;
- Não-utilização de uma só corrente;
- Não é de vital importância a determinação da relação causa-efeito devido à multicausalidade para os sujeitos;

- Os métodos e as técnicas fundamentais são a observação participativa, que regista aleatoriamente tudo, incluindo o contexto; a entrevista em profundidade, como estrutura aberta, para que o respondente use a sua "imaginação sociológica", estudos de caso, anotações de campo (que podem ser filmadas, ou gravadas em áudio, ou simplesmente anotações), ao que se sucedem triangulações de informação, análise do produto da actividade, entre outros;
- Centram-se no significado que as pessoas atribuem às suas acções;
- São interdisciplinares;
- Colocam a ênfase nos contextos e práticas culturais;
- Abordam o objecto de estudo nas suas relações contextuais, numa óptica integral.

Em conclusão, o método qualitativo socorre-se de tendências interpretativas (etnografia) e sociocríticas (investigação participativa, investigação-acção).

Sobre a abordagem qualitativa, Silvestre e Araújo (2012) asseveram-nos que,

> "O propósito da abordagem qualitativa consiste em obter descrições detalhadas de uma realidade que permitam a interpretação de uma situação ou um contexto. Para tal,os métodos de recolha de dados como as entrevistas e a observação directa são importantes para obter informação que possibilite a construção de teorias que descrevem um determinado contexto ou expliquem um fenómeno"(Silvestre e Araújo,2012: 76).

O enfoque qualitativo apoia-se em técnicas que dão primazia a entrevistas abertas, semi-estruturadas, observações de campo, pesquisa documental (escritos, áudio, vídeo, pictóricos, grupos focais). Partindo desse pressuposto e socorrendo-nos do nosso referencial teórico, foi possível mapear práticas, valores, sistemas classificatórios de universos sociais específicos a partir dos quais analisámos a informação a que tivemos acesso. Procuramos, por isso, entender como os agentes alvos da pesquisa percebem e constroem significados sobre a sua própria realidade vivencial.

Do mesmo modo, as histórias de vida, a utilização de informantes privilegiados e a leitura de estudos anteriores permitiram-nos escolher conceitos a partir dos quais privilegiámos dimensões de análise de forma exploratória, que foram sendo consolidadas ou rejeitadas ao longo da pesquisa. Esta estratégia permitiu-nos entender as lógicas de acção subjacentes que dão sentido e significado às práticas sociais que são sedimentadas naquilo a que Dubet (1994) chama de experiência social.

Essa experiência social, por seu turno, revela a auto-inscrição, isto é, como os agentes se inserem e se reconhecem a si mesmos dentro da sua história;como descrevem e verbalizam as suas narrativas, quer dizer, o que os agentes dizem sobre si e a sua condição e situação na vida quotidiana; e, finalmente, revela, sobretudo, a sua (dos respondentes) reflexividade, isto é, como os agentes internalizam e representam a sua própria referência inseridos numa sociedade.

Sabemos que, do ponto de vista positivista, a abordagem qualitativa é interpelada pela negativa, por causa da subjectividade a ela subjacente. Todavia,

> "A subjectividade, elemento constitutivo da alteridade presente na relação entre sujeitos, não pode ser expulsa, nem evitada, mas deve ser admitida e explicitada e, assim, controlada pelos recursos teóricos e metodológicos do pesquisador, vale dizer, da experiência que ele, lentamente, vai adquirindo no trabalho de campo" (Geraldo Romanelli, 1998: 128).

A construção e a escolha dos conceitos em análise resultaram de temas anteriormente prospectados. Por outro lado, tais conceitos foram sendo consolidados nas discussões tidas nos diferentes grupos focais realizados no Núcleo de Arte em Maputo, no Museu Nacional de Arte de Moçambique, nos grupos informais de discussão sobre artes, em Maputo, e nas entrevistas individuais exploratórias a diferentes artistas plásticos. Diz-nos, a propósito, Silvestre e Araújo (2012):

> "No caso dos investigadores qualitativistas, constroem a teoria passo a passo, a partir dos exemplos e das experiências recolhidas durante as entrevistas e a observação directa. Assim, nas entrevistas exploratórias, o investigador começa por testar ideias e escolhe os conceitos e assuntos a explorar. Com base nesta informação, são feitas entrevistas subsequentes para analisar os temas e explicações preliminares. É esta informação que sugere as questões a perguntar e quais os temas a aprofundar"(Silvestre e Araújo, 2012: 76 - 77).

Na verdade, estamos perante uma abordagem interpretativa que se baseia nos aportes e definições que nos são fornecidos pelos próprios indivíduos ou grupos em estudo, exigindo do investigador uma espécie de hermenêutica permanente quando analisa as entrevistas administradas, os documentos oficiais, ou não, e, complementarmente, os artefactos disponíveis (obras de arte, no caso).

Deshaies (1992) diz-nos que as técnicas de análise e observação (crítica histórica, hermenêutica) aliadas aos testemunhos registados (imagem visual) e testemunhos figurados (objectos materiais, telas e esculturas, sujeitos a análise iconográfica) são uma base estruturante para este tipo de trabalho. Sem esquecer as chamadas técnicas vivas (observação directa), portanto, observação extensiva, apoiámo-nos nas técnicas supracitadas uma vez que tivemos deanalisar telas, esculturas e discursos transformados em narrativas sobre a condição social dos artistas, seu ofício, sua relação com as instituições do Estado e com os agentes legitimadores e outros actores envolvidos na dinâmica das artes plásticas em Moçambique.

Faço aqui referência aos documentos analisados, produzidos tanto pela Assembleia da República, pelo partido-Estado então vigente, pelos ministérios que, ao longo dos anos, tutelaram o sector da Cultura, pela Comissão da União Europeia, em tanto que parceiro multilateral com interesses na área das artes e cultura em Moçambique.

Para Flick (2002), a investigação qualitativa é particularmente importante para o estudo das relações sociais dada a pluralidade dos universos de vida. Para ele, esta pluralidade traduz-se em expressões-chave como a nova pluralidade, termo que pede por empréstimo a Habermas (1992) que refere a crescente "individualização dos modos de vida e padrões biográficos (Beck, 1992).

Por tudo isto, a investigação qualitativa sobrevive de estratégias mistas, onde é privilegiado o método indutivo, sem contudo negligenciar as deduções que resultam, por um lado, do quadro teórico proposto e, por outro, da teoria que vai sendo construída ao longo da pesquisa.

Quer dizer que os eixos centrais orientadores da pesquisa qualitativa são, segundo Flick (2002), os seguintes:

- Adequação dos métodos e teorias;
- Perspectivas dos participantes na sua diversidade;
- Reflexão do investigador sobre o estudo;
- Variedade de métodos e perspectivas na investigação qualitativa;
- Verstehen (a compreensão) como princípio epistemológico;
- A reconstituição dos casos como ponto de partida;
- A construção da realidade como base, e;
- O texto (*corpus)* como material empírico.

1.7. Sobre a escolha dos períodos em trato: paradigmas opostos

Se, no período de 1975-1987, em Moçambique, os campos político e cultural (ideológico) eram inegociáveis, dominantes e hegemónicos e, por isso, se sobrepunham ao económico centralmente planificado (pelo partido-Estado FRELIMO), no segundo período (1987-2016), o campo económico sobrepõe-se ao político e ao cultural, tornando-se dominante. Ou seja, a economia vai no posto de comando e inaugura a época "dolarcrática", para falar como Ngoenha **(**2004:101**).**

Aqui, oeconómico dita "as regras do jogo". Como consequência, o cultural passa a ser uma processualidade fugaz, ambígua e tipicamente monetarizada, o que caracteriza esta segunda fase, a das chamadas indústrias culturais e criativas.Éconstruído todo um discurso em torno da rentabilidade financeira das artes e da cultura e são criadas condições de *capacity building*[5]para o efeito, através de assessorias ao ministério que foi superintendendo a área das artes e cultura. Do mesmo modo, as associações (de escritores, dos músicos, dos cineastas) foram recebendo subvenções, financiamentos para se construírem como actores colectivos sólidos,a SOMAS (Sociedade Moçambicana de Autores) inclusive. Deste modo,os actores transnacionais quase assumem, tipicamente, papel preponderante, regulador e legitimador do processo de produção da arte e dos artistas, uma vez que são eles que ideal-tipicamente não sódetêm o poder de compra como estão numa posição de "globalizadores" do discurso dominante sobre as artes.

As duas épocas em trato são antinómicas e estruturam-se a partir de pressupostos distintos. O primeiro período, mais consentâneo com um pressuposto de hegemonia ideológica, e o segundo,

[5] Capacitação.

baseado numa lógica tipicamente economicista, mais consentâneo com as emanações do "*Washington consensus*";

A configuração da tendência iconográfica é tipicamente a seguinte: no primeiro período (1975-1986), denota-se uma panóplia de abordagens temáticas, mais ou menos do tipo "realismo socialista", utópica, enquanto na segunda (1987-2016) a moda é a exploração de tudo, particularmente da corporeidade, onde o corpo feminino se apresenta como uma espécie de lugar de sonho e des-topia. Todavia, as duas épocas são caracterizadas por aquilo a que Manso (2004) chama de realismo social embebido na cultura local que se caracteriza por uma forte presença da zoomorfização e efabulação. O que não exclui outras estratégias para além das enumeradas.

1.8. Objectivos

Os objectivos gerais da investigação visavam desenvolver uma análise de forma a:

1-Explicar a imbricação do processode produção,disseminação, legitimação e estruturação do campo das artes plásticas em Moçambique, na condição de pós-colonialidade, tendo em conta o marco temporal em apreço (1975-2016) dividido em duas fases, a saber: 1975 a 1986; 1987 a 2016.

2-Explicar como é que o campo artístico moçambicano se estrutura no contexto duma Sociologia histórica específica e se regula tendo em conta as relações transnacionais de mercado e de poder que se materializam através da acção dos respectivos agentes/actores, produtores, compradores/coleccionadores de arte e da chamada diplomacia cultural, numa condição de pós-colonialidade.

3-Propor uma grelha de leitura iconográfica do período em estudo caracterizado por duas tendências: uma utópica mais geral, portanto, pluri-temática, e a segunda, des-tópica, centrada na zoomorfização e corporeidade, particularmente do corpo feminino. As duas épocas são perpassadas por uma forte efabulação.

CAPÍTULO II - Opções teóricas e Modelo de análise

2.1. Dos conceitos de cultura e arte e suas implicações na produção artística

Nesta secção, discutimos, de forma não exaustiva, algumas acepções de cultura e de arte, esta última como sua componente privilegiada para o nosso estudo. Torna-se empreendimento fútil tentar compreender para explicar o fenómeno artístico se não o entendermos como um conjunto de práticas através das quais se produzem e se trocam significados dentro de um determinado grupo, entre este e outros, num diálogo complexo. Quer dizer que cultura é definida como interacção em sociedade, entre o"eu" e os "outros", o eu e a natureza e a simbologia subjacente, particularmente na sua dimensão artística.

2.1.1. Cultura

De natureza escorregadia, a cultura comporta *nuances* antropológicas que remontam, aliás, às origens da disciplina. De Malinowsky a Strauss, de Mauss a Durkheim, de Locke a Taylor, passando por Clifford, William, Hegel e Marx, tentamos captar as discussões epistemológicas, políticas e simbólicas que enformam o conceito de cultura. Então, estamos a falar da componente ideológica que contém e sustém a cultura. Por outras palavras, estamos a dizer que a cultura é constructo e construtor de interacções, onde actuam sistemas e actores individuais, pois trata-se de saberes, conhecimentos, habilidades que se traduzem e traduzem o sistema simbólico que representam.

Geertz (1973)define a cultura como formatação informática, código de símbolos partilhados, portanto, conjunto organizado dos vários modos de vida de uma sociedade: o trabalho, a religião, o corpo e seu usufruto, a linguagem, as ciências, as artes e a política. De facto, também é digna de realce a versão de Benedict (s.d.), que define cultura como "lentes através das quais os Homens lêem o mundo".

Deste modo, podemos resumir com Williams (1969) as componentes da cultura nos seguintes vectores:

1- Manifestação de trabalhos e práticas;
2- Processo de desenvolvimento; e
3- O que expressa uma forma de vida.

A Unesco (Agência das Nações Unidas para a Cultura, Educação, Ciência e Ambiente) define cultura não no sentido restrito das belas artes, literatura e filosofia,

> "Mas as características distintivas e específicas e a maneira de pensar e organizar a vida de cada indivíduo e comunidade. Por isso, cultura cobre a criação artística, bem como a interpretação, execução e circulação das obras de arte, cultura física, desporto, jogos e actividades ao ar livre e também as formas como uma sociedade e os seus membros

> exprimem os seus sentimentos para com a beleza e harmonia, a sua visão do mundo, como também os modos de criação científica e tecnológica e o controle do seu ambiente natural"(Declaração Universal da UNESCO sobre a diversidade cultural,2001).

Para Karenga(1987), citado por Mbub (2012), a cultura é um meio específico de cada povo celebrar-se, e,por via disso, inscrever-se na história e no mundo: auto-inscrição e não de forma perversa, como veremos no capítulo sobre a modernidade perversa no presente trabalho.

De qualquer modo, Cabral (1973:42) diz que a cultura se proclama como a quintessência do processo histórico. Portanto, um conteúdo holístico, localizado no tempo e no espaço, que dá marca identitária aos autores e actores desse processo histórico.

De Moçambique, o filósofo Severino Ngoenha define cultura como sendo a segunda natureza, o que se presta aos desígnios deste trabalho:

> "As sociedades ocidentais estão rigidamente submetidas às relações entre a colectividade e o seu *habitat* (ambiente), à acumulação do poder e da riqueza(…) por isso, estas inventaram um antagonismo entre a sociedade e a natureza, entre o pensamento nobre e o trabalho servil, entre a civilização e a técnica. As sociedades que estão a nascer baseiam-se, pelo contrário, na ciência e na técnica, e nelas, a questão natural substitui a questão social.Estas questões fazem com que os problemas sociais de hoje se tenham tornado em problemas naturais. Por conseguinte, o problema capital é o lugar do Homem na natureza, continuamente transformado pela sua prática. Quer para as sociedades ditas primitivas, quer para as sociedades industrializadas, a relação entre a primeirae a segunda natureza está no centro do debate"(Ngoenha,1994:16).

Para Ngoenha (1994), a primeira natureza seria o mundo não humano que não tem as faculdades inerentes à segunda natureza, isto é, à sua dimensão simbólica e espiritual, através da qual constroem e são construídos os actores/agentes sociais. Quer dizer, uma criação contextual, um estado do ser que os homens e mulheres constroem e são por ele construídos.

Do ponto de vista da Sociologia, quando nos referimos a cultura, estamos preocupados com

> "Aqueles aspectos da sociedade humana que são antes apreendidos do que herdados. Esses elementos culturais são compartilhados por membros da sociedade e tornam possível a cooperação e a comunicação. Formam o contexto comum em que os indivíduos numa sociedade vivem as suas vidas. A cultura de uma sociedade compreende aspectos intangíveis - as crenças, as ideias e os valores que formam o conteúdo da cultura- como também aspectos tangíveis- os objectos, os símbolos ou a tecnologia que representam esse conteúdo"(Giddens, 2010:30).

Há quem, como Huntington (1996), fale de choque de culturas, quer dizer, choque entre culturas.Temos para nós que as culturas não chocam a não ser nas circunstâncias que abaixo mencionaremos. Todavia, as culturas equivalem-se, pois cada uma circula na sua própria órbita local, embora enganchada no global. As culturas, em princípio, não competem entre si, uma vez que cada cultura é uma e única, mesmo sofrendo contaminações. Só há choque, e cá está, se a

relação entre culturas for de dominação, subalternização e se houver, por decalque de Durkheim (correntes suicidogéneas), no caso, correntes "choqueséneas", isto é, predisposição para não aceitar a situação de paridade entre culturas e, por isso, a predisposição paraa adopção de opções etnocêntricas, o que cria confrontação bastas vezes encimadas pela religião, raça ou etnia como *leitmotiv* e armas de arremesso que presenciamos no nosso quotidiano.

Neste trecho, a intenção não é aprofundar o conceito de cultura, senão demonstrar como a cultura enforma a dinâmica das artes plásticas como uma componente dessa mesma cultura.Portanto, os símbolos, os discursos, os artefactos,etc..

2.1.2. Arte

Falar de arte implica alguns pressupostos, pois estamos na área do que poderíamos chamar de Sociologia da criação artística, um território onde a relação entre a obra de arte e seu criador é central. No entanto, as interacções que se estabelecem entre o sujeito (criador) e o objecto (aquilo que o sujeito cria) vão para além desses dois elementos. Há que ter em conta todo um meio, um contexto e factores de dimensão psicológica (cognitivos) e de poesia (criatividade) que participam. Na sua concepção e recepção, a obra de arte vai-se regenerando, o que evidencia a dinâmica da criação artística, uma espécie de metamorfose que se opera através dos materiais, conteúdos e formas que vão sendo reiventados ao longo dos tempos.

Se, no acto criativo, evidenciamos o artista, na recepção temos os compradores, coleccionadores, as academias, os públicos especializados (críticos, revistas, curadores, etc.) que participam dessa reinvenção e consequente ressignificação. No acto criativo, o artista vive do*mirandum*, isto é, uma poética que deforma e reforma o objecto de arte fazendo com que este último seja uma singularidade intelectual.Omesmo se passa com os receptores da obra, que a percepcionam a partir de uma poética do olhar. O receptor tem que ter um olhar poético para adentrar a obra de arte.

A arte tem como génese a deformação, ela define-se pelo facto de romper o equilíbrio (forma) com que as coisas se nos exibem na natureza e na sociedade[6]. Quer dizer que a arte expressa aquilo que anorma e o institucional, tipicamente, não permitem. Portanto, a arte é o meio através do qual o artista expressa aquilo que as sociedades e a natureza de outro modo não o poderiam fazer. O carácter normativo e valorativo das sociedades e o carácter repetitivo do funcionamento do

[6]Esta perspectiva foi dada por Gaspar Simões na conferência de uma exposição de Júlio. A conferência tinha como título "*deformação, génese de toda a arte*". Nesta, ele propõe que "deformar é romper-se o equilíbrio com que as coisas se nos exibem na natureza, de modo a tornar-se eternamente dinâmico o que a materialidade da arte haveria fatalmente de tornar estático (Presença, número 45, Março, 1935). Para ele, a deformação tem um fundamento ontológico: significa que a realidade é inapreensível na sua totalidade, impossível de copiar, que é impossível captá-la em todas as suas cambiantes, em toda a sua complexidade, na sua permanente mutação. Mas a deformação também ocorre porque o artista é um sujeito, um mediador: é por ele que a realidade passa para a obra de arte".

universo cósmico não o permitiriam. Assim, a arte passa a ser um acto de auto-consciência, auto-reflexividade.Ela transforma-se literalmente na expressão do interior, da subjectividade, da angústia existencialista, do monólogo exuberante da solidão de muitos, o que torna a arte uma interpretação subjectivada *praxis* e da ideologia do seu autor. No dizer de Simões,

> "A arte é como uma espécie de humanidade, personaliza crenças, medos, tensões, recria a natureza, o imaginário social/espiritual, os sonhos e traduz-se em objectos técnicos/estéticos, atitudes, actividades como produções culturais que reflectem as vivências e o íntimo do seu criador, as ideias, os sentimentos e as emoções"(Tomé,2005).

Nicos Hadjinicolaou (1989) propõe-nos a lógica da ideologia imagética. Para este autor, se há uma ideologia, digamos assim, geral, no que toca ao artista e, por consequência, à arte, a ideologia vigente é a imagética que não corresponde necessariamente à sua ideologia global. A ideologia imagética é a condensação das visões do artista plasmadas na obra de arte,uma ideologia plástica que não é a ideologia global vigente embora possa coincidir, mas não necessariamente.Segundo Hadjinicolaou (1973), a ideologia imagética é a que nos confere uma fotografia mais real das imagens.Para este autor,uma ideologia imagética seria uma combinação específica de elementos formais e temáticos da imagem que constitui uma das formas particulares da ideologia global de uma classe social. Portanto, a ideologia imagética está ligada ao estilo, que está sempre vinculado a determinados valores, daí que sublinhe o papel da ideologia, muito particularmente da ideologia imagética:

> "Sem me adiantar muito sobre as propostas que se seguem, pode dizer-se que qualquer imagem, independentemente da sua "qualidade", é uma obra ideológica. Nesse sentido, o mundo que ela revela é o de uma ideologia, seja qual for o seu "realismo" (o realismo não é senão uma das inúmeras ideologias imagéticas). Para já basta insistir no facto de que a ideologia da imagem é uma ideologia propriamente imagética, e não política ou literária,um tipo de ideologia que não existe, como tal, senão sob a forma das dimensões da imagem, mantendo relações específicas com os outros tipos de ideologia (literária, política, filosófica, etc.)" (Hadjinicolaou, 1989: 29).

Se bem que o percurso, a história de vida dos artistas, as suas cosmovisões nos possam fornecer quadros para entendermos as imagens comoobjectivação da sua vivência, aqueles não nos bastam. A história de vida, o meio em que o artista produz,estão para as artes plásticascomo os factores extra-literários estão para a literatura. Isto é, histórias de vida, o meio ou o contexto, a época, (esta entendida como a filosofia, as tendências epocais, as ideologias vigentes), a individualidade do artista, podem sugerir apenas algumas pistas de análise da obra do artista, assim como factores extra-literários ligados aos autores nos podem dar alguns *insights* para entendermos a sua produção literária. Mas não é o único sinal a ter-se em conta, é necessário mergulhar nos factores literários, tal como é necessário mergulhar nos factores artísticos *de per si*.

Então, a arte é actividade mas, ao mesmo tempo, é produto levado a cabo pelo ser humano com finalidade estética comunicativa como componente da cultura, portanto, a entidade que estrutura

e é estruturada pelos actores/agentes sociais. No nosso caso, pelo complexo artístico: artista, obra de arte, públicos individuais ou colectivos. Assim, a arte passa a ser um discurso, plástico, linguístico, sonoro ou mesmo misto.

O segundo pressuposto é que a desterritorialização da arte a faz circular no circuito global, consubstanciando estes tempos perversamente modernosem que a legitimação também passa a ser desterritorializada, o que nos remete para outras dimensões:

1- O lugar de enunciação do discurso sobre arte, sua produção e legitimação passa a depender dos que têm mais poder. Melhor, dos que podem dominar devido à sua posição privilegiada no mercado: determinam modas, vanguardas, formas, estilos, quiçá, temas. Provavelmente determinam as condicionantes para que haja utopia ou a sua antítese des-topia.
2- A despeito de tudo isso, o expressionismo dos artistas fala mais alto do que a sua própria condição social. Captam o seu próprio social, colectivizando a utopia ou a des-topia. Os artistas transfomam-se numa espécie de fenomenólogos de serviço. Fazem do seu mister objecto de conhecimento da realidade, uma proposta de *episteme* distorcida.

No entanto, no dizer de Alexandre Melo, o artista ou o produtor, entendido como agente económico, pode encontrar-se em diferentes situações que correspondem a um leque diversificado de possibilidades em termos de custos de produção e de auto-suficiência de execução. Segundo o mesmo autor, as implicações e consequências destas alternativas são, em cada caso concreto, determinadas pela situação sócio-económica do artista, dependendo esta da cotação das suas obras, da situação económica de partida- meio familiar ou social de origem/ou de pertença- e da sua trajectória social(Melo, 2001:55).

Tal como temos vindo a defender, definir arte é um empreendimento nada consensual. Por isso, prefiro concordar com Melo: “arte é tudo aquilo a que, numa determinada sociedade, se chama arte”. Obviamente que está em jogo a hierarquização do discurso e do sujeito enunciador desse mesmo discurso: o seu capital simbólico, o lugar de enunciação e o peso institucional de quem define essa mesma arte. Por isso damos mais peso às assunções que encimam o dito acima: quem enuncia, de onde enuncia e qual o seu peso institucional. Aqui estamos com Foucault (regimes de verdade) e o próprio Bourdieu, que define o capital simbólico tendo em conta o reconhecimento óbvio do sujeito enunciador, a partir do seu lugar, papel e *status* na hierarquia societal. No caso, no campo artístico.

Bourdieu diz-nos, a propósito,que

> "A sociologia de obras culturais precisa tomar como seu objecto a totalidade das relações (objectivas e também as efectivadas na forma de interacções) entre o artista e outros artistas, e além deles, a totalidade dos actores engajados na produção da obra, ou, pelo menos, do valor social da obra (críticos, donos de galeria, mecenas *et al*. (…) O que as pessoas chamam de "criação" é o conjunto do *habitus* socialmente constituído e de uma certa posição (*status*), ou já constituído ou possível na divisão de trabalho da produção cultural na divisão de trabalho da dominação" (Bourdieu, 1980: 208-212).

2.2. Actor *versus* Sistema na Produção Artística

A discussão fundacional no campo da Sociologia do binómio actor/sistema causa acalorados debates. Se, para uns, o sistema é a base da vida em sociedade e, por isso, o modelo mais adequado para explicar o social, para outros, a acção é a pedra basilar do social e da sua compreensão e explicação. Para nós, existe uma terceira via que pode ser atribuída ao saber popular: nem tanto ao mar, nem tanto à terra. Isto é, existe uma explicação que não é normativa nem excessivamente fenomenológica e todavia incorpora as duas perspectivas como estratégia explicativa. Por um lado, temos que dar atenção às escolhas racionais, à ordem de prioridades que o sujeito/actor/artista advoga. Por outro, é necessário ter em conta os constrangimentos a que as sociedades submetem os seus membros, o famoso duplo constrangimento durkheimiano, o *double bind*. Como actores/agentes sociais, assumimos a estrutura e passamos a calcular todas as nossas acções nessa base, sob pena de nos sujeitarmos a remunerações(no sentido sociológico do termo), sejam elas positivas ou negativas. Isto é, as respostas que são esperadas (expectativas) dos actores sociais e o que destes se espera.

Ao optarmos por esta abordagem, o nosso ponto de partida é a acepção de Okeke (2015), segundo a qual a arte contemporânea africana, onde se insere a moçambicana, é explicada por duas hipóteses diametralmente opostas. Uma é a explicação da origem dessa arte a partir de um processo mimético que surge na sequência da implantação pelo sistema colonial em África de escolas onde as elites artísticas locais entraram em contacto com a arte moderna (entenda-se europeia e europeizante). Portanto, uma abordagem sistémica/estrutural, normativa, que remete, efectivamente, para uma atitude passiva dos artistas plásticos africanos, o que, no nosso entender, se torna falacioso, e veremos porquê.

A outra é a atitude pró-activa, de livre-arbítrio, de auto-consciência levada a cabo pelos artistas no afã de quererem ser artistas, sujeitos que objectivam a sua arte materializando a sua identidade e discurso enquanto seres diferentes de outros. Aliás, uma das definições de identidades que suporta o nosso argumento é a que nos ensina que as identidades são produções de diferenças por via da alteridade, isto é, na confrontação entre o"eu" e o "outro", nós e eles.

Bhabha(2001)diz-nos que o facto de existir um mimetismo não implica que a oposição entre pós-colonizado e pós-colonizador tenha acabado. Nos bastidores, para falar como Goffman, a luta é cerrada, pois está em causa a produção da dominação, por um lado, e, por outro, da libertação - paradigma libertário. Seja na *praxis* ou nas práticas discursivas, transparece a discussão sobre experiências de vários tipos que se inscrevem no quotidiano dos actores. Eis alguns: migração, resistência, representação, diferença, raça, género, lugar e pertença, no sentido de comunidade imaginadadesse Estado-nação. Portanto, tanto uma como outra postura conflituam, quanto a nós, com o argumento de Dubet. Estamos em consonância com Dubet na suaSociologia da experiência.Dubet (1994) assevera-nos que o actor é a internalização do sistema. Para Dubet, o actor e o sistema são as duas partes de uma mesma realidade. Neste sentido, o indivíduo é totalmente socializado. Por sua vez, esta socialização faz com que ele aja de forma autónoma uma vez internalizado o sistema. Por fim, a sociedade existe sendo um sistema identificável com um Estado-nação, em princípio capaz de assegurar a sua integração. Cá está o "*Leviathan*" de Hobbes,Estado-nação a perpassar a sociedade, estruturando e sistematizando-a, concatenando os diferentes campos de actuação, no caso, do processo de criação e legitimação das artes plásticas em Moçambique. Veremos que, no caso do nosso argumento, esse Estado-nação passa a ser transnacional e se assume como o lugar de enunciação de discurso hegemónico no processo da globalização (mundialização de processos, discursos, saberes, ideias...). Portanto, esta passa a ser uma entidade determinante do regime de verdade legitimadora das dinâmicas das artes plásticas, particularmente em Moçambique.

Podemos ver que Dubet é fiel depositário do manancial teórico simmeliano sobre esta mesma questão. Em Simmel (2006), a díade acção e estrutura é resolvida com os conceitos de sociação, interacção, conteúdo e forma, que ele condensa no termo sociabilidade.

No seu entender, o que existe é um processo social de constituição de ambos os extremos que ele chama de sociação (*Vergesellschaftung*). Este processo ocorre, segundo ele, através da interacção. Portanto, para Simmel, a realidade social é um somatório de interacções entre as pessoas. Na sua óptica, esta interacção, isto é, a maneira como as pessoas interagem, o modo como elas se relacionam para levar avante determinados objectivos, leva à diferenciação entre elas.

Quer dizer que é muito importante ter em conta a maneira como nós enformamos essas inter-relações, por um lado, e como as estudamos, por outro, já que elas propiciam a diferenciação. De facto, as inter-relações pressupõem contactos inter-pessoais, no nosso caso, entre actores individuais e colectivos e entre si, nomeadamente os artistas, públicos, instituições oficiais, não oficiais, curadores, comissários de exposições, no plano local por oposição ao global.

Simmel (1988) vai mais longe. No seu texto "***Ponte e Porta" (Brücke und Tür)***analisa o facto social e conclui que os indivíduos estão em permanente remodelação. Quer isto dizer que existe um

processo, ao qual chama acção recíproca, que se traduz na influência que uns indivíduos (singulares e colectivos) exercem sobre outros. Por seu turno, a acção recíproca é guiada por uma série de variáveis, motivações diversas (instintos eróticos, interesses práticos, fé religiosa, imperativos de sobrevivência ou de agressão, prazer lúdico, trabalho…).É esta constante interacção que imbrica os indivíduos em sociedade, mantendo-os em equilíbrio, homeostase definida pela regularidade, auto-regulação e estabilidade interna.

A perspectiva simmeliana não descura o estatuto das estruturas. Antes pelo contrário, reconhece-lhes um papel, se bem que não tão preponderante como os correligionários e defensores dos sistemas e estruturas preconizam. Na visão de Simmel, a acção estrutural é tão efémera como os acontecimentos microssociais do quotidiano, aos quais chama de interacções múltiplas. Este é o conceito de sociabilidade que inaugura. Para Simmel, tanto a sociedade como a pessoa individual não existem separados um do outro. O actor e o sistema entrelaçam-se e estruturam-se mutuamente.

Às motivações que estão na base da acção social ele chama de conteúdo. Portanto, cada actor social dá conteúdo à sua acção. Ao produto das acções recíprocas Simmel chama de forma. Quer dizer que as relações sociais múltiplas é que enformam o todo social, o que pressupõe, por seu turno, ter em atenção as estratégias individuais, já que os actores sociais não podem fazer a economia das formas sociais. Arte, técnica, ciência e moral, todas estas formas são elementos necessários à produção de uma dada cultura, conferindo um quadro às relações sociais. Ao mesmo tempo, melhoram a riqueza social individual e colectiva.

No caso específico das artes,Simmel (1911) propõe a abordagem segundo a qual as relações sociais são apreendidas a partir de uma moldura estética, porque, para ele, os problemas e conflitos específicos da vida moderna tomam, desde logo, um sentido estético que se manifesta na interacção. É o que ele chama de estetização do social.

Por conseguinte, para Simmel,está claro que o conceito de interacção por ele adiantado resolve a aparente aporia e oposição entre acção e estrutura, pois as duas são faces da mesma moeda. Ao referir-se ao conteúdo e à forma, Simmel está implicitamente a afirmar que a interacção existe porque o actor e a estrutura existem em simultâneo, enformando-se mutuamente.

Acção e estrutura são questões fundamentais no estudo da vida social, o que é o mesmo que dizer que se está em torno da relação entre actores e sistemas sociais de que fazem parte. É por isso que a materialização do facto artístico no local acarreta estratégias locais imbricadas nas globais, incluindo sistemas, estruturas e indivíduos, tanto locais como globais.

Há discórdia sobre o grau em que os indivíduos demonstram capacidade de acção ao agirem de forma independente dos constrangimentos (restrições) impostos pelos sistemas sociais por causa

do aludido duplo constrangimento. Nessa perspectiva, a acção humana é de extrema importância, e aquilo que os sociólogos chamam de sistemas sociais (estruturas) são o resultado da mesma equação, como vimos em Simmel.

Giddens (2010) resolve essa questão com a sua teoria de estruturação, argumentando que é um erro descrever sistemas sociais e acção(agência/agency) individual separados entre si, porque nenhum dos dois existe salvo em relação recíproca. Nesse sentido, há o que Giddens chama de dualidade de estrutura, isto é, a estrutura de um sistema proporciona aos actores individuais aquilo de que precisam para produzir, como resultado, a própria estrutura.

Cá está, quanto a nós, o essencial para entendermos a incrustação entre os indivíduos e as instituições, e entre o local e o global. Quer dizer, a inter-relação entre o Estado, como entidade reguladora/facilitadora; o mercado, onde se desenrolam as trocas de bens e serviços; e a cultura. Portanto, o actor não é atomizado. Aqui estamos de acordo com Granovetter(1983). De facto, os indivíduos são influenciados e influenciam as instituições, do mesmo modo que as instituições influenciam e são influenciadas pelos indivíduos. Isto é,para o que nos interessa de modo particular,tal proposição resume-se ao conjunto de práticas que chamamos arte: processo e produto, artefacto e discurso sobre o mesmo levado a cabo pelos indvíduos e instituições.Podemos concluir com Granovetter (1983) que a discussão sobre a concepção do actor atomizado e não atomizado é um círculo vicioso; todavia, o assunto, do seu ponto de vista, é posto nos termos em que a lógica da acção não pode ser concebida fora das redes sociais que os actores individuais perfazem. Tais redes mesclam comportamentos individuais, institucionais, tais sejam o Estado, a sociedade civil, redes de artistas organizados como tal ou não.É este o nosso objecto de estudo, aquilo a que Granovetter chama de *weak strong ties* (a força dos laços fracos)[7].

2.3. Sobre o Estado e os processos decisórios nas dinâmicas artísticas

Granovetter (1983) requalificou uma questão antiga da teoria social e pô-la nos seguintes termos: em que medida o comportamento humano e as instituições são perpassadas pelas relações sociais, ou melhor, redes sociais?Até que ponto as acções económica, política e simbólica estão incrustadas nas estruturas das relações sociais nas sociedades industriais modernas?

Em que medida e como o Estado perpassa a dimensão artística?

[7]Mark Granovetter muito pesquisou a pertinência da função das relações sociais de "laços fortes". Nas redes de laços fortes, há uma correlação muito forte em termos de identificação dos que fazem parte da rede.

Podemos perguntar,na mesma lógica, em que medida a sociedade civil desempenhou o seu papel de equilíbrio, de dominar a dominação, fazendo *checks and balances*às prerrogativas musculadas do Estado?

Estas questões cabem perfeitamente na nossa pesquisa na medida em que nela podemos captar dimensões como a tomada de decisões institucionais, individuais ou colectivas (Estado, associações, confrarias, etc.) que influenciaram posicionamentos tidos como modas ou, se quisermos, paradigmáticos, nas dinâmicas artísticas. Portanto, estamos a falar de quadros decisórios (*decisional frames*) seja nas opções de políticas a adoptar pelo Estado, sobre, por exemplo, subsídios à importação/exportação de livros, instrumentos musicais ou outros bens e serviços artístico-culturais, seja na questão da prioridade ou nãoda lei e do regulamento sobre o mecenato.

Vamos acordar, para os fins deste trabalho, que o Estado é o conjunto do *aparatus* legislativo, executivo e judicial, detentor do monopólio da força legítima, portanto, do poder. Todavia, em princípio, fá-lo, supostamente, em condições de inclusão social, e esse poder não é absoluto, porque coexiste com diferenciados "micro-poderes". Aeste outro sistema de poderes não estatais, na falta de melhor termo, chamamos sociedade civil.

Definimo-la pela existência de comunalidade de pertença, referência e interesses entre os seus constituintes.Portanto, associações, agremiações diversas, grupos de pressão, *lobbies*,etc., que representam outras formas de pensar, sentir e agir. Todavia, como insinua Reis,

> "De um modo geral a sociedade civil é, em África, frágil, gelatinosa. Em contrapartida, e por isso mesmo, o Estado é "forte", centralizado, castrador de liberdades. Estado bem policiado, por razões históricas e sociológicas múltiplas, que só otrabalho de pesquisa poderádiferenciar"(Reis, 1992).

Seja como for, interessa-nos, para já, entender como funciona e como são tomadas as decisões em cada um dos sistemas e, por aí, perceber como isso influencia as dinâmicas artísticas.Com Walt (1994), Lukes (1974), Hood (1994) e Hall(1994) objectivamos revisitar a ideia da fortaleza(força) dos laços fracos (*the strength of weak ties)*(Granovetter,1985), nesse escorregadio terreno das artes.

2.3.1. Da tomada de decisões: a caixa negra

Para Gill Walt, política/*policy* deve ser entendida como um processo que vai sendo (acontecendo) impregnado em poderes. No seu entender,

> "Policy is concerned with who influences whom in the making of policy, and how that happens"[8](Walt,1994).

[8]"A política está preocupada com quem influencia a quem na elaboração de políticas, e como isso acontece".

Na acepção da autora, diferentes grupos e elites competem na arena política que é caracterizada por dúplices antinómicas do género urbano/rural, preto/branco, cooperação/conflito, consenso/conflito, inclusão/exclusão, local/global, só para citar alguns exemplos.

No entendimento da mesma estudiosa,

> "It seems to me that very small groups of elite control much policy making at all levels of society: global, national and subnational. (…) On the other hand, I see many different groups trying to influence policy at all those levels, and sometimes succeeding"[9](Walt,1994).

Na perspectiva de Walt, *policy-making* é processo, conteúdo e poder.

Em Lukes, a concepção de poder é sumarizada em três dimensões:

> "I conclude that the first one-dimensional view of power involves a focus on behavior in the making of decisions on issues over which there is an observable conflict of subject interests, seen as expressing policy preferences, revealed by political participation"[10](Lukes,1974).

Então, poder para Lukes é entendido como sinónimo de influência e controlo sobre a *praxis* e as práticas discursivas: quem ganha? Quem perde? Quem influencia quem, e como? Qual é o discurso que domina qual?

Eis a segunda dimensão do modelo lukesiano. Portanto, para Lukes, o processo de *policy-making* expressa o conflito de preferências entre diferentes actores que interagem no processo de tomada de decisão *decision-making,* sendo que tal processo é suportado pela coerção, influência, autoridade, força e manipulação. Daí que,

> "All forms of political organization have a bias in favor of the exploitation of some kinds of conflictand suppression of others" porque, "organization is the mobilization of bias"[11](idem).

Isto quer dizer que, no processo de tomada de decisão, há os que ganham e, consequentemente, os que perdem.

A terceira dimensão proposta por Lukes é essencialmente acerca do controlo sobre a agenda política:

---

[9] "Parece-me que grupos muito pequenos das elites controlam grandemente a formulação da política a todos os níveis da sociedade: global, nacional e subnacional. (...) Por outro lado, vejo muitos grupos diferentes tentando influenciar a política em todos esses níveis, e por vezes com sucesso".

[10]"Eu concluo que a primeira visão unidimensional do poder envolve um foco no comportamento na tomada de decisões sobre questões nas quais existe um conflito observável de interesses do sujeito, visto como expressando preferências da política, reveladas pela participação política".

[11]"Todas as formas de organização política têm um viés a favor da exploração de alguns tipos de conflito e a supressão de outros" porque ", a organização é a mobilização do viés".

> "This is about influencing, shaping or determining what some one wants. That can be done, for instance, through the control of information or through socialization"[12] *(idem)*.

Em última instância, para Lukes, poder é conflito de interesses, isto é, conflito ou consenso sobre preferências.

Usando uma analogia entre a extinção dos dinossauros e o desaparecimento de políticas económico-sociais, Hood (1994) dá-nos conta do ambiente que envolve o *policy-making*nas diversas esferas decisórias onde animais enormes como os dinossauros desapareceram, dada a hostilidade do ambiente circundante. Do mesmo modo se comporta o mundo da sociação.

Para Hood (1994), as políticas podem ser também explicadas por uma série de variáveis que actuam em conjunto, nomeadamente, ideias, interesses, auto-destruição, influência do próprio *habitat*, predadores e parasitas.

Esta implícita alusão ao mundo animal (não humano) é fiel depositária da corrente segundo a qual a etologia ajuda a explicar muitos comportamentos humanos por analogia ao mundo animal (não humano). Isto é, os homens/mulheres, tal como quaisquer outros animais, são iguais nos comportamentos relativamente aos territórios, espaços comuns, sentido de pertença, identificação por fechamento, portanto, um acto de inclusão e exclusão em simultâneo.

Na verdade, os humanos comportam-se, por analogia,como os não humanos: primeiro, os humanos tratam dos seus (família, grupos de afinidades) (exactamente como os elefantes, as formigas ou os leões), depois são os outros[13]. Tal é a lógica da nossa "selectividade natural". Daí as preferências por umas políticas em detrimento de outras.

Por seu turno, Hall (1994) lembra-nos que, para que novas ideias e paradigmas prevaleçam, elas devem encontrar viabilidade económica, política e administrativa,

> "That is the nature of national economy, international constraints, overall goals of ruling party, interests of potential coalition partners, structural capacities for implementation and so forth"(Hall,1994).

Em conclusão, diremos que *policy-making* é um complexo processo que conjuga múltiplos componentes que podem constrangir ou legitimar determinada política.

---

[12]"Trata-se de influenciar, moldar ou determinar alguns desejos. Isso pode ser feito, por exemplo, através do controle da informação ou através da socialização".

[13]O provérbio tsonga "xingombela va nhikana hi vuxaca" que quer dizer, *grosso modo*, que o acesso aos recursos é feito na base de critérios de parentela, primeiro que tudo, ajuda a entender o que pretendo sublinhar.

Como aplicar este quadro no contexto e especificidade do agir político, relativamente às artes e à cultura em Moçambique?

Que grupos rivalizam(vam) na tomada de decisões e na definição de agenda[14]expressa na política do partido-EstadoFRELIMOpara que houvesse uma viragem na sua abordagem sobre artes e cultura?

Ou será que o ambiente em si o terá determinado, tal como acontecera com os dinossauros?

Portanto, no caso de Moçambique, temos a considerar nos dois períodos o seguinte:

No primeiro (1975-1986), está-se numa situação de partido único, onde uma ala bastante influente direccionou a tomada de decisões no sentido que corrobora a nossa hipótese, isto é, dando primazia ao ideológico e ao papel redistributivo do partido-Estado, incluindo os bens e serviços artístico-culturais. Adicionalmente, o ambiente (*habitat)* vigenteassim o determinou, os aliados naturais de Moçambique, tal como descrito na constituição de então, tinham a prioridade nessas relações de parceria.

No segundo, 1987-2016, está-se num momento de privatização de bens e serviços culturais. Para além de que se está numa situação de multipartidarismo e, portanto, a ideologização do Estado é menos pronunciada, porque "espiada"por "*watch dogs*". Estamos numa situação de "*checks and balances*" por outros actores que não apenas o partido-EstadoFRELIMO todo-poderoso. Isso inclui os cidadãos moçambicanos agregados por diferenciadas afinidades e afiliações: partidos políticos, associações, grupos de pressão, os *media* e as novas tecnologias de informação,sindicatos, incluindo actores transnacionais, individual ou institucionalmente.

Na verdade, estamos perante duas opções políticas: a primeira,em que as políticas colectivistas sobressaem (1975-1986) e a segunda,em que o liberalismo de mercado(tipicamente caracterizado pelo individualismo), a chamada senda dolarcrática de Ngoenha, ganha corpo e se institui como paradigma. Consequentemente, na sua acção de *policy making*,o Estado estrutura todos os elementos da cadeia de produção artística, nomeadamente o artista, as instâncias de subvenção, patrocínio, portanto, de mecenato, e o mercado no sentido mais lato: produção, distribuição e consumo de bens e serviços artístico-culturais. Para além de que entra em cena, de forma mais explícita, a chamada sociedade civil, esta entendida no sentido habermasiano do termo, como veremos adiante, e outros actores diferentes dos chamados aliados naturais. Portanto, os actores transnacionais ora em acção estão marcadamente interessados num formato de economia de mercado, apoiando, para o efeito, as chamadas indústrias criativo-culturais, propondo formatos,

[14] Definição de agenda.

políticas e apoiando dimensões que, no seu critério, se afigurem mais viáveis e mais consentâneas com os ditames do mercado.

2.4. O Moderno, o contemporâneo e o neo-tradicional nas artes plásticas

A modernidade põe em contacto a Europa com o resto do mundo, carregando consigo todas as suas benesses, vicissitudes e perversidades. Particularmente na arte, a modernidade europeia introduziu a perspectiva e, acto contínuo, todas as modas epocais em termos de perspectivas, formas, materiais, conteúdos e discursos sobre essa realidade social. Não é sem razão que hoje as discussões sobre o que é e não é arte contemporânea andea reboque das modas, posicionamentos e discussões europeias e norte-americanas, legitimadas pelas suas instituições,sejam elas bienais, curadorias, comissários de exposições e artigos publicados em revistas de especialidade, *sites* e outras plataformas virtuais próprias do momento.

Em resumo, a modernidade impôs-se como estética e sua reguladora no plano global, salvas as devidas excepções. O ponto aqui é o carácter dominante da perspectiva europeia, isto é, a partir dela, a estética passou a ser normativa e mundializada, quando era suposto não o ser, pois a estética é local ou, pelo menos, contextual. Portanto, quer dizer que o discurso dominante do empreendimento da globalização passou a determinar o cânone, no sentido normativo do termo. Primeiro, a partir de uma perspectiva de mercado mundial, se entendermos a globalização como um complexo que inclui fluxos transnacionais de tecnologias, símbolos e outros. Portanto, se olharmos para África nesse sentido, é de recordar com Venâncio(2009)que o sistema-mundo enunciado por Immanuel Wallerstein quase exclui África. Vai mais longe ao asseverar-nos que,

> "Nos primeiros textos instauradores da teoria (1974;1980), Wallerstein reserva um lugar marginal às sociedades africanas, na medida em que as mesmas não participam da divisão do trabalho reinante na Europa, nos Estados centrais, divisão essa que é então apresentada como um dos principais atributos do que entende por economia-mundo europeia. As sociedades africanas estavam reservadas, durante o mercantilismo-período em que se dá a consolidação dessa economia-mundo ou ainda sistema mundial moderno -ao fornecimento da mão-de-obra às zonas periféricas da economia-mundo europeia, localizadas na AméricaCentral e do Sul. Quer isto dizer que África, neste período, não se havia constituído como periferia"(Venâncio, 2009:53).

Portanto, e acto contínuo,África também ficou excluída, por outra, incluída na estética europeia, como periferia por excelência, em que se constituíra.

2.4.1. O Moderno: Moderna/idade e Arte

Sem a pretensão de enveredar por nem nos atermos às discussões sobre a modernidade, escolhemos dizer que ela costuma ser entendida como uma cosmovisão ligada ao projecto do mundo moderno que foi sendo construída ao longo da chamada Idade Moderna e consolidada com a Revolução Industrial. Portanto, está ligada ao capitalismo como sistema de individualização da propriedade e, por isso, da subjectivação do mundo pelos actores sociais. Isto é, da primazia do direito de vontade e da afirmação do livre-arbítrio. Dito de outro modo, não há mundo moderno sem a filosofia do liberalismo que tem repercussõesartístico-culturais e, sobretudo, económicas, como uma variável transversal através do industrialismo que passa a ser o suporte da produção em massa nesses tempos modernos, bem retratados por Chaplin.

Na verdade, o que caracteriza, matricialmente, o moderno é a instituição mercado no seu pretenso e badalado "*laissez-faire"*, com a sua produção e consumo em massa, tipicamente característica do chamado Ocidente, por oposição ao resto do mundo, se bem que, paulatinamente, o resto do mundo, ora através da imposição de programas de reestruturação económica, tal é o caso de Moçambique, ora por opção própria das elites dirigentes, acabaram enveredando por essa via, o chamado *Washington consensus*. Neste, a primazia é dada ao mercado, cabendo ao Estado o papel de regulador.Alguns preferem chamar de facilitador.Todavia, esse consenso é sobretudo o manifesto do neoliberalismo, uma agenda política de abertura dos mercados e a subsequente subjugação de todos os restantes campos ao campo económico.

Na visão de Butterfield (1992:127), a ciência é a verdadeira origem do mundo moderno e da mentalidade moderna.

Já para Spaemann (2015), não é possível definir a modernidade a partir de uma época determinada em termos de temporalidade, nem em termos de conteúdo. Porém, segundo este autor, é possível indicar os fenómenos que caracterizam a consciência moderna através de sete sinais característicos: a compreensão da liberdade como emancipação, o mito do progresso necessário sem fim, o domínio progressivo da natureza, o objectivismo, a homogeneização da experiência, a hipotetização e o universalismo naturalista.

Para os africanos, a compreensão da liberdade como emancipação não coincide com a proclamação e efectivação dos mesmos nos territórios onde foram proclamados, particularmente na Europa. Se quisermos pensar com Ngoenha(2004), essa condição de não liberdade é um *continuum*para os africanos (escravatura,problemas económicos, termos desiguais de trocas comerciais, entre outros). Daqui a sua proposta do paradigma libertário.

Quais são as consequências sociais do fenómeno modernidade aos níveis micro e macro-sociológicos?

Do ponto de vista da cultura e particularmente das artes, a natureza das sociedades modernas é caracterizada por diferenciadas manifestações que, por um lado, criam consensos e, por outro, conflitos, já que se trata de processos de identização e de identificação e de auto-inscrição de pontos de vista antropo-sociológicos, maneiras de ser, estar e sentir. Dito de outro modo, estamos perante o chamado processo de globalização cultural que se manifesta de forma imperialista, o que suscita um movimento contra-hegemónico(Santos, 2005) e de afirmação das culturas/artes locais. Estamos perante uma situação de interacção global-local em que o trabalho da imaginação, da homologação e legitimação dos artefactos e da teorização e do discurso sobre estes também conflituam. Nesta, os contendores são os que clamam por uma cultura global *versus* os que, não negando, contudo, querem afirmar as suas narrativas manifestando a sua particularidade, até para mostrar a pertinência da igualdade, fraternidade e liberdade que sustentam teoricamente a era moderna.

No que toca a estetização da teoria, Santos (2005:306),citando Lash (1996),(1999); Lash e Urry,(1994), diz-nos que ela teve expressão não só no reconhecimento dos aspectos estéticos, literários e narrativos dos processos de teorização, mas também da necessidade de novos mapas cognitivos adequados ao mundo emergente das dinâmicas da globalização e da transição pós-moderna e da "sociedade da cultura" ou "sociedade semiótica" que teria sucedido à "sociedade material". Esses novos mapas cognitivos confundem-se, em boa parte, com mapas estéticos, traçados pela literatura, pelo cinema ou por diferentes formas de arte e de expressão cultural.

2.4.2. África e a modernidade perversa

A modernidade impôs-se como um projecto de liberdade e autonomia da individualidade e de renovação radical para as relações sociais. A questão que nós colocamos é: como podemos entender estes pressupostos numa situação colonial em que são negados ao colonizado (africano/ moçambicano) todas essas premissas e, de um modo particular, a ciência, a liberdade como emancipação e o mito do progresso, transformado em factor de desencantamento/perversidade que a teoria social conceptualizou?

Segundo Macamo (1999), a perversidade da modernidade em África significa, em certo sentido, que os africanos tinham de negar-se e negar a sua própria cultura. No entanto, no dizer do mesmo autor, os africanos negociaram, do seu próprio jeito, a sua entrada num mundo criado por eles próprios. Isso quer dizer que os africanos produziram/produzem a sua realidade social em diálogo com uma modernidade que entrou por via do colonialismo e os fez objectos e não sujeitos da sua história. Isto é, os africanos entraram à força na historiografia ocidental como subalternos e

dominados no discurso desqualificador. Isso teve implicações em toda a realidade social africana, mas particulamente nas artes e no discurso que as constrói.

Em África, a arte contemporânea, diferentemente do que sucedeu na Europa, não pode ser explicada sem referência ao colonialismo, e, por via disso, aludindo ao conceito de moderno/modernidade.

Quer dizer que a arte contemporânea em África não pode ser entendida fora do seu contexto histórico, uma vez que a modernidade em África entra pela via da colonização. Aliás, segundo Macamo (*idem*), o conceito África é uma construção moderna.

Tal se deve, segundo ele, ao facto de a tomada de consciência duma África única como destino político e económico, e eu acrescento destino de procura e oferta no âmbito das indústrias criativas, ser o resultado do discurso e da confrontação entre a prática e as condições existenciais trazidas pela integração forçada de África na historicidade europeia(Macamo, 1999).

No dizer do mesmo autor, foi através da escravatura e do colonialismo que uma certa identidade africana foi constituída e, dizemos nós, que essa é a identidade contemporânea de África que é, portanto, perpassada estruturalmente pelas consequências da colonização, realidade a que a arte não se furta. Ora, essa entrada não foi negociada, foi forçada. Aliás, foi mesmo parte integrante do movimento de libertação nacional e das subsequentes independências que caracterizaram/caracterizam África. Para M'Bokolo,

> "Dentro do campo nacional, a cultura e a política cultural representavam uma dimensão integrante do desenvolvimento. Em quase todos os países foi ao sair da colonização quehouve que conceber uma política cultural capaz de, além de exercer os seus efeitos sobre o "desenvolvimento", contribuír para reforçaro novo Estado"(M'Bokolo, 2004:587).

Se, na Europa, o moderno/modernidade significam uma certa maneira de pensar, isto é, uma certa mentalidade que, particularmente nas artes, se refere a um certo vanguardismo que resulta duma determinada visão do mundo, onde a perspectiva, os temas e uma mentalidade libertária de criação ganham relevância, em África o processo não foi assim. Ou, pelo menos, foi dúbio.

Em África, o moderno/modernidade entram como imposição de uma nova ordem sócio-económico-cultural baseada em teorias colonialistas de prossecussão de fins ocupacionistas. Com vista a atingir esse fim, foi levada a cabo toda uma acção assimilacionista dos "nativos", na perspectiva da sua integração na ordem imperial ocidental. Por conseguinte, para os africanos, nenhumdos pressupostos libertários da modernidade se afigurara como tal, senão vejamos:

Aos africanos, a questão da modernidade foi posta de forma múltipla e nos dois sentidos: numa perspectiva da emancipação, da auto-determinação e independência, em termos políticos e, consequentemente, económicos. Em simultâneo, a arte era chamada a desempenhar esse papel

libertário, lado a lado com os ideais políticos,ao mesmo tempo que, com as independências, a arte se ia libertando do estigma colonial. Na verdade, o acto libertário de criação artística pelos africanos surge como rebeldia,por um lado. Por outro, essa mesma arte ajudou a libertar África. No caso de Moçambique, onde a estrutura envolvente da opressão colonial era bastante forte e insidiosa, como a chamou Eduardo Mondlane, o caso foi paradigmático:não é, pois, de surpreender que tenha sido no seio da minoria urbana que a resistência teve, de início, uma expressão puramente cultural(Mondlane,1975:91).

Mondlane prossegue elucidando nos seguintes termos:

> "A nova resistência inspirou todas as artes, que começou durante os anos 40 einfluenciou poetas, pintores e escritores de todas as colónias portuguesas. Em Moçambique os mais conhecidos são, provavelmente, os pintores Malangatana e Craveirinha, o escritor de contos Luís Bernardo Honwana, e os poetas José Craveirinha e Noémia de Sousa. As pinturas de Malangatana e José Craveirinha (sobrinho do poeta) foram buscar a sua inspiração às figuras da escultura tradicional e da mitologia africana, incorporando-as em obras explosivas com temas ligados à libertaçãoe denúncia da violência colonial"(idem:92).

Não foi sem razão que, ao nível de uma instituição continental, a União Africana, a herdeira da Organização de Unidade Africana, foi estatuída uma Carta da Renascença Africanaem 2006.

Nessa carta, a União Africana sublinha que a cultura africana se torna insignificante a menos que possa desempenhar uma parte plena na luta pela libertação política e social bem como nos esforços de reabilitação e unificação.Por outro lado, adianta que não existe nenhum limite ao desenvolvimento cultural de um povo; aliás, na perspectiva da União Africana, o processo de globalização, facilitado pela rápida mudança das tecnologias de informação e comunicação, constitui, ao mesmo tempo, um desafio tanto para as identidades culturais como para as diversidades culturais e requer uma mobilização universal a favor do diálogo entre as civilizações.

Do ponto de vista das artes, a modernidade não só foi uma oportunidade para criar condições para a sua utilização em tanto que instrumento de libertação, como também, ironicamente, uma via para África entrar no imaginário ocidental e ocupar espaço e visibilidade nessa estética. No entanto, tal entrada foi enquadrada pelas teorias evolucionistas de Darwin, ao que tudo indica.

A partir da necessidade de demonstração da pertinência do darwinismo, foram criados na Europa museus de História Natural que precisavam de espécimes e artefactos que, por seu turno, teriam que vir de África.

O papel de intermediação foi desempenhado por coleccionadores e mecenas, maioritariamente ocidentais (Kasfir, 1999). Em última análise, movidos por motivos económicos, mas, sobretudo, perseguindo o objectivo da construção do outro e, através disso, da legitimação de uma realidade

com características próprias, no caso, "inferiores" às do Ocidente, confinando-as a uma estética de existência comparada à perspectiva ocidental.

É este posicionamento que nos ajuda a entender o comentário emitido pelo co-curador James Baldwin, ao referir-se à obra "o Yoruba de bicicleta":

> "Isso é incrível. Tem que ser contemporâneo. Ele está realmente indo à cidade. É algo muitoelegante, muito convincente. Talvez sua missão se revele impossível. Ele está desafiando algo- ou algo o desafiou. Está plantado na realidade imediata através dabicicleta.(...)Aparentemente, é um homem muito orgulhoso e calado. Veste-se de ummodopoliglota. Nada parece assentar-lhe muito bem" (Appiah, 1997:195).

Este comentário suscita algumas questões da nossa parte. Primeiro, Baldwin fica incrédulo pelo facto deYoruba estar a andar de bicicleta, e, por isso, só poder estar a ir para a cidade. Daqui resulta que, por esse facto, só pode ser contemporâneo. Portanto, contemporâneo só pode estar ligado à cidade, no caso específico, só pode ser alguém que esteja a pedalar em direcção à cidade, entenda-se cidade ocidental, porque as há fora do Ocidente, e milenares; temos os casos de Tumbuktu, ou as do Antigo Egipto, só para citar duas.

Segundo, é contemporâneo porque é elegante e convincente. Torna-se evidente que só é contemporâneo algo que seja elegante e convincente, claro, na perspectiva dele. A propósito, o que seria elegante? E convincente? E já agora, alguém orgulhoso e calado é que é contemporâneo, e, concomitantemente, um não orgulhoso e falador (parlador) seria um não contemporâneo?

Podemos daqui inferir que os faladores não são contemporâneos? E quem são os faladores? E quem não o é?

Em contrapartida, Yoruba "*veste-se de um modo poliglota*": então, a pergunta óbvia é: era suposto vestir-se de uma só língua? O que é que isso significa e qual a diferença entre ambos? E quando se é poliglota é sinónimo de que nada lhe assenta bem?

2.5. O moderno e o contemporâneo na arte moçambicana: *nuances* e outras querelas

Nesta secção, discutimos o carácter ideologizado e polissémico das formulações arte e estética, ambiguidades que passam necessariamente pela polémica definição de "arte contemporânea". Restringimos a discussão às artes plásticas, uma vez que este é o foco da presente tese.

Defendemos que, para o caso de África, a dicotomia entre contemporâneo e não contemporâneo é melhor entendida tendo em conta o facto de África ter entrado para o moderno/modernidade de forma perversa, isto é, por via do empreendimento colonial. Perversa e ironicamente, a noção de

moderno/modernidade usada em África é tipicamente fiel depositária da noção cunhada através do mesmo colonialismo, em cuja filosofia se baseiam e foram construídos os termos arte e estética, que se tornaram hegemónicos e "universais". Esta acepção leva-nos a concluir que ela enforma uma ambivalência.

Este carácter ambivalente da modernidade tem também ligações com o fenómeno da globalização, isto é, a mundialização das trocas simbólicas, de bens e serviços e de fluxos de poder e dominação, particularmente no campo artístico. E é o que ironicamente, e de forma perversa, fez e faz catapultar a arte africana para as luzes da ribalta global, uma vez que há um *continuum* entre o colonialismo e a globalização (Macamo, 2005), por via da qual a arte africana passa a ser conhecida e fruída, também nas metrópoles coloniais e no resto dos espaços não colonizados. Paulatinamente, a arte africana passou de amostras etnográficas para as bienais mundiais.

Finalmente, defendemos que as terminologias arte e estética não podem ser postas e percepcionadas no sentido restrito, normativo e redutor do género "ou este ou aquele termo". As terminologias são conceitos eminentemente localizados, isto é, no seu sentido e alcance, elas devem ser propriedade de quem as utiliza no local, por oposição ao sentido chamado global, cuja característica estruturante é o seu cunho dominante.

De facto, quando falamos de "conceitos globais", estes clamam por uma endogenação/indigenação. Isto é, esses termos supostamente seriam apropriados pelos nativos nos respectivos locais e não entendidos de uma forma globalizante/globalizadora. Portanto, o sentido de estética e de arte é local e não deve ser imposto de forma exógena. Até porque, assim sendo, demonstra uma série de atributos de desqualificação relativamente ao outro. Aliás, vale a pena citar este pedaço de prosa da historiadora moçambicana Alda Costa, que põe a questão nos seguintes termos:

> "Argumenta-se que no mundo pós-colonial, profundamente alterado nas duas direcções, se mantêm quase inalterados (no ocidente em geral) as estruturas institucionais e os discursos e práticas dominantes no domínio da arte. Esta situação em que o ocidente semantém como centro, coloca os artistas não-ocidentais, em geral, e os artistas africanos, quer do continente quer da diáspora, em posição desvantajosa e objecto de discriminação. Continua a verificar-se, conforme Oguibe (1994) a tradicional intolerânciado Ocidente em relação aos Outros e discriminação em vários domínios, incluindo naturalmente o das artes"(Costa, 1995).

2.5.1. O discurso de desqualificação do outro na arte africana

Entendemos que a divisão da arte africana em contemporâneo e não contemporâneo, e toda a discussão em seu torno, encerra representações do outro (africano) construídas na base de subalternização de África pelo Ocidente, o que tem implicações em termos de gostos, estética, formas, materiais e outros atributos relativos às artes. Essa perspectiva revelou-se com um carácter

hegemónico e dominante não só nas práticas discursivas como também nas práticas que estruturam o social artístico africano tanto no tempo colonial, como, de forma contínua,no período, chamemos-lhe, na falta de melhor termo, pós-colonial. Isso não quer dizer que os africanos não gozem da sua agência (*agency*), isto é, que os africanos não desfrutem do seu livre-arbítrio na criação artística. O que pretendemos dizer é que a sua própria agência, o seu agir em termos artísticos é estruturado por essa maneira "*ocidenticêntrica*" de conceber o artístico, o estético. Se bem que haja excepções dignas de ressalva, o quotidiano do social artístico africano é uma permanente confrontação com essa visão dominante e hegemónica característica da situação e do discurso colonial.

Costa elucida a questão nos seguintes termos:

> "A condição para o aparecimento e visibilidade dos artistas (no caso a que nos referimos, artistas africanos) seria através de um processo de "neo-primitivização". Daí aexigência da "autenticidade" e do exótico presentes em certos critérios de validação e de reconhecimento dacontemporaneidade africana"(idem).

Cá está o pomo da questão que é corroborado com o que se segue:

> "A permanência da ideologia eurocêntrica (e do racismo), das ideias do colonialismo edasambições de dominação imperialista explicam a separação das pessoas e da sua produção intelectual com base nas suas origens raciais e étnicas. Os artistas oriundos deculturas e tradições diferentes têm assim de se adaptar à imagem que das suas culturas se faz e se projecta, sob pena de serem considerados "não autênticos"(Araeen, 1995).

Tipicamente, a arte é referenciada como sendo contemporânea ou não. Essa dicotomia causa debates porque é uma tentativa de classificação e tipificação da arte a partir de critérios que, de *per si*, são problemáticos. Se, para o Ocidente, mesmo que de forma díspar, podemos divisar o contemporâneo a partir da filosofia e dos pressupostos do Iluminismo, da revolução francesa, cuja divisa é importante para o nosso argumento (liberdade, fraternidade e igualdade), todavia, no geral, a situação em África era colonial, portanto, sem liberdade e, por isso, muito pouco fraterna. Acresce a isso a definição do moderno por via do cientismo que emana da razão cartesiana, que não era, e não é, propriamente o caso africano. De facto, essa ciência chega aÁfrica de modo privilegiado para ínfimas minorias "modernizadas". Aliás, para o caso moçambicano, uma carta pastoral escrita pelo cardeal Cerejeira em 1960 e citada por Mondlane, deixa clara a questão:

> "Tentamos atingir a população nativa em extensão e profundidade para os ensinar a ler, escrever e contar, não para fazer "doutores". (...) Educá-los e instruí-los de modo a fazer deles prisioneiros da terra e protegê-los da atracção das cidades (...) As escolas são necessárias, sim, mas escolas onde ensinemos ao nativo o caminho da dignidade humana e a grandeza da nação que o protege"(Mondlane, 1975:69).

Tais são as contradições do sistema colonial e dos seus aliados, no caso moçambicano, a Igreja Católica, através do cardeal da então capital da província de Moçambique, Lourenço Marques, Dom Cerejeira, exprimindo a ambiguidade do que se preconizava para os locais. Daqui decorre que, para

o caso africano, o moçambicano em particular, a noção de moderno deve ser tida em conta conciliando o conceito de contemporâneo com o de moderno/modernidade perversa, advogado por Macamo (1995). Isto quer dizer que a modernidade dos africanos foi materializada por via da colonização. Por seu turno, tal colonização, para o caso de Moçambique, defendia uma posição contraditória. Por um lado, defendia para os africanos um processo mimético desse modernismo que ocorreu no Ocidente. Por outro, esse mesmo objectivo era posto em causa pelos ditames coloniais: dominação para fins políticos económicos e, em última instância, para fins culturais no sentido assimilacionista da questão. Isto é, um dos objectivos-fim do colonialismo era a criação de um africano (moçambicano) à imagem e semelhança do português, portanto, moderno no sentido ocidental do termo, seguindo sua estética, seus gostos, estilo de vida, seus ditames... Portanto, tratava-se de uma perspectiva de reprodução mimética do próprio ser.

Segundo Kasfir (1999), na história da arte ocidental, o termo contemporâneo abarca a arte presente e do passado recente que remonta ao chamado Expressionismo abstracto dos anos 1950. Na verdade, Expressionismo não é nada mais nada menos que a prerrogativa que o artista tem de se expressar livremente na modalidade que mais lhe convier.

Igualmente na óptica da mesma autora, o termo contemporâneo caminha paredes-meias com o termo moderno. Kasfir prossegue dizendo que, particularmente nas artes, o termo tem a ver com o surgimento dos movimentos vanguardistas ocorridos na Europa e América na primeira metade do século XX.

Todavia, o contemporâneo e o moderno, conceitos utilizados no discurso de senso comum, académico ou no mundo das artes, ou mesmo nas práticas desenvolvimentistas, são tipicamente ideologizantes e ideologizados. Isso significa que tais conceitos representam visões do mundo, ideais e ideias díspares não poucas vezes em contenda. Ora se afiguram etnocêntricos, ora redutores, ora provocam abordagens essencialistas e, por isso, problemáticas, e que, nessa senda, provocam equívocos, se bem que não deixem de estruturar o social que referenciam. Isto quer dizer que o social artístico africano, tipicamente, é construído nessa base. Isto é, na base dessas ideias e dessas convulsões contraditoriais assumidas acriticamente, dando primazia a conceitos e formulações não locais.

Aliás, podemos ilustrar a confusão, os equívocos e mal-entendidos em torno da formulação "arte contemporânea", socorrendo-nos de David Rockefeller, citado por Appiah (1997), quando aquele se refere a uma obra de arte "*figura feminina fanti*", cuja foto lhe fora facultada para apreciar, na base da qual tecera o seguinte comentário:

> "Possuo coisas semelhantes a essa e sempre as apreciei. Essa é uma versão bem mais sofisticada do que as que tenho visto, e achei-a muito bonita (...) a composição total tem um ar muito contemporâneo, muito ocidental. É o tipo de coisa que combina muito bem

> com as coisas ocidentais contemporâneas. Ficaria bem num apartamento ou numa casa moderna"(Appiah, 1997:194).

Este comentário tem muito que se lhe diga. Por isso, afigura-se-nos interessante sublinhar alguns aspectos que ilustram o carácter ideológico e ideologizante a que me referi algures. Primeiro, a julgar pelo enunciado. Portanto, a partir do dito, pode-se depreender que, para que uma obra seja contemporânea, tem de ser ocidental. Segundo, essa mesma obra tem de combinar com as coisas ocidentais modernas e ficar bem num apartamento ou numa casa moderna. A questão que se nos coloca, e de forma premente, é: O que é ser ocidental?

O que é um apartamento ou uma casa moderna?

Porque é que uma obra africana, para que seja contemporânea, tem de parecer ser ocidental e ficar bem num apartamento ou numa casa moderna? E de que modernidade?

Ao longo deste trabalho, usamos indiscriminadamente os termos moderno e modernidade, o que, no nosso entendimento, é justificado pelo teor processual e ideologizante que os caracterizam, particularmente em África, fruto do contacto perverso deste continente com o Ocidente através de práticas sociais (empreendimento colonial e consequente globalização) e seu discurso dominante e hegemónico. Portanto, o moderno e a modernidade são duas faces da mesma moeda que se apresentam ora como processo, ora como condição adjacente a esse mesmo processo.

Contudo, atentemos para o termo contemporâneo, mais precisamente na formulação arte contemporânea, ao que depois traremos à tona as discussões em torno dos conceitos de moderno/modernidade aplicados à arte e ao discurso artístico, que julgamos responderemàsquestões ligadas à arte e estética que colocámos anteriormente.

No entender do Musée d'art contemporain de Montréal, citado porMillet (1997),

> "É forçosamente contemporânea, toda a arte que se faz hoje. No entanto, a questão quedeve ser considerada, é a do espírito com que essa arte é realizada. O que retém, sobretudo, anossa atenção, é uma arte que explora novos campos de criação, tendo em conta os conhecimentos adquiridos das nossas civilizações, ou que renova formas de expressão artística existentes, levando mais longe a reflexão" (Millet, 1997:9).

Ora, daqui podemos inferir que os traços definidores da arte contemporânea são o espírito com que essa arte é feita, a exploração de novos campos de criação e o uso de conhecimentos adquiridos das nossas civilizações. Se assim é, resulta óbvio que o pomo da discórdia sobre a arte contemporânea, portanto estética, etc., é em redor da tectónica dessas formulações. Usando a definição de Salazar,

> "Por tectónica entendemos o estudo da sua arquitectura própria. Todo o conceito, com efeito,é construído: e a construção do conceito conduz à sua tectónica, e é esta tectónica que, a nosso ver, o define" (Salazar,2003:35).

Daqui deduzimos que a construção de um conceito é composta por actos intuitivos que sobrevivem à base de relações. Portanto, sendo relacional, é legítimo questionarmo-nos sobre os alicerces dessas relações na base dos quais os conceitos são construídos. É essa relação, é essa trama que pode explicar o que se entende quando se refere à arte contemporânea, pois o próprio conceito é uma construção social e representa uma certa gama de interesses e posições ideológicas.

Voltando à nossa questão, podemos encetar perguntas tais como: que relação se pode estabelecer entre a definição da arte contemporânea e a estética que nos é dada a conhecer pelos vários discursos e a definição de arte contemporânea que é legitimada em Moçambique?

Será que a definição de arte contemporânea em Moçambique não advém de uma tectónica que não leva em conta os conhecimentos adquiridos da civilização moçambicana, resultando daí que essa definição se torna fiel depositária de outras definições, por hipótese, hegemónicas e, por isso, excludentes?

Posto de outro modo, até que ponto a definição de arte contemporânea moçambicana toma em conta a civilização de que ela deveria ser depositária, se entendermos que as civilizações têm matrizes estruturantes, mesmo que se levante a questão nos seguintes termos: será que as civilizações têm matrizes?

Podemos extrapolar essa polémica para o resto de África ou haverá, decerto, excepções e peculiaridades?

A definição da arte contemporânea, como dissemos algures, é problemática. Existe o critério da datação, que não é consensual. Há os que propõem o ano de 1950 (Expressionismo abstracto europeu) como sendo o início dessa arte.

Há osque propõem o fim da Segunda Guerra Mundial (tida como uma fase de libertação criadora) como sendo o marco que define a arte contemporânea. Esta época é caracterizada, por um lado, pelo realismo socialista então emergente e,por outro, pela liberdade de expressão artística na base da divisa "arte pela arte", esta perspectiva defendida pelo chamado "mundo livre",o campo capitalista. Tal divisão resultada bipolarização do mundo, cuja consequência foram as distinções ideológicas. Cada um dos blocos representava uma característica específica em relação à definição de arte, estética e ideologia.

Para outros teóricos, o início da arte contemporânea situa-se entre 1960 e 1969, quando entramem vogaa *pop art*, o novo realismo, a *minimal art*, o *color field painting*, o *happening*, a *conceptual art*, a *land art*, o*body art*,o *support surface*, *"que recorrema todo o tipo de materiaisheteróclitos, objectos fabricados, materiais naturais e perecíveis, e até ao próprio corpo doartista*" (Millet, 1995:16).

De facto, os anos 1960 foram profícuos em termos de vanguardismos.

Existe, outrossim, o critério proposto pelos conservadores de museu que designam como "contemporânea" a arte que, pela natureza dos seus materiais e processos, os obriga a modificar profundamente o seu papel e o seu modo de trabalho. Referem ainda a dificuldade da sua conservação e as dimensões das obras que, por vezes, dificultam o seu manuseamento e acondicionamento nos museus. Segundo Millet (1997),

> "Os conservadores de museu, segundo parece, foram os primeiros a considerar a noção dearte contemporânea (...) precisamente, a arte que os conservadores de museu designam como "contemporânea é a arte que, pela natureza dos seus materiais e processos, os obrigaa modificar profundamente o seu papel e o seu modo de trabalho"(Millet,1997:16).

De qualquer modo, o denominador comum entre essas propostas definidoras parece assentar na noção de moderno/modernidade que está na base da definição da criação, do tipo de materiais, o que nos remete para a noção de arte contemporânea.

Por isso, iremos seguidamente dar conta dos termos moderno/modernidade tendo em conta a sua perversidade, o que, no nosso entender, ajuda a responder a questões definidoras de arte contemporânea em África, e sua estética, particularmente em Moçambique.

2.5.2. As discussões sobre arte contemporânea em Moçambique

Em Moçambique, os debates sobre arte contemporânea e, consequentemente, sobre estética são "acesos". Têm como contendores os próprios artistas, divididos entre os da chamada "velha guarda", os "puristas/tradicionalistas", e os que se identificam como sendo os da "nova geração". Por sua vez, esta geração pode ser subdividida entre o grupo que, se bem que heterogéneo, tem por comunalidade não ter tido oportunidade de formação (formal) específica em arte e um segundo grupo que teve acesso à formação formal (média) na Escola de Artes Visuais dentro do país ou mesmo em academias (superiores) fora do país (ex-RDA, Cuba, URSS, França e Portugal), mesmo que desse grupo façam parte outros que não correspondam aos critérios arrolados. Todavia, tipicamente, o critério, mesmo que oculto, é o primeiro, isto é, aquisição de habilidades e competências numa instituição formal de ensino.

Existe um grupo à parte constituído por diferentes artistas conglomerados em torno do chamado Movimento de Arte Contemporânea (MUVART). Este grupo possui manifesto formal escrito, no qual são especificados os objectivos e as actividades a serem levados a cabo do ponto de vista da estética e actividades afins. Voltaremos a este movimento no capítulo sobre a distopia e tentaremos traçar-lhe as suas características estruturantes, tal como faremos em relação aos outros grupos quando analisarmos as duas épocas em estudo. Contudo, ao analisarmos o conteúdo do manifesto do MUVART, confrontamo-nos com uma aporia sociologicamente interessante. A dado passo, o Manifesto especifica que a figura humana já não constitui necessariamente um elemento

importante da exploração artística como aconteceu nos últimos séculos, embora a arte contemporânea seja essencialmente direccionada para que o Homem e os artistas se preocupem e assumam posição crítica face à sociedade.

Ora, o que as nossas evidências empíricas nos dizem é que, na segunda fase,1987-2016, a corporeidade ganha predominância modal. O corpo, particularmente o de mulher, emparceirando com a zoomorfização, é o traço marcante da iconografia das artes plásticas moçambicanas, de modo particularmente acentuado na segunda época, como veremos adiante.

No que tange as discussões sobre puristas e tradicionalistas, Costa (2005) diz-nos que"desde os anos 60 desenvolve-se uma crescente preocupação em relação ao abandono de certas tradições artísticas, à produção, à reprodução de modelos, à falta de estímulos".

O parágrafo anterior demonstra que a discussão, relativamente a tradições artísticas e modelos, é antiga. Como que a querer dar resposta a essa questão, com uma linha de orientação e objectivos expressos, foi criado o movimento artístico MUVART, cujo Manifesto assevera que "*O movimento de Arte Contemporânea ambiciona ser um meio activo de promoção da estética conhecida universalmente por "Arte Contemporânea*".

O mesmo documento acrescenta que pretende favorecer o seu (da Arte Contemporânea) desenvolvimento, realizando acções de intervenção prática e de reflexão sobre ela. O manifesto vai mais longe ao preconizar o incentivo e a promoção da participação dos artistas e dos criadores artísticos moçambicanos na arena internacional, "**não como espelhos de uma África congelada dentro das suas tradições mas como testemunhos do mundo de hoje, a partir de riquezas humanas, singulares e contemporâneas".** (O sublinhado é nosso).

Como se pode depreender, os da "velha guarda" são acusados de continuarem agarrados às velhas formas, marcadamente figurativas, e a conteúdos do quotidiano tipicamente naturalistas e interventivos, no sentido de representarem esse mesmo quotidiano sem grandes abstracções, e de estarem muito arreigados aos tradicionais materiais e técnicas: esculturas em madeira (sândalo, pau-preto, jambirre); desenho a tinta-da-china ou lápis de carvão, pintura a óleo sobre tela e acrílico. Portanto, os da "velha guarda" são acusados de estarem arreigados a uma estética "purista, tradicional". A propósito, o que seria uma estética "tradicional purista"?

Parte do grupo da nova guarda, que não teve acesso a formação formal sobre as técnicas que utiliza, constitui, mesmo assim, a ruptura com os chamados puristas- poderei considerá-los aquilo a que Kwame Appiah se refere como pertencendo ao paradigma neo-tradicional,"*uma palavra quase correcta, que fornece, a meu ver, a pista fundamental*" (Appiah,1997:196).

De facto, o que Appiah nos diz, é que o neo-tradicional revela no conteúdo, entenda-se, o produto final e a ideografia que lhe está subjacente, reminescências de contacto entre o tradicional e o moderno (colonial) e que, portanto, é fruto da pós-colonialidade caracterizada pela sua cultura pós-moderna,

> "Cultura em que operam todos os pós-modernismos, ora em sinergia, ora em competição, uma vez que a cultura contemporânea (...) é transnacional, global, embora isso não signifique, de maneira alguma, que seja a cultura de todas as pessoas do mundo" (idem:21).

O grupo dos que se intitulam Movimento de arte moderna (MUVART) são, no meu entender, o último anel do neo-tradicionalismo, com o condão de terem objectivos e actividades específicos, inscritos em manifesto, a saber:

1. *Desenvolver actividades de carácter artístico no âmbito da estética "contemporânea" como um testemunho do mundo de hoje, fazendo de Moçambique um centro de criação artística que compete no panorama internacional.*
2. *Incentivar e promover a participação dos artistas e dos criadores artísticos moçambicanos na arena internacional não como espelhos de uma África congelada dentro das suas tradições, mas como testemunhos do mundo de hoje, a partir de riquezas humanas, singulares e contemporâneas.*
3. *Criar um movimento com capacidade crítica e de reflexão sobre os problemas sócio-culturais de Moçambique e que tenha um papel significativo na formação ideológica e cultural da sociedade.*

As actividades a serem perseguidas com vista a alcançar esses objectivos são subdivididas em duas vocações de acção, a teórica e a prática:

1. *A vocação teórica é a vocação responsável pela sensibilização do público e do artista por meio de uma reflexão crítica sobre diversos problemas sociais, culturais e artísticos em debates, conferências, pesquisas, publicações, etc.*
2. *A vocação prática deve garantir eventos artísticos, priorizando as tendências contemporâneas, tais como: instalação, land art, performance, arte pública, body art, etc. Para permitir um campo de pesquisa e de auto-avaliação,importa deixar claro que a prática das artes convencionais tais como: a pintura, o desenho, a escultura, a gravura, entre outras, embora não constituam uma prioridade de promoção e difusão na política do movimento da arte contemporânea, se encontram integradas desde que obedeçam a uma estratégia pertinente e crítica.*

Concluímos que a posição do Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique e o conteúdo do respectivo manifesto revelam a pretensão de uma posição contrária ao estado actual das artes em

Moçambique no concernente aos estilos, estética, modalidades, usos de materiais e técnicas. No mínimo, o movimento está preocupado com a abordagem teórica e, consequentemente, com a acção artística. De facto, segundo o mesmo manifesto:*A Arte Contemporânea é uma arte viva, uma arte que engloba numerosas abordagens para além das tradicionais (pintura, escultura, gravur*a).

Deste pressuposto inferimos que,segundo o MUVART, a arte em Moçambique está pouco viva, se não moribunda, ou mesmo morta. Por outro lado, podemos deduzir do mesmo manifesto que a arte em Moçambique se tem ficado pelas tradicionais modalidades (pintura, escultura, gravura), daí a razão de ser do Movimento Arte Contemporânea de Moçambique.

De qualquer jeito, o denominador comum da discussão entre todos estes segmentos de artistas plásticos parece ser o conjunto de modelos a trilhar, os estilos, as técnicas, as tradições artísticas e os materiais usados nas obras de arte. Por conseguinte, o debate é entre os ditos puristas/tradicionalistas e os que se intitulam de inovadores. No fundo, a discussão é sobre estética e sobre a definição de arte ela própria.

Um último ponto que se nos afigura pertinente é a pretensão do MUVART chamar a si, por exclusividade, todo este debate e acção, o que nos parece ser falacioso, na medida em que a condição de neo-tradicionalidade é apanágio de todos os grupos de artistas, independentemente de possuírem ou não manifesto.

Em que ficamos?

Sendo uma actividade de representação, criação de sentido, produção da diferença, zona de contacto, história, lugar, ensino, as artes e o conceito de estética são, por isso, um campo de negociação da modernidade. No caso, modernidade africana. Podemos discutir o que isso é. Contudo, apraz-nosdizer que é uma coisa que deve ter em conta a condição histórica, isto é, um tempo e um espaço africanos negociados, mesmo que *manu militari*, como o foi o movimento de libertação nacional.

Do ponto de vista das artes plásticas, entendemos essa modernidade como sendo a materialização da contemporaneidade negociada através de plasticidades que emanam de contextos diferentes da quotidianidade dos povos. Relativamente aos moçambicanos, cuja história é um permanente renascimento, fruto das adversidades históricas a que foram sujeitos, essa contemporaneidade está ancorada nas consequentes mutações e no uso milenar de materiais e consequente noção de estética e de arte.

Através da acção dos artistas plásticos moçambicanos, a modernidade plástica é fruto dessa adversidade discursiva e factual que resulta nessa *bricolage* milenar, que não é necessariamente

induzida, mas fruto do próprio contacto cultural. Ela existe de *per si*, da mesma maneira que os moçambicanos usam uma gravata ou crêem nos artifícios herbais-mágico-religiosos, a despeito do ridículo que representa, no nosso entender, o uso da gravata num clima tropical como o moçambicano.

Parece ficar patente que as discussões, embora em torno dos termos arte/ contemporânea e consequente estética, vão para além do que elas espelham quando escritas ou ditas. Na verdade, elas representam uma agenda escondida (*hidden agenda*). Elas significam voltar às reminiscências do empreendimento colonial e, consequentemente, ao seu carácter despersonificador e desqualificador. Olhar para as terminologias arte e estética em África significa estar atento à perspectiva dos estudos pós-coloniais que não só nos ajudarão a discutir os efeitos do contacto Norte-Sul, entendido como países ditos desenvolvidos e em vias de desenvolvimento, respectivamente, como também propicia a reinterpretação da discursividade hegemónica e dominante do Norte, particularmente no campo das artes plásticas moçambicanas/africanas.

Quando, por exemplo, é referida a obsolescência do corpo humano por oposição a uma atitude crítica, será que a atitude crítica não pode ser assumida por via do corpo, este santuário das nossas relações sociais?

A corporeidade encerra em si relações sociais. Tal é o preceito básico da sociologia do corpo: A corporeidade humana é um fenómeno social e cultural, motivo simbólico, objecto de representações e imaginários, tal como afirma Le Breton (2006:7). As evidências mostram-nos que o corpo é um dos objectos predilectos da iconografia moçambicana, de um modo particular de 1987 aos dias que correm.

Toda esta discussão sobre a contemporaneidade significa, de facto, darmos conta da construção do momento moçambicano. É, na verdade, a tentativa de captar as dinâmicas das artes em Moçambique. No prefácio ao livro "A (IM) possibilidade do Momento Moçambicano, Notas Estéticas", (2016), da autoria de Ngoenha, escrevi que

> "Se houve um momento grego, um francês e um alemão, este último caracterizado pelos horrores das guerras e suas consequências nefastas, o momento moçambicano é construído por todos esses momentos e algumas especificidades contextuais. Assim, por analogia, podemos divisar a linha da primazia dos filósofos, advogada por Platão na Grécia, (no caso moçambicano dos filósofos do sistema político); No caso francês a liberdade,(revolução francesa) o existencialismo (Sartre), a desconstrução (Derrida), o rizoma de Deleuze, entendido como rede (alternativa às estruturas) o que permite a acção (agency) dos actores sociais. Contudo, nem por isso cada um destes momentos deixa de sofrer contaminações recíprocas".

Cremos que o mesmo se passa com o momento moçambicano. Se os horrores enquadram e definem o *boom* do expressionismo alemão, este, por seu turno, que enquadra e está na definição do momento alemão, então cremos que se passa algo análogo em Moçambique. Os horrores das guerras

por que Moçambique passou, a violência física, simbólica, verbal, febre de rinoceronte, linchamentos[15],que estruturam o quotidiano dos moçambicanos; a inflação, a filosofia dos mega-projectos, cujas mais-valias não se fazem sentir na melhoria da condição de vida dos moçambicanos, determinam e definem o momento moçambicano, a contemporaneidade das artes plásticas moçambicanas. Daqui a perspectiva bonito-feio-horrorosa das artes plásticas moçambicanas. Como o foi na Alemanha. E como o retratam os nossos artistas nas diferentes modalidades. A efabulação e a zoomorfização são a moda que pode explicar esse momento em qualquer uma das modalidades artísticas. O que parece ser uma marca recorrente deste momento, o contemporâneo moçambicano.

2.6. Sobre o pós-colonialismo e a condição pós-colonial na arte e cultura moçambicanas

"Se não escrevemos sobre ornamentos de latão ou cobras, não acreditam que estamos a falar sobre África".

Wole Soyinka

Um outro eixo da nossa abordagem é o dos chamados estudos pós-coloniais. Na verdade, a teoria, paradigma, ou linha orientadora de estudos pós-coloniais

> "Tem-se perfilado, na senda de Fanon, de Said, de Mazrui, mas também de Foucault, como uma resposta a esse ostracismo, começando por desconstruir precisamente a narrativa histórica daí decorrente e que Fanon, na obra 'Os Condenados da Terra' entendeu como sendo escrita por ocidentais e para ocidentais. A história- (...) escrita aliás por ocidentais

15- 1- Os linchamentos e a febre dos cornos de rinoceronte, enquadramo-los naquilo que o sociólogo moçambicano Carlos Serra agrupa no que chama de crenças anómicas de massas. Para Carlos Serra, crenças anómicas de massas são o produto "negativo" de situações nas quais as normas e os valores sociais enfraquecem ou se tornaram contraditórios quer como exercício "positivo" de adaptação e de reajuste sociais. São portadoras de e*thos* e, portanto, de endoidentidades e exoidentidades; integram estigmas, bodes expiatórios e existências de vítimas. Ainda que objectivamente não fundadas, são, porém, subjectivamente sentidas como fundadas, quer dizer que elas fazem sentido para os seus actores. São crenças racionais, verdadeiras, úteis, ajustadas e compensatórias. Portanto, os linchamentos sucedem sempre que a população sente que não há confiança nas forças policiais, por isso fazem justiça por mãos próprias, linchando supostos ladrões, por via do espancamento ou ateando fogo aos mesmos, o chamdo BP em cima. Quer dizer que os linchamentos configuram uma justiça privatizada.

2- Existe uma crença, no sul de Moçambique, segundo a qual vendendo o corno de rinoceronte, os problemas da carestia de vida serão resolvidos. Particularmente na parte fronteiriça com a vizinha Àfrica do Sul, em Gaza, jovens desempregados fazem-se às áreas de conservação animal transfronteiriças com a África do Sul e o Zimbabwe para caçarem rinocerontes a título furtivo. Muitos são abatidos por tropas especiais organizadas para o efeito, os *rangers* sul-africanos.

> e para ocidentais, poderá episodicamente valorizar certos períodos do passado africano"(Venâncio,2006:5).

Na verdade, ao abordarmos a questão a partir dos estudos pós-coloniais, trata-se de, como disse Hall,

> "Virar o mundo de pernas para o ar", "o que deu origem a muitas das histórias dos desfavorecidos; as histórias dos povos, géneros, classes e raças subordinadas; as histórias dos subalternos; as histórias dos vencidos e colonizados, dos explorados e dos oprimidos; dos povos sem história" (Hall, 2006).

Ora, esse "virar o mundo de pernas para o ar" jamais seria entendido se não enveredássemos pela abordagem dos conceitos de modernidade/moderno e contemporâneo/contemporaneidade que são concomitantes com o primeiro, já que os africanos, os moçambicanos em particular, não fogem à regra: entraram para a modernidade de forma perversa, como vimos, portanto, por via do colonialismo, isto é, dominação e hegemonização do colonizador que foi a situação que "endireitou", tentou "pôr na linha o mundo", o que resultou em "tiro pela culatra". Ou seja, tal situação determinou que os moçambicanos disparassem as suas próprias armas, de entre as quais a luta cultural que desempenhou/desempenha papel preponderante.

Este capítulo visa entrosar esses conceitos de modo a que percebamos a relação que se estabelece entre tais conceitos e o estudo da arte enquanto consequência da modernidade perversa a que os moçambicanos foram sujeitos. Por fim, damos conta das discussões sobre as formulações e discussões sobre arte contemporânea que ocorrem em Moçambique.

2.6.1. Pós-colonialidade

O adjectivo pós-colonial ou o substantivo pós-colonialismo ou o qualificativo que daí resulta, a pós-colonialidade como condição, são bastante polémicos. No entanto, quando se lhes refere, três tónicas são postas sobre eles, não necessariamente em contenda, a saber:

1- A que os distingue como uma teoria;
2- Aquela que os define como uma situação global contemporânea;
3- E aquela que denomina a condição política dos Estados nacionais após as independências ou a experiência colonial.

De qualquer modo, e tal como diz Hall (2003), as sociedades não são todas pós-coloniais. Por isso, o conceito "pós-colonial" só nos é útil na medida em que nos pode/possa ajudar a interpretar as mudanças nas relações globais que marcam as transições desiguais da era dos impérios para a das pós-independências e captar as consequências desse processo, tanto para os colonizados como para os colonizadores. Portanto, isso significa que se entende a pós-colonialidade como

> "Parte de um processo transnacional e transcultural e global que produz uma reescrita descentralizada, diaspórica ou global; de anteriores grandes narrativas centradas em

> nações. Neste sentido, o pós-colonial não é meramente uma periodização baseada em estágios"(Almeida, 2000).

Daquidecorre que o prefixo "pós" vai para além da temporalidade, englobando posições epistemológicas, de legitimação de saberes, posturas intelectuais, estéticas, políticas, económicas e de poder "*marcadas pela deslegitimação da autoridade, poder e significados produzidos pelos impérios ocidentais*" (Marcon, 2005).

Em última análise, estamos a falar da materialização e da condição excludente do discurso: da sua enunciação e do lugar do sujeito que os objectiva, tal como nos diz Foucault,

> "Suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, seleccionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade"(Foucault,1970:9).

Ora, nos termos que nos põe Foucault, a tectónica do discurso é excludente na medida em que há "Discursos" e discursos, há "Enunciadores" e enunciadores, para não me referir ao conteúdo dos próprios enunciados que ganham estatuto de verdade ou não, são legitimados ou não, dependendo de muitos factos/muitas coisas, uma das quais é o poder e o lugar de enunciação,

> "Numa sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão (...) Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquercircunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objecto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala"*(*idem).

Com o advento dos estudos pós-coloniais, dá-se voz aos que anteriormente estavam englobados/fagocitados nos impérios coloniais e, portanto, circunscritos ao discurso colonial hegemónico. De facto, com os estudos pós-coloniais, dá-se voz aos colonizados, dominados, subalternizados. Dá-se a possibilidade de estes poderem falar de si e por si, contando as suas próprias narrativas, mesmo que culturalmente contaminadas.

Vale aqui mencionar a perspectiva dos Estudos Subalternos que advogam umareorientação epistemológica e do lugar de enunciação quando se trata da relação entre o colonizador e o colonizado, o mesmo que dizer entre o Ocidente e o resto do mundoque foi objecto da colonização imperial europeia. Edward Said, Homni Bhabha, Gayatri Spivak, Mignoli, Chakrabarty, só para citar alguns, propõem uma nova abordagem às etnografias das expressões culturais, tendo como pressupostos as relações raciais, pertença étnica, hibridismo cultural e a condição de ex-colonizado que incrustam as relações entre os antigos impérios e as ex-colónias. Esta acepção é particularmente válida quando se trata do campo artístico cultural, porque lida com a alteridade e a produção da diferença.

A assunção teórica da perspectiva pós-colonial e dos estudos subalternos é de que a experiência colonial propicia uma crise identitária, o que faz com que essa experiência deva ser olhada criticamente. Quer dizer que, tendo existido uma relação de subordinação, subalternização, portanto de dominação do colonizado, é importante que se olhe para os subalternos como tendo feito parte da história do colonizador na condição de alienação não só do seu trabalho como também do seu próprio ser, o que indicia uma relação assimétrica que se revela nas respectivas narrativas e práxis.

Os Estudos Subalternos se encaixam nessa escola pós-colonialista como uma fracção representativa dessa experiência pós colonial, como um "grupo de pensadores indianos que se opunham ao que consideravam uma visão colonialista e elitista sobre a história da Índia". Na contramão dessa visão elitista, os olhos dos estudiosos dos Estudos Subalternos voltaram-se para os grupos marginalizados e subalternizados da história da Índia; desse modo, a produção intelectual desse grupo deu ensejo ao debate sobre exilados e excluídos também em outras regiões do mundo. (Chakrabarty, 2000, p. 13) (Weinstein, 2003, p. 208).

Os termos imperialismo, dominação e historicidadeusados pelos autores dos estudos pós-coloniais e subalternos são a base das suas posições de ruptura e crítica à hegemonia do Ocidente em termos epistemológicos e de visão daHistória. Na verdade, acaba sendo uma crítica ao eurocentrismo, ao liberalismo, às teorias universalizantes e totalizantes e denunciam a diferença entre o Ocidente e o resto do mundo, particularmente no que tange a cosmovisões e ao relativismo cultural.Na verdade, tem a ver com uma proposta de renovação das interpretações da dimensão imagética dos símbolos, ícones e índices de que as artes plásticas vivem. Quer dizer que os Estudos Subalternos visam desconstruir os cânones teóricos e modelos de análise que sustentam a visão dominante imperial/colonial, óculos através dos quais se pretende olhar para o mundo como se de uma mesma unidade se tratasse.

Retornando ao prefixo "pós", este revela por excelência a condição de colonialidade, portanto, as consequências do contacto transnacional dos locais (globalizados) com os globais (globalizadores).

Essas interacções múltiplas, a que Simmel chama sociabilidade, são uma entidade híbrida embebida em consensos e conflitos, alteridades e desigualdades. Ela revela-se na propagação e legitimação dos símbolos, poderes e possibilidades de mercado, diferenciando, umas vezes, entre locais, mas, e sobretudo, entre o globalizado e o globalizador, quer dizer, entre o global e o local. Através deste novo "Leviathan", a globalização, o Estado transnacional, acentuam-se as desigualdades:

> "É (a globalização) o conjunto de trocas desiguais pelo qual um determinado artefacto, condição, entidade ou identidade local estende a sua influência para além das fronteiras nacionais e, ao fazê-lo, desenvolve a capacidade de designar como local outro artefacto, condição, entidade ou identidade rival" (Santos, 2005:69).

Dito de outro modo, a globalização é consubstanciada por essas interacções económicas, sociais, políticas e culturais que são a forma e o conteúdo de um processo de luta pela dominação (política, cultural e económica) através duma *praxis* e do discurso que o refere.

Há autores que, como Neves (2009), nos falam dos estudos pós-coloniais como um importante paradigma da globalização, pois permanecem actualmente formas de colonialismo mascarado que originam situações neo-colonialistas mascaradas de globalização. De facto, este processo inaugura o empreendimento da ocidentalização do mundo, uma história colonial e pós-colonial tensa e cheia de contradições, embora tenha produzido hibridismos identitários e um espaço de enunciação quase autónomo dos subalternizados.

Para esta autora, os estudos pós-coloniais integram-se nos estudos culturais e constituem um dos paradigmas da situação global contemporânea. Este paradigma resume-se ao fluxo desigual de bens e serviços, símbolos e autoridade. Tais fluxos transnacionaisdesaguamno chamado mercado global que traz consigo autoridade, poder, comportamentos e símbolos exteriores aos locais globalizados, não poucas vezes com a anuência e coligação das elites políticas locais.

Não será demais atentarmos para a letra da canção "Satane" (Satanás) do famoso grupo musical moçambicano Os Gorwane. A tradução livre é minha. A original é escrita e cantada em Xi-Changane, língua falada maioritariamente na província de Gaza, no sul de Moçambique.

Satane

Não se admire, meu irmão

Choro pelos meus irmãos perecidos na guerra

O diabo já comanda as nossas vontades, minha irmã

Vejam aqueles que passam a vida a matar

Com cada tiro provocam pânico

Veja meu irmão mataste gente pela ganância do poder

Os que têm dinheiro para nos dar e nos apoiar

Provocam pânico e semeiam a morte

Transformam o povo em prostituta

Veja

Vêm aí os portugueses

Os alemães chamam os portugueses

Juntos chamam os americanos

Vejam, vêm aí os portugueses.

O título da canção remete-nos para os preceitos da bíblia cristã. Nela, Satanás é sinónimo do mal. Vai daí, que toda a letra espelha alegoricamente o malque esse mesmo Satanás tem orquestrado em Moçambique. Primeiro, fala da voracidade do dito Ocidente, bem representado por actores portugueses, americanos e alemães. Segundo, que essa voracidade é partilhada através de um chamamento, convite entre eles, como quem diz, "encontrámos um novo Eldorado, vamos a ele!".

Terceiro, esse convite, que é formulado por fechamento entre membros estranhos ao local, exclui os donos do local, que nem sequer têmpalavra nem escolhas a fazer em relação aos convidados ao "banquete" que terá lugar na sua própria possessão.

Diz mais. Fala-nos da tomada de consciência, da apreensão e, por isso, do apelo à vigilância sobre a atitude em curso.

Na verdade, esta canção é uma alegoria sobre a globalização, referindo-se à sua vertente mais vil. Ora vejamos:

Os que têm dinheiro para nos dar e nos apoiar

Provocam pânico e semeiam a morte

Transformam o povo em prostituta

O que está em causa é o dinheiro (fluxos de capital); e o apoio (na verdade,a dita parceria, que realmente é uma ajuda condicionada (*tied aid*) que não só semeia morte, como prostitui). Portanto, é uma denúncia, repulsa à ajuda condicionda, emanação do *Washington Consensus,* porque, em última instância, quem ganha é quem ajuda. Está-se, então, perante uma situação em que os que ajudam e se chamam, nem sequer são amigos entre si. Porém, para esta situação, coligam-se e tornam-se parceiros. Ou seja, quando se trata deglobalizar juntos,são amigos e parceiros de mister.

Os estudos culturais remontam aos anos 1950, na Inglaterra. Portanto, eles não podem ser vistos fora do contexto da chamada modernidade e das suas consequências ora nefastas ora benéficas. Se, por um lado, o mito, a utopia que o positivismo, sua filosofia *mater*, dizia representar, era sinónimo de uma certa ordem, progresso, liberdade, fraternidade e igualdade, entenda-se no e

para o chamado Ocidente, por outro, ela trouxe em si o sémen da distopia, desencantamento a que se referiu Weber, a chamada gaiola de ferro reflexo da modernidade.

Para os africanos/moçambicanos, a utopia da modernidade constituiu uma perversidade, uma faca de dois gumes: num sentido, representa a entrada para essa modernidade maquínica, avassaladora, todavia com os seus encantos. Noutro prisma, ela significa a tomada de consciência desse conflito entre entidades e identidades diferentes e rivalizadoras pela produção e demonstração da diferença. Por isso, no que concerne à particularidade africana, Severino Ngoenha chamou a essa condição paradigma libertário.

Os valores defendidos por Ngoenha, aliás, onde está ancorado todo o seu argumento, resumem-se à história do pensamento negro africano, tendo por *leitmotiv* aquilo a que ele, por analogia à noção kuhniana de paradigma, chama paradigma libertário,

> "Se existe umsubstrato filosófico que está na origem axiológica de Moçambique é, sem dúvida, a busca da liberdade, liberdade como desenvolvimento social"(Ngoenha, 2004:34).

Por conseguinte, no dizer do autor,

> "Nós vivemos ainda nessa busca da liberdade como desenvolvimento social. Já não setrata da emancipação da escravatura, da integração nos países do chamado Novo Mundo, da auto-determinação política, mas do desenvolvimento económico, político e social, num climade relações de força com o Ocidente (esclavagista e colonialista) que ainda não se libertou do seu 'élan' colonial, que hoje se apresenta sob a veste de credor"(Ngoenha,2004:35).

2.7. A leitura da imagem e dos ícones como processo de construção semiótica

Qualquer objecto pode ser usado para produzir significado. Esta proposição também vale se invertida: qualquer significado pode ser usado para produzir poder. Já me explico. Na primeira proposição,fica patente que os artefactos e outras manifestções artísticas são propensos à criação de imagens como prática discursiva, o que nos remete para a significação, pois o que está em jogo é o facto de a actividade que lhe está subjacente ser eminentemente de produção de sentidos.

De facto, o que está em causa é o produto e o discurso que o objectivam serem produtores de intercomunicação. Melhor dito, são produtores de significados, o que, do ponto de vista do interaccionismo simbólico, pressupõe a partilha desses mesmos significados, condição *sine qua non* para a ocorrência da interacção. No nosso caso, é suposto haver partilha de significados entre o artista, a obra e o público fruidor, mesmo que o signficado da obra, ou da prática discursiva em seu redor, seja polissémico. Todavia, tipicamente, os significados repousam na memória, individual

ou colectiva. O conceito de memória tem a ver com imagens, representações e, já agora, captações do real que, por vezes, parecem irreais. Tais captações são importantes nas operações mentais, como sejam a associação, a analogia, a metonímia, a catáfora, a alegoria e outras metáforas, portanto, imagens que são muito recorrentes nas obras de arte, quando nós, os que as estudamos, lhes atribuímos sentido. Esta perspectiva capta o ângulo segundo o qual os sentidos são uma componente estruturante da cultura na acepção mais ampla do conceito, entenda-se, modos de pensar, sentir e agir. Tal é evidenciado de um modo particular nas diferentes modalidades artísticas, uma vez que se constituem como discurso, com todas as suas implicações, como veremos na posição inversa que lhe é complementar.

A proposição inversa (qualquer significado pode ser usado para produzir poder) remete-nos para o facto de que, sendo a arte um sistema de significações e havendo, como há, contenda sobre a legitimação deste ou daqueloutro discurso que representa a realidade, particularmente a artística, nos é revelado que as artes visuais são um campo de poder e, por isso, um campo de disputa, de conflitos, descontinuidades e de multiplicidades de discursos porque se revelam narrativas díspares. Não é sem razão que o movimento Muvarte insiste em que o corpo,em tanto que recurso de representação do artístico,está fora de moda na arte contemporânea. No entanto, contrariamente, o corpo é central na iconografia moçambicana de hoje, estratégia recorrentemente usada pelos artistas moçambicanos mais representativos da geração do Núcleo de Arte: Quehá, Falcão, Dito, Titos Mabota, Gonçalo Mabunda e, porque não, pelos mais velhos como Malangatana, Chichorro ou Mankeu.

Uma vez que a arte é uma actividade levada a cabo pelos actores sociais, artistas, com uma finalidade estética comunicativa e de criação de sentido, ela torna-se um discurso plástico, linguístico, sonoro, ou mesmo misto que deve ser entendido do ponto de vista da semiótica. Se quisermos, do ponto de vista da sociologia da linguagem.

No entendimento de Joly (1996:40), a teoria semiótica permite-nos captar não apenas a complexidade, mas também a força da comunicação pela imagem, apontando-nos essa circulação da imagem entre semelhança, traço e convenção, isto é, entre ícone, índice e símbolo. Na verdade, no seu entender, existe uma correlação fortemente positiva entre a imagem como representação e os actores sociais. Segundo ela, nós somos intrínseca e culturalmente iniciados na compreensão da imagem.

No que concerne às artes plásticas, a imagem está ligada à representação visual. Isto quer dizer que a imagem deve ser abordada sob o ponto de vista da significação que produz porque a imagem nos conduz ao conhecimento. Ora, o conhecimento remete-nos para saberes que, por seu turno, representam poder e lugar de enunciação e de regimes de verdade (Foucault,1996).Qual seria a

verdade, a que diz que o corpo é, sim, objecto de labor artístico ou aquela que diz que o corpo está fora de moda?

Eis a questão. Sabemos, da Sociologia do Corpo, que este é um lugar de inscrição da narrativa histórica. Veremos no capítulo V como o corpo é um repositório de relações sociais nas artes plásticas, na política, na ideologia, na estética, nas artes performativas e por aí afora. Por ora, basta-nos saber que o corpo é motivo de discussões estéticas, o que revela um debate sobre a questão.

Joly assevera-nos queaquilo que chamamos de imagem é heterogéneo, isto é, ela reúne e coordena, no âmbito de um quadro (de um limite), diferentes categorias de signos: *"imagens no sentido teórico do termo (signos icónicos), analógicos, mas também signos plásticos: cores, formas, composição interna ou textura, e a maior parte do tempo também signos linguísticos, da linguagem verbal. É a sua relação, a sua interacção, que produz o sentido que aprendemos mais ou menos conscientemente a decifrar e que uma observção mais sistemática nos ajudará a compreender melhor o que está em causa*"(Joly, 1996:42).

Podemos concluir, por ora, que as artes plásticas, melhor, o discurso enunciado por uma tela, uma escultura ou uma instalação constituem uma polissemia discursiva que nomeia uma certa realidade. Vemos isso em Peirce, Barthes, Nöth, Jakobson, Husserl e Panofsky.

A iconografia é a descrição das diferentes imagens, de um modo particular nas artes plásticas.

O objectivo desta secção não é tanto adentrarmos as discussões filosóficas sobre iconografia, senão somente termos uma baliza para lermos os artefactos das duas épocas em estudo de modo a tirarmos algumas conclusões sobre a moda referente a cada um deles: o que representa cada um dos símbolos, ícones, neles retratados? Quais são os símbolos privilegiados?

A propósito, quais são tais símbolos?

Em que medidatais símbolos ajudam a entender as dinâmicas das artes plásticas em Moçambique e, por via deste, do social moçambicano?

Esta parte ajuda-nos a perceber a analogia a que nos remetem os símbolos e, por via disso, a ler as épocas em estudo, tal como faremos para retratar as duas épocas em questão. Mais detalhes serão abordados no capítulo V, onde nos debruçamos sobre como enveredámos pela análise iconográfica do nosso *corpus*, telas, esculturas e cerâmica.

2.8. Modelo de Análise

Modernidade Ambígua

(Situação de Pós-Colonialidade como quadro definidor)

Processos artístico-culturais ocorrem, tendo em conta a sua condição incrustada na relação local *versus* global e actor *versus* sistema, caracterizada pela hegemonia e dominação do global, promovido a discurso universal e universalizante, e pela tensão entre o actor individual e sistemas/actores colectivos.

Mercado
(Troca de bens e serviços artísticos)

- Circulação
- Homologação
- Hierarquização de bens e serviços artísticos

Campo cultural

- Artistas (produção de bens e serviços artísticos)
- Museus
- Curadorias
- Galerias
- Iconografia

Campo Político
(Estado/Governo)

- Decisões Políticas (leis, decretos e outras emanações)
- Garantia do quadro legal
- Regulação
- facilitação

Interagem, donde resulta:

Artistas- (Concepção, produção de obras de arte, ideias, representações sobre a sociedade, particularmente sobre o seu social e quotidiano) e
Instituições conexas – (museus, galerias, curadorias, comissariados, agências culturais multilaterais [diplomáticas, mecenas e outros]), e

Mercados – (homologação, legitimação, circulação, hierarquização, compra e venda de bens e serviços artísticos) e

Estado/Governo – Que tomam decisões políticas, emanam leis, decretos e outra legislação e ordenamento jurídico que estruturam o campo artístico.
Público(s): fruição e aquisição de bens e serviços artístico-culturais
Daqui decorre o fenómeno arte e cultura ora em estudo, mais precisamente, dinâmicas das artes plásticas em Moçambique.

CAPÍTULO III- Para uma sociologia histórica da arte e da cultura em Moçambique

3.1. Um passo em frente rumo à utopia: Cultura, sol que nunca desce (1975-1986)

"A cultura é um sol que nunca desce" é uma formulação paradigmática da autoria do primeiro presidente de Moçambique, Samora Machel. Tomamo-la de empréstimo para subtitular este capítulo porque espelha de forma metonímica o espírito desta secção. Tal foi interessantemente resumido por António Abreu, poeta e então vice-governador do banco emissor de Moçambique, na aula inaugural do ano lectivo de 2011, no Instituto Superior de Artes e Cultura de Moçambique, quando se referiu à "cultura, sol que nunca desce", traçando os vectores definidores, nomeadamente:

1- A essência vital da cultura;
2- A imortalidade da cultura;e,
3- A propriedade da cultura como pertença colectiva e como coisa de utilidade comum da colectividade.

Estes três pilares, no nosso entender, apontam para a utopia, para a utilidade pública da cultura, onde a arte se insere. Na verdade, ao dizermos que a cultura é um sol que nunca desce, nos quadros a que nos referimos acima, estamos a dizer várias coisas, dentre as quais:

1- Que a cultura é importante, pois estrutura e é estruturada pelas pessoas;
2- Que a cultura é perene, se bem que mutável;e,
3- Que a cultura é um bem público e, assim sendo, é ou deve ser objecto de políticas públicas. Por outras palavras, estamos a dizer que a cultura deve ser preocupação dos que fazem políticas, tal como se preocupam com a segurança, a defesa, a saúde, a educação, a agricultura ou o meio ambiente. Por conseguinte, estamos a dizer que a cultura, por força de ser pública, não seria, em princípio, objecto de privatização, já que se define como um bem público. De facto, e em última instância, estamos a dizer que, no que tange a cultura, há uma interacção entre as instituições colectivas, as pessoas individuais, o local e o global, com vista à efectivação dessa utopia, rumo à satisfação das necessidades materiais e imateriais das pessoas colectivas e individuais numa perspectiva de cidadania e de identidade. Dito de outro modo, inferimos que o Estado, o fazedor de políticas, a sociedade civil, a entidade que deve racionalizar a dominação, eos próprios artistas fazedores da arte serão analisados um por um, tendo em conta o papel de cada um nesse empreendimento

imbricado.

O argumento central nesta secção é que, nos anos subsequentes à independência de Moçambique, mais concretamente de 1975 a 1986, o Estado se assumiu efectivamente como um provedor de serviços e bens artístico-culturais. Não é de estranhar, pois, como dissemos algures, que a independência de Moçambique emane duma luta de libertação nacional. Aliás, estamos, então, sob a égide de um partido-Estado bem expresso no artigo terceiro da Constituição de 1975:

> "A República Popular de Moçambique é orientada pela linha política definida pela FRELIMO, que é a força dirigente do Estado e da Sociedade. A FRELIMO traça a orientação política básica do Estado e dirige e supervisa a acção dos órgãos estatais a fim de assegurar a conformidade dapolítica do Estado com os interesses do povo"(Constituição da República Popular de Moçambique, 1975).

3.1.1. O papel do Estado: o político

Na acepção do artigo 3 da Constituição da então República Popular de Moçambique, de 1975, o Estado assume-se como um *Gulag*- o outro ausente/presente de uma noção igualmente abstracta da Resistência. Sua evidência revela não apenas o Estado, mas também as microfísicas do poder (Foucault) aí implicadas. No caso, o Estado encontrar-se-ia "capturado" pelos seus agentes mais influentes no processo de "policyand decision making" na "caixa negra" da "nave" FRELIMO", essa "polissemia uníssona", em razão dos preceitos do chamado centralismo democrático, isto é, a subordinação das estruturas partidárias de escalão inferior às de escalão superior, onde tendências de cariz marxista estariam no epicentro da tomada de decisões no plano nacional. Portanto, um partido-Estado bastante arreigado aos ditames da superestrutura, da ideologia e da política no posto de comando, como diria Samora Machel.

Carlos Serra diria que se está perante o samorismo, uma liderança cuja característica essencial é o cunho carismático de Samora Machel. Deve ser por isso que a referência à cultura e, implicitamente,às artesestá bastante presente no discurso político samoriano e bem explícita ou, pelo menos, muito elaborada, na Constituição de 1975, contrariamente ao que se passará nas Constituições subsequentes, como veremos no capítulo IV, alusivo à segunda época: 1987-2016.

No artigo 15 da Constituição de 1975, a cultura é referida nos seguintes termos:

> "A República Popular de Moçambique realiza um combate enérgico contra oanalfabetismo e obscurantismo e promove o desenvolvimento da cultura e personalidade nacionais. O Estado age para promover internacionalmente oconhecimento da cultura moçambicana e para fazer beneficiar o Povo moçambicano das conquistas culturais revolucionárias dos outros povos"(Constituição da República Popular de Moçambique,1975).

Ressaltam deste artigo três preceitos sociologicamente interessantes.

Primeiro, que o Estado promove o desenvolvimento da cultura e personalidade nacional. Nós percepcionamos a racionalidade deste preceito como sendo o pilar que consubstancia um dos eixos que sustenta o nosso argumento. Isto é, que o Estado de então chamou a si o papel da promoção do sentir,estar e pensar dos moçambicanos, provavelmente muito na perspectiva de cima para baixo (*top down approach*). Dito de outro modo, o Estado moçambicano então vigente formulou os elementos que o caracterizavam do ponto de vista dos ditames e da colectivização do sonho no processo da formação e formatação da nacionalidade, sabido que uma das premissas da construção da nação é a comunalidade de interesses, de território e de cultura. Portanto, a cultura era entendida como um catalisador e a argamassa que iriam cimentar a unidade nacional e a construção da comunidade imaginada dos moçambicanos, a nação Moçambique.

Daí que o Estado tenha introduzido nesta fase os festivais nacionais de artes e cultura e as casas provinciais da cultura, embora o decreto-lei que as instituiusó tenha saído em Dezembro de 2004. Todavia,as casas da cultura, tal como descritas no aludido decreto, funcionaram como sociedade civil.

O segundo preceito enuncia que esse mesmo Estado age para a promoção internacional da cultura moçambicana. Daqui subentendemos que a então República Popular de Moçambique, tendo em conta o pressuposto do primeiro preceito, formulava uma política de internacionalização da cultura, entenda-se, artes moçambicanas, isto é, o aproveitamento ideológico-político dos conteúdos culturais no plano das relações interestatais. Sem dúvida nos quadros de uma visão de "luta contra o imperialismo", a exploração do Homem pelo Homem, a solidariedade com os países socialistas, seus aliados naturais, solidariedade forjada na luta pela independência nacional, tal como descrito no artigo 22 da mesma Constituição fundadora da nacionalidade moçambicana.

Terceiro, que o Estado age para fazer o povo beneficiar das conquistas culturais revolucionárias dos outros povos.

Com a independência de Moçambique (25 de Junho de 1975) e o empenhamento pessoal do primeiro presidente da República Popular de Moçambique, Samora Machel (1933-1986), as manifestações artístico-culturais ganharam um ímpeto particularmente dinâmico. Era o tempo da "Cultura, Sol que nunca desce", máxima cunhada pelo próprio Samora Machel.

Ao tempo, as manifestações artísticas sucediam-se com carácter de missão no sentido em que, tipicamente, não havia remuneração pecuniária para os intervenientes artísticos. Aliás, os actores artístico-culturais nem sequer levantavam essa questão, sob pena de serem rotulados de reaccionários.

Do ponto de vista da política cultural então dirigida pelo partido/Estado FRELIMO, era a tentativa de construir uma nação moçambicanaa partir da experiência sedimentada na luta armada de

libertação nacional (1964-1974) dirigida pela Frente de Libertação de Moçambique. Por esse facto, no domínio da cultura, era preciso ter a referência da Frente de Libertação (FRELIMO). Afigurava-se, por isso, importante "*Orientar, estimular e controlar a actividade artística*" (Portaria número 39/76, de 14 de Fevereiro).

De facto, na óptica do partido-Estado FRELIMO, "O combate na frente cultural é de importância decisiva, no quadro da luta ideológica para a criação do Homem Novo, na Nova Sociedade:

> "É principalmente através da Cultura que o nosso inimigo de classe tenta introduzir os seus valores alienatórios no nosso seio, com vista a desviar o rumo da nossa Revolução e a despersonalizar o nosso povo (...) Por isso, o Partido dedica uma atenção muito especial à questão da Cultura"[16].

Não era sem razão que o discurso político-cultural do momento insistia na personalidade moçambicana, ao jeito da *African Personality*,de Kwame Nkrumah (1977). Aliás, na mesma linha advogada por Amílcar Cabral, que frisava que

> "O facto de os movimentos de independência serem, em geral, marcados, mesmo na sua fase inicial, por um surto de manifestações de carácter cultural, fez admitir que esses movimentos são precedidos de um "renascimento cultural" do povo dominado" (Cabral, 1974:29).

Esse renascimento cultural, nos termos de Moçambique, implicou um discurso estruturante tipicamente ideologizado[17]:"Le discours idéologique s'est, graduellement, approprié l'imagination artistique à travers un processus d´imposition de l'iconographie socialiste" (Mira, 2004).
O período de Machel (1975-1986) era caracterizado pelo abastecimento estatal de bens artístico-culturais: as casas de cultura aos mais diversos níveis (provincial, distrital, de bairro) estavam na dianteira da distribuição desses bens, prática encimada por políticas emanadas do partido/Estado.

É nessa esteira que, em 1977, o regime político proclama a ofensiva cultural das classes trabalhadoras. A reunião nacional de cultura havida nesse ano discutiu e recomendou que os artistas deveriam fazer uma arte revolucionária, exaltando as mudanças em curso, o que causou alguma celeuma entre os artistas. A emanação propunha uma clara distinção entre os que queriam exaltar as conquistas populares e aqueles que queriam apenas fazer arte, onde cabia ou não a exaltação das "conquistas revolucionárias".

16Do documento final da II Conferência Nacional do Trabalho Ideológico do partido FRELIMO, realizado na Beira, de 5 a 10 de Junho de 1978.
17O discurso ideológico apropriou-se, gradualmente, da imaginação artística através dum processo de imposição de uma iconografia socialista. (tradução minha)

Não foi sem razão que a abertura do Museu Nacional de Arte (MUSART), que começou a ser esboçado em 1975 e nasce nos anos 80,se caracterizou por discussões dessa índole: que obra deveria fazer parte do acervo? Qual o cariz das obras que deveriam fazer parte da exposição permanente?

Estas discussões perpassam a fundação do MUSART e a escolha das obras que passaram a fazer parte do seu espólio.Numa união evidente entre política e cultura,são discutidos os valores que o estilo espelha (ideologia imagética), privilegiando aquilo que seria uma arte para as classes trabalhadoras, a aliança operário-camponesa, motivo e bandeira da revolução então em curso.Em torno da definição de arte e do artista moçambicano, as polémicas preenchem a agenda do campo artístico moçambicano então emergente.

Por outro lado, a escolha das obras que passaram a fazer parte da colecção permanente do Musart, dizia-se, tinha também a intenção de educar esteticamente os moçambicanos. De facto,

O Museu Nacional de Arte e o seu grupo de apoio, o Departamento de Museus, e posteriormente uma museóloga sueca trabalharam sobre uma proposta de exposição e de montagem da mesma. Resultado deste trabalho foi a exposição que se preparou para abrir em 9 de Novembro de 1987, por ocasião das comemorações dos 100 anos da cidade de Maputo. Melhor prenda não parecia poder haver para uma cidade que havia décadas queria ter uma galeria de arte. Paulo Soares, autor do guião e da apresentação integrada no Catálogo da exposição, enfatizava a função de educação estética de um museu de arte, função essa que justificava as escolhas feitas e a utilização de critérios estéticos na selecção das obras apresentadas na exposição(Costa,2013:32).

A lógica subjacente era que a exposição seria composta por obras de artistas nacionais da chamada velha guarda, ao que se juntaram obras de artistas da nova vaga. Que critérios seriam usados para designar artista nacional, uma identidade que, de certo ponto, passava pela nacionalidade de passaporte?De acordo com a mesma fonte,foi por essa razão quese previu, a curto prazo,

> "Uma nova exposição que integrasse obras de artistas estrangeiros ou de artistas que tivessem vivido em Moçambique e que tivessem marcado uma época na vida artística do país"(Costa,2013, 29).

Este critério, se bem que mais aberto, trazia a lume as discussões sobre a nacionalidade: quem seria o cidadão moçambicano?

Na Constituição de 1990, ficou explícito que há duas categorias de moçambicanos, os originários e os de nacionalidade adquirida.

Reconfigurava-se, assim, a relação entre os artistas que tinham nascido e ficado em Moçambiqueà data da independência e uma diáspora constituída por artistas que estariam conectados ao campo artístico moçambicano, nascidos ou não em Moçambique, bastava que tivessem feito parte do campo artístico moçambicano através duma *praxis* anterior. Aqui incluem-se os que tinham deixado

o país em resultado do processo político emergente, portanto, maioritariamente portugueses de passaporte, digamos, na falta de melhor termo, luso-moçambicanos.A mesma polémica teve também acesos debates na definição da nacionalidade literária dos moçambicanos: quem seria o escritor moçambicano, aquele que vive e escreve a partir de Moçambique ou aquele que, mesmo não residindo em Moçambique, escrevia com marcadores identitários moçambicanos, fosse toponímia, fauna, flora, motivos ou temas?

A questão permanece em aberto.

Em 1978, teve lugar o festival nacional de dança popular e a campanha nacional de preservação cultural. Em 1980, ocorre o festival nacional de canção e música tradicional. Todas estas acções tiveram cunho nacional, movimentando efectivamente o país, da mais recôndita aldeia à capital, Maputo, no intuito de "re-africanizar os espíritos", para falar como Cabral (1983), devolvendo aos moçambicanos a sua personalidade, identidade e consciência nacionais, tal como preconizado por Nkrumah (1964).

Na mesma perspectiva de identização nacional, é criada a Companhia Nacional de Canto e Dança (CNCD), em 1979, decorrente dum processo político cultural induzido a partir do então Ministério da Educação e Cultura, através da Direcção Nacional de Cultura.

Em 1980, nasce a Horizonte Arte e Difusão, uma instituição estatal vocacionada para a promoção, o agenciamento e patrocínio das artes plásticas moçambicanas dentro e fora do país.

Definida a linha de regulação estética e da curadoria de eventos nas artes plásticas, os artistas Malangatana, Eugénio de Lemos e os entusiastas Augusto Cabral e Júlio Navarro lideraram o grupo que impulsionou o ressurgimento do Núcleo de Arte (pintura, escultura e cerâmica), cuja origem remonta ao tempo colonial (1936).

De facto, era o afã popular/nacional de construir a nação moçambicana, na então República Popular de Moçambique (1975-1990), a partir de um mosaico cultural identitário heterogéneo, que tinha por denominador comum estruturante a assunção de que todos esses *stocks* de segmentos dos moçambicanos tinham sido submetidos a um mesmo sistema colonial e, por conseguinte, teriam de trilhar a sua autodeterminação total e completa de forma homogénea. Tal como sabemos da teoria social, não é bem assim.

No que diz respeito ao teatro, depois de uma "febre" de encenações populares, típica-idealmente sem texto escrito, que tentavam reconstituir a luta anti-colonial e a conquista da independência, particularmente nas comunidades, em 1983, o teatro começa a ganhar contornos diferentes, no nosso entender, acto que tem como móbil a Ofensiva Política e Organizacional.Esta foi uma acção simbolizada pelo discurso oficioso do presidente Samora Machel, para pôr termo aos desmandos

que ocorriam um pouco em todos os campos, particularmente no campo económico. Por vezes acertada, por outras, com alguns exageros e muita emoção e populismo samoriano, a ofensiva política e organizacional foi caracterizada pela tomada de consciência de que as coisas não iam tão bem como o discurso político enunciava.Portanto, com alguma aprovação popular, chegou a atingir foros de algum desespero pela sobrevivência do regime monopartidário.

Na verdade, é a partir do início dos anos 1980 que é levada a cabo a Ofensiva Política e Organizacional (OPO), uma metodologia caracterizada pelas deslocaçõesdo próprio Machel às unidades de produção e outras unidades empresariais para dar conta da "incúria", "indisciplina","desorganização" e"letargia" em que as empresas estavam mergulhadas, fruto da sabotagem económica do "inimigo infiltrado no nosso seio".

Esta acção pode ser considerada como o momento de ruptura, pois indicia a exacerbação da contradição de classes entre os trabalhadores e uma burguesia nacional então emergente, ou resistente, que se começava a afirmar por diferenciação, ainda que de forma titubeante. Tais visitas encabeçadas por Samora Machel fazem denotar que algo ia mal e que, por isso, constituía uma "traição à classe trabalhadora". Período de carências e das famosas bichas(filas) de gente à procura de tudo, era o tempo da carestia total. Ora, do ponto de vista do teatro, isso foi sendo, cada vez mais, assunto a levar aos palcos. Por exemplo, tal foi retratado no musical Gota d'Água, da autoria de Chico Buarque de Hollanda, encenada por Martinho Lutero, artista e musicólogo brasileiro que então vivia em Moçambique/Maputo, pelo grupo de teatro Tchova Xita Duma.De um "teatrorevolucionário", feito anterior e maciçamente nos bairros, círculos e localidades, a pouco e pouco o teatro foi ganhando outras características. Passa-se a um paradigma de teatro mais acutilante, sarcástico, de crítica assertiva. Encenam-se Dário Fo, Shakespeare, Rui Nogar, Mia Couto, entre outros. Aqui, as companhias da Casa Velha, Mutumbela Gogo, Tchova Xita Duma ganham pujança. Neste período, a temática era uma mescla de questões de exaltação, euforia e disforia.

No entanto,no que diz respeito aos financiamentos ao sector das artes e cultura, ao analisarmos os orçamentos alocados aos sectores que tutelaram a cultura desde 1975 até 2007, nota-se que não é feita nenhuma referência a um montante/verba destinadoà promoção das artes e da cultura de modo explícito. À excepção do ano de 2005, são apenas apresentados valores globais a serem gastos com salários, bens e serviços.

3.1.2. As parcerias no campo das artes e cultura em Moçambique

Como notado, neste período (1975-86), Moçambique relacionou-se com os chamados aliados naturais na área das artes e cultura. Caravanas artísticas de moçambicanos deslocaram-se à então República Democrática Alemã(RDA), Cuba, Jamaica, Trindade, Tobago, China, Tanzânia, Roménia,

União das Repúblicas Socialistas Soviéticas(URSS), Zimbabwe, só para citar alguns. Destas relações, resultaram intercâmbios de grupos artístico-culturais. No caso de Cuba, resultou a vinda de professores para Moçambique e a consequente instalação da Escola Nacional de Música, Escola Nacional de Artes Visuais e Escola Nacional de Dança. Na sequência desses acordos, estudantes moçambicanos da área das artes visuais rumaram a Cuba, URSS e RDA para formação média, licenciatura e mestrados. Tais são os casos dos artistas plásticos Carmen, Gemuce, Bento Mukeswane, Cossa, UP, Jorge Dias, entre outros.Foi essa plêiade de artistas/académicos que, quando regressados, mudou o figurino das artes plásticas moçambicanas, repescando as discussões sobre arte contemporânea, estilos, materiais e perspectivas teóricas.

Internamente, foram organizados festivais de canto e dança no plano nacional, num figurino que envolvia actores desde a mais pequena unidade (Posto Administrativo) até ao nível nacional.

Nos diferentes bairros, aldeias, vilas e cidades, foi realizado um programa de implantação de núcleos e casas de cultura. Nesses locais, eram exibidos filmes, grupos de canto e dança e, quando a televisão foi introduzida, na cidade do Maputo, os núcleos dos bairros eram os sítios onde havia aparelhos televisores e os moradores dos respectivos podiam visualizar os programas então transmitidos.

3.1.3. O papel da Sociedade Civil

Nascida dos debates jusnaturalistas (Hobbes, Rousseau, Montesquieu, Hume, entre outros), a ideia de sociedade civil subjacente nestes autores era a pedra angular das suas filosofias: a saída do ser social do estado de natureza (de todos contra todos) para um estado de civilidade contratual. Ou seja, que os cidadãos passam a outorgar ao Estado o papel de os representar e resolver as diferentes funções sociais que doravante passam para a esfera do Estado, sejam a defesa, a segurança, a educação, a saúde ou a cultura, a título de exemplo. Portanto, estamos a falar do primado da lei e da civilidade humana estruturada pelo Estado como promotor, regulador e, como veremos na segunda época em referência neste estudo, como facilitador.

Hegel, citado por Lima Vaz (1980), fala-nos duma sociedade (*bürgerliche Gesellschaft*) constituída por associações, comunidades, corporações que teriam papel normativo entre o Estado e os indivíduos. Hegel sublinha que se trata de um sistema de necessidades, economia, administração da justiça, polícia e corporação.

Por seu turno, Marx& Engels (2002), no seu "*Manifesto do Partido Comunista",* falam-nos duma sociedade civil como arena da luta de classes. Numa perspectiva neo-marxista, Gramsci (2001:20), (2004:112) diz-nos que a sociedade civil é formada pelas organizações responsáveis tanto pela elaboração quanto pela difusão das ideologias, compreendendo assim o sistema escolar, as igrejas,

os sindicatos, os partidos políticos, as organizações profissionais, a organização material da cultura que se dá pelos jornais, revistas, editoras, meios de comunicação de massas, etc..

Ora, parece ser esta a perspectiva do partido-Estado FRELIMO nesta fase. Tendo-se auto-intitulado partido de vanguarda da aliança operário-camponesa, de orientação marxista, proclamado por Samora Machel no terceiro congresso da FRELIMO (1977), esta chamou a si o papel de "unir e organizar o povo" nos bairros, círculos, quarteirões, libertando assim a "iniciativa criadora das massas". Daqui o papel preponderante das casas de cultura então embrionárias, instituições que tinham a seu cargo a função de efectivação e continuação do projecto do partido-EstadoFRELIMO no que tange as artes e a cultura. Foi assim que as casas de cultura então institucionalizadas em diferentes cidades, vilas e bairros se tornaram os centros difusores por excelência das diferentes modalidades artísticas.Nesses centros, havia exposições de artes, actuações de canto e dança e projecção de filmes. Onde não houvesse edifícios nas zonas recônditas, o Estado, através do Instituto Nacional do Cinema (INC), recorria ao cinema móvel[18], projectava filmes vindos da então União Soviética (por exemplo, o Couraçado Potemkin), de Cuba, da então República Democrática Alemã (RDA), entre outros.Foi a partir desses centros difusores de cultura que a Televisão Experimental de Moçambique (TVM) começou a transmitir os primeiros conteúdos televisivos, noticiosos e lúdicos,incluindo as telenovelas brasileiras, a primeira das quais foi o famoso "Roque Santeiro", que, segundo nossos informantes, Samora Machel, quando chegada a hora de emissão, sugeria o fim das longas sessões de trabalho que eram características da sua liderança.

Nesses núcleos, artistas como Malangatana e Alberto Chissano ensinavam às crianças a pintar, esculpir e lidar com as artes plásticas. Dessa lavra, nasceram artistas hoje famosos como Ndlozy, Titos Mabota e Simione, por exemplo.

[18]Carros deslocavam-se aos lugares mais recônditos para exibir filmes de teor neo-realista, isto é, onde a trama e os heróis estavam do lado da revolução. Por outro lado, estes mesmos cinemas móveis exibiam os então famosos Kuxa Kanemas, um jornal quinzenal que resumia as realizações político-económico-culturais de então.

CAPÍTULO IV- Dois passos para trás rumo à distopia: Da dolarcratização ao desvanecimento do sol (1986-2016)

Se, de 1975 a 1986, o papel do Estado era preponderante, presente e bastante ideologizado, a partir de 1987 passa-se a um novo paradigma. Neste, o Estado passa a fazer o discurso das indústrias criativo-culturais. Ou seja, o Estado passa a assumir que a cultura/arte deve dar lucros e criar riqueza. Aliás, a ideologia agora vigente é consentânea com o chamado *Washington consensus*, portanto, uma perspectiva de mercado: de procura e oferta, que é estendida às artes plásticas, com as consequências que adiante veremos.

Moçambique adere ao Programa de Reestruturação Económica (PRE) do Banco Mundial e do Fundo Monetário Internacional, que entra em vigor a partir de 1987. Acto contínuo, a queda do muro de Berlim determina uma nova geopolítica mundial e, com isso, desaparecem os "aliados naturais" de Moçambique, o bloco socialista, cuja relação privilegiada com o país estava prevista na Constituição de 1975, no artigo 22, assim enunciada:

> "A República Popular de Moçambique consolida e desenvolve a solidariedade com ospaísessocialistas, seus aliados naturais, solidariedade forjada na luta pela independência nacional;
>
> A República Popular de Moçambique estabelece e desenvolve relações de amizade ecooperaçãocom todas as forças democráticas e progressistas do mundo".

Em 1990, a então Assembleia Popular de Moçambique discute e aprova uma nova Constituição que explicita o Estado de direito, de mercado livre e de multipartidarismo. Nesta nova versão, a alusão à cultura está inscrita no artigo 6 (nos Objectivos Fundamentais), na sua alínea g), que exprime o seguinte:

> "A República de Moçambique tem como objectivos fundamentais:
>
> (….)
>
> g) A afirmação da personalidade moçambicana, das suas tradições e demais valores sócio-culturais;

Na sua alínea h), a Constituição rectifica a alusão às relações privilegiadas de Moçambique com os seus aliados naturais e fica assim reformulada:

> h*)* "O estabelecimento e desenvolvimento de relações de amizade e cooperação com outrospovos e Estados".

Do mesmo modo, na emenda constitucional de 2004, a referência às artes e à cultura está plasmada no artigo 11 (Objectivos fundamentais), assim expressa:

> "O Estado moçambicano tem como objectivos fundamentais:
>
> (…)
>
> i) A afirmação da identidade moçambicana, das suas tradições e demais valores sócio-culturais".

Este desiderato é consubstanciado pelo artigo 94 (liberdade de criação cultural), nos seguintes termos:

1- "Todos os cidadãos têm direito à liberdade de criação científica, literária e artística.
2- O Estado protege os direitos inerentes à propriedade intelectual, incluindo os direitos de autor e promove a prática e a difusão das letras e artes".

Adicionalmente, no artigo 115 (Cultura), lê-se:

1- "O Estado promove o desenvolvimento da cultura e personalidade nacionais e garante a livre expressão das tradições e valores da sociedade moçambicana;
2- O Estado promove a difusão da cultura moçambicana e desenvolve acções para fazer beneficiar o povo moçambicano das conquistas culturais dos outros povos".

Especificamente no que tange as relações internacionais, fica assim descrito no Capítulo II, Política externa e direito internacional, no artigo 17:

> 1- "A República de Moçambique estabelece relações de amizade e cooperação com outros Estados na base dos princípios de respeito mútuo pela soberania e integridade territorial, igualdade, não interferência nos assuntos internos e reciprocidade de benefícios".

Em princípio, está mais sofisticada a formulação das duas constituições subsequentes à de 1975. Todavia, em termos práticos, a acção do Estado fica mais próxima de uma abordagem da cultura no sentido de ela ser considerada indústria, o que nos remete para um processo produtivo que requer "trabalhadores industriais", um modo de produção e relações de trabalho de carácter fabril, com vista à obtenção de mais-valia monetária. Adicionalmente, é dada ênfase à propriedade intelectual (individual), aos direitos autorais e conexos, o que denuncia a individualização da criação artística em moldes mercadológicos.

Por outro lado, quanto às relações internacionais, os postulados são mais abertos, embora, na letra, salvaguardem a soberania e o princípio da não-ingerência nos assuntos internos e a reciprocidade de benefícios. Contudo, este último preceito afigura-se-nos falacioso, senão vejamos. Se, por um lado, em Moçambique, os parceiros diplomáticos abrem as suas instituições de diplomacia cultural (Portugal, Centro cultural português Camões; Alemanha, Centro Cultural Goethe; Estados Unidos

da América, Centro cultural Martin Luther King; Brasil, Centro cultural Brasil-Moçambique; França, Centro cultural Franco-moçambicano, só para citar alguns), Moçambique não pode retribuir nas suas missões diplomáticas no estrangeiro ou, pelo menos, nos citados países.

Na verdade, o papel do Estado restringe-se a reformular as políticas na área das artes e cultura adequando-as ao *Washington consensus*, alocando, por isso, com a ajuda de parceiros internacionais, alguma verba à área da cultura. O que não quer dizer, necessariamente, maior ímpeto na área e maior intervenção do Estado, antes pelo contrário.

Todavia, é de ressalvar o empenho e a vontade política do Estado moçambicano em facilitar a criação de instituições de ensino superior vocacionadas para o ensino das artes. Tal é o caso da Escola Superior de Comunicação e Artes, na Universidade Eduardo Mondlane(ECA), que ministra licenciaturas em música, teatro e áudio-visual, e o Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC), que oferece licenciaturas em Artes Visuais, Cinema, *Design*, Dança, Gestão e Estudos Culturais.

Até então, em Moçambique, só havia escolas de nível básico e médio nas áreas de música (Escola Nacional de Música), dança (Escola Nacional de Dança) e artes visuais(Escola Nacional de Artes Visuais).

Embora se debata com a exiguidade do orçamento para o seu funcionamento, o sistema de ensino superior artístico tem vindo a formar licenciados nas diferentes áreas da sua vocação que, paulatinamente, têm trazido uma mais-valia ao campo e às dinâmicas artísticas em Moçambique. Seja no enriquecimento do debate, na introdução de novas técnicas e outros saberes sistematizados, ou simplesmente na participação da estruturação do campo, por via da teorização do mesmo, o ensino superior artístico tem vindo a melhorar a abordagem prática e teórica das artes e da cultura em Moçambique.

> "O ISArC deu-me aquilo que sinto que me faltava, a capacidade de poder falar sobre o meu trabalho, explicá-lo e introduzir a noção de conceito estruturado nas minhas obras. Por exemplo, a noção de cor. A minha modalidade inicial foi a escultura, mas agora também pinto. As cores que uso não são nem quentes nem frias. Aproveito a sinuosidade da madrugada para imaginar as cores do sem-luz mas não totalmente escuro.Aprendi isso no ISArC com os professores cubanos" **(Simione, artista plástico).**

4.1 O papel do Estado e seus parceiros: Da estratégia do Estado moçambicano e das suas *nuances* colaterais

Nesta secção, procuramos analisar alguns posicionamentos do governo de Moçambique e seus parceiros na área das artes e cultura. Aqui, o relatório "Fortalecendo as Indústrias Criativas para o Desenvolvimento em Moçambique", encomendado pela Organização das Nações Unidas para o Comércio - UNCTAD, demonstra como um organismo multilateral (transnacional) perpassa a política nacional de artes e cultura em Moçambique, tendo por pressuposto a produção e o consumo em massa, de acordo com os ditames do mercado - as reformas emanadas do Fundo Monetário Internacional. A primazia desta perspectiva neo-liberal é a circulação de pessoas, bens e serviços, entenda-se, na perspectiva de criação de renda e lucros,cabendoao Estado o papel de facilitador.

Tal perspectiva,achamos, está bem espelhada no documento sobre Política e Estratégia das Indústrias Culturais do Ministério da Cultura do Governo de Moçambique, onde podemos ler, na sua nota introdutória, o seguinte:

> "O desenvolvimento das indústrias culturais e criativas, consubstanciado naoperacionalizaçãodos conceitos da "economia da cultura", constitui um novo paradigma de incremento das economias nacionais, de erradicação da pobreza e criação de riqueza".
>
> "(…). Com o aumento da produção e da procura cultural, as indústrias culturais surgem como um domínio de interacção social e de actividade económica".

Esta visão "apadrinhada" pela conferência das Nações Unidas sobre o comércio e desenvolvimento resulta do documento "Fortalecendo as indústrias criativas para o desenvolvimento em Moçambique"(2011).

Dos objectivos aludidos no documento, consta a necessidade de facilitar a formulação de políticas culturais em Moçambique. Tal era o empenho da CNUCED/UNCTAD face ao processo de implementação do projecto-piloto multi-agências para o "Fortalecimento das Indústrias criativas em cinco países seleccionados em África, Caraíbas e Pacífico através do emprego e expansão do comércio". Esta posiçãorevela que as artes e a cultura não escapamao consenso de Washington que penetra todas as dimensões da política, economia e cultura - é a transnacionalização da visão economicista da sociedade.

O programa ACP/EU para apoiar as indústrias culturais nos países daACP foi implementado conjuntamente pela UNCTAD, pela Organização Internacional do Trabalho, pela Organização das Nações Unidas para a Educação e Ciência (UNESCO) no período 2008-2011. Para nós, é ponto assente que as políticas transnacionais são incorporadas nas políticas locais em consonância com os governos locais, ainda que estes estejam numa posição subalterna. No caso, as visões neo-liberais

foram patrocinadas pela Organização Mundial do Comércio (UNCTAD), a mentora e financiadora do mencionado estudo.

Sintomático é que o documento enuncia os sectores inicialmente designados para o apoio, onde não constam as artes plásticas, nosso objecto de estudo, assim sendo preferenciais, no aludido documento,as seguintes:

1- Artes do espectáculo;
2- Meios áudio-visuais,e;
3- Edição e aspectos da "cadeia do livro".

Depois de enumerar as reformas económicas liberais, o relatório atesta que a privatização de antigas empresas estatais e uma variedade de esquemas de incentivos têm criado a base para investimentos lucrativos em várias áreas. Prossegue, afirmando que as exportações de produtos criativos de Moçambique, apesar de relativamente pequenas, estão crescendo assinalavelmente, tendo sido estimadas em aproximadamente 4,5 milhões de dólares em 2008, em comparação com menos de 1 milhão de dólares em 2002.

Na verdade, a primeira parte do relatório trata de arrolar uma série de acções em curso na perspectiva liberal. Tal é o caso do documento "Estratégia de Redução da Pobreza" (PARPA-2007), cujo objectivo fundamental é o crescimento económico e a redução da pobreza. A estratégia coloca ênfase nas iniciativas empresariais e no crescimento do sector privado como força impulsionadora do desenvolvimento económico-social.

Para Santos, a ideia de uma cultura global é, claramente, um dos principais projectos da modernidade. A atenção sociológica concedida a esta ideia nas últimas três décadas tem, contudo, uma base empírica específica:

> "Acredita-se que a intensificação dramática de fluxos transfronteiriços de bens, capital, trabalho, pessoas, ideias e informação originou convergências, isomorfismos e hibridações entre as diferentes culturas nacionais, sejam elas estilos arquitectónicos, moda, hábitos alimentares ou consumo cultural em massa"(Santos, 2005:53).

Vários programas multilaterais fazem parte desse lote de acções conjugadas,de entre outros, a saber:

1- "Programa conjunto para o fortalecimento das indústrias culturais e criativas e políticas de inclusão em Moçambique - (F-ODM) (Fundo para a realização dos objectivos do Milénio do PNUD/Espanha) ";
2- "Desenvolvimento de instituições culturais de Moçambique" 2006-2009 (UNESCO). Este projecto também se preocupa em fortalecer as Casas de Cultura, 29 das existentes;e,
3- "Capacitação para Gestores Profissionais, Administradores do programa Cultural no

Ministério da Educação e Cultura" 2006-2009.

Aqui o económico dita "as regras do jogo", é o *mainstream*. Como consequência, o cultural passa a ser uma processualidade fugaz, ambígua e tipicamente monetarizada, o que caracteriza esta segunda fase, a das chamadas indústrias culturais e criativas.É construído todo um discurso em torno da rentabilidade financeira das artes e da cultura e são criadas condições de *capacity building* para o efeito. Através de assessorias e financiamentos ao ministério que foi superintendendo a área das artes e cultura e instituições como, por exemplo, a Comissão Nacional para a UNESCO. Do mesmo modo, as associações de escritores, dos músicos, dos cineastas, foram recebendo subvenções, financiamentos para se construírem como actores colectivos sólidos,inclusive a SOMAS (Sociedade Moçambicana de Autores). Deste modo,os actores transnacionais quase assumem, tipicamente, papel preponderante, regulador e legitimador do processo de produção e legitimação da arte e dos artistas, uma vez que são eles que ideal-tipicamente não sódetêm o poder de compra, como estão numa posição de "globalizadores", enunciadores do discurso dominante sobre as artes e processos conexos. Há uma espécie de dualidade de critérios porque, provavelmente, as matrizes trazidas para ler e resolver o quadro local nem sempre são complementares. As variáveis a serem tratadas nem sempre são as localmente prioritárias. Por exemplo, enquanto as anteriormente mencionadas prioridades são institucionais, os artistas falam de:

a) Necessidades financeiras;
b) Capacitação,isto é,aprender a gerir empresas artísticas e negócios criativos de forma mais profissional, a fim de ter um melhor conhecimento sobre como proteger e gerir os seus direitos de propriedade intelectual;e,
c) Segurança social e melhoria nos honorários (cachês, preço de venda das obras).

Todavia, o histórico das fatias dos orçamentos do Estado alocadas à área das artes e cultura nem sempre foi explicitado e, quando o foi, era a fatia mais magra do bolo orçamental. Atentemos para o cenário abaixo, que nos elucida sobre alguns dados significativos para analisarmos o "não assunto" que é a cultura e arte, em termos de números orçamentais.

4.2.Orçamentos do Estado 1975-2014

A análise feita aos orçamentos do Estado no período 1975-2014 permitiu fazer as seguintes constatações:

De um modo geral, pode-se inferir que a cultura é uma componente relegada para segundo plano, isto é, marginalizada, pois, ao longo do período em análise, esta esteve, por várias ocasiões, acoplada a outras áreas como educação, juventude e desportos. De 1975-1983 – Ministério da Educação e Cultura; 1983-1987 – Secretaria de Estado para a Cultura; 1987-1992 – Ministério da Cultura; 1992-1996 - Ministério da Cultura e Juventude; 1996-2000 – Ministério da Cultura,

Juventude e Desportos; 2000-2005 – Ministério da Cultura; 2005-2010 – Ministério da Educação e Cultura; 2010-2014 -Ministério da Cultura;2014 em diante - Ministério de Cultura e Turismo.

Nos períodos em que a cultura coabitou com outra área, não é possível saber qual foi a verba a ela destinada. Um outro aspecto a realçar é que, quando a cultura não estava com outra área, a verba disponibilizada no orçamento era apenas destinada para despesas com pessoal e bens e serviços;sublinhe-se, na grelha orçamental, não consta, por exemplo, a quantia para o apetrechamento do acervo artístico;

a nível provincial e distrital, a área da cultura sempre esteve acoplada, intercalando entre as áreas da educação, juventude e desportos. Nos períodos em que não esteve acoplada, a separação apenas foi a nível central;

nos orçamentos de Estado de 1983 a 2007, não é feita nenhuma referência a um montante/verba destinada à*Promoção da Cultura*. São apenas apresentados valores globais a serem gastos com salários com pessoal, bens e serviços, defesa e segurança, subsídiosàs empresas e preços, despesas sociais e outros encargos;

no Orçamento de Estado de 2005, verifica-se a disponibilização de uma verba/valor do orçamento destinada ao desenvolvimento artístico e cultural. Nota-se, em cada orçamento, que a verba destinada a este fundo de desenvolvimento artístico e cultural tem vindo a crescer. Porém, a nível provincial, não é feita nenhuma referência a este fundo;

oFUNDAC é a instituição subordinada ao Ministério da Cultura que tem por missão subvencionar projectos artísticos nas diferentes manifestações e modalidades. Contudo, o funcionamento do FUNDAC é pouco transparente, não havendo, por exemplo, uma espécie de chamadas para manifestação de interesse para os eventuais concursos a subvenções. Seja como for, o FUNDAC ainda é aquele organismo que mais subvenciona os artistas, ainda que bastante focalizado na cidade do Maputo.A tabela abaixo ilustra as dotações orçamentais ao FUNDAC em milhões de meticais.

Tabela 1. Dotações orçamentais ao FUNDAC.

	Designação	Despesas com pessoal	Bens e Serviços	Transferências correntes	Total
2005	FUNDAC	-	-	-	3.723,90
2007	FUNDAC	1.067,65	308,20	2.706,50	4.082,35
2009	FUNDAC	817,73	306,20	2.960,90	4.084,83
2011	FUNDAC	1.323,57	121,80	7.936,90	9.382,27
2013	FUNDAC	1.753,15	697,28	13.724,00	16.174,43

Fonte: Assembleia da República de Moçambique

Como é possível observar na tabela acima, no orçamento de 2005 apenas é apresentado o valor global. O orçamento de 2007 do FUNDAC cresceu 9% em relação ao orçamento de 2005. No orçamento de 2009, não houve nenhum crescimento em relação ao orçamento de 2007. Já o orçamento de 2011 teve um crescimento de cerca de 56,5% em relação ao orçamento de 2009. No orçamento de 2013, verificou-se também um crescimento em relação ao orçamento de 2011, cerca de 42%;

Nos orçamentos do Estado de 2009, 2011 e 2013 aparece de uma forma bem clara a disponibilização de uma verba destinada a *Promoção da Cultura*. A verba destinada a Promoção da Cultura tem vindo adiminuir, no orçamento do Estado de 2011 reduziu cerca de 63,4% e no de 2013 reduziu cerca de 67,3% em relação ao orçamento de 2009. Esta redução nos orçamentos do Estado é perceptível, pois no orçamento do Estado de 2009 houve apoio/investimento externo para a *Promoção da Cultura* no país. A tabela abaixo ilustra as dotações orçamentais para a promoção da cultura desde 2009-2013.

Tabela 2.Dotações orçamentais para a promoção da cultura 2009-2013.

		Funcionamento	Investimento		
	Designação	Interno	Interno	Externo	Total
2009	Promoção da cultura	25.774,43	44.721,28	25.466,30	95.962,01
2011	Promoção da cultura	24.584,59	10.500,00	0,00	35.084,59
2013	Promoção da cultura	7.195,64	23.864,50	0,00	31.060,14

Fonte: Assembleia da República de Moçambique

É verdade que o actual Ministério da Cultura e Turismo possui um Plano Estratégico para a Cultura. Foi elaborado tendo em conta as recomendações da Primeira Conferência Nacional sobre Cultura (Julho de 2003), a Agenda 2005, a Política Cultural de Moçambique e a sua estratégia de implementação.

O Plano considera várias questões que não foram abordadas na Política Cultural de Moçambique em 1997, mas que são relevantes para este projecto. É de destacar o fortalecimento da contribuição económica do sector da cultura para o desenvolvimento de Moçambique, melhorando a capacidade e infra-estrutura no sector e permitindo uma melhor cooperação entre os diferentes intervenientes.

No entanto, o Plano Estratégico apontou sete problemas centrais para o desenvolvimento dos sectores culturais em Moçambique:

1. Falta de mão-de-obra competente e especializada;
2. Falta de infra-estrutura e facilidades culturais (equipamento e materiais);
3. Limitações do governo e necessidade de mobilização do sector privado;
4. Falta de informação, dados e documentação sobre o sector;
5. Barreiras à competitividadepara os intervenientes culturais;
6. Provisão dos quadros legais e regulamentares necessários que faltam ou são fracos em certas áreas em termos de execução;e,
7. Necessidade de racionalização das actividades das várias agências culturais.

O Plano Estratégico também aponta dez fraquezas institucionais importantes associadas com o sector:

1) Fraca percepção de cultura entre os funcionários públicos seniores;
2) Fraca capacidade infra-estrutural, fraca capacidade humana para gerir a infra-estrutura existente;

3) Falta de um sistema nacional abrangente para a recolha de dados, documentação, armazenamento, disseminação e estatísticas e informação, especialmente sobre o impacto económico da cultura;
4) Integração inadequada da cultura nos sectores económico e social e nos currículos escolares;
5) Ausência de uma política nacional abrangente de línguas;
6) Disseminação inadequada das políticas, da legislação e dos regulamentos relacionados com a cultura, realçando um melhor entendimento do seu valor para os intervenientes do sistema;
7) Fraca capacidade institucional para monitorizar e avaliar as políticas, estratégias, programas e projecto, o que contribui para fracos resultados;
8) Falta de capacidade e competência de gestão técnica e profissional apropriada entre os gestores, artistas e directores culturais, o que reduz a sua capacidade para serem competitivos;
9) Falta de coordenação e de interligação de trabalho entre as instituições;e,
10) Dependência excessiva do governo por parte dos profissionais culturais.

Digno de realce, é também o documento de acção para domínio prioritário "criação de emprego nas actividades geradoras de rendimentos no sector cultural", da autoria da agência multilateral União Europeia.

Este programa foi apresentado num encontro da delegação da União Europeia, em Maputo, realizado nos dias 1 e 2 de Agosto de 2016 entre representantes de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Timor Leste (PALOP-TL). Este programa está directamente ligado ao projecto de apoio às iniciativas culturais nesses países. De acordo com o documento introdutório do reajustamento do projecto, que conta com um montante de 18 milhões de euros a serem repartidos entre os supracitados países, o programa está alinhado com as prioridades culturais recolhidas na *Agenda Europeia da Cultura* como um foco da dinamização da criatividade para o crescimento e o emprego e, na dimensão cultural, como elemento essencial das relações internacionais. Diz o mesmo documento que, em linha com o *consenso para o desenvolvimento,* a UE inclui acções relacionadas com a cultura no seu trabalho de desenvolvimento. Todavia, prossegue,

> "As Instituições criativo-culturais nos países PALOP-TL acumulam importantes fraquezas que dificultam a sua utilização como fonte de rendimento e emprego. Caso economias de escala fossem criadas, o grande potencial dessas instituições poderia ser melhor aproveitado"(União Europeia, 2016).

Saliente-se que estas acções reflectem a nova estratégia de diplomacia cultural da UE, com lotes temáticos como, por exemplo, o "*Investing inpeople*". A questão é se o *people* local é consultado e tem propriedade (*ownership)* sobre tais estratégias.

A passagem para um processo de mercadologização da arte,em que esta é produzida num contexto pós-moderno voltado para a sociedade de consumo (Appiah, 1997), exime o Estado da sua atitude de regulação e de redistribuição de bens e serviços artístico-culturais. Assim, já não é tanto a regulação do então partido/Estado que norteia os processos, pelo contrário, são deixados ao livre-arbítrio do mercado, com todas as consequências daí resultantes.

Na verdade, os subsídios do Estado começam a escassear. O campo artístico passa a ser objecto/sujeito da lógica da procura/oferta. É nesta fase que a contribuição de doadores internacionais não tradicionais passa a ser relevante, incrustando a estruturação do campo artístico moçambicano, influenciando as molduras decisionais (*frames*) do actor/agente artístico, numa lógica de procura/ oferta.

Neste contexto, o planeamento de cima para baixo deu lugar ao planeamento de fora para dentro, em que as instituições e os representantes dos doadores internacionais passaram a desempenhar um papel activo na direcção e gestão económica (Francisco, 2000:39).

Aliás, o orçamento geral do Estado é financiado em cerca de 50% por doadores/parceiros bilaterais e multilaterais, isto é, outros Estados e organismos das Nações Unidas e outros que cuidam da indústria do desenvolvimento mundial.

4.3. Das implicações do *statu quo* para a obra de arte

Do ponto de vista do fenómeno artístico, o traço estruturante dessa lógica da procura/oferta é a entrada da arte no circuito do mercado tal como qualquer outra mercadoria. Era suposto que a obra de arte entrasse como acumulação de capital simbólico agregado ao capital económico, uma lógica diferente de ganhos económicos, o que é característico de um mercado de arte típico. No caso de Moçambique, por se tratar de "artistas de barriga vazia", salvo raras excepções, é, na nossa hipótese, o comprador quem tipicamente outorga o valor de compra, legitima e estrutura os contornos estéticos da obra, uma vez que resta pouco campo de manobra ao produtor/vendedor no acto de regatear o preço de venda. Portanto, trata-se de um mercado atípico. Ao artista, interessa a satisfação dos seus custos sociais numa sociedade em que ele tem de negociar e inserir-se numa modernidade cada vez mais marcada pelo consumismo. Trata-se de um contexto em que a demanda por bens e serviços é cada vez maior, dada a oferta destes, e o poder de compra é menor e determinado pela situação de mercado do artista. Contrariamente, assiste ao comprador uma possibilidade de mercado que o põe numa posição ascendente relativamente ao artista/produtor/vendedor.

Aqui, a perspectiva do pós-colonialismo ou a condição de pós-colonialidadeé trazida a lume. Para Huggan, a pós-colonialidade é desafiada por ser, no seu dizer, uma teoria que está em decadência porque tem como correligionários teóricos em "bancarrota", uma vez que o que defendem é tão indefinido como o é a noção de pós-modernidade. No entanto, no que tange o exótico feito mercadoria, característica dessa pós-colonialidade dos "intelectuais em bancarrota",Huggan não se esquece de frisar que

> "Postcoloniality, put another way, is a value-regulating mechanism within the global later capitalist system of commodity exchange. Value is constructed through global market operations involving the exchange of cultural commodities and, particularly, culturally "othered" goods. Postcoloniality´s regime of value is implicitly assimilative and market-driven:It regulates the value-equivalence of putatively marginal products in the global market place"(Huggan, 2001:7).

Assim, já não é o artista quem exprime o seu direito de vontade, sua estética, seus signos e mesmo o seu preço, mas sim o comprador que pode pagar, quem determina o que quer comprar, a que preço, e como o quer em termos de acabamento estético, salvas as excepções de artistas tidos como consagrados. Portanto, é a procura que passa a determinar a oferta, materializando a hegemonia duma visão estética e de mercado sobre a outra, com toda a carga simbólica subsequente.

Huggan fala-nos do exotismo como prática estética einstrumento do poder imperial. Os compradores do centro típica-idealmente guiam-se, sobretudo, por lógicas de exotismo, este tido como um saudosismo do estágio "puro" da arte pretendida. Não têm em conta a questão da hibridização e transculturação de que são objecto as margens, a periferia, que tem sua lógica própria nesse mundo dito global.O exotismo, ironicamente, passa a ser uma identificação desses grupos marginalizados, uma espécie de resistência e de autoafirmação, tal como nos assevera Huggan:

> "Exoticism is bound up here, not just in the perception of cultural difference but in the sympathetic identification with supposedly marginal cultural groups"(Huggan, 2001:17).

Quer dizer que a marginalidade passa a ser uma prática contra-hegemónica:

> "Marginality (is a) central location for the production of a counter-hegemonic discourse that is not just found in words but in habits of being and the way one lives… (marginality is) a site one stays in, clings to even, because it nourishes one´s capacity to resist. It offers the possibility of radical perspectives from which to see and create, to imagine alternatives, new worlds"(Hooks, 1990: 341, citado por Huggan, 2001).

Mesmo na condição de contra hegemonia, é inevitável a mercadologização da margem. Portanto, estamos perante uma faca de dois gumes,porque

> "Dificilmente os artistas africanos contemporâneos prescindem, na sua práxis artística, do mercado internacional. Neste âmbito, o mercado das antigas metrópoles desempenha, por razões históricas de partilha de idiomas e de afinidades estéticas,

> um importante papel. São, em princípio, mais estruturados e, por conseguinte, muito do valor artístico do que os artistas africanos produzem acaba por estar dependente da legitimação de críticos, galeristas e curadores e demais agentes dos mundos da arte das antigas metrópoles" *(*Venâncio,2016:122*)*.

Portanto, é a subalternização da ontologia, da maneira de pensar e de agir dos actores/artistas/produtores moçambicanos por outras ontologias, maneiras e formas estéticas, estilos e, provavelmente, simbólicasa favor dum mercado do centro. O que está em causa é a possibilidade dos artistas da margem ganharem um pedaço de visibilização no centro e, neste, ganhar um espaço para a mundialização. Isto é, levanta-se, pela negativa, a questão posta à ontologia africana, tal como concebida com a distorção/reaproveitamento da máscara africana por Picasso[19]:

> "The mask that Picasso had utilized in order to "distort" conventions of classical mimesis- to an African ontology. The ontology is based not on the imitation of reason, but on the expression of vital forces intimately connecting physical and metaphysical aspects of being: an "undistorted" humanity" (Chapman, 2006:6).

Quer dizer que se dá um processo inverso ao acima descrito: passa-se efectivamente a um processo mimético ou, se quisermos falar como Baudrillard (1991), estamos perante um processo de "kitschetização" e "gadgetização" do bem artístico. Portanto, a produção artística torna-se uma espécie de produção em massa. Os discursos e os artefactos desmultiplicam-se em qualidade e multiplicam-se em extensão, tornando-se *Kitsch* e *gadgets:*

> "O Kitsch opõe à estética da beleza e da originalidade a sua estética da simulação: reproduz em toda a parte os objectos maiores ou menores, imita os materiais, macaqueia as formas ou combina-se de maneira discordante, repete a moda sem a ter vivido. Revela-se em tudo isto, como homólogo da engenhoca (gadget) no plano técnico" (Baudrillard, 1991:116).

Os gostos dos compradores transnacionais não são universais, embora tais compradores definam, em função das modas vigentes, aquilo que é, ou não, arte africana através dos mecanismos de legitimação, sejam curadorias, bienais ou crítica especializada. Seja como for, há um traço transversal a tudo isso, a noção de que África é "O último continente surrealista", tal como o diz Mário Cesariny. Quer dizer que, em princípio, "as sociedades africanas estão estruturadas segundo formas discursivas que operam por analogia, como a mitologia". É esta procura do mito e do surreal que presidetípica-idealmenteaos interessados pelas artes provenientes de outros quadrantes exógenos a África, que estão à procura de uma racionalidade, um mito concebido na sua

19A máscara que Picasso utilizou para distorcer as concepções da *mímesis* clássica para uma ontologia africana. A ontologia é baseada não na imitação da razão, mas na expressão de forças vitais que ligam intimamente aspectos físicos e metafísicos do ser: uma humanidade não distorcida. (tradução livre, minha)

perspectiva, o que não corresponde necessariamente ao que pensam e concebem os locais africanos. Para Pereira,

> "Esta procura do Mito pelos surrealistas, mais do que um interesse particular por outras narrativas explicativas dos fenómenos que envolvem a relação do homem com o mundo, assume contornos mais complexos já que o discurso mitológico manifesta implicitamente as estruturas subterrâneas (inconscientes) que comportam a vida nas sociedades em que são originados"(Pereira, 2011: 277).

Assim sendo, tipicamente,as agendas artístico-culturais são concebidas em função dos financiamentos/patrocínios que se oferecem nos meandros das ONGs e outros potenciais compradores/utilizadores/patrocinadores/financiadores da arte que, tipicamente, primam, salvas as excepções, por um exotismo e um surrealismo que já não existe ou, pelo menos, não nos moldes concebidos a partir do mito do progresso ocidental.

Isso não salva a produção moçambicana dos ditames do exotismo. Podemos ver como o estilo e, nalguns casos, os materiais são induzidos por linhas estéticas não locais, correspondendo a alinhamentos que são opções estéticas, uma estética de poder imperial. Ora aogosto do eixo anglo-saxónico, ora do franco-germânico, através dos seus braços difusores, como sejam as instituições de diplomacia culturalem Maputo - Centre Culturel Franco-Mozambicain (CCF), Centro Cultural Americano Martin Luther King Jr.(United States Information and Cultural Services [USIS]), Centro Cultural Brasil-Moçambique, Instituto Cultural Moçambique Alemanha (ICMA), British Council, Centro Cultural Português (InstitutoCamões) – seus apetites estéticos são passados e postos à prova *vis-à-vis* as visões locais. Por um lado, é o fenómeno da hibridização e da aculturação que ganham. Por outro, ela suscita a resistência contra-hegemónica da situação de marginalidade, já que chega a haver imposição de temas, estilos e materiais, sabido que, quando falamos de estilos,nos referimos a valores, estamos no plano da ideologia imagética.

Algumas vezes, é o HIV/SIDA que determina o quadro, a música, a peça de teatro ou o bailado a ser montado; outras, é o "desenvolvimento sustentável" que dirige o que deve ser produzido.

Em última análise, é o global a influenciar unilateralmente o local, quando era suposto ser um processo interactivo, dando primazia ao local, deixando que este produza a sua diferença, portanto, a sua identificação.

Deste modo, temos que esse processo (globalismo) reproduz a estrutura hierárquica característica das relações centro-periferia (Norte-Sul),*statu quo* do sistema-mundo vigente. A estrutura reproduz, por conseguinte, a diferenciação e especialização da alocação de recursos (ideias/discursos e outros bens ideológicos e materiais) do global para o local:

> "O globalismo é uma configuração histórico-social abrangente, convivendo com as mais diversasformas sociais de vida e trabalho, mas também assinalando condições e

> possibilidades, impasses e perspectivas, dilemas e horizontes. Tanto é assim que no âmbito do globalismo emergem ou ressurgem localismos, provincianismos, nacionalismos, regionalismos, colonialismos,imperialismos, etnicismos, racismos e fundamentalismos; assim como se reavivam os debates, pesquisase as aflições sobre a identidade e a diversidade, a integração e a fragmentação"(Ianni,1998:15).

O entrevistado Gonçalo Mabunda, um dos escultores mais conhecidos no projecto de transformção de armas em objectos de arte, que participou na exposição *Les Magiciens de La Terre*[20], disse-nos a propósitoque:

> "Quando o projecto de transformação de armas em objectos de arte começou (1997), nós fazíamos as nossas coisas, o que queríamos. Vimos que não conseguíamos vender. Reparámos que os brancos que compravam as nossas obras queriam outras coisas, então, começámos a fazer guitarras, batuques, passarinhos, aquilo que eles queriam, e assim começámos a vender. Começámos a fazer coisas para turistas, comecei a fazer coisas para enfrentar novos mercados, como, por exemplo, eles gostam muito de máscaras: comecei a fazê-las".

Isto quer dizer que os "globalizantes" passam a competir - em termos símbolo/ideográficos - com os "globalizados" nos espaços destes últimos e nas suas próprias obras/criações. Esta luta deveria ser a realização de mais uma narrativa local, dando primazia a esse mesmo local e aos seus respectivos agentes/actores, fenómeno onde o local acasala com o global de modo cooperativo. Aqui levanta-se a questão da legitimação, tal como concebida por Lyotard: "*A legitimação é o processo pelo qual um "legislador" (entenda-se, Estado, curador, comprador/comissário,galerista) (...) está autorizado a prescrever as condições explícitas (...) para que um enunciado faça parte desse discurso e possa ser tomado em consideração pela comunidade científica (entenda-se, no caso, artística*)" (Lyotard, 2003:25).

Aliás, no que concerne à produção de bens culturais (arte, no caso), nada de novo se passa:

> "O campo da produção cultural é o terreno por excelência do enfrentamento entre asfacçõesdominantes da classe dominante que combatem, às vezes pessoalmente e, quase sempre, por intermédio dos produtores orientados para a defesa das suas ideias e para satisfação de suas preferências, e as facções dominadas que estão totalmente envolvidas nesse combate. Pormeio desse conflito, consuma-se, num único e mesmo campo, a integração dos diferentes sub-campos socialmente especializados, mercados particulares completamente separados no espaço social e, até mesmo, geográfico, em que as diferentes

20 Les Magiciens de La Terre foi uma exposição que teve lugar em França, no Centro Georges Pompidou e na Grande Halle de la Villette, em 1989. Esta exposição, que passou a itinerante, visava demonstrar a universalidade do acto criativo. Nela participaram artistas da Ásia, África, América Latina, próximo e médio Oriente e Pacífico e Caraíbas. Polémica, a exposição teve o mérito de trazer à tona a produção actual dos espaços visados. Com o mesmo valor de reguladores estéticos, podemos fazer referência a outras exposições tais como Aomori Museum of Art (Japão), High Wade Gallery (Londres); Georges Pompidou (França); Les Magiciens de La Terre (exposição itinerante) Suécia e Joanesburgo.

> facções da classe dominante podem encontrar produtos ajustados ao seu gosto em matéria de pintura, leitura, costura ou decoração"(Bourdieu, 2000:70).

Este enfrentamento, esta luta, manifesta-se de diferentes formase sobre diferentes assuntos, como seja a concepção e organização de exposições, encontros de artistas locais com actores de outros quadrantes, e mesmo a legitimação das obras de arte.

4.4. As parcerias no campo das artes e cultura em Moçambique

Nesta parte, debruçar-nos-emos sobre as parcerias mais representativas em Moçambique no campo das artes e cultura, o que consubstancia a diplomacia do país com os diferenciados parceiros. Portanto, vamos, modestamente, prestar atenção à natureza, ao *modus operandi* e alcance da diplomacia de que o governo/Estado moçambicano participa como receptor. Os países que consideramos mais representativos são a Alemanha, o Brasil, a França e Portugal. O critério da escolha é o facto de estes possuírem equipamentos, como sejam instalações e galerias, onde promovem e dinamizam, de algum modo, as artes em Moçambique. A título excepcional, elencamos Cuba e Espanha que, embora não tendo os referidos equipamentos no local, participam em termos de apoio à capacitação institucional e com o intercâmbio de professores na área das artes.

Trata-se de olhar para o segundo período em apreço,em que as parcerias seguem a lógica da chamada diplomacia cultural, o que traduz uma reconfiguração do anterior quadro institucional, baseado nos países "aliados naturais". Quer dizer, a utilização das artes e cultura como complemento da diplomacia dos respectivos países.

Quer dizer que os países envolvidos neste novo figurino de relações utilizam as artes e a cultura como veículo diplomático, umas vezes de forma velada, outras, nem por isso. Teoricamente, isso é feito na base do que, em relações internacionais, é chamado de *soft power*.

Joseph Nye (2004) define o conceito de *soft power* como sendo a habilidade de obter o que se quer através da cooptação e atracção. Isto é, de forma branda, os países optam por inculcar os seus pontos de vista a partir da cultura, consolidando, assim, as suas posições, o que permite um intercâmbio entre os ganhos de cunho político-económico e de cooperação (Arruda), por oposição ao chamado *hard power* (violência, guerra, invasão), o que torna as relações em permanente estado de coalizão.

Grosso modo, o *soft power* quer dizer que, através do intercâmbio de ideias, informações, valores, sistemas, tradições e crenças, se presume que se fomenta o entendimento mútuo entre nações, evitando conflitos *manu militari* (*hard power*).

A utilização dos dois (*soft* e *hard power)* é o queSuzanne Nossel(2004) chama de *smart power,* um suposto equilíbrio entre ambos com o objectivo de persuadir o Estado receptor, sem, contudo, deixar a pretensão de hegemonia exercida com capa de consensualidade.

Parece ser esta a situação do mundo actual. Se, por um lado, existe quem pense em relações brandas entre Estados, há quem prefira a força das armas e use as duas como estratégia de inculcação dos seus desígnios.

Daqui inferimos a constatação de que nem sempre há consensos. Se, por um lado, existe esse pressuposto teórico (diplomacia cultural como mecanismo de persuasão), por outro, há o signo da globalização e as incertezas próprias deste ciclo temporal (contexto e *praxis*) propiciadas pela dinâmica de fragmentação, exclusão e defesa de interesses próprios, sejam individuais ou dos Estados. O que não poucas vezes resulta em conflitos entre grupos de origens culturais diferentes ou interesses e "razões de Estados" e governos díspares. Tais são alguns dos efeitos perversos desta moderna/idade. Portanto, acredito que, por exemplo, o interesse da Alemanha em Moçambique não coincide com o interesse de Cuba. Ou o interesse da Tanzânia, até por questões que se prendem com a História, não será o mesmo que o de Portugal, pelas mesmas históricas razões.

Pode haver outras razões. Sobre outras razões, variáveis explicativas, Huntington vai mais longe e fala do "choque de civilizações" a que estamos sujeitos, por hipótese.

Huntington divide o mundo em sete grandes civilizações, a partir do pressuposto de agrupamentos religiosos, a saber: A ocidental, a africana, a budista, a islâmica, a sínica, a hindu, a ortodoxa, a latino-americana e a japonesa.

Segundo ele, neste globo, os conflitos mais abrangentes, importantes e perigosos não serão entre classes sociais, ricos e pobres ou entre grupos definidos em termos económicos, mas, sim, entre povos pertencentes a diferentes identidades culturais. Pois bem, Huntington estava, em parte, equivocado, já me explico.

Esta nova configuração não só inclui ou exclui, como segmenta os actores por grupos de afinidades, lealdades, partilha de significados e de interesses, transnacionais, com repercussões locais. Tal como a língua, ou outro símbolo mais ou menos marcador identitário, todos esses recursos são partilhados e defendidos por uma coligação formada entre actores locais e transnacionais, sejam instituições como o Estado, governos ou os indivíduos.

Neste empreendimento, todas as estratégias de cooptação são criteriosamente escolhidas. Por exemplo, são utilizados ex-estudantes, ex-trabalhadores, falantes das línguas de interesse do Estado com maior capital simbólico, tipicamente ex-colonizadores, convénios transnacionais de extensão universitária, troca de professores, investigadores, entre outros.

Então, diremos que há grupos específicos (sejam etnias, classes profissionais e outros grupos de interesses) que beneficiam dessa diplomacia cultural, por exclusão de outros, se bem que a diplomacia cultural lide com as culturas nacionais, valores, identidades, a noção de grupo de pertença, de referência e sentimento nacional, transversal a tudo e todos.

Quanto ao choque entre civilizações, baseada na divisão religiosa proposta por Huntington, no caso da África (Austral a que pertenço), há uma maneira de estar filosófica, o Ubuntu, que refuta essa hipótese.

Ubuntu é uma qualidade, o ser e estar do Muntu (Ser, o ente) que só o é com e entre os outros: *munthu ndi munthu na andhu*. (Pessoa é pessoa com os outros, no meio dos outros). Quer dizer que o africano que se rege pelo Ubuntu admite o outro no seu ser, pois a sua existência depende dessa dialéctica, desse dialogismo, entre diferentes seres.

A civilização do outro é condição *sine qua non* para a sua definição e existência como pessoa: na sua auto-definição, o africano precisa do outro e inclui-o na sua existência. Portanto, não se põe a questão de choque, porquanto África é feita de sincretismos religiosos e de outros traços culturais. No caso específico de Moçambique, este surge de encontros culturais entre os Bantu, Indonésios, Malaios, Persas, Portugueses e outros, de uma fronteira que emana da conferência de Berlim. Quer dizer que Moçambique,em tanto que unidade territorial, é resultado dos desígnios coloniais de Portugal, ironicamente, com todo o *stock* identitário anterior.

É natural, por exemplo, que, numa mesa moçambicana, se coma, na mesma refeição, a matapa moçambicana, o cozido à portuguesa ou caril indiano, *pizza* italiana, e se beba pombe (cerveja de sorgo africana), vinho (português ou sul-africano), vodka (russo) ou rum cubano. Quão versáteis são as vivências e os hibridismos dos moçambicanos em todos os sentidos que são visíveis nas artes plásticas moçambicanas!

Alguns artistas estudaram em Cuba, outros na Polónia, outros em Portugal, outros na Líbia, outros na Rússia, outros nos EUA, outros na Austrália, outros na China, e outros em muitas mais nações pelo mundo fora, incluindo Israel, onde estudou, por exemplo, o segundo presidente de Moçambique, Joaquim Chissano.

É comum que membros duma mesma família professem o animismo, o catolicismo, o budismo ou o islamismo, coexistência normal e com muita civilidade, numa mesma casa. Anglicanos, muçulmanos, Ziones e Testemunhas de Jeová partilham a mesa e, noutros casos, a cama, sem conflito de base religiosa.

Portanto, a questão da coexistência pacífica entre diferentes religiões e culturas no geral é um *déjà vu* para os africanos, porque muitas nações em África são transnacionais, para não falar das

religiões. No caso de Moçambique, por exemplo, os Macondes prolongam-se pela Tanzânia e Quénia adentro. Os Changanes prolongam-se pela África do Sul.

Caso idêntico é o dos A-Chewa, que se espalham de Moçambique ao Malawi até à Zâmbia. Ou o inverso. Quer dizer que partilhamos a escultura maconde e o proclamado património mundial da humanidade, a dança Nyau, entre toda essa região que perfaz Estados "modernos" diferentes. Portanto, o choque não pode ser por aí. Portanto, essa é uma falsa questão. A questão é, sim, para o que nos interessa, a coligação entre as classes sociais transnacionais e as suas correspondentes locais, sejam elas indivíduos, elites das diferentes dimensões (artísticas, militares, desportivas, políticas, económicas e outras corporações), Estados ou governos.

Como instrumento de política externa, a diplomacia cultural usa as possibilidades, as reminiscências dos *stocks* identitários, como a miscigenação ou contactos culturais anteriores e outras afinidades, para a prossecução dos seus objectivos, o que estratifica e segmenta, por vezes, com laivos de conflitos e outras rivalidades:

> "Os movimentos de auto-afirmação nacional, cultural e/ou religiosa terão importância cada vez maior. O alinhamento ou distanciamento dos diferentes atores na sociedade internacional dependerá em grande parte de suas afinidades ou diversidades culturais", (Huntington, 1997).

Esses movimentos de auto-afirmação nacional estendem-se a outros territórios, simbolizando o poder e os imaginários sociais dos Estados e governos que usam essa estratégia persuasiva além-fronteiras. Se bem que os mais significativos sejam a Alemanha, o Brasil, a França e Portugal, países como a África do Sul, Áustria, China, Espanha, Cuba, Noruega, Suíça, Irlanda do Norte e tantos outros, como ilustra o quadro abaixo, estão envolvidos em acções de diplomacia cultural em Moçambique.

A África do Sul tem uma forte presença artístico-cultural em Moçambique, particularmente em Maputo, onde, por exemplo, em parceria com Moçambique, gere o monumento alusivo aos mártires dos ataques sul-africanos (do tempo do regime do *apartheid*), situado na cidade da Matola; a Áustria está muito activa na região central do país, particularmente em Sofala, onde financia actividades artístico-culturais; Cuba fornece docentes para a área de dança e artes visuais ao Instituto Superior de Artes e Cultura de Moçambique (ISArC); a China está a construir um edifício para albergar o seu braço de diplomacia cultural, o Instituto Confúcio, em Maputo, no *campus* principal da Universidade Eduardo Mondlane; O Reino da Espanha financiou a elaboração do plano estratégico do Ministério da Cultura e Turismo. Do mesmo modo, financiou a instalação da biblioteca do ISArC. Como expressão explícita dessa cooperação, o ISArC foi visitado pela então rainha Sofia, de Espanha; a Noruega financiou por bastante tempo a plataforma Umoja, um projecto artístico que envolvia a África do Sul, a Etiópia, o Uganda, a Tanzânia, o Quénia e o Zimbabwe, cuja sede era em Moçambique. Com a mudança do regime na Noruega, o financiamento

ao Umoja foi cortado; a Suíça, através da sua cooperação, tem financiado projectos de índoleartístico-cultural por via da Helvetas em Nampula, Cabo Delgado, Niassa e Maputo; a Irlanda do Norte está muito activa na zona norte do país, particularmente na província do Niassa.

Para dar uma noção mais holística, a tabelaabaixo, fornecida pelo Ministério da Cultura, ilustra os países com os quais o governo da República de Moçambique estabeleceu acordos de cooperação no domínio das artes e cultura neste segundo período em análise.

Tabela 3. Países que cooperam com Moçambique no domínio das artes e cultura.

Continente	Países	Ano e acordo
África	África do sul	2006 – Cooperação na área das artes e cultura 2011- Memorando de Entendimento: Memorial do Ataque da Matola
	Angola	2007 – Cooperação no domínio da cultura
	Argélia	1998 – Cooperação nos domínios da educação e cultura
	Botswana	2011 – Memorando para criação do Museu Samora Machel, em Lobatese, Botswana
	Líbia	2001 – Participação de Moçambique no Festival do grande Setembro Alfateh
	Malawi	2010 – Cooperação no domínio da cultura (não assinado)
	Namíbia	2009, 2012 – Cooperação na área de preservação do património cultural e turismo cultural
	Suazilândia	2007, 2008 – protocolo de cooperação no domínio da cultura (não assinados)
	Tanzânia	2008 – Protocolo não assinado no domínio da cultura
	Zâmbia	2011 – Protocolo de intercâmbio e cooperação na área de cultura
	Zimbabwe	2002 – Cooperação no domínio da cultura
Ásia	China	2006 – Acordo no domínio da educação e cultura 2007, 2008 e 2009 – cooperação no domínio de educação e cultura 2011 – Acordo de cooperação cultural
	Coreia do Norte	
	Índia	2011 – Protocolo de cooperação no domínio das artes e cultura

	Vietname	2009 – Acordo de cooperação na área de cultura, entre outras áreas (organização de festivais de filmes, exposições fotográficas)
Europa	Alemanha	1997 – Acordo de Cooperação no domínio da cultura
	Dinamarca	2002 – Acordos de apoio ao Plano Estratégico de Educação e Cultura
	Espanha	2009 – Memorando de Entendimento na área de cultura (apoio financeiro)
	França	1981 – Memorando de Entendimento de cooperação cultural, científica e tecnológica 1992 – Convenção de Financiamento no domínio das artes e cultura
	Itália	2007 – Acordo no domínio da cultura, ciência e tecnologia
	Portugal	1985 – Protocolo de Cooperação na área de cultura 1998 – Acordo de co-produção cinematográfica 2010 – Rubricaram protocolos na área de cultura
	Suíça	2010 – Apoio a actividades artístico-culturais na província do Niassa
América	Brasil	1989 – Acordo com vista a cooperação cultural
	Canadá	2009 – Protocolo de cooperação (não assinado) no domínio da educação e cultura
	Chile	2008 – Proposta de cooperação nos domínios de educação, artes e cultura
	Cuba	2007 – Protocolo de Cooperação e Intercâmbio cultural
	México	2004 – Acordo de Cooperação nos domínios da educação e cultura

Fonte: Ministério da Cultura, 2013.

Passamos a retratar os centros de diplomacia cultural mais representativos existentes em Moçambique.

4.4.1. Alemanha

A Alemanha começou a sua estratégia de diplomacia cultural com Moçambique apoiando, a partir de 2002, em Maputo, a formação do Instituto Cultural Moçambique Alemanha (ICMA). Esta é uma instituição que foi criada por ex-trabalhadores moçambicanos na antiga Alemanha, os localmente chamados *magermanes*, estudantes, diplomatas e professores anteriormente residentes na Alemanha, filiados na Associação de Amigos de Moçambique e Alemanha (AAMA), com o beneplácito

da Alemanha. A base legal do ICMA é a AAMA que tem no ICMA o seu projecto artístico-cultural de bandeira. Os objectivos do ICMA, plasmados nos seus estatutos, são:

a) Promover, incentivar, favorecer o intercâmbio cultural entre Moçambique e Alemanha;
b) Cooperar com outros institutos similares de outros países;
c) Promover a aprendizagem e divulgação das línguas moçambicanas e alemã.

Através de um *Kooperationsvertrag*, contrato de cooperação, assinado entre a AAMA e o *Goethe Institut*, braço da diplomacia cultural alemã, o ICMA foi financiado e começou a organizar, na sua sede, cursos de língua alemã, shangana, concertos de música, recitais de poesia, exposições de artes visuais, projecção de filmes, entre outras actividades artístico-culturais.

O ICMA funcionou sempre financiado pelo *Goethe Institut*, com estatuto próprio, porém, sem registo do nome, a marca ICMA.

Em 2016, começou o processo de formação de um outro ICMA, o Centro Cultural Moçambicano-Alemão, Goethe Zentrum Maputo, CCMA, que nasce da cisão com o primeiro, donde provém o director executivo e alguns quadros ligados àgestão cultural do antigo ICMA. A "cisão" suscitou a disputa da marca ICMA pelas duas agremiações, sendo que o ICMA-CCMA, a funcionar em instalações diferentes, no Centro Cultural Franco-Moçambicano, parece ter declinado a questão da marca ICMA, pelo menos no seu *site* oficial. No entanto, a disputa central é pelos fundos provenientes dos organismos oficiais alemães, particularmente o *Goethe Institut*, que financia maioritariamente os programas artístico-culturais em Moçambique através do ICMA, o que deixou de fazer em benefício do novo ICMA: O *Goethe Institut* cortou o financiamento ao primeiro ICMA, passando a financiar o novo CCMA. Esta é, no meu entender, a questão central da discórdia entre as duas agremiações, estando, inclusive, o caso em tribunal, com uma providência cautelar interposta pelo primeiro ICMA. De facto, contactadas as direcções das duas associações, nota-se que a discórdia está instalada. O ICMA inicial, sem financiamento para pagar salários e arrendar as instalações da sede onde funcionam até hoje.

A pergunta que faço é: porque será que existe essa contenda entre dois representantes de uma mesma Alemanha, em terreno alheio, Moçambique?

Quais seriam as motivações por detrás das divergências, serão apenas os fundos?

Que outras dimensões, contornos, a questão comporta?

Questões de tempo não me deixam explorar a fundo tal questão. No entanto, parece ser uma questão sociologicamente interessante a ser explorada em ocasião futura.

4.4.2. Brasil

Do Centro de Estudos Brasileiros ao Centro Cultural Brasil Moçambique

Inaugurado em 1989, o actual Centro Cultural Brasil Moçambique(CCBM) foi concebido como espaço cultural. A sua primeira designação foi Centro de Estudos Brasileiros (CEB), uma iniciativa apadrinhada pelo então ministro dos Negócios Estrangeiros brasileiro, José Aparecido de Oliveira, um dos signatários da carta fundadora da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP). A mudança de CEB para CCBM foi em 2008, uma atitude simultânea nas dezenas de centros culturais que o Brasil mantinha nas diferentes embaixadas e consulados pelo mudo.

No *site* oficial do CCBM, está explícito que

> "Esta Instituição, que foi concebida como um espaço cultural a serviço da divulgação e dapromoçãoda cultura, não apenas do Brasil, mas também de Moçambique e dos demais países africanos, veio conferir uma dimensão concreta ao projeto de integração cultural afrobrasileiro e interafricana".

Ainda que de forma ténue, inicia uma vontade política de encetar acções de âmbito artístico-cultural. Nos anos subsequentes à sua instituição, o CEB foi dos que mais exposições de artes plásticas promoveu na cidade de Maputo. Aí foram expostos o escultor Alberto Chissano, Eugênio de Lemos, Malangatana, Conde e alguns brasileiros, incluindo a exposição de réplicas de Portinari. Quer dizer que a diplomacia por via das artes e cultura começa a ganhar forma.

De facto, tal como escreve de Bijos et Arruda (2010),

> "A diplomacia cultural emerge como uma das mais completas ferramentas capazes deconsolidara posição brasileira em lugar destacado no cenário internacional, por permitir umintercâmbio entre os ganhos de cunho político, econômico e de cooperação" (Bijos et Arrruda, 2010).

De 1995 a 2010, anos que compreendem os dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso e dois de Inácio Lula, são incrementadas as relações culturais de modo claro. Aliás, o então ministro da Cultura de Lula, Gilberto Gil, muito fez para essa cooperação com Moçambique. No caso dos países africanos, de modo mais abrangente no consulado de Lula, foi realizado, em 2003, o *"Fórum Brasil-África: Política, Cooperação e Comércio",* com o objetivo de discutir os *"temas relevantes para a promoção e aprofundamento das relações do Brasil com o continente africano, com ênfase em três áreas: política e questões sociais; economia e comércio; educação e cultura"*(idem).

4.4.3. França

O Centro Cultural Franco-Moçambicano (CCFM) funciona à luz duma convenção que contém o seu estatuto. Assinado em 19 de Dezembro de 1981, com financiamento número 287/CD/92, rubricado em 14 de Maio de 1992, o Centro é uma parceria entre o governo da França e o de Moçambique. Dotado de personalidade jurídica e autonomia financeira, o Centro é administrado por um conselho

de administração de seis membros, dos quais três designados pelo governo francês e três pelo governo de Moçambique. Reza a convenção que a administração, gestão e direcção são garantidas por um director "nomeado e remunerado pela parte francesa" após aprovação da sua candidatura pela parte moçambicana. O director dirige as actividades do Centro, assegura a execução orçamental e representa o Centro.

O comentário que os nossos respondentes fazem é simples: Desde que o CCFM existe, nunca se soube de nenhum director moçambicano que tivesse estado à frente do Centro. Embora haja, dizem, uma espécie de colégio, formado por proeminentes figuras do mundo das artes moçambicanas que decide sobre os projectos artísticos a serem executados no Centro, há outras produções que não passam necessariamente por esse colégio. Quer dizer que, embora concebido como local de diálogo, a francofonia é a divisa-chave do CCFM. A língua e a cultura francesa, no geral, são a bandeira do centro. Vejamos o que o estatuto do CCFM nos diz:

> "Ele (o CCFM) propõe ao público, nas suas instalações, actividades culturais: biblioteca, cursosdelíngua francesa, conferências, encontros, projecções cinematográficas ou de vídeo,espectáculos, exposições e quaisquer outras manifestações de acordo com sua missão".

Portanto, o CCFM, embora concebido como um espaço de parceria entre Moçambique e França, é, em última instância, um local de materialização da diplomacia cultural francesa e funciona, tipicamente, de acordo com os seus próprios critérios. Ou seja, de acordo com a política francesa e expansão cultural do seu ponto de vista.

4.4.4. Portugal

No panorama artístico-cultural moçambicano, Portugal faz-se presente pelo seu braço de diplomacia cultural, o Instituto Camões, através dos seus centros culturais nas cidades do Maputo e Beira. Estes centros dinamizam a acção cultural nas duas cidades com o envolvimento de artistas e outros intelectuais locais e estrangeiros.

Em Maputo, o Centro Cultural Português foi instalado em 1996. O pólo da Beira foi inaugurado em 1998.

O decreto-Lei 170/97, que cria o Instituto Camões, explicita que as suas atribuições são:

A) O desenvolvimento de programas adequados à difusão da língua e da cultura portuguesas;
B) A promoção do português como língua de comunicação internacional.

Sublinha também que, no exterior, o Instituto Camões tem a si subordinados os Centros Culturais Portugueses.

Em Maputo, o CCP promove a animação cultural (biblioteca, realização de conferências, seminários, painéis, palestras e exposições de artes plásticas, para o que possui uma galeria, das melhores do Maputo em termos de iluminação e espaço).

No seu plano de acção, constam:

C) A diversificação de conteúdos e públicos;
D) A descentralização da acção cultural;
E) Apoiar a criação e os criadores artísticos, seja na formação, na curadoria de exposições e cedência da galeria para o efeito.
F) Apoiar a formação.
   O pólo da Beira abriu em 1998 e tem sido muito activo no campo das artes plásticas, promovendo exposições e debates.

4.4.5. Espanha e Cuba

Estes dois países constituem um caso particular na cooperação cultural com Moçambique. Não possuem equipamentos no local, todavia, participam particularmente na formação e capacitação institucional. A Espanha financiou a elaboração do plano estratégico e capacitação institucional do Ministério da Cultura. Adicionalmente,o Reino da Espanha financiou com 200 mil euros o Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC) para o apetrechamento da biblioteca com literatura sobre artes.

Cuba participa enviando professores de artes visuais, dança e gestão cultural ao mesmo instituto.



Figura 1. Rainha Sofia de Espanha,por ocasião da sua visita ao Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC), Moçambique, em 2013.

4.5. O papel da Sociedade Civil

Partindo do pressuposto da teoria do agir comunicacional habermasiano, podemos considerara rubrica culturalRandzarte, publicada no jornal DOMINGO, como uma manifestação da sociedade civil, porque o Randzarte era a expressão da posição de um grupo que funcionava em tanto que crítico. Portanto, constituídos como umcolectivo de elementos com vista a perseguir objectivos que se situavam na esfera pública, isto é, entre a acção do Estado e o mundo da vida quotidiana. O Randzarte era um grupo auto-organizado para a prossecução de fins de regulação estética didáctica, com linguagem própria, interpretações culturais próprias, e tinham um referente e referencial bem determinados, a arte, os artistas e a sua produção estética em Moçambique.

Habermas diz-nos, a esse respeito,que

> "Não é a relação de um sujeito solitário com algo no mundo objectivo que pode ser representado e manipulado, mas a relação intersubjectiva, que sujeitos que falam e actuam, assumem quando buscam o entendimento entre si, sobre algo. Ao fazer isto, os actores comunicativos movem-se por meio de uma linguagem natural, valendo-se de interpretações culturalmente transmitidas e referem-se a algo simultaneamente num mundo objectivo, num mundo social comum e no seu próprio mundo subjectivo" (Habermas, 1984:392).

Portanto, para Habermas, é determinante a interacção comunicacional do grupo na manipulação do objecto, seja práxis ou prática discursiva, na medida em que ele resulta dum diálogo negocial,

o que define, em princípio, os grupos da sociedade civil em representação dos diferenciados interesses e visões. É este o quadro teórico que podemos ajustar ao grupo Randzarte.

Formado pelos artistas plásticos Malangatana e Eugénio de Lemos, incluía os aficionados e críticos de arte Júlio Navarro e Dr. Cabral, então director do Museu de História Natural de Moçambique. Por isso, o Randzarte era uma espécie de crivo, um regulador estético.

Do mesmo modo, considero que é um acto de materialização da sociedade civil o projecto de transformação de armas em enxadas (posteriormente em obras de arte), iniciado pelo Conselho Cristão de Moçambique, em parceria com artistas plásticos nacionais.

Vejamos a contribuição de cada um deles para a constituição do campo artístico moçambicano.

4.5.1. O caso do Randzarte

Em Março de 1996, surgiu no semanário Domingo uma página cujo nome era Randzarte. Randzarte é uma mistura de *ku randza*, que quer dizer amar, na língua xi-tsonga, falada no sul de Moçambique, e arte, do português. Portanto, amar a arte ou amor pela arte. No nosso entender, esta página pode ser considerada uma contribuição da sociedade civil no plano das artes em Moçambique. Na verdade, aqui, o conceito de sociedade civil pode ser remontado a Habermas(1989). Isto é, a sociedade civil é tal como o mundo é expresso, portanto,tem a comunicação no centro da sua definição.Quer dizer que as instituições e formas associacionais requerem interação comunicativa. Embora tenha sido um "diálogo de surdos", no fundo, houve sempre a enunciação de um discurso legitimador das artes plásticas em Moçambique. Tanto foi, que a página liderada por esse grupo de reguladores estéticos acabou sendo contestada pelos artistas, embora estes reconheçam o papel de crivo desempenhado pelo RANDZARTE. Esta constatação ocorre depois de a página deixar de existir.

Considero o Randzarte um grupo de referência e de pertença que cabe na nossa definição de sociedade civil. Grupo de aficionados, eles próprios artistas, à excepção de Júlio Navarro, a que se juntava Malangatana, Augusto Cabral e Eugénio de Lemos, o Randzarte era um grupo de *lobby* e legitimação muito forte.

Adimensão simbólica da arte clama por legitimadores, isto é, os agentes que levam a cabo uma série de actividades em que se incluem os comentadores, o grande público, os jornalistas, os críticos, publicações, revistas especializadas, analistas, catálogos, entre outros. De facto, deste grupo fazem parte aqueles que, de forma institucionalizada, se encarregam de dizer o que é arte, o que se deve expor, em que espaços, se está em consonância com as expectativas, digamos assim, canónicas, ou não.

O Randzarte desempenhou esse papel e não só. O Randzarte participava da formação dos artistas, na estruturação da opinião pública, fazia o papel de crítico e, por isso, de regulador estético. E tal como o diz Melo (2001:86), em termos gerais, os discursos dos críticos combinam quatro tipos de elementos: informações, enquadramentos, juízos de valor e reflexões. Esta foi, como veremos, a participação do Randzarte no empreendimento das artes plásticas em Moçambique.

Como um colectivo de legitimação e regulação da actividade artística, iniciou as suas actividades de crítica em jornais na edição dosemanário Domingo a 26 de Março de 1989, identificando-se como "um espaço de crítica às artes plásticas". É composto por um colectivo que não se identifica e se propõe a "acompanhar atempadamente as manifestações artísticas que se registem na cidade de Maputo".

O colectivo identifica-se como sendo composto por indivíduos que amam a arte e considera que a junção das palavras xitsonga **Rhandza** e da portuguesa **Arte** traz, desde logo, em si, a mescla que constitui a arte de Moçambique e, consequentemente, a sua crítica.

Definem a arte como sendo algo com "raízesmergulhadas em vários tipos de realidade", mas constituindo, por isso mesmo, "um todo perfeitamente definido e definível".

Indicam que o colectivo é constituído por um grupo mais ou menos fixo, mas que não terá forçosamente de usar todos os seus elementos para cada crítica.

Consideram que só como colectivo alcançam essa qualidade e capacidade – após uma análise e debate entre as várias visões e conhecimentos que cada um possui. No entanto, esse grupo era o crivo, como aliás atestam os próprios artistas:

> "O Randzarte era uma má boa coisa. Pelo menos sabíamos o caminho a seguir. O Navarro era chato, mas apontava pistas e sugestões para os nossos trabalhos", diz-nos o artista plásticoFalcão.
>
> "Com Navarro, pelo menos sabíamos o que estava mal e o que estava bem na nossa produção artística, dava para nosemendarmos, agora cada um anda sozinho, só sabe dizer que o que faz é arte contemporânea, mas não temos as balizas que a crítica do Randzarte nos porporcionava", Gonçalo Mabunda (artista plástico).

A publicação do Randzarte arranca com uma colectiva no Núcleo de Arte e a individual de Sílvia na galeria Afritique.

Antes da publicação do Randzarte, funcionou, por um curto espaço de tempo,aquilo a que se chamou Apontamento Crítico Núcleo de Arte.

O **Randzarte** incide a sua abordagem sobre a selecção das obras para a exposição (curadoria), o rumo que as mesmas seguem, a técnica utilizada, o tratamento das figuras, as linhas com que é elaborada, sobre os espaços usados para as exposições, o ritmo da composição, as cores, o

tratamento dos materiais, a imaginação do artista, a fase (época histórica) da obra. Sobre estes ângulos, emitia juízos de valor, dizendo, por exemplo, que eram boas, más,que havia equilíbrio ou desequilíbrio, se era bem conseguida ou não, etc..

O objecto destas apreciações valorativas são as pinturas, as esculturas, os desenhos e a cerâmica, a arte nas empresas; os artistas de renome e da nova geração, as exposições individuais, as colectivas, as temáticas e não temáticas.

Dão ênfase às exposições colectivas, por as considerarem mais ricas,

> " (…) Porque permitem àqueles que começam a não terem de se lançar logo na aventura daindividual e possam começar a temperar-se antes de o fazerem; e aqueles já temperados não terem de, muitas vezes, quando interessados, mostrarem algumas das suas obras, improvisar para conseguir o número suficiente de trabalhos para uma individual".(…) Julgamos urgenteo desenvolver das colectivas claramente apostadas na qualidade e não apenas como "mostruários comerciais"(Semanário Domingo: 3 - 23/04/89).

Sobre as esculturas, o grupo incide a sua crítica sobre o uso de materiais, criatividade, textura das madeiras, suas *nuances* na coloração, tipo de madeira, seu aproveitamento,sua perspectiva e expressão dos ícones esculpidos.

Também reflectem sobre os murais.A visita aos murais de Maputo foi feita no sentido da redescoberta e da divulgação. Para o efeito, um percurso sobre murais tanto em locais fechados como abertos, no ano de 1991.

Avaliam os espaços que acolhem as exposições de artes plásticas e falam da necessidade de os mesmos possuírem as condições mínimas. Falam da publicitação das exposições. Olham para a questão da iluminação e da sua influência para a exposição. Aludem à fixação dos títulos das obras e numeração por forma a permitir uma melhor referência. Focam-se para a questão do catálogo de apresentação das obras, nomeadamente a enumeração, e concentram-se para a relação entre o título dado à obra no catálogo e a relação com a própria obra. Aproveitamento e alinhamento das obras.

Olham também para as exposições de carácter permanente patentes em museus, colecções individuais ou institucionais, como é caso dos bancos, que, em Moçambique, possuem um acervo considerável.

4.5.2. Moçambique e o Mundo

No Randzarte é feita uma análise comparativa entre o que é produzido internamente e o que é produzido noutros cantos do mundo, isto é, das exposições no exterior ou das que são trazidas ao território moçambicano.

Dizem, a propósito,que:

> "Se realmente alguém pode encarar a participação em exposições artísticas daquele modo, se pode considerar outros artistas como adversários a bater aos pontos, então algo está errado. Opoder-se estar convicto de que temos categoria suficiente para não ficar abaixo da qualidade necessária para participar ao lado de outros artistas é bom e estamos convencidos que assim será, mas não os temer(...)"(Semanário Domingo: 7 - 1989).

4.5.3. Reflexões

O colectivo Randzarte debruça-se também sobre considerações conceptuais, discutindo temas como modernismo, modernista, modernidade, artes plásticas, relação de autor com a obra e sobre o movimento estético de forma geral. Fora das exposições temáticas, o Randzarte acaba não reflectindo sobre o financiamento da actividade artística e também não elabora muito sobre os títulos das exposições, facto que daria algumas luzes sobre os debates que decorriam ao nível das artes plásticas moçambicanas, nomeadamente sobre os confrontos das grandes correntes mundiais nas artes plásticas. Todavia, era visível a tentativa de enquadrar a produção nacional moçambicana nas diferentes correntes artísticas mundializadas, o abstraccionismo, o dadaísmo, o surrealismo e por aí afora. As análises do Randzarte faziam comparação entre a *performance* dos artistas, adquirida por via académica ou não, o que foi o início da categorização dos artistas, pelo menos nesta dimensão, ter ou não frequentado uma escola de artes.

- **Randzarte questionado**

Volvidos cerca de quatro anos após o início da publicação das opiniões do Randzarte, surgem vozes condenando a sua postura, nomeadamente se aquele colectivo emitia opiniões construtivas ou destrutivas.

Consideram que, para serem construtivas, era necessário que deixassem os outros pronunciar-se.Tal é a fala de Francisco Puêté, no semanário Domingo, de 28 de Outubro de 1990,

> "A vossa opinião, já a exprimiram por várias vezes, deixem agora que haja outros que se pronunciem. Que o façam, não como hábito nas conversas entre uns e outros, mas que venham demonstrar como é essa posição, aquela que é verdadeiramente construtiva".

A partir destas críticas, o colectivo Randzarte começa a olhar para as exposições sem emitir os contundentes juízos de valor que lhe eram característicos nos primeiros anos de trabalho.

Devido a essas críticas, desafiam as autoridades vocacionadas, como o Museu Nacional de Arte ou o Núcleo de Arte, para que promovam debates regulares sobre as obras, exposições etc..

Num estágio mais avançado, o Randzarte viria a abrir uma rubrica chamada "Veladuras", em 1990, que se dedicava ao anúncio das exposições, nomeadamente sobre os locais, artistas, datas e horas.

As publicações do Randzarte terminaram a 10/12/1995. Já neste ano, as edições do Randzarte não eram sucessivas. O colectivo Randzarte esgrimia-se em pedidos de desculpas aos leitores sobre as falhas nas publicações, facto que chegou a ser interpretado como sendo resultado de cisão no interior do grupo.

Com a falência do Randzarte como espaço de legitimação e regulação da arte no país, essa actividade passou a ser feita pelo mercado. Aliás, a falência do Randzarte, para além do descontentamento generalizado que foi alimentado no seio dos artistas, principalmente os da nova geração, terá sido motivado, de alguma maneira, pela própria dinâmica do mercado.

Os da nova geração viam o Randzarte não como um espaço de aglutinação de interesses, mas sobretudo como um espaço hegemónico que era utilizado pelos artistas da velha geração para sufocar os restantes.

O posicionamento do Randzarte chegava até a contradizer-se com os objectivos de massificação que eram defendidos pela elite política.

De qualquer jeito, o Randzarte funcionou como plataforma de regulação estética que deixou um vazio na dinâmica das artes plásticas em Moçambique.

4.6. O projecto de transformação de armas em enxadas (TAE)

A segunda contribuição da sociedade civil que consideramos importante e paradigmática é o projecto de transformação de armas em enxadas, projecto TAE, em resultado do qual foram introduzidos novos materiais e inovações nas artes plásticas moçambicanas, particularmente na escultura, a partir de 1997, restos de armas letais destruídas. Na verdade, trata-se de um projecto conjunto entre o Núcleo de Arte e o Conselho Cristão de Moçambique, do qual resultou a obra emblemática “a árvore da vida”. Inicialmente, a ideia subjacente era, através da arte, fazer-se educação cívica sobre o não retorno à guerra em Moçambique, mensagem que a arte podia, e muito bem, veicular.

A Árvore da Vida é uma obra (escultura) feita inteiramente de bocados de armas. Criada por um colectivo de artistas moçambicanos (Kester, Fiel dos Santos, Hilário Nhatugueja e Adelino Mate) adstritos ao projecto TAE, que acabou sendo, de igual modo, um projecto artístico, como veremos. A Árvore da Vida esteve exposta no Museu Britânico, em Londres, de 2005 a 2010.



Figura 2. Árvore da Vida.

Em 1992, é assinado, em Roma, o Acordo Geral de Paz (AGP). O Acordo visava pôr cobro a uma guerra de 16 anos entre o partido-Estado FRELIMO e a Resistência Nacional de Moçambique (Renamo). A contenda foi a transposição da Guerra Fria para o palco da África Austral, onde Moçambique desempenhava um papel preponderante na luta contra o *apartheid*, pela imposição de uma "sociedade de tipo novo onde o racismo, a exploração do Homem pelo Homem, o imperialismo não teriam lugar". Tal era o marcador identitário da utopia samoriana então vigente.

Do outro lado da trincheira estava a Renamo,cujo *modus operandi* era a extensão da estratégia de desestabilização e subversão sul-africana do *apartheid*. No fundo, fazia parte da proposta avassaladora do *Washington consensus* pela subjugação através da política da constelação de Estados na África Austral, onde a África do Sul seria a locomotiva dos processos, sobretudo económicos, na zona. Assim, manter-se-ia a hegemonia branca e o fluir do mercado na zona austral de África, sendo a África do Sul o "*Big Brother*".

Foi uma guerra violenta entre compatriotas. Há divergências quanto à sua designação, uns chamam-na de guerra civil, outros, guerra de desestabilização, outros, simplesmente a guerra dos dezasseis anos. Seja qual for o nome dado ao evento, a verdade é que nela pereceram cerca de um milhão de moçambicanos e muitas infra-estruturas foram destruídas, já que eram os alvos preferidos dessa guerra: escolas, hospitais, vias de comunicação e meios circulantes. Mas, mais do que isso, a guerra destruíra o tecido social moçambicano e criou um clima de hostilidades entre partidários dum e

doutro beligerante. Uma vez acabada a guerra, como fazer com que os moçambicanos enveredassem por uma cultura de paz?

Esta era a questão que se levantava. Já que a Igreja tinha sido precursora e intermediária do diálogo entre os contendores através do Conselho Cristão de Moçambique, achou por bem adoptar um programa que ajudasse a dissipar os estames do cancro causador da guerra. Para tal, realizou uma série de seminários para disseminação de uma cultura de paz inspirada na máxima do então director-geral da Unesco, Federico Mayor: "a guerra começa na cabeça dos homens e é aí onde ela deve ser terminada ou desencorajada".

Dom Dinis Sengulane, bispo anglicano dos Libombos e patrono do projecto, disse, a propósito, que o projecto de transformação de armas em enxadas (TAE) nasceu em Nampula enquanto decorriam as conversações para o AGP em Roma: "*Já que sou pregador, fiquei a pensar que seria interessante ligar as armas à fé. Um instrumento de morte não pode ser nossa posse, nosso património*".

Uma vez assinado o AGP, o Conselho Cristão de Moçambique (CCM) encorajou os ex-beligerantes a entregarem as armas contra a disponibilização de instrumentos de trabalho.Como referiu o bispo dos Libombos,

> "Nós não perguntávamos de onde vinham as armas e nem denunciávamos, fizemos um acordo de cavalheiros, até porque tínhamos anuência do então Presidente da República, Joaquim Chissano, edo líder da Renamo, Afonso Dhlakama, aliás, o projecto foi muito bem aceite pelos dois. Estávamos em Nampula num encontro e os participantes perguntaram-me o que poderíamos fazer de concreto para estimular a cultura de paz. Eu disse, na ocasião, que a resposta seria dada pelaProvidência divina. Nessa noite, peguei na Bíblia eapanhei a resposta, Miquéias, capítulo 3, versículo 4, e Isaías, capítulo 2, versículo 4".

Depois da entrevista, consultámos a Bíblia e encontrámos as referências de Dom Sengulane:

> "Então clamarão ao Senhor, mas não os ouvirá, antes esconderá deles a sua face naquele tempo, visto que estes fizeram mal nas suas obras" (Miquéias).
>
> "E ele exercerá o seu juízo sobre as nações e repreenderá a muitos povos e estes converterão as suas espadas em enxadões e as suas lanças em foices, não levantará espada nação contra nação, nem aprenderão mais a guerrear" (Isaías).

O projecto começou por abranger as televisões, os jornalistas e os artistas e, para tal: *"dissemos que o imaginário dos moçambicanos estava impregnado de símbolos de guerra a começar das armas que a nossa bandeira nacional ostenta, passando pelas moedas. Para não falar na arte pública, que só enaltece a guerra. Os heróis retratados nas estátuas assim se tornaram por causa da guerra. Portanto, tínhamos que inverter tal situação: desarmar as mãos e as mentes*"(Bispo dos Libombos, Dinis Sengulane).

É assim que o projecto TAE começa e foi levado a cabo tendo em conta quatro passos:

1- Recepção das armas;
2- Corte das armas;
3- Entrega de instrumentos de produção (charruas, enxadas, máquinas de costura, bicicletas) aos ex-beligerantes;e,
4- Incineração das armas em fornos de alta temperatura.

No entanto, este último passo mostrou-se inexequível, uma vez que os fornos de alta pressão existentes em Moçambique não estavam capacitados para derreter as armas e, como alternativa,

> "Foi aí que pensámos nos artistas e dissemos: Artistas, conversem com estes bocados de armas e falem de paz! Tal como sabes, a criatividade continua até hoje e não há experiência igual. Começaram a fazer coisas bonitas: candeeiros, aves, pessoas alegres, situações novas. Estamos inscritos num livro que é 'The history of the world in 100 objects',editado pela BBC, e lá encontrarás um objecto que resulta do projecto TAE. Na verdade, o fim último, cá está, a reconciliação, o perdão e a educação cívica pela paz. Foram entregues mais de 700 milarmas para destruição!Já fomos solicitados pelo governo do Japão para implantar um projecto semelhante no país do Sol Nascente e já estivemos no Japão"(idem).

Este projecto não se circunscreveu às armas como tal, uma vez que foi para além dos simples bocados de armas. Passou a ser extensivo ao fabrico de brinquedos. O Conselho Cristão de Moçambique envolveu-se numa campanha de conversão de todos os brinquedos bélicos em bolas e outras coisas mais pacíficas:

> "A princípio, o Conselho teve querelas com os fabricantes de tais brinquedos no Reino Unido, masdepois chegaram à conclusão que os lucros subiram vendendo bolas e coisas mais pacíficas ao invés de brinquedos que incitem à guerra.O projecto continua, completando este ano (2013)vinte e um anos de existência.Os artistas continuam a usar bocados de armas, munições e outro material bélico inutilizado para fazerem as suas criações artísticas, o que é bom, pois está lá a inovação em termos de conceito utilização de materiais e volume"(idem).



Figura 3. Bispo Dom Dinis Sengulane durante a entrevista no seu gabinete de trabalho na Diocese dos Libombos, em Maputo, Setembro de 2013.

4.6.1 Os Artistas: De como começaram a conversar com fragmentos de armas

Na sequência da vontade de juntar a destruição das armas à fé e na impossibilidade de fundir as armas, munições e outro material letal, já que em Moçambique não havia fornos adequados, o Conselho Cristão de Moçambique contactou, em 1997, artistas plásticos através do Núcleo de Arte (NA). O CCM propôs um *workshop*, no qual participaram dez artistas: Gonçalo Mabunda, Fiel dos Santos, Mikas Nungo, Kester, Hilário Nhatugueja, Alexandria, Titos Mabota, Adelino Mate, Makolowa e Sitoi.

A sugestão do CCM constituiu um desafio em todos os sentidos. Primeiro, em termos de materiais. Os artistas nunca pensaram em bocados de armas para uma "conversa artística", isto é, como material básico para a construção de obras de arte.

Segundo, as formas que esses bocados sugeriam eram completamente novas, o que exigia novas técnicas, mormente a soldagem, o que, por seu turno, implicava o uso de outros acessórios: máquinas de soldar estanho, máscaras e óculos próprios, ao que até então nunca se tinham exposto.

Terceiro, esse novo material punha em questão os conteúdos e temas a tratar, já que a sua natureza letal contrapunha o lema proposto pelo CCM: transformar armas, portanto símbolos de guerra, em símbolos de paz.

Quarto, a estranheza que os materiais causavam, já que, entre os artistas, havia quem tivesse a experiência de óbitos de parentes ou amigos ocorrida nessa guerra cujas armas agora tinham que manusear como inspiração para obras de arte. Aliás, entre os artistas, havia inclusive um ex-militar, tal era o caso de Sitoi.

Não foi por acaso que o líder da Renamo, Afonso Dhlakama, afirmou que aquela "é uma boa forma de ver o fim de uma arma", ao ser informado do projecto por Dom Sengulane. Tratava-se, pois, de "enterrar o machado de guerra" e olhar para a frente com olhos artísticos.

Gonçalo Mabunda diz que intitulou a sua primeira obra de *O Viajante*. Já não se lembra de quem a comprou e de qual o seu paradeiro. Todavia, diz ter utilizado munições da arma AKM, culatras, carregadores e o personagem viajava de moto. Segundo o artista,

> "O imaginário era um inocente que empreendera uma viagem sem retorno do Sul ao Norte do país (do Maputo ao Rovuma) e dizia: A guerra acabou! E essa viagem só acabará quando rebentar outra guerra que, sinceramente espero, não aconteça, pois o viajante é mesmo inocente. Este trabalho foi uma experiência estranha, inclui bocados de tudo numa só peça de arte! Espero que o Viajante não interrompa a sua viagem, pois é inocente!"



Figura 4. Mabunda, em casa, entrevista realizada em 2013.

O projecto TAE criou um estilo único e inovador, de tal sorte, que granjeou reconhecimento a nível internacional. As exposições de obras de arte feitas de armas não pararam: Africa Remix (itinerante); Aomori Museum of Art (Japão); High Wade Gallery (Londres); Düsseldorf (Alemanha); Georges Pompidou (França); Les Magiciens de La Terre (exposição itinerante), Suécia eJoanesburgo.Na verdade, tratava-se de uma moda recorrente, a reciclagem de materiais, onde objectos, até então de natureza letal, passam a obra de arte.

Contudo, as obras, que começaram por ser espontâneas, obedecendo ao livre-arbítrio criativo do artista, começaram a ser questionadas pelos compradores tipicamente ideais, isto é, expatriados europeus ou dos Estados Unidos da América:

> "Começámos a ver que eles(os compradores) preferiam batuques, violas, figuras humanas, objectos mais utilitários, pois já não nos compravam aquilo que fazíamos. Assim optámos por fazer esses mesmos "batuquezinhos". Foi difícil resistir a isso, pois,de contrário, não vendíamos. Assim, respondendo à sua pergunta, sim, começaram a determinar o conteúdo das nossas obras, começámos a fazer coisas para turistas, eu, pessoalmente, comecei a fazer coisas para enfrentar novos mercados. De facto, entendi que tinha que fazer dois tipos de arte: uma, de aeroporto, eoutra para, por exemplo, seguir a rota do Africa Remix, para cuja exposição as nossas obras foram escolhidas, pois entendi que, afinal, somos contemporâneos. Parece-me que, até então, não oéramos(risos)." (Gonçalo Mabunda, Artista Plástico).

Por outro lado, o pintor Sitoi diz que o projecto TAE não é novo de todo. Segundo ele, a utilização de bocados de armas foi iniciada logo após a independência nacional na obra colectiva patente na

Praça dos Heróis Moçambicanos, onde existem instalações feitas a partir de bocados de aviões abatidos ao exército colonial português.

Para Sitoi, o projecto TAE foi uma maneira de a Igreja Anglicana procurar marcar a sua presença no processo de pacificação de Moçambique, já que a Igreja Apostólica Romana "monopolizou" o processo a partir de onde foi levado a cabo o diálogo entre os ex-beligerantes e a própria assinatura do AGP, na Comunidade de Santo Egídio, em Roma.

Segundo o artista, a reunião com os artistas para levar a cabo o processo de construção de obras de arte foi inclusivamente precedida da assinatura de contratos de pagamento, o que, no seu entender, configura uma outra variável. No contrato entre os artistas e o conselho Cristão de Moçambique, os primeiros eram obrigados a pagar 10% de cada obra vendida. Portanto, "a obrigação contratual patenteia um segundo eixo na relação, o que exprime uma certa dose comercial que pode ser vista como parceria que, aliás, foi até ao nível de utilização de *designers*expatriados para o efeito, como, por exemplo, na obra a Árvore da Paz.



Figura 5. Pintor Sitoi respondendo às nossas questões.

Para Sitoi,o TAE foi uma boa experiência, gratificante. No entanto, no seu entender,

> "A utilização da soldadura como recurso técnico passou a ser onerosa e pouco amiga doambiente. No início, o Núcleo de Arte comprava o eléctrodo, as máscaras etc. Depois passámos nós a fazer isso. Uma obra de arte não pode ser onerosa, tem que ser a custo zero, a nossa contribuição é a nossa criatividade. No caso, a morte não pode ser tão cara"!

CAPÍTULO V - Das Tendências Iconográficas:o corpo, a zoomorfização, a efabulação, e a absurdezcomo estratégia de objectivação dautopia distópica

Quando começei esta tese, num dos seminários doutorais, a Prof. Doutora Johanna Schouten propôs que eu introduzisse um capítulo que desse conta da moda, da dinâmica das artes plásticas, em termos iconográficos. Entendi que, nesse capítulo, eu deveria fazer uma análise iconográfica, ainda que modesta. No seu entender, isso propiciaria a quem não estivesse familiarizado com as artes plásticas moçambicanas a possibilidade de aceder a um tipo ideal sobre ela, captando o que nela se faz e as tendências modais recorrentes.

Pensei na oportunidade que a leitura das imagens propicia e constatei que ela faculta a captação de diferentes narrativas que as artes nos oferecem através dos sentidos. Na verdade, um pouco mais do que isso, pois entramos no campo das ideologias.

Quer dizer que, através da imagem, o artista revela a sua perspectiva, estilos e valores que, segundo Hadjinicolao, está sempre limitada a certos valores e contextos históricos. Portanto, a obra evidencia a ideologia de quem a produziu porque trata da imagem como representação material e representação no sentido imaterial do termo, isto é, visões, fantasias, imaginações de quem as produz. Cá está a alusão aos ícones, signos e índices a que Peirce se refere, isto é, analogia

com o objecto representado, evidência que indicia um certo percurso, linha, sentido e o que representa uma convenção cultural, seja através da linguagem verbal ou não verbal.

Por outro lado, compreendi que, através das imagens, teriaacessoàs formas,temáticas, cores e estratégias que os artistas usam como, por exemplo, a zoomorfização e a efabulação. Constatei,também, que o corpo desempenha papel fundamental nesse expressionismo. Hipertrofiando-o, ressaltando seus membros, colorindo-o, o corpo é utilizado para, nele, os artistas inscreverem a sua práxis iconográfica através de plasticidades.

Portanto, esta abordagem iconográficaé uma tentativa de nos acercarmos do que os artistas constroem, as obras de arte, uma das componentes do trio definidor básico da sociologia da arte, a lembrar:

I- Artista,

II- Obra de arte

III- Públicos diferenciados, incluindo aqui individuais e institucionais (aficionados, coleccionadores, críticos, curadores, museus, galerias, compradores diversos, etc.)

O campo artístico funciona como se de um sistema fechado se tratasse, que se manifesta através de um vaso comunicante que o liga a outros sistemas. Tal sistema alimenta-se de e é alimentado por outros sistemas, retro-alimentando-se. Por conseguinte, o campo artístico é um sistema que vale por si mas, ao mesmo tempo, está conectado a outros sistemas com os quais troca e partilha informação "genética", "na luta pela sobrevivência",portanto, reprodução social.Só as espécies melhoradas, que reproduzem os alelos dominantes, subsistem e adequam-se a um novo ambiente de predadores.O mesmo se passa com os sistemas artísticos e suas dinâmicas. Cada um dos sistemas,seja o chamado sistema mundo, sistema nacional, africano ou regional, é conhecido pelas suas caracteristicas estruturantes, a diferenciação (Niklas Luhmann, 2000:134), por isso, cada um dos sistemas faz por reproduzir a sua diferença. Essa diferenciação é construída e constrói relações sociais, por isso, os sistemas são uma espécie de desconvergência anti-sistémica pela afirmação da sua informação genética matricial. Essa luta pela sobrevivência processa-se ao nível do económico, do simbólico e do político, outro trio indispensável na análise do campo artístico.

Cada sistema afirma-se como único, estável, aparentemente atomizado, que se vai auto-regulando: é a noçãobourdieusiana de *habitus,* que regula a totalidade e a durabilidade dos sistemas artísticos. O *habitus* seria, então,

> "Um sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas, predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objectivamente 'reguladas' e 'regulares' sem ser o produto de obediência às regras, objectivamente adaptadas a seu

> fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e colectivamente orquestradas, sem ser o produto da acção organizada de um regente"(Bourdieu, 1994:61).

Temos aqui uma questão interessante. No campo artístico, particularmente no que concerne aos artistas, estesestão confrontados com o problema do duplo constrangimento. Por um lado, existem as estruturas estruturadas que funcionam como estruturas estruturantes geradoras de significações e reguladas.

Por outro, encontramos o artista que as internaliza como produto e produtor de cultura, que "desobedece"às regras, uma contra-culturaque desconstrói e distorce a realidade através do objecto artístico, paradoxalmente, nesse quadro de estruturas estruturadas. Por vezes, o artista fá-lo no comportamento diário, ou nas *happenings,*quando prefere utilizar uma modalidade artística para demonstrar a sua actividade de desconstrução e redimensionamento da realidade social através de plasticidades. Voltamos à questão do sujeito (acção) *versus* estrutura (sistema).

A Sociologia tem por mister compreender, descrever e explicar a sociedade. Esta assunção remonta à sua origem. Como área do saber, resulta do início da era moderna europeia nascida da encruzilhada entre a revolução científica (positivismo) industrial (económica) e revolução política (revolução francesa).

Embora os fundadores desta área do saber não tenham dado tanta importância à arte quanto deram a outros tópicos, tais como desigualdades, indigência, classes sociais, segmentação, estratificação, cultura no seu sentido mais lato, a Sociologia da Arte socorre-se dessas dimensões para explicar o seu campo.

Tendo como objecto estudar o social que se manifesta de diferentes formas e conteúdos, incluindo a forma artística, a Sociologia tem vantagens intrínsecas ao seu saber e saber fazer. Se a Sociologia pode estudar grandes sistemas, teorias e perspectivas diversas no plano macro, ela também estuda as micro-interacções onde se processam os reportes sociais.

Incidindo as suas lupas sobre sistemas, estruturas e interacções, a Sociologia, particularmente a da arte, que se afirma como um sistema de sinais-símbolos, estuda, então, as interligações entre actores sociais, instituições e os conteúdos que produzem. Por isso, a Sociologia da Arte dá predominância às componentes expressivas, o mesmo que dizer às formas de representações colectivas individualizadas e expressas pelos artistas. Encontramos isso visivelmente expresso, de modo particular, nas telas. Portanto, a Sociologia tem por vantagem olhar para os conteúdos e as formas que ocorrem tanto no nível macro quanto no nível micro, no caso, através das telas, mas poderia ser, por exemplo, através da música, coreografia, fotografia, escultura ou qualquer outro suporte material ou imaterial. Ou seja, a Sociologia dá conta das pessoas, instituições, o que

pensam, o que fazem, que símbolos partilham, ou não, que signos, que ícones retratam as suas interacções, suas redes, suas afinidades. Nisso, a leitura iconográfica é fundamental.

Por tudo isso, a leitura iconográfica afigurou-se-me mais uma hipótese, uma porta de entrada complementar ao trabalho que estava a tentar construir, uma compreensão do quotidiano por via das telas, cerâmicas, esculturas e instalações.

Pensei, por exemplo, na possibilidade que a paleta de cores nos dá para explicar coisas sociais. Ocorreu-me, a esse propósito, Kandinsky (2008), que ouve nas cores sons e vê nos sons cores, sinestesia que habita, tipicamente, as obras de arte. O que traduz o impressionismo no sentido etimológico do termo, aquilo que revela impressões individuais, representações.

Incidi nas perspectivas, títulos, signos, imagens que os artistas constroem nesse mister de pintar, esculpir e desenhar e no que isso poderia ter de útil para consubstanciar o meu trabalho.

Lembei-me, a propósito, de que, aquando da outorga do doutoramento *honoris causa* a Malangatana, pela Universidade de Évora, em Fevereiro de 2010, o artista me pedira subsídios para o seu discurso de ocasião. Daí que, nos dias precedentes à cerimónia da outorga, lá ia eu, mais ou menos todos os dias, ao seu *atelier*, em Maputo, no bairro do Aeroporto, para juntos reflectirmos sobre aquilo que poderia ser uma mensagem interessante para o dia da galardoação.

Malangatana falava apaixonadamente da sua obra. Contou-me estórias sobre a sua avó, com quem crescera; lembrou as noites de luar em Matalana, sua terra natal. Falava dos tinhlolos (ossículos adivinhadores utilizados pelos curandeiros), das suas aventuras amorosas; aludiaà sua relação com a Igreja, com os colonos, falava da sua prisão pela polícia política colonial, a PIDE. Falava das cores fortes que usou nos seus quadros para retratar a frieza ou a doçura da existência humana e o que para ele tudo isso representava, desde a tentativa de expressão do amor ou ódio que habitam as nossas relações sociais. Em suma, Malangatana falava da sua quotidianidade, da narrativa que espelhava nas telas, esculturas, murais e instalações da sua autoria.

Circulando pelo *atelier*, Malangatana chamava a minha atenção para os símbolos fálicos, bichos feitos homens, mulheres e crianças, qual zoomorfização e efabulação em questão. Entendi que, dessas conversas, pude ter acesso a portas de saída para a explicação do quotidiano através das artes plásticas, particularmente a partir do espólio de Malangatana, no seu *atelier*. Malangatana informou-me que tudo o que se vê no seu trabalho ou foi vivenciado ou lhe aparecera em sonhos indicadores para a recriação da realidade objectiva.

Ocorreu-me, então, estender essa abordagem à totalidade dos trabalhos escolhidos como *corpus* desta dissertação. Propus-me a ouvir os artistas, a ler as suas obras. A questão que se me colocou foi, como fazê-lo com sustentação teórica? Óbvio, a semiótica pode dar-nos uma leitura a partir do

ponto de vista desse saber, mas não é o suficiente. A questão é, que abordagem teórica pode justificar a opção por esta via, a de ler telas?

Revisitei as minhas aulas de graduação, numa das quais a minha professora de Introdução às Ciências Sociais, a Prof. Doutora Conceição Osório, me indicou para apresentar Bachelard. Eureka, pareceu-me ser razoável socorrer-me aqui do seu racionalismo aplicado. Do mesmo modo, pensei num autor mais contemporâneo, Bauman, e dele retivea sua proposta de arte líquida. Entendi então, com Bachelard, Morin e Kandinsky,que o mundo da arte clama por uma conjugação de maneiras de apreendê-lo.

Se, para Bachelard (2004), o caminho do conhecimento está na imbricação da poesia, Filosofia e Ciênciae se conjugo essa perspectiva com a proposta do estado liquefeito das sociedades ditas modernas adiantada por Bauman (2015), então estou a enveredar por uma epistemologia das aproximações (Bachelard, 2004). Quer dizer, o objecto vai sendo construído e apreendido no processo de compreendê-lo para explicá-lo. Do mesmo modo, com Morin(2005), advogo a epistemologia da complexidade e da complexização do social. Todos esses termos, uns de forma mais velada do que outros, podem ser lidos nas telas através da poesia, Filosofia e Ciência, que enunciam por aproximações.

5.1. Por uma epistemologia das aproximações

> " (…) A ciência postula comummente uma realidade. Do nosso ponto de vista, esta realidade apresenta no seu aspecto desconhecido, inesgotável, um carácter eminentemente próprio que suscita uma busca sem fim. Todo seu ser reside numa resistência ao conhecimento. Nós tomamos, portanto, como postulado da nossa epistemologia, o inacabamento fundamental do conhecimento"*(Bachelard, 2004:13)*.

Do desafio entre razão e experiência, entre o abstracto e o concreto, Bachelard revela-nos a filosofia do inexacto, uma epistemologia das aproximações. A sua pertinência traduz-sena viabilização do diálogo entre conhecimentos teóricos e técnicos de que dispomos para participarmos na construção desse "puzzle", o processo de conhecimento. É essa a operação que realizamos quando olhamos para uma tela. A partir da interpretação dos signos, cores e formas, podemos tirar algumas conclusões, ainda que sob vigilância epistemológica, sobre essa realidade social líquida.

Todavia, a leitura da tela, ou outra obra de arte qualquer, consubstancia o diálogo entre a arte (*poesis),*a ciência (Bachelard), oupoesia e prosa, no dizer de Morin. Para Morin (2005), poesia seria o *mirandum*, o devaneio, e a prosa seria o mundo prosaico, do trabalho, das normas construídas, dos sistemas, das estruturas.

Do ponto de vista do observador, o racionalismo aplicado veicula essa polaridade epistemológica entre o realismo e o idealismo. A tela existe porque o seu autor a construiu num determinado

contexto, numa determinada filosofia, pressupondo determinada auto-inscrição narrativa, já que a obra de arte é única por definição. O mesmo significa dizer que a obra de arte é poética e prosaica. Poética, porque espelha essa possibilidade construtiva e desconstrutiva que representa a obra de arte. Prosaica, porque o artista vive num certo quadro, num certo sistema que lhe é preexistente, embora possa participar da sua reformulação através duma *praxis* de cidadania e artística por via da *agency* (acção, agir).

Para mim, tal como nos assevera Bachelard (2004), sim, a epistemologia carrega uma historicidade. Contrariamente, o objecto está impregnado de relatividade. Assumindo a designação da produção académica de Bachelard, em nocturna (poesia,) e diurna (científica), proponho uma epistemologia da madrugada, do alvorecer, onde o dia e a noite interagem na imensidão das possibilidades da savana africana. Quer dizer, uma leitura na condição de pós-colonialidade que nos permite abordar uma variável explicativa que não cabe simplesmente no dia ou na noite, mas que se situa entre as duas realidades, o que produz uma terceira dimensão que proponho se chame a epistemologia da madrugada, já que se situa entre a produção da noite e a produção do dia.

Adicionalmente,recordei-me da referência aos significados da cor entendidos pelos diferentes actores nos diferentes quadrantes. Para o caso moçambicano,por exemplo, ao alvorecer, a paleta de cores na savana vai do alaranjado do sol nascente ao azul das lagoas;passa pelo castanho das montanhas e desagua no branco do cantar dos pássaros.Quer dizer, uma paleta quea Europa, por exemplo, já não tem, dado o estado iluminado das suas cidades, vilas e aldeias. A Europa está bastante iluminada para ter uma madrugada lusco-fusca.

Sobre a importância das cores, Kandinsky diz-nos que,

> "A cor é (…) um meio para se exercer influência directa sobre a alma. A cor é a tecla. O olho é o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa" (Kandinsky, 1990: 98).

A construção da imagem pelo olho humano é uma das formas através das quais nos relacionamos com o exterior, portanto, com a natureza humana e não humana. É através dessa operação que percepcionamos o mundo e atribuímos colorações, formas, texturas, significações.

Indo por esse trilho, o que é que significa, então, a permanência dos vermelhos, amarelos alaranjados e pretos em Malangatana? O que significa a ocupação total do espaço da tela em Malangatana?

Do ponto de vista da simbologia, o que significam os lagartos nos quadros de Ídasse? Os pássaros zoofeitos de Quehá? Que dizer da formação cromática espatular de Mucavele?

Respostas por dar, decerto não neste trabalho, podem ser perspectivas de futuras análises. O que me proponho fazer aqui é uma modesta leitura da amostra que escolhemos para nos dar indicações sobre o uso do corpo, da estratégia de zoomorfização e efabulação.

Para tal, e como disse Bauman, a modernidade, nela incluída a arte, é liquefeita, portanto, sujeitaàs diferentes mutações de estados físicos característicosdas sociedades modernas que passam pela fluidez, fugacidade, capacidade de mutação do sólido ao líquido e vice-versa. Portanto, dar conta desta modernidade líquida, complexa, cheia de convulsões e de mudanças estruturais, é também mister dos artistas, aliás, podemos lê-lo nas suas obras. Quer dizer que as obras de arte são fonte inesgotável de questionamento e de aquisição de conhecimento sociológico.

ASociologia da Arte analisa a arte como um fenómeno holístico, privilegiando as tensões entre o trabalho e o capital, entre o local e o global, entre o Estado e o artista, entre organismos de diplomacia cultural e os locais, entre curadores e artistas, entre vendedores e compradores. Nas obras de arte, estão incorporadas as narrativas dos artistas, as relações que estabelecem com os diferentes segmentos da sociedade, o que revela a sua existência micro-interaccionista: os artistas vivem em concreto, com escolas por pagar, utopias, qualidade de vida, paz, segurança,liberdade, democracia, fraternidade, igualdade.

Por conseguinte, a utilização da narrativa, seja fábula ou mais verosímil, pode ser empiricamente evidente nas obras de arte e, a partir delas, podemos reconstituir uma realidade social praxiológica, através de plasticidades.

Por outro lado,a partir do corpo retratado nessas telas, podemos admitir que os dois, o corpo e a tela, intermedeiam relações sociais e são, por isso, coisas que podem explicar esse mesmo social, daqui a opção pelo corpo como lugar privilegiado de materialização e representação da utopia ou distopia, nas telas, esculturas ou outras escolhas materiais ou não.

5.2. O corpo humano como repositório de relações sociais

As relações sociais envolvem a mediação da corporeidade. Fosse tão-somente pela actividade perceptiva que o homem desenvolve a cada instante e que lhe permite ver, ouvir, saborear, sentir, tocar e, assim, colocar significações precisas no mundo que o rodeia (Breton, 2006:7), o corpo é a existência primeira da acção ou do facto social. Assim, é natural que uma plasticidade enraizada no quotidiano como o é a moçambicana tenha o corpo como uma entidade privilegiada dessa mesma representação plástica. No caso moçambicano, onde o Ubuntu[21]se configura como a filosofia

21 Ubuntu é um conceito que emana da filosofia africana. Basicamente, quer dizer que as pessoas não são ilhas, ou seja, que vivem com as outras. Portanto, a humanidade/*humaneness* de cada um dos membros da sociedade está presa a outros membros, sejam ou não da sua cosmogonia. Nessa cosmovisão, estão implícitos

estruturante. Já não se trata do corpo na arte grega, a ginástica do corpo ou o corpo segundo uma mística cristã, mas uma abordagem ontológica desse mesmo corpo. O Ubuntu resume-se ao reconhecimento do outro como crucial para a existência de outrem. A sua máxima é, "eu sou porque estou e sou com os outros". Portanto, o corpo revela o regime de signos, o regime de verdade que um determinado grupo, segmento ou estamento societal conceptualiza e defende.

A menção ao corpo faz sentido, pois ele revela o meio através do qual as relações sociais são construídas. No interior de uma mesma comunidade social, todas as manifestações corporais do actor são virtualmente significantes aos olhos dos parceiros. Elas só têm sentido quando relacionadas ao conjunto de dados da simbologia própria do grupo social (Breton, 2006:9).

Isto quer dizer que o corpo se inscreve num tempo e num espaço próprios, representando essa espacialidade e essa temporalidade. Ele (o corpo) denuncia uma historicidade e revela histórias de vida. No caso dos moçambicanos, é uma história colectiva da nação, no sentido de comunidade imaginada, partilhando significados, isto é, o outro generalizado narrado pelos artistas plásticos, esse segmento da comunidade que funciona como Hermes. Fazendo hermenêutica, os artistas plásticos medeiam e interpretam a relação entre o real e o surreal, entre os espíritos e o mundo real, e entre a tradição e a modernidade, retratando-os através dos corpos. É o onírico levado ao extremo: o sonho transformado em tela. Essa narrativa incorpora as contradições inscritas no corpo. Seja sofrimento, escravatura, colonização, fome, cheias, depravação, desejo de liberdade, nudez, volúpia, beleza, sexualidade, erotismo, ansiedade, até a complexa relação entre o tradicional e a modernidade revelada nas crenças, práticas e assunções sociais quotidianas, são inscritos nos diferentes corpos. Revelam-se nos *piercings* globalizantes ou nas tatuagens que funcionam como marcadores identitários. O corpo conta estórias sobre a história dos moçambicanos. De facto, estamos perante uma relação "promíscua" entre o real e o surreal, isto é, entre o verosímil e o inverosímil, materializada através da estratégia da hipertrofiação, zoomorfização e efabulação utilizada pelos artistas plásticos na objectivação das suas obras de arte. Isto é, os artistas utilizam o exagero das formas, misturam seres humanos e não humanos num mesmo corpo, e narram fábulas, quer dizer, uma realidade surreal onde os animais contam estórias e falam como os humanos sobre a história destes últimos, como se de real se tratasse. A questão que podemos colocar é: Afinal, o que é real, o quadro, a pintura, a escultura ou a realidade que surrealisticamente representam?

---

o respeito pelo outro, o respeito pela diferença, a ética, o diálogo e o consenso. Há discussões sobre a sua origem. Há quem aponte a sua origem ao antigo Egipto, particularmente nos povos que com ele se relacionavam, os Núbios, Eritreus e Somalis. Seja como for, é dado como certo que a filosofia do ubuntu subsiste na África subsariana. Ela desempenhou um papel preponderante durante as audiências na Comissão da Verdade e Reconciliação, na África do Sul, onde os que cometeram crimes durante a vigência do *apartheid* os confessaram e foram perdoados.

Será que essas obras representam mesmo o real?

Essa ténue e quase indefinida fronteira entre o real e o surreal não fica resolvida. A única quase certeza é que essa fronteira corporiza os anseios da comunidade imaginada Moçambique, da qual os artistas fazem parte e nela estão incrustados. Essa identidade de fronteira define os sentimentos dos artistas que se revelam ora utópicos ora des-tópicos e captam as duas épocas em apreço. Se, no geral, se pode falar da era antes e depois de Cristo, em Moçambique, a metáfora, por analogia, pode ser, antes e depois do Programa de Reestruturação Económica (PRE), antes e depois do *Washington consensus* aplicado a Moçambique. Essa divisão temporal é sobretudo social, onde o corpóreo, a zoomorfização e a efabulação são privilegiados no intuito de captar o tempo social das duas épocas. Estas categorias são, por isso, transtemporais. De facto, tanto numa como noutra época podemos ler a mesma coisa: o corpo, particularmente o feminino, significando procriação, domesticidade, natureza sexuada, sensualidade, voluptuosidade, casamento, família, entre outros. O masculino, que representa virilidade, o fálico, a dominação e, portanto, a supremacia do heterossexual, quer dizer, "do normativo", por oposição ao homossexual. São escassas, por exemplo, as manifestações de homossexualidade nessas representações plásticas, embora não deixem de ocorrer, esporadicamente. Isso decorre, por hipótese, do facto de a homossexualidade ser socialmente condenada, se bem que, no entanto, apareça de forma onírica e efabulada nas obras de arte, uma vez que a obra de arte é uma entidade livre e de expressão de liberdade criativa, por excelência. Daí a estratégia da zoomorfização e efabulação.

A encimar toda esta panóplia, encontramos uma tendência para o absurdo. Esta teoria remonta a Kierkegaard, Camus, ou podemos encontrá-la no Existencialismo. O absurdo faz referência ao conflito entre a procura de construção de significados para a vida humana e a inabilidade para a encontrar, no sentido de ser humanamente impossível. É essa impossibilidade, essa absurdez, que vemos nas obras escolhidas para ilustrar esses momentos do nosso estudo. Daí a tendência para a zoomorfização e efabulação muito perseguida pelos artistas cujas obras fazem parte do nosso *corpus*.

5.3. Zoomorfização e efabulação

Zoomorfização significa animalização dos personagens. Quer dizer que o instinto (animalesco) se sobrepõe à razão. No caso da dinâmica moçambicana das artes plásticas, é recorrente o uso desta abordagem, onde corpos animalizados, muitas vezes sem rosto, ou com rostos explícitos de animais, povoam as telas, esculturas, instalações ou peças em olaria. Podemos ver lagartos(gala-galas) nos desenhos de Ìdasse, vemos crocodilos e serpentes em Malangatana, pássaros ou simplesmente seus bicos em Quehá, ou monstros animalescos bicéfalos em Reinata Sadimba e por aí afora. Portanto, estamos a dizer que um dos marcadores identitários das artes plásticas em Moçambique é a personificação, se quisermos pedir de empréstimo uma figura de estilo das literaturas, diremos que se tratade prosopopeia. Isto é, atribuição de qualidades, acções ou sentimentos humanos a seres inanimados ou irracionais, animismo, personificação que, aliás, é comum nas crenças locais.

Outro conceito concomitante é o de efabulação no sentido de disposição dos factos que constituem a trama do trabalho artístico, ou a capacidade para alterar a verdade. Trata-se, na verdade, de uma verosimilhança inverosímil. As obras sobrevivem da transmigração da tradição de oralidade vigente, as estórias, os fantasmas, os espíritos (djines da escultura maconde) e todo um imaginário surrealista.

Seja como for, afinal, a hipótese que aventamos, segundo a qual a utilização do corpo como motivo de plasticidade foi mais acentuada na segunda época em estudo, as evidências empíricas atestam-no. Todavia, não nos parece sustentável que se possa fazer divisão, isto é, excluir a utilização do corpo da análise da primeira época. De facto, tanto numa como noutra época, o corpo povoa o imaginário dos artistas, uma vez que o corpo é a coisa de onde se enuncia o onirismo. Melhor, o onírico é veiculado pelo corpo,este que se vai transformando e no qual se inscreve o social real-surreal. Seja como personagem em tela, escultura ou outro estilo ou técnica, ou como esbatimento por via da efabulação, os corpos falam de uma realidade que se apresenta de *per si* surrealista. Por exemplo, a crença segundo a qual partes do corpo de pessoas portadoras de albinismo podem ser utilizadas em acções mágico-herbais-religiosas e propiciar riqueza monetária; ou mãos de pessoas mortas que aparecem nas noites para se vingarem, ou "aviões" que voam na calada da noite para transportar mau agoiro, enfim, uma longa lista poderia ser aqui descrita. O importante é sublinhar a importância dessa maneira de pensar e de crer que está espelhada nas obras de arte.

No seu étimo, zoomorfo quer dizer aquele que tem a forma de animal. Na mitologia moçambicana, a cosmogonia é identificada com animais que são pessoas. Ou seja, o mito fundacional das famílias tem no seu epicentro um totem que é um animal. Portanto, a vida dos animais humanos está ligada aos animais não humanos. Na crença dos moçambicanos, os humanos, quando morrem, transformam-se em animais não humanos que protegem ou dificultam a vida dos humanos, dependendo do tratamento que os animais humanos deram aos seus antepassados, animais humanos

e não humanos. Quer dizer que os deuses protectores, ou não, se transformam em animais, chegando a ser as duas coisas em simultâneo: zoomorfizam-se. Portanto, são entidades, divinais ou não, que têm formas de animais e cada clã tem o seu animal, os "tinguluves". Esses tinguluves são a metonímia do animal não humano no geral. Tal como Malangatana dizia, os zoomorfos que povoam as suas telas são seres com os quais sonhava. Ora jocosos, ora hipertrofiados, ora sexuados, ora em actos sexuais, ora alegres ou zangados, os zoomorfos falam de estórias, contam fábulas sobre os animais humanos que vivem com os não humanos. As ânsias, as desilusões, as crenças, os traços cadavéricos, expressam o realismo surreal dos moçambicanos.

As estórias contadas nos murais, telas ou, já agora, nas esculturas maconde shetanis (Satanás) ou ujamaas (esculturas que representam a família, a comunidade ou, no geral, a vida em sociedade), são narrativas que expressam a vida real ou surreal das comunidades a que pertencem os seus autores.

O dito anterior remete-nos para o conceito de memória que tem a ver com imagens, representações e, já agora, captações do real que, por vezes, parecem irreais. Tais captações são importantes nas representações mentais dos autores dessas obras, como sejam a associação, a analogia, a metonímia, a catáfora, a alegoria e outras metáforas, portanto, imagens que são muito recorrentes nessa poética de plasticidades, o que produz uma linguagem visual.

As artes plásticas vivem de imagens, isto é, de memórias e recordações, mesmo que inverosímeis. É de senso comum que a imagem se socorre de vivências semânticas, *praxis*, lugares, tempos, saberes, pessoas, cheiros, formas, conteúdos e outros que tais. Quer dizer que a imagem tem outras valências, outras variáveis passíveis de recordar, ou não, mas que são estruturantes para a memória e, por conseguinte, para o acto da produção das obras plásticas. Ora, isso põe em questão dois registos: a convivência por vezes sadia, outras,doentia, entre a tradição e a modernidade. Se, por um lado, a tradição remete ao onírico, aos espíritos, à fábula, à lenda, ao exótico e, por vezes, ao olhar estranho e atónito do outro, a modernidade questiona todo esse manancial que sai dos quadros da dita racionalidade cartesiana, "penso, logo existo", que se torna imperial relativamente a outras lógicas, comuns a outras formas de pensamento como, por exemplo, "existo, logo penso", muito comum em Moçambique. Aqui, estamos perante uma nova identidade que é imposta pelos próprios artistas, aquilo a que Appiah (1996) chama de neo-tradicional: a modernidade cartesiana é desafiada em todo o seu conceito e ser.

Esta proposição remete-nos a pensar com Berger e Luckmann (1995): a realidade é uma qualidade que pertence a fenómenos que reconhecemos como tendo uma existência independente da nossa vontade e o conhecimento como a certeza de que os fenómenos são reais e possuem características específicas. Todavia, a obra do momento moçambicano situa-se numa conjugação do absurdo que emana dessa capacidade para alterar a verdade (efabulação). Portanto, ela torna-se uma narrativa

própria e, no caso, arreigando a condição de oralidade como traço comum da sociedade moçambicana. Vejamos como a efabulação funciona na grelha que propomos.

5.3.1. Efabulação

Tipicamente, a moda na dinâmica das artes plásticas em Moçambique reside, por um lado, nas embrionárias mudanças na criação artística e, por outro,nas tradições de contar estórias (efabulação), narrativas marcadoras da sociedade tipicamente de oralidade que é a moçambicana. De facto, aqui somos chamados a fazer uma sociologia dos contextos, aquilo que Ngoenha (2016) chama de momento moçambicano. No prefácio a esse livro de Ngoenha, por mim escrito, digo que, tendo em conta toda essa maneira de pensar local, inscrita num passado de glória, epopeia por vezes dramática ou tragicomédia, o momento moçambicano é processual em *continuum* e configura-se, de facto, como uma *bricolage*.

Se os horrores da guerra, a violência física e simbólica, definem o Expressionismo alemão, então, assim, também podemos, por analogia, definir o contexto do actual momento moçambicano de carestias, incertezas, guerras e inflações. Portanto, a efabulação e a zoomorfização são os conceitos que podem explicar esse contexto, em qualquer modalidade artística, particularmente nas artes plásticas, entendida a efabulação como narrativa que legitima uma certa moralidade e cosmovisão.Na verdade, aqui zoomorfização e efabulação complementam-se, pois fábulas vivem de falas de animais, uns desempenhando papel de vilões, outros de heróis de se seguir e outros apenas como móbeis da trama. Acresce a essa zoomorfização e efabulação a lógica do absurdo, o conflito entre a tendência humana de construir significados para a vida (des)humana que estrutura a sociedade (Camus, Kierkegaard), e a sociedade que funciona com regras próprias,às vezes ao acaso e muito violenta em todos os sentidos. Portanto, a ligação ao mito fundador dos clãs ou das comunidades como um todo,as cosmogonias e escatologias subjacentes, povoam as histórias das esculturas Ujamaa, ou as telas de, por exemplo, Malangatana.É uma perspectiva de estilo quase sinestésica: bichos com cabeças humanas que choram cores, humanos com cabeças de bichos que tacteiam formas, estórias pintadas ou esculpidas de cores e texturas de madeira ou de armas desfeitas. Para esta secção, escolhemos algumas obras ilustrativas. A metodologia para escolha das obras paraa leitura iconográfica foi importante para a tematização e o agrupamento nos conceitos que aventamos como hipótese.

Pedimos ao curador principal (Jorge Dias) do Museu Nacional de Artede Moçambique, em Maputo, que nos escolhesse trabalhos (obras de artes plásticas) mais significativos que revelassem as duas épocas do nosso estudo. Uma vez escolhidas e por nós analisadas as obras, chegámos à conclusão de que o corpo está presente do mesmo modo nas duas épocas. O que diferencia uma e outra época é a temática e o expressionismo que está subjacente às obras. Por isso, chegámos à conclusão de que a força do corpo perpassa as duas épocas. Tal como a zoomorfização e a efabulação. Sendo

aobra de Malangatana paradigmáticado que se configura fora dos quadros conceptuais propostos, porque não só perpassa as duas épocas, mas, e sobretudo, porque faz recurso a todas as estratégias (efabulação, zoomorfização, feminização e uso recorrente de símbolos fálicos) num mesmo mural, tela, escultura ou instalação, optámos por fazer a leitura de um mural emblemático da sua autoria: "*Vovó Espangara está Zangado*", patente na casa de cultura da Beira, datado de 1972, restaurado e reinaugurado pelo presidente da República de Moçambique, em 2016, por ocasiãodo Festival Nacional da Cultura.

Passemos à ilustração das obras com conteúdo zoomórfico.



Figura 6. As turmalinas das Telecomunicações De Moçambique (TDM), 1998. Chiboleca, zoomorfização 1998, pássaro/paz paleta de cores

Chiboleca
As turmalinas das Telecomunicações De Moçambique (TDM), 1998
Óleo s/tela
Col. de arte da TDM

Nesta obra, podemos observar um pássaro que ostenta dedos humanos. As cores vivas evidenciam a beleza e leveza dos pássaros que são contraditos pelo olhar mórbido, meio humano e meio de coruja, ave de mau agoiro na mitologia moçambicana. Título interessante, As turmalinas, pedras preciosas que causam a febre do garimpo. As regiões onde as turmalinas ocorrem estão pejadas de

garimpeiros oriundos da zona dos grandes lagos e da África ocidental, que fazem dos nacionais moçambicanos seus empregados de mister. De quando em quando, há notícias de desabamentos de terras em que ficam soterrados dezenas de garimpeiros. Estes garimpeiros de turmalina estão, inclusive, armados, chegando a confrontar-se com as autoridades policiais locais.



Figura 7. Técnica: Pirogravura, Jorge Nhaca.

Jorge Nhaca
Cabeleireiro, 1991
Pirogravura e acrílico s/contraplacado
70 x 63 cm
Col. de arte da TDM

Jorge Nhaca
Não sou orgulhosa, 1990
Pirogravura e acrílico s/contraplacado
74 x 48 cm
Col. de arte da TDM

Jorge Nhaca (falecido) é o autor destas pirogravuras. A primeira retrata uma galinha-do-mato (ao centro, com bico de patas de caranguejo) a ser pintada por dois camaleões, qual *body art*. Na efabulação moçambicana, a galinha-do-mato é um animal discernido e bastante difícil de apanhar. Os camaleões são sinónimo de calma e destreza. Na imagem, os dois camaleões oferecem algo à galinha, enquanto nas outras mãos ostentam pincéis, pintando a galinha-do-mato empoleirada num estrado, portanto, num estatuto superior.

Na segunda pirogravura, uma ave pavoneia-se, como que a ilustrar o pavoneamento de seres reais, debicando sozinha, e ostentando uma crista enorme, descomunal. Será a representação do pavoneio societal?



Figura 8. Mapfara.

Mapfara
... todo custo, 1991
Cerâmica
37 x 56 x 47 cm

Esta obra (cerâmica) é sintomática dessa efabulação absurda zoomorfizada. Com três membros, um com três dedos e outro com quatro, ostenta os sinais de macho e fêmea que conhecemos das ciências biológicas. Será um hermafrodita?

A cabeça termina em cinco dedos e uma boca sorridente. No lugar da orelha, um enorme orifício: vontade de ouvir mais e melhor? Ou a representação de mais um desses espíritos, que só o mito sabe da sua origem?



Figura 9. Mapfara.

Mapfara
Sedutora obscena,2006
Cerâmica
36 x 57 x 46 cm

Do mesmo artista, esta peça em cerâmica caracteriza a zoomorfização. Corpo tatuado, no centro do qual podemos ver a sombra de uma mão (mais escura), é encimada por um orifício (vaginal?), ladeado por dois seios pontiagudos. Acima destes motivos, apenas uma mão ou perna que termina num bico de pássaro? Crocodilo? Seja como for, é o corpo a questão em trato, de forma absurda.



Figura 10. Troca de Olhares.

Mapfara
Troca de olhares, 2006
Cerâmica
70 x 37 x 26 cm

Nesta peça, Troca de Olhares, temos um ser hermafrodita. Podemos divisar os bigodes e uma vagina com a espiral do desenvolvimento a emanar dela. Nas pernas, vislumbram-se tatuagens representando favos de mel, corpos masculinos e um sinal de lacinho: Sida? Cancro? Não estando colorido, não temos muitas conclusões a tirar, pois as cores dos laços simbolizam enfermidades distintas: o vermelho para se referir ao Sida e o azul ao cancro. Qual será? Em cerâmica, toda ela castanha, fica ao critério do apreciador. No entanto, as duas são flagelos do actual contexto moçambicano.



Figura 11. Noel Langa.

Noel Langa
Colheita do cajú, 2006
Acrílico s/tela
100 x 100 cm

Discípulo do escultor Alberto Chissano, Noel Langa habita as suas telas de pássaros, cujos olhos têm o perfil dos mochos, corujas. Se, no imaginário ocidental, a coruja deMinerva é sinónimo de sabedoria, aqui, a sabedoria pode ser entendida como saberes ocultos. Diz-se nas fábulas narradas na oralidade local que, quando uma coruja aparece, algo vai mal.

Natural de Mandlakhazi, Noel não se desfez das árvores que dão dinheiro: os cajueiros. Daí o recorrente vermelho cajual e o próprio fruto como ícone da sua pintura.



Figura 12. Noel Langa.

Noel Langa
Sem título, 2006
Acrílico s/tela
100 x 160 cm



Figura 13. Tomo.

Tomo
Sem título, 2007
Acrílico s/tela

Mais esbatido, o expressionismo de Tomo retrata o movimento estranho de corpos do mesmo modo estranhos: meio acavalados, femininos ou masculinos,os corpos bamboleiam-se na tela sem espaços negativos numa complementaridade de movimentos.



Figura 14. Tsenane.

Tsenane
No topo para o melhor reconhecimento, 2006
Cerâmica
77 x 50 x 25 cm

Tsenane (sexualidade para minha análise), fruto da Escola Nacional de Artes Visuais-ENAV (ensino médio) e posteriormente ISArC (licenciatura), é o exemplo da exploração de formas, cores e técnicas académicas. Todavia, esta cerâmica não deixa de fazer jusà moda: zoomorfização. Este, que parece ser um acto sexual entre um ser zoomorfo e uma espécie de polvo que, na verdade, faz parte dum mesmo corpo encimado por essa face de lábios grossos, quase satisfeita.

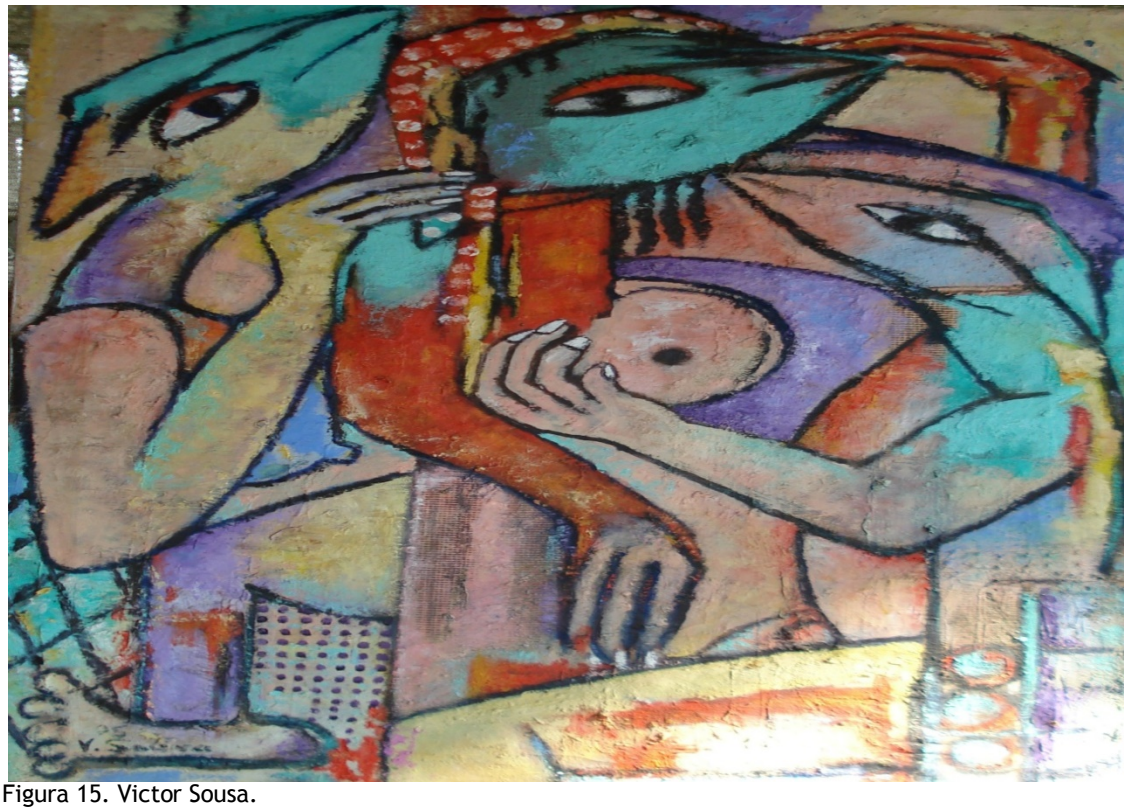


Figura 15. Victor Sousa.

Victor Sousa
Maternidade, 2005
Acrílico e óleo s/tela
80 x 60 cm

Victor Sousa, da geração intermédia entre os fundadores (Malangatana, Chissano, etc.), não é propriamente da geração mais nova, a do Núcleo de Arte, onde alocamos, por exemplo, Falcão ou Quehá. Victor Sousa foi docente na ENAV. Trabalha diferentes técnicas, materiais e modalidades. Nesta tela, também podemos ver a zoomorfização. Corpos femininos com cabeças de lagarto ou pássaro. Mãos humanas com terminação em garras tacteiam um seio humano. Bem equilibrada a obra, ela vive de uma coloração que nos remete ao alegre, embora enigmática.

5.3.2. Corpo feminino como santuário de utopias distópicas

A corporeidade humana é um fenómeno social e cultural por excelência. Ela é motivo de representações, simbologias e imaginários porque intermedeia as relações sociais dos indivíduos (Bretton, 2009). Daí a fixação privilegiada do corpo em pinturas, esculturas, gravuras, etc., estratégia recorrente nas artes plásticas, particularmente em Moçambique.

No que toca ao corpo feminino, este não só representa a sexualidade como também produz uma pedagogia do feminino (Loponte, 2002). Portanto, esse corpo passa a ser uma realidade semântica donde se pode deduzir diferentes significações, umas verosímeis, outras absurdas. Seja como for,

a utilização do corpo feminino pelos artistas moçambicanos, no momento a que fazemos referência, presta-se aos dois. Por um lado, o corpo feminino explicita a sexualidade. Por outro, implicita o lugar onde se espelha a absurdez, isto é, aquilo a que chamo de utopia distópica, portanto, corpo como santuário do todo social, onde cabem as frustrações, as desilusões, o desencantamento decorrente dessa modernidade onde tudo se vende e tudo se compra, da carestia, da guerra.

Se os horrores estão na base da conceptualização do Expressionismo alemão, analogamente, em Moçambique, os horrores decorrentes do estado de guerra permanente, de cerca de quarenta anos, a violência física simbólica e verbal subjacentes estruturam o quotidiano dos moçambicanos. Daí que os artistas plásticos moçambicanos expressem com e no corpo, particularmente o feminino, o momento e as dinâmicas das artes plásticas em Moçambique.

De um modo muito peculiar, os corpos dos moçambicanos são vigiados, punidos e dolcificados, como nos diz Foucault (1999), de tal ordem, que são motivos privilegiados de expressão artística.Os corpos dos moçambicanos e das moçambicanas são sujeitos ao suplício,condenação, castigo, o que representa a anatomia político-económico-cutural vigente. Por seu turno, e em contraponto, o corpo feminino é o santuário que alberga toda essa realidade de trágico-comédia. Nem por isso a ironia das flores, dos beijos e dos azuis celestiais e de outras cores tropicais deixam de ser as preferidas, o que revela uma certa esperança e capacidade volitiva emocional para coisas melhores e mais risonhas.

Atentemos para as evidências empíricas que arrolámos.



Figura 16. David Mbonzo.

David Mbonzo
Sem título, 2006
Acrílico s/tela

Nesta tela de Mbonzo, podemos observar uma mulher segurando uma flor em cada mão. Na verdade, são duas pistolas que terminam em flor, ao género *make love, not war*. As cores e os motivos remetem-nos ao movimento hippie dos anos 1960. Duas caras-metades acasalam-nas, coraçõesna face e na parte central do corpo. Ladeiam o corpo flores, ao jeito*naïf*. O importante aqui é sublinhar essa utopia presente em corpo de mulher. Esta técnica é bem desenvolvida pelo veterano Estevão Mucavele, que a utiliza para retratar as montanhas da Cidade do Cabo, onde residiu, "uma espécie de paisagista de serviço".



Figura 17. Dito.

Dito
Dia a dia,2007
Óleo s/tela
90 x 80 cm

Dito, *à la mode* de Chichorro, pinta estas mulheres exuberantes. Vestidas de cores garridas, são mulheres urbanizadas, pelo menos no vestir. Sobretudo, Dito realça as formas hipertrofiadas dos corpos, particularmente as pernas e os seios. A hipertrofiação representa exagero, é como quem diz, estas mulheres são muito. Repare-se no gesto da mão da mulher de sapatos brancos. Será que está a impedir que o vestido esvoace ou apenas a indicar a parte central da sua volúpia?



Figura 18 Dito.

Dito
Donas de casa,2007
Óleo s/tela
55 x 70 cm

Duas mulheres conversando. Uma de bilha na cabeça (água? Cerveja tradicional?). Não importa, conversam, sendo que a sentada parece estar gestante, se não é a hipertrofiação da parte do abdómen que resulta de muitas parições. Seja como for, esta é uma imagem comum nas zonas peri-urbanas em Moçambique. Ir acarretar água é também sinónimo de confraternização, sobretudo de troca de ideias e de socialização, pondo a conversa em dia, fora das lides domésticas e longe dos homens.



Figura 19. Dito.

Dito
Esperança,2007
Óleo s/tela
90 x 80 cm

Cá estão as mulheres na cavaqueira. À ilharga, uma que parece ser de menor idade, segurando um bebé. Mãe prematura, empregada, filha vizinha motivo da conversa?

Não importa, esta é uma imagem muito comum no quotidiano moçambicano.



Figura 20. Dito.

Dito
Sem título,2007
Óleo s/tela

A mulher central é uma curandeira, a julgar pelos adereços patentes (cabaças penduradas e os ossículos do seu colar, o seu penteado). Contudo, é uma curandeira moderna, até está calçada.O escuro do aposento contíguo sugere um compartimento sem luz, o oráculo para onde entrará a mulher de saia clara, que espreita: “as mulheres são feiticeiras!”



Figura 21. Falcão. A menina do lenço amarelo (2005).

Falcão
A menina do lenço amarelo, 2005
Óleo s/tela

Falcão traz-nos um quadro mais ou menos expressionista, não fosse o figurativo da menina do lenço amarelo. De olhos verdes, a menina esboça um sorriso de soslaio.



Figura 22. Falcão. Não chora menina 2001.

Falcão
Não chora menina, 2001
Óleo s/tela

Não chora menina: porque haveria de chorar? Vicissitudes da vida? Motivos passionais?

Ao fundo, três faces e duas mãos, não invisíveis, como as de Adam Smith, mas bem expressivas, ora acalentando ora acariciando os lábios junto às flores.



Figura 23. Isabel Martins.

Isabel Martins
Noiva na sala, 1988
Óleo s/tela
75 x 92 cm
Col. de arte da TDM

Isabel Martins é das poucas mulheres artistas plásticas presentes na exposição permanente do Museu Nacional de Artes. De forma naïve, este quadro retrata uma noiva com as respectivas damas de honor. Tipicamente, estas damas são amigas íntimas e família chegada (normalmente tias) que aconselham (Ku-laia) a noiva sobre como comportar-se no lar, como ser obediente e como tratar o marido. Acção levada a cabo exclusivamente por mulheres.



Figura 24. Mankeu.

Mankeu Mahumana
Estamos a voltar da colheita, 2000
Óleo s/tela

De enxada ao ombro e peneira (símbolos das actividades diárias das mulheres), Mankeu traz-nos estas mulheres de azul. A julgar pela hipotética labialização, as mulheres falam enternecidas.



Figura 25. Naguib.

Naguib
Grito de paz, 1986
Óleo s/tela
130 x 90 cm
Col. Museu Nacional de Arte

Herdeiro da lógica da efabulação, zoomorfização e inspirado na perspectiva da escultura maconde Ujamaa (família, comunitarismo, cuja característica é a diferenciação num só objecto com díspares movimentos, expressões e sentidos), Naguib traz-nos corpos femininos e masculinos, complementados por pombas, seios e cabeças em riste. Quais crianças nos colos das mães, que se entrelaçam aos corpos masculinos através das pernas e das mãos: espíritos bons ou maus?



Figura 26. Naguib.

Naguib
Sem título, 2000
Óleo s/papel reciclado
Col. de arte da TDM

Estes azuis e lilases que abundam nos quadros e cerâmicas de Naguib são uma espécie de ode à geometria que encontramos nos rodapés das palhotas por esse Moçambique fora. Relembram-nos a suavidade dos corpos bamboleantes dentro das capulanas que revestem corpos, tipicamente de mulheres.



Figura 27. Neto.

Neto
Sem título,2003
Óleo s/tela

Os corpos de mulher que Neto trata quase que figurativamente revelam as interacções quotidianas, entre mulheres, expressam estórias e a história da mulher remetida ao seu lugar doméstico, caucionado por um discurso patriarcal, vigente em algumas partes e mentes moçambicanas. Essa estória não tira a volúpia que caracteriza a mulher moçambicana de norte a sul, nas suas vestes e adornos muito presentes na sua apresentação representada.



Figura 28. Neto.

Neto
Sem título,2003
Óleo s/tela

Cá está a representação de que falaámos no quadro anterior. Aqui, Neto mantém o quase figurativo que conta a história do quotidiano através dos personagens femininos retratados.



Figura 29. Tsenane. Escultura em Cerâmica (técnica mista).

Tsenane
A Sábia e a tola, 2006
Cerâmica
1,64 x 1,27 x 40 cm

Tsenane sai dos carris. Com uma técnica mista, Tsenane veste com a textura da cerâmica os corpos das mulheres que parecem estar de costas voltadas. Seios hirtos, em vez de corações, as mulheres juntaram o suporte, uma perna dupla. Melhor com o mesmo eixo de apoio. Mãos no ventre: Maternidade que se avizinha ou barrigas cheias de nada, a eterna fome de pão?



Figura 30. Victor Sousa.

Victor Sousa
Conspiração, 2007
Monotipia, técnica mista
30 x 40 cm

Escrevi o cartaz para a exposição em que este trabalho nos foi apresentado. Era uma série de faces, umas ocultas outras não, feitas máscaras ou um conjunto delas, coloridas. Serão chapéus ou simples trouxas na cabeça, esses floreados que cada uma carrega?

À semelhança da secção sobre zoomorfização, aqui passamos a ilustrar a efabulação.



Figura 31. Falcão. A Baleia Mista.

Falcão
A Baleia Mista, 2015
Óleo s/tela

A Baleia Mista é mesmo isso: a tela, uma espécie de *bricolage* onde entram tecidos, cordas, o quadro em madeira e a baleia que voa, tipo balão. Uma casa vermelha com um tecto? Ou antena de televisão a anunciar essa modernidade perversa com problemas do género: há espécies em extinção, logo, há problema de sustentabilidade (*sustainability)*.Por isso, os peixes que equilibram o quadro são laranjas, amarelos quase tórridos, tal é a nossa vocação tórrida, tropicalíssimo!



Figura 32. Falcão. Estou tea ver 2005.

Falcão
Estou te a ver, 2005
Óleo s/tela

Estou te a ver é uma expressão que pode tomar muitos sentidos, por exemplo:

1. Sou testemunha ocular, estou a presenciar: tu estás!
2. Do género, "I see!"
3. Comporta-te, a tua atitude está a ser crivada de outras razões como, por exemplo, a minha!

Então, do lado esquerdo do trabalho vemos dois esqueléticos corpos negros a cochichar, um gesto que se ouve em todo o quadro.



Figura 33. Gemuce.

Gemuce
Pintor de sonhos, 2015
Óleo s/tela
100 x 120 cm

De escola russa e francesa, Gemuce é da geração dos que conheceram e estudaram o campo artístico na academia. Aliás, com um historial de escola média de artes, em Moçambique, Escola Nacional de Artes (ENAV), Gemuce é, no meu entender, quem melhor traduz aquilo a que Ngoenha chama de momento traderno. Gemuce demonstra domínio da técnica, manuseio das tintas de onde extrai cores que, embora realistas, não são naturalistas. Ele trabalha esta noção de tradição, isto é, o neo-tradicionalismo, no sentido em que acasala a tradição de contar estórias (efabulação) e uma técnica de fino trato. Tanto é assim que, no seu papagaio, o que voa é um homem que se parece com um corvo da Índia (predador que não o nosso corvo indígena, preto e branco, tal como Moçambique é). Gaivota? Flamingo ou abutre? Seja como for, Gemuce é essa mescla de escola e estória à volta da fogueira, com muita reflexão e criatividade traderna.

O menino representado de chinelos apanhados na mesma areia da praia é o reflexo da sombra do tipo imagem real vertida.Uma efabulação quase real, criativa, e resultado da escola contada através da tradição efabulatória, digamos assim, efabulação linha.



Figura 34. Gemuce.

Gemuce
Série Balouços, 2015
Óleo s/tela
100 x 120 cm

A senda de Gemuce continua no ar. Dois balouçando, uma capulana e umas calças mais ou menos cor-de-rosa dizem bastante para nós que vivemos num mundo quase que de trevas: ***2PM up to 6pm box at the entrance***, podemos ler no canto inferior direito. Tempo aludido na obra? Ou tempo de duração de construção da obra? Ou apenas a alusão ao tempo fixado pelo pincel do Gemuce?



Figura 35. Gemuce.

Gemuce
Inocência (Série Balouços), 2015
Óleo s/tela
100 x 120 cm

Aqui Gemuce quis oferecer-nos a sensação do contraste da inocência do sentido do ver com olhos o que quer que seja, para contar a estória. A menina embalada esvoaça seu corpo diante do olhar atónito? Estupefacto? Ganancioso ou da descoberta da voluptuosidade feminina? De quem?

Enganchados ao céu, os celestiais balouços parecem estar enevoados, prenúncio duma chuva, mesmo que disfarçada pelos azuis que espreitam de soslaio por entre as frestas da inocência dos dois personagens.



Figura 36. Isabel Martins

Isabel Martins
Sem título, 1990
Óleo s/tela

Isabel Martins é literalmente uma contadora de estórias. Ela pinta a tela do tipo Sociologia do Quotidiano, captando esses micro-relacionamentos que se tornam macro, se vistos como estamos a ver: um quadro completo do qual nos podemos aproximar ou afastar: Carros, baloiços, cães, cabeleireiras, barcos, palmeiras e uma nesga de mar. A julgar pelo límpido céu, não há aviso de mau tempo…



Figura 37. Isabel Martins.

Isabel Martins
Sem título, 1990
Óleo s/tela

Sociologia do cabelo: desde duas louras do lado direito, uma delas de umbigo de fora, esta tela é o pormenor da primeira, que parte, portanto, de uma Sociologia do Quotidiano mais abrangente. Aqui, o indicador são os cabelos que diferenciam, classificam e padronizam representações, sejam pombas ou gaivotas ou um mar mais ou menos revolto, a julgar pelo movimento do remo que se vê na "textura" da água.Todavia, o chapéu do remador deixa transparecer uma ideia lúdica. Não me parece que seja um pescador. Deve ser, como acontece, alguém que quis dar uma volta, não como ganha-pão, mas como passeio:lúdico, portanto.



Figura 38. Isabel Martins.

Isabel Martins
Sem título, 1990
Óleo s/tela
75 x 92 cm

Sociologia do Quotidiano: muita cor e vida, mulheres em maioria suplantam as inquietudes,*in fieri*continuam as tarefas do casamento, do lar, como se diz no sul: Kandza ukati, que quer dizer literalmente mais ou menos o seguinte: pilar o lar. Um dos personagens de Paulina Chiziane diz que o lar é o pilão e a mulher o cereal. Nesse sentido, Isabel capta peneiras, cozinhados e conversas de mulheres, essas que, no dizer de outro personagem de Paulina Chiziane, escritora moçambicana de alta-roda, nos lembra:

"Em todas as guerras nunca houve arma mais fulminante que a mulher, mas é aos homens que cabem as honras de generais". Mais preciso é o título de Chiziane, uma escritora, romancista que diz não ser. Tal como Isabel Martins, diz que pinta outras coisas…



Figura 39. Jacob Macambaco.

Jacob Macambaco
Dia da Independência Nacional, 2005
Óleo s/tela

Efabulação: Bastante figurativa, esta tela de Jacob Macambaco, o primeiro paisagista moçambicano, mostra literalmente a chegada da FRELIMO a Lourenço Marques (1975). Podemos divisar, nitidamente, ao jeito de pintura naïve, o avião à ilharga, Samora Machel e Marcelino dos Santos, a cúpula da direcção da FRELIMO. Esta tela conta a estória (história) da chegada epopeica dos libertadores e fundadores da pátriamoçambicana independente.



Figura 40. Jacob Macambaco. Bairro dos pescadores, Costa do Sol.

Jacob Macambaco
Bairro dos pescadores, Costa do Sol, 2004
Óleo s/tela

Esta tela também nos conta uma estória naturalista. O seu título é verosímil, isto é, sem sentido figurativo. De facto, a praia do bairro dos pescadores, na Costa do Sol, é caracterizada por ser isso mesmo: há muitas e perigosas ondas, barquinhos fundeados e a estrada que a margina a ser desfeita pela contínua erosão do asfalto.



Figura 41. Jacob Macambaco. Barreiras da Malanga.

Jacob Macambaco
Barreiras da Malanga, 2004
Óleo s/tela

Este outro quadro é efabulação de facto. Quando chove, assim é o bairro da Malanga. A estrada transforma-se num rio que dificulta a circulação dos automóveis.Nesta barreira, está a ser construído o pilar da ponte que parte deste bairro para o outro lado da baía, Ka-Tembe. Vai ser uma ponte emblemática que ligará um lado ao outro da baía do Maputo.



Figura 42. Jacob Macambaco. Celeiros, queimadas em Namahacha.

Jacob Macambaco
Celeiros, queimadas em Namahacha, 2004
Óleo s/tela

O alaranjado da fogueira e as escadas que davam para os empoleirados celeiros representam bem a desgraça de uma queimada. Até parece o fogo endiabrado do inferno. Estória verosímil, as queimadas são uma realidade sempre presente em Moçambique, por diferentes razões: ou para limpar os campos para novas lavouras ou para caçar, isto é, afugentar a caça para melhor caçá-la!



Figura 43. Jacob Macambaco. Cheias de Xai-Xai, 2000.

Jacob Macambaco
Cheias de Xai-Xai, 2000
Óleo s/tela

A fábula não só é real (surreal!), como é, efectivamente, uma tentativa de fotografar o sucedido no movimento das pessoas. Esses corpos, onde se inscrevema desgraça e a súplica nos olhares, enchem ou desincham com o tempo. À varanda, uma menina/senhora vestida de branco, sustém um menino: lar, doce lar, muito cereal por pilar, no pilão do casamento, tal como diz a metáfora: o lar é um pilão!



Figura 44. Jacob Macambaco. Curandeiros trabalhando com Médicos sem Fronteiras.

Jacob Macambaco

Curandeiros trabalhando com Médicos sem Fronteiras, 2004
Óleo s/tela

O sistema nacional de saúde cobre menos de um terço da extensão do país. Então, o curandeiro é parte da cultura, um sistema de valores, crenças herbais-mágico-religiosas que, segundo crenças locais, curam muitas e diferenciadas enfermidades. Por vezes eremitérios, onde outros sistemas de cura não alcançam, quando o fazem, negoceiam espaços de diálogo sobre coisas comuns, como, por exemplo, como tratar das lâminas que são usadas para fazer as escariações. Dialogam sobre as pandemias e sobre as ervas curativas.Dialogam por via das organizações não-governamentais, como os Médicos sem Fronteiras, ou com o governo. Lá ao fundo, de óculos, um olhar mais cartesiano conta a sua fábula, ainda que ouça a local. Eis a estória.



Figura 45. Jacob Macambaco. Escola Unidade 16, vota Frelimo.

Jacob Macambaco
Escola Unidade 16, vota Frelimo, 2004
Óleo s/tela

Jacob diz que a Escola Unidade 16 vota Frelimo.Manifestação de opção política? Ou expressão de vontade de maiorias absolutas?

De qualquer jeito, este trabalho conta a vida política de Moçambique: eleições regulares de cinco em cinco anos desde que foi introduzido o sistema multipartidário com a Constituição de 1990. O

interessante é o espírito monopartidário expresso no título, atente-se: Escola Unidade 16, vota Frelimo!

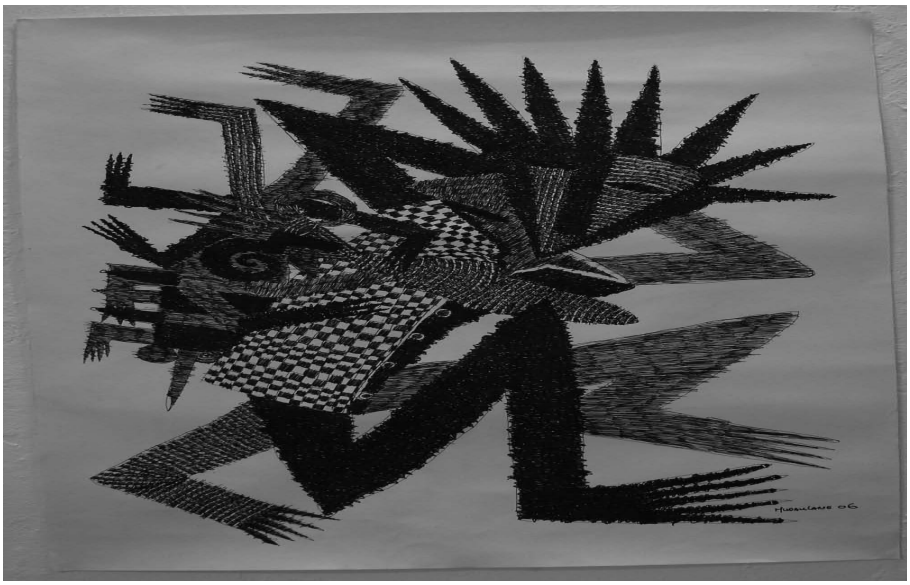


Figura 46. Mudaulane. Técnica, tinta-da-china sobre papel.

Mudaulane
Sem título, 2006
Tinta-da-china s/papel

Nova geração, nova abordagem e novas estórias, Mudaulane, no estilo zoomórfico, pintou comtinta-da-china encasacados com muitas mãos. Ou tentáculos? Ou espíritos, os chetanis?

Como se fosse parte da gravata, a meio do senhor de casacode xadrez, um obús simboliza o sempre presente belicismo, guerra que insiste em fazer parte de nós, dia após dia.



Figura 47. Quehá.

João Quehá
Sem título, sem data
Acrílico s/tela

Tipicamente, Quehá conta-nos estórias através de cores vivas. Aproveita as perspectivas para, no seu prolongamento, inventar animais que completam a estória dos homens e mulheres que habitam as suas telas. São cores suaves que amenizam a cólera que habita os nossos lugares: utopia distópica!

Antigo estudante da Escola Nacional de Artes Visuais (ENAV), Quehá tem um estilo muito peculiar de nos contar estórias através das suascores bem tratadas.



Figura 48. Shikane.

Shikane
Sem título, sem data
Acrílico e tinta-da-china s/papel

Também de Matalane, como Malangatana, seu contemporâneo, pertencem à mesma cosmogonia e ouviram as mesmas estórias sobre espíritos e monstros, contadas à luz do luar. Por isso, as estórias que retratam são habitadas por mitos comuns representados por personagens hipertrofiados, como ilustra a tela acima.



Figura 49. Tchalata.

Tchalata
Sem título, sem data
Tinta-da-china e pastel s/papel

Como se de menino de escola primária se tratasse, Tchalata pinta um jogo de futebol, daqueles típicos retratos do intervalo entre uma e outra aula. Na mesma tela, imagens de palhotas falam da realidade rural ou "ruralbanizada" das cidades moçambicanas. No canto superior direito, alguém dorme? Ou acorda ao som de um enorme pássaro, imagem típica das zonas periurbanas moçambicanas.

5.3.3. O caso paradigmático de Malangatana

A História reserva aos artistas a tarefa da estetização do social. Em contrapartida, a sociedade julga ver-se representada nas obras de arte. Nem sempre é assim, porque a ideologia imagética do artista não coincide, necessariamente, com a ideologia da sociedade e vice-versa. Dito de outro modo, nem sempre a ideologia que as obras retratam coincide com a ideologia vigente. Vezes há, em que os artistas supõem representar a sociedade em que estão inseridos, ou uma atópica sociedade através do devaneio *(poiesis*) que espelham nas obras de arte de que são autores. Há quem pense diferente. Que, por exemplo, as obras de arte existem de *per si*, e que, portanto, o artista não está a representar e nem representa nada. Antes pelo contrário, nessa perspectiva, o

artista, ao erigir a sua obra, fá-lo como um processo de desconstrução, seja do que for. Essa é uma discussão antiga que fica alojada no plano das ideologias que enformam o fenómeno arte, isto é, os artistas e as obras que criam. A pergunta básica que se nos põe é: O que dizer de Malangatana a esse respeito? Que relação icónico-plástica pode ser por nós estabelecida para caracterizar o trinómio autor / obra /público(s), em Malangatana?

Em Malangatana, defendo que a relação icónico-plástica que ocaracteriza é determinante; aliás, ela revela a idiossincracia, as vivências através das formas e dos conceitos que aborda na sua plasticidade. Ou seja, a sua obra não pode ser fruída afastando-a do seu sujeito criador, sujeito poético, se quisermos, já que ele próprio narra e enuncia um discurso no qual se insere.Se quisermos enveredar pela teoria literária, Malangatana seria um narrador homodiegético.Quer dizer que os ícones e índices que podemos observar na sua obra nos transmiteminformações a partir das quais podemos ler o social vivenciado feito onírico por ele próprio. Através da plasticidade malangataniana objectivada nas cores, formas e materiais que utiliza, podemos captar consonâncias, por vezes dissonantes, que emanam da sua própria vivência. Isto é, a obra de Malangatana transmite uma logicidade, por vezes ilógica, que se acasala ao sujeito que a cria, pintando ou esculpindo a vida inteira, a inteira vida de Moçambique, extrapolando-a para o global. Podemos dizer, então, que a relação entre o local e o global acontece em Malangatana de forma implícita, mas não só. Malangatana conta-nos (efabula) as vicissitudes e vivências do animal homem/mulher atópico, endiabrado, sofrido, emocionado, perguntativo, futurista, embasbacado, mas sempre multicolor e quente: amarelos, vermelhos e verdes berrantes. Portanto, com essa estratégia, Malangatana alude a dissonâncias societais que se nos apresentam enigmáticas enquanto memórias de lugares, isto é, revisitação de situações e contextos, hipertrofiando-os e zoomorfizando-os.

Malangatana opta por retratar multidões, um pouco ao jeito dos ujamaas característicos das esculturas Maconde, onde a comunidade é central e paradigmática. Posso afirmar, por isso, que Malangatana é um artista *engagé*(comprometido com a causa). Afirmo-o, em resultado desse acasalamento entre o artista/sujeito *versus* sujeito poético e o contexto em que se insere. É assim que Malangatana completa a significação dos seus signos plásticos, levando-os a imiscuir-se com os ícones, ora abrindo as bocas dos sujeitos que pinta, ora interrogando com o olhar dos mesmos, ora juntando-os a animais não humanos. É a evocação de memórias colectivas e individuais, públicas ou privadas, gestos como que lançados à sorte dos tinhlolos (ossículos adivinhadores), portanto, espíritos.

Todavia, Malangatana saiu da sua aldeia, Matalana, e fez-se ao mundo, fruto dos contactos e hibridizações plásticas, se assim posso afirmar. O que se afigura sociologicamente interessante, porque, no processo de identificação, Malangatana não deixou de estar com e como os seus. A

singularidade da obra de Malangatana particulariza-o. Podemos localizá-lo, contextualizá-lo e confiná-lo à sua cosmogonia, porém, ligado ao resto do mundo. O que o faz ser a figura tutelar e fundacional da moderna arte plástica moçambicana. Esse é o Malangatana que transcorre as duas épocas em apreço e se agiganta em qualquer uma delas, o que o faz um ícone singular das artes plásticas moçambicanas. No dizer de Marcelo Rebelo de Sousa, Malangatana é

> *"Cidadão da humanidade, tanto ou mais do que africano ou moçambicano.Cidadãoda Humanidade, acima de tudo, isto é, aberto, desde sempre, a tudo o que é humano. Às mais variadas latitudes e longitudes geográficas. Mas, por igual, às diversas latitudes e longitudes pessoais, que estão dentro de cada qual"*(Rebelo de Sousa, 2010:12).

As obras arroladas nesta secção estão inseridas em dois catálogos publicados em 1989 e 2010, que resumem a sua obra ao longo das duas épocas.

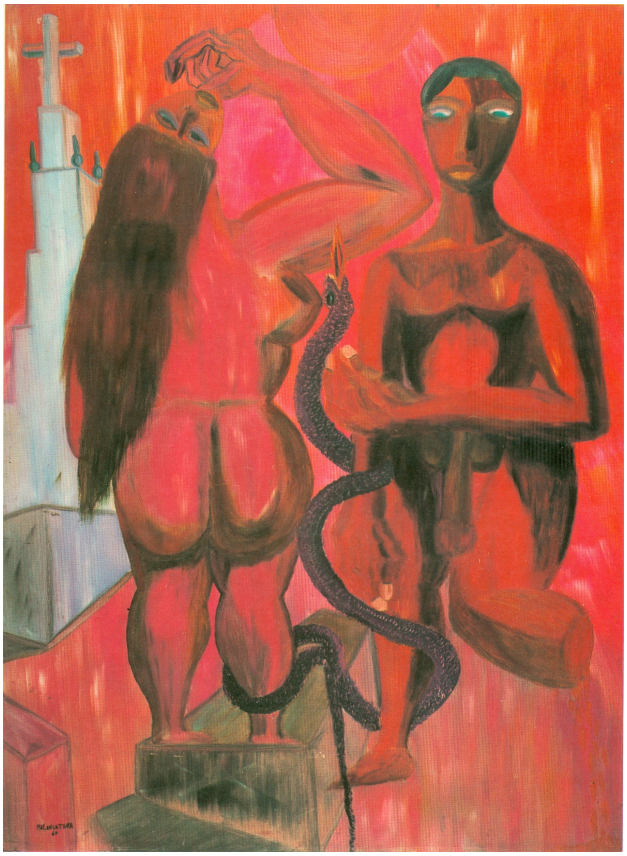


Figura 50. Malangatana.

Adão e Eva em frente à Catedral de Lourenço Marques,1960
Óleo s/unitex
121 x 121 cm

Alegoria bíblica, Adão e Eva foram trazidos à então Lourenço Marques nos anos 60 do século passado. Na vista panorâmica lá ao fundo da linha, emerge o único indiciador de branquitude:a Sé

catedral, sinal de exclusividade branca em plena cidade dos reis Fumo, os donos dessas terras, com quem os primeiros portugueses aí chegados negociaram terras a troco de vinho: os "Vamaji" (que quer dizer literalmente "os que dizem mas",em Xi-ronga, língua local, ".

Neste trabalho, a Eva não é uma mulher de linhas como nos tem sido dado a conhecer. Ela ostenta abundância nas curvas, mesmo que o cabelo se mantenha comprido. Por isso, a sua volúpia é curvilínea.

Quanto ao cabelo, Malangatana foi futurista, pois hoje as extensões são muito usadas por mulheres negras nos EUA e em África. E aqui está a desconstrução: a compleição dessa mulher é de negra.

Ele, que era cristão, podemos dizer que a sua ideologia imagética é herética.

Adão, mutilado da perna esquerda, sugere, com a perna direita, a serpente que entremeia a sua relação com Eva, prendendo-a com uma língua viperina a arder.

Eva, de pé, numa espécie de escadaria que não é. Na verdade, ela é uma alegoria que representa as campas que podemos ver nos cemitérios familiares de norte a sul do país. É uma escada cuja linha de continuidade é um prepúcio, outra heresia: não há mais degrau para subir. Eva ingere qualquer coisa que não sabemos, sob o olhar atónito de Adão. O movimento do braço de Eva sugere um sino vermelho: desconstrução.

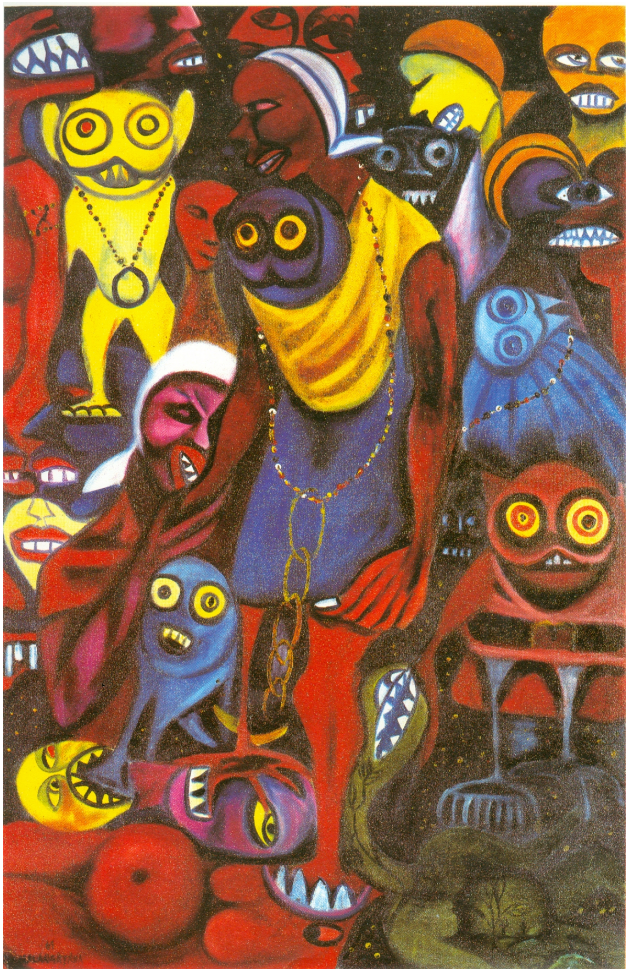


Figura 51. Malangatana.

A Feiticeira e o Mocho, 1961
Óleo s/platex
122 x 80 cm

No canto inferior direito, tal como no superior esquerdo, vê-se um mocho. Um, vermelho, e outro, amarelo, os dois representam mau agoiro na cultura local, daí a feiticeira. Na parte central, uma mulher (feiticeira), de sorriso amarelo, carrega um bebé mocho envolto numa capulana amarela. Atónitos, são revelados olhares díspares pelos seres circundantes. A missanga que a feiticeira ostenta pendurada do pescoço tem seu fim no espaço infra: obscuro e encimando uma cara de apenas um olho e dentes afiados, o feitiço, o obscuro, coisa de espíritos. No caso, malignos, já que há mochos personificados: zoomorfização.

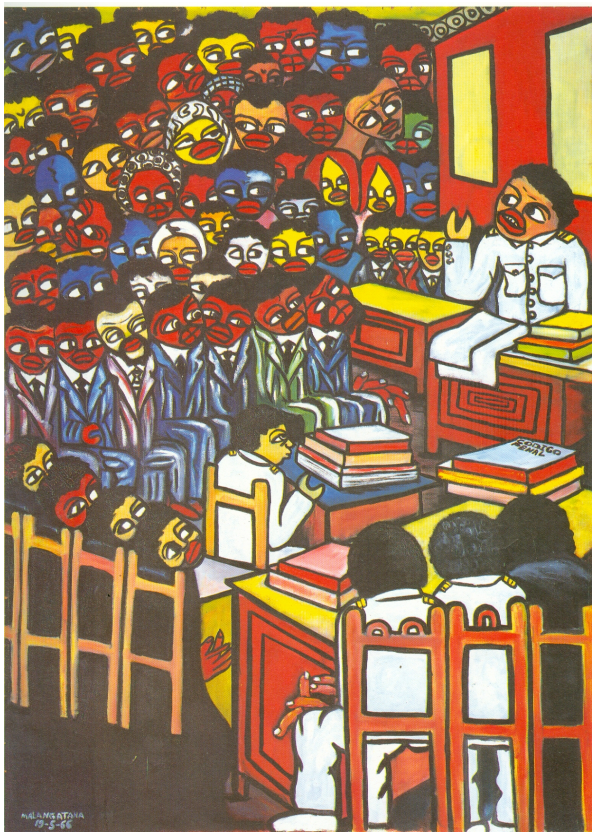


Figura 52. Malangatana.

Julgamento de Militantes da Frente de Libertação de Moçambique, 1966
Óleo s/ unitex
180 x 130 cm

Malangatana fez parte do grupo que seria a quarta região da Frente de Libertação de Moçambique, cuja célula fundadora fora desmantelada e detida pela PIDE em 1966. Desse grupo, faziam parte: José Craveirinha, Luis Bernardo Honwana, Rui Nogar e ele próprio. Esta tela fala por si. Bastante figurativa, tem o mérito de, no *background*, representar os olhares das gentes, recurso recorrente em Malangatana.

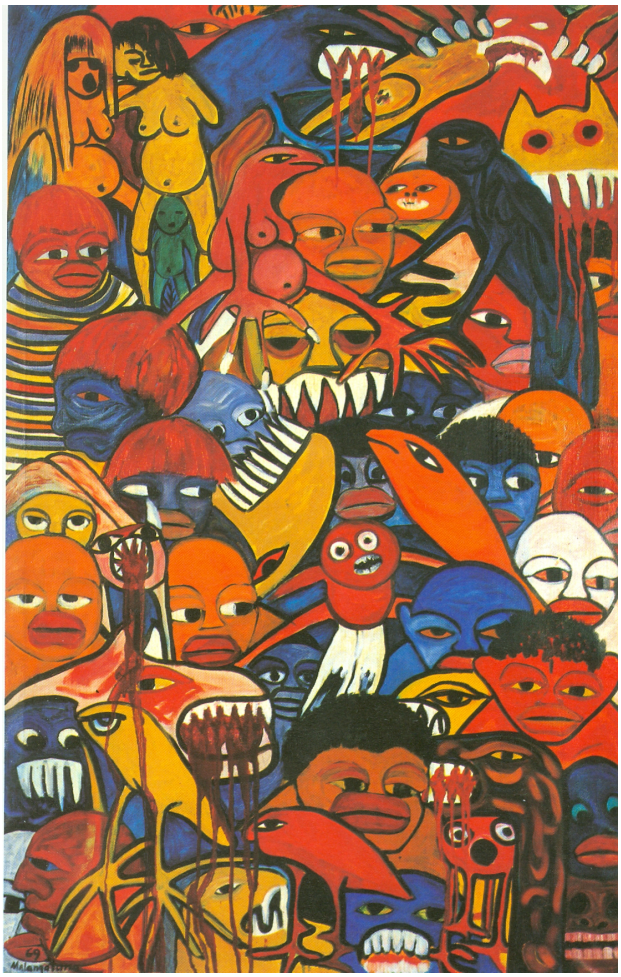


Figura 53. Malangatana.

Monstros em Acção, 1969
Óleo s/tela
150 x 95 cm

O comentário a esta tela pode ser captado na secção seguinte, onde discorremos sobre o mural "Vovó Espangara está zangada".

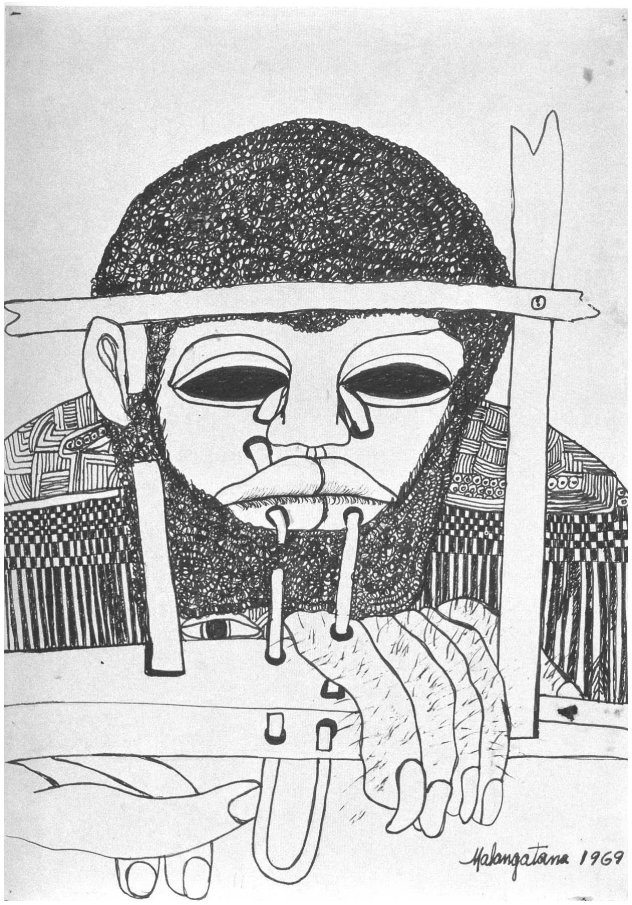


Figura 54. Malangatana

Cela disciplinar, 1969
Tinta-da-china s/papel
43,3 x 31 cm

Este é um desenho que faz parte da criação em cárcere: as lágrimas furam os lábios e a cela. As mãos? Patas de crocodilo. O nome completo de Malangatana é Malangatana Valente Ngoenha. Ngoenha quer dizer crocodilo: será auto-retrato?



Figura 55. Malangatana.

Grevistas, 1964
Tinta-da-china s/papel
36,5 x 36,5 cm

Em 1964, deu-se a primeira greve de estivadores no porto de Lourenço Marques: cá está a comunidade (ujamaa) de estivadores a ouvir, sessão que deu a subsequente prisão dos estivadores.

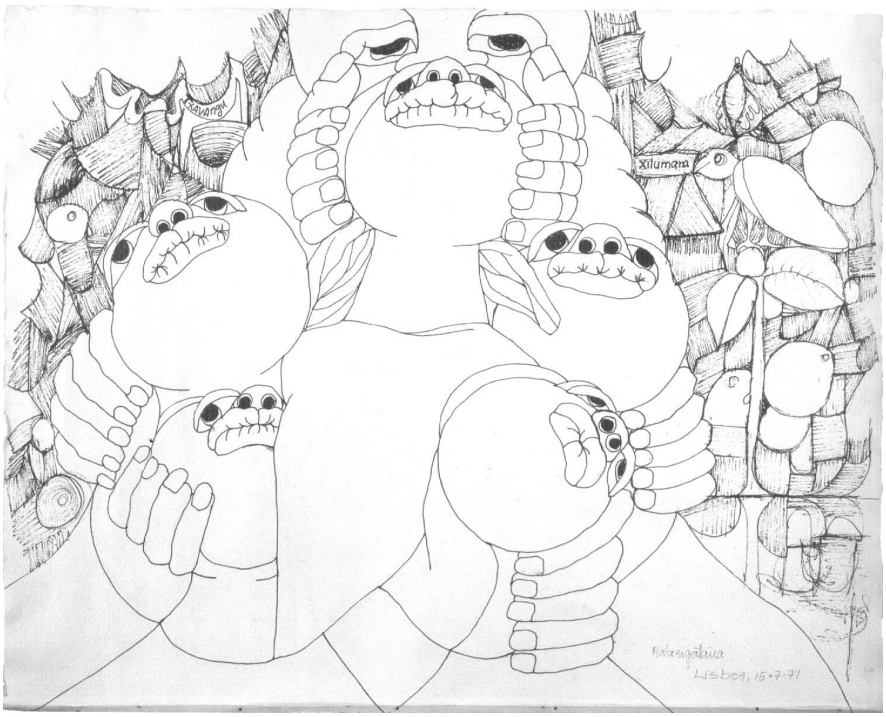


Figura 56. Malangatana.

Xilumana, 1971
Tinta-da-china s/papel
49,5 x 61,5 cm

Xilumana, na língua local, tem pelo menos duas acepções: aquele que morde, ou mordidela. Todavia, as duas acepções têm o mesmo mundo, a mordidela viperina, o escárnio, o maldizer. Repare-se nas múltiplas mãos que envolvem as faces, amordaçando-as.

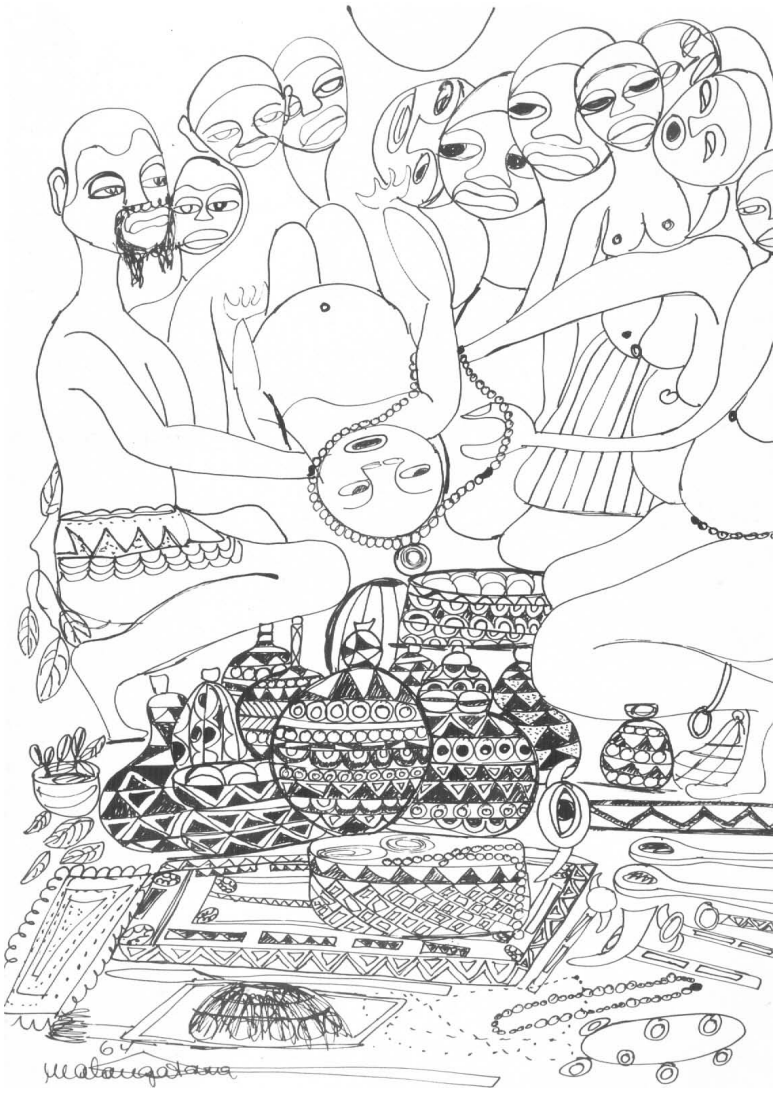


Figura 57. Malangatana.

Sem título, 1964
Tinta-da-china s/papel
51 x 36,5 cm

Este não tem título, mas fala por si: os xi-djumbas são cestos onde os curandeiros guardam os tinhlolos (ossículos). As xigutsas (cabaças) são os guardiães dos elixires sagrados. Esse cenário é complementado por um corpo que é segurado por homens e mulheres perante o olhar do curandeiro (homem) que sustenta o corpo exorcizado pelas costas.



Figura 58. Malangatana.

Primícias, 1984
Óleo s/tela
90 x 90 cm

Primícias que preenchem a extensão de toda a tela. A estratégia é a mesma: ocupação total do espaço, contando estórias de monstros de diversos olhares.



Figura 59. Malangatana.

Sem título, 1966
Tinta-da-china s/papel
32,5 x 22 cm

Este desenho poderia ter por título 'As cheias' (Xitalamate). No bairro periférico onde Malangatana viveu, as cheias eram e são cíclicas. No chamado bairro indígena (Xitalamati, para os locais), mesmo com as cheias, podemos vislumbrar todas as flores: imersas ou submersas?

Na linha central, uma mulher carrega seu filho.

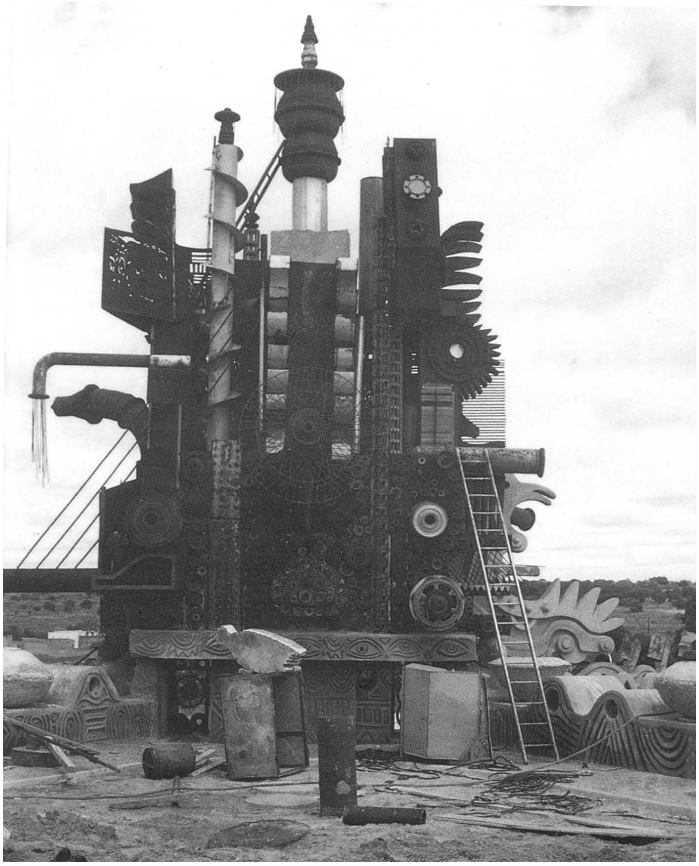


Figura 60. Malangatana.

A máquina,1989
Material: metal reciclado
Dimensões: 6 metros

A máquina é o ícone da modernidade. A sociedade moçambicana passou a engrenar na cadência tayloriana do capitalismo. Instalada em frente à falida fábrica de pneus Mabor, em Maputo, ela pode ser lida como um ícone da entrada de Moçambique no mundo neo-liberal pós-samorismo. Esta escultura representa o tempo que então se inaugurava: a lógica maquínica da procura e oferta, por oposição a tudo para todos, universalmente.

Se, por um lado, a máquina é o índice dos tempos modernos, por outro, ela representa o desencantamento weberiano, a alienação marxiana, onde o trabalho se torna mercadoria e o capital impera. Nave? Foguetão?

Tempos novos quepassam a funcionar como êmbolos, engrenagens, carretos transmissores, placas giratórias e uma escada para se escalar o cume da máquina. De igual modo, ela representa uma reciclagem, seja de materiais ou de mentes.

5.3.4.A perspectiva "bonito-horrorosa" de Malangatana, em Vovó Espangara está zangada



Figura 61. Malangatana.

Malangatana
Vovó Chipangara está Zangada, 1972
Mural,
Casa Provincial de Cultura da cidade da Beira

No meu entender, este mural resume os elementos técnicos e um dos temas predilectos de Malangatana, a subjugação e a vontade de libertação dos moçambicanos.

Quando digo técnica, refiro-me às linhas (o caminho que permite ao olho mover-se dentro da peça), à forma (áreas definidas pelas bordas), à cor (matizes e seus valores),aos tons (sombreamento usado para enfatizar as formas), à ocupação do espaço (negativo ou positivo) e à profundidade (distância percebida pelo observador, separado em plano frontal [*foreground*], plano de fundo [*background*] e plano médio [*middle ground*]).

No que concerne ao tema, o mural envereda pela exaltação clandestina, se bem que velada em termos icónicos, da gesta libertária dos moçambicanos, aliás, o que caracteriza grande parte da obra de Malangatana. Optei por dar destaque a este mural, portanto, a esta fase, no sentido de contexto de criação, porque,a meu ver, resume essa permanente representação da subjugação e da luta titânica entre os espíritos locais, os invasores e os divinais, sejam eles cristãos ou cosmogónicos.Desde que tomei contacto com ele, passei a ver o mural como uma coisa "bonito-horrorosa". Já me explico, começando pelo título.

"Vovó Espangara está zangada" é o título que Malangatana resolveu atribuir ao mural (figura 61). Uma primeira questão que se nos põe é a personificação do bairro Espangara (ou Chipangara). Mais, fazê-la vovó, envelhecendo-a, conferindo-lhe senioridade, afigura-se-me sociologicamente interessante. Daqui podemos inferir outras coisas a partir do pressuposto de que, em África, os velhos merecem lugar de destaque, quanto mais não seja pelo saber cumulativo e capital simbólico que ostentam.

Espangara era e é um bairro suburbano bastante populoso da Beira, segunda cidade de Moçambique, com as características peculiares dos bairros periféricos: pobreza extrema, falta de saneamento, insegurança, mas, acima de tudo, *Espangara* era e é um *melting pot,* onde se pode(ia) encontrar a panóplia que Moçambique é: gente dos diferentes quadrantes de norte a sul, do oeste a este, comerciantes de origem chinesa, árabe, portuguesa, entre outros. Aliás, muitos brancos pobres viviam na Espangara. E porque razão a vovó Espangara estaria zangada?

Provavelmente, pelas paupérrimas condições de vida que lhe eram características e às quais aludi alhures. Mas, mais do que isso, a zanga significaria, por hipótese, o prenúncio do cansaço, do avizinhar-se da gota que entornaria a água do copo que Espangara representava: a parte pelo todo, metonímica do Moçambique então colonizado.

Atingir a condição de sénior significaria, à boa maneira africana, que, pelo menos os mais novos, tinham que ouvi-la, por definição, não fossem as vovós as bibliotecas vivas de África. Daqui decorre que Espangara tinha que ser ouvida, até porque estava zangada com as consequências óbvias decorrentes de qualquer zanga, mais a mais dum(a) velho(a).

Em Moçambique, diz-se que se um(a) velho(a) se zanga e morre zangado(a), os espíritos desse(a) velho(a) jamais te deixarão descansado. Aliás, velho(a) zangado(a) significa que quem o fez ficar nesse estado será marginalizado(a) da transmissão de valores, conhecimentos, técnicas, *modus vivendi, modus faciendi, modus operandi*. Em suma, fica sem acesso a toda uma herança social vivenciada pelos seus ascendentes.

Malangatana contou-me que, chegado à Beira, convidado por um dos membros do Auditório Galeria de Arte, o arquitecto e pintor José Pádua, foi dar uma voltinha pela Espangara. Esta remeteu-o

para a imagem da Mafalala e Chamanculo, na então cidade de Lourenço Marques, que muito bem conhecia: cá está a chave do enigma, Vovó Espangara estava mesmo zangada, pelas mesmas razões que Chamanculo e Mafalala estariam. Aqui e acolá fervilhava o sémen libertário que iria dar à luz a independência de Moçambique. Daí a ira, a zanga, a irreverência e a subversão retratadas no mural, por analogia, senão vejamos.

Na parte central do mural, vovó Espangara é o ícone representado por uma vovó semi-desnuda. Com os seios de fora e de lábios de tipo lagarto, seus filhos (?) sobem, implorando qualquer coisa. Seria leite?

Decerto, qualquer coisa que a mama representa: amamentação, aleitamento, é o que o leite associado aos seios representa: alimento seguro que cria anticorpos melhor que qualquer leite artificial.

Na base do mural, um ser cadavérico é segurado pelas mãos, por outras milhentas mãos, qual solidariedade libertária. Em todo o mural, olhos esbugalhados expressam atónitos olhares. Na verdade, são rostos humanos zoomorfizados.

Na parte direita do mural, um ser branco empunha uma picareta, cuja base é um membro viril onde um negro mama: será a antítese, ou seja, que o sistema colonial estaria a mamar pela via do trabalho negro?

No canto superior esquerdo, podemos vislumbrar um negro de capacete: será um operário ou um soldado do movimento de libertação nacional? Ou é a representação das duas coisas?

Mais à esquerda deste ser de capacete, uma senhora nua expressa um grito, de costas, com as nádegas à mostra. No imaginário moçambicano, quando uma senhora sénior se despe em público, diz-se que é Ku-singuita.

Sabe-se que Ku-singuita é o azar mais alto na escala do mau agoiro. Quando uma velha mostra as suas nádegas, o que de mais íntimo ela tem, isso significa que algo de extraordinário, pela negativa, vai suceder a quem causou a zanga, a ira da velha. Quando uma velha mostra as suas nádegas, quer dizer que o fez contra todos os males e transcendeu a vergonha que era suposto ter, resguardando suas partes íntimas. Fá-lo, protestando pelos seus, em defesa destes. É a maternidade e o sentido ecuménico levado ao extremo.

A imagem é um instrumento de comunicação entre as pessoas e Malangatana sabia-o e bem. Através de um título catafórico, ele remete-nos a uma realidade contestatária, socorrendo-se das crenças cosmogónicas moçambicanas.

A imagem é uma criação humana com vista à comunicação entre os homens e o mundo. Cada um de nós é convidado a ser Hermes, portanto intérprete entre nós, os comuns mortais, e Deus, "esse pai todo-poderoso, criador do céu e da terra". A função referencial da imagem está muito bem patente neste mural, o que o torna um importante instrumento de informação e conhecimento da realidade colonial moçambicana através da horrorosa situação de Espangara/Chipangara, personificada numa velha zangada.

Podemos concluir que a formulação bonito-horrorosa tem a sua razão de ser.

O mural é bonito porque fornece, de forma pictórica, informação sobre uma realidade que foi a moçambicana. De forma velada, o mural mostra lugares, objectos e pessoas através de formas visuais das quais podemos inferir um porvir que então se avizinhava.

Horrorosa, porque, aliás, foi sempre estratégia na composição malangatiana, essa hipertrofiação e zoomorfização dos seres. Através de seus lábios, membros viris, garras, olhares, gritos, tudo erigido de forma cinestésica, esses seres que povoam a pintura de Malangatana são vozes que falam de verdade. Neste mural, podemos ver gritos, sentir cores, ouvir sentimentos e apalpar nossas realidades. Passadas e de alguma forma ainda presentes, tal é a característica do momento moçambicano.

5.3.5. Da inserção da arte Moçambicana no resto do mundo

Uma questão existencial que se nos coloca de forma recorrente no campo das artes plásticas em Moçambique é a de se saber como ela estabelece relações com o resto do mundo, como se insere, como se auto-define e como é definida pelos outros. Isto é, como os actores desse campo se reconhecem no tempo e no espaço onde interagem e como se auto-inscrevem e se auto-afirmam, em relação ao outro, no plano nacional ou transnacional.

Ideal-tipicamente, aqui são tidas em conta as dimensões que jogam incrustadas no campo artístico, a cultural, a geo-política e a económica.

Na dimensãocultural, as trocas simbólicas são feitas de forma hierarquizada, através da acção de agentes individuais ou institucionais que participamdo processo de produção, disseminação, circulação e legitimação do fenómeno artes plásticas. Por exemplo, as curadorias especializadas são, tipicamente, feitas por agentes exteriores a Moçambique.Vezes há, em quetais curadores são da diáspora moçambicana, ou africana, e aqui incluo os descendentes dos 55 países africanos radicados nas metrópoles legitimadoras da arte produzida no continente africano. A questão é que o fazem, em casos notáveis,através de um discurso diferente e representante de um outro interesse que não o dos seus países de origem. Efectivamente, somos chamados a dar um relance sobre o lugar de enunciação, o lugar e a perspectiva do ponto de vista que se defende.

Na dimensão geo-política, a arte contemporânea moçambicanaenfrenta pelo menos três anéis co-cêntricos de confrontação ou complementaridade.

O anelda região austral de África, onde pontifica a África do Sul, e, na parte oriental, o Quénia, os dois bastante desenvolvidos e expostos ao mundo, com os devidos meios e capital simbólico. Aqui impera a África do Sul.

O anel continental,onde, diferenciados e cada um à sua medida, os campos artísticos dos 55 países africanos competem entre si e o resto do mundo, pela auto-afirmação e busca de um lugar no concerto das nações.

E o anel multilateral.Todos e cada um dos países africanos enfrenta as visões, propostas e,às vezes, ditames indirectos das ex-metrópoles agrupadas no eixo ibérico, anglo-saxónico (aqui incluo os Estados Unidos da América), franco-germânico ou as agências de parceria na área da arte e cultura. Na falta de melhor termo, chamo a este complexo eixo ocidental de legitimação.

Na dimensão geo-política (disputas pelo poder, capacidade coercitiva, poder de enunciação do discurso dominante), existem organismos africanos e nacionais que, pelo seu mandato, desempenhariam um papel preponderante na aplicação das políticas de facilitação e crescimento do campo artístico.

Por exemplo, a União Africana aprovou uma carta do renascimento africano e uma série de acções que seriam subsequentes. Porém, estas estratégias rivalizam com o combate contra a fome, pela educação, saúde, infra-estruturas e água, as prioridades prementes do continente. Portanto, o campo artístico não se afigura como uma prioridade quando confrontada com as necessidades prementes. Por isso, o seguimento das políticas emanadas dessas instituições não é efectivo. Por outro lado, não dão conta das reais preocupações do campo artístico africano.

Moçambique é membro de organizações multilaterais do continente, como a União Africana, e de organizações regionais, tais sejam a Comunidade de Desenvolvimento da África Austral (SADC)- onde a África do Sul é o "*big brother*", seguido do Zimbabwe- e oMercado Comum da África Oriental e Austral (COMESA), onde pontifica o Quénia, seguido da Tanzânia. O sector das artes plásticas moçambicanas tem tirado poucos benefícios dessas ligações, contrariamente ao que sucede no campo do comércio de outros bens e serviços. Tal deve-se, em parte, às dificuldades de mobilidade e circulação de pessoas e bens, do campo artístico em particular, dentro do continente. Já não refiro as viagens para fora do continente, que são, do mesmo modo, difíceis de encetar.

Dentro do continente, por exemplo, o Quénia, a Tanzânia, a África do Sul, os Camarões, o Senegal, o Egipto, o Mali, a Nigéria, o Burkina Faso, o Zimbabwe, só para citar alguns, têm eventos de certa relevância nas artes plásticas do continente. Porém,

"Nós não podemos participar, embora muitas vezes façamos inscrição 'online'. Sucede que não temos dinheiro para pagar as passagens e estadia nesses eventos que são muito expressivos. São residências muito frutíferas, eu participei em algumas, mas sinto que perdemos muito por não estarmos presentes, como estão os que podem estar".Quem no-lo revela é Fiel dos Santos, artista plástico afiliado ao Núcleo de Arte.

Acresce a isso as dificuldades de mobilidade dentro do continente que, como sabemos, em termos de extensão, équase três vezes maior que a Europa. Portanto, as dificuldades relacionadas com a circulação de pessoas e bens constituem, do mesmo modo, um entrave ao desenvolvimento do campo artístico no continente devido à sua extensão. Refira-se, outrossim, a falta de interligações entre todos os países africanos em termos de transportes e comunicações, ligações há muito consubstanciadas na Europa, Estados Unidos e Brasil, por exemplo.

Na dimensão económica (troca de bens e serviços), põe-se o problema da carência de meios materiais (tintas, telas e outros para a execução das obras e que não são facilmente acessíveis no continente.

Mesmo assim, há todo o interesse em incorporar na acção programática do governo de Moçambique questões ligadas ao campo artístico. O actual ministro da Indústria e Turismo asseverou-me que Moçambique está a preparar uma grande bienal de artes plásticas para o ano de 2019, numa acção que pretende inscrever o país na rota das grandes realizações artísticas do continente.

5.3.6. Das origens

Questões 'como', 'quando' e 'onde' começa a arte contemporânea moçambicana e como ela se insere no panorama regional, africano e mundial desafiam-nos todos os dias. A periodização das diferentes épocas e a conceptualização das artes são objecto de significativas polémicas nas dinâmicas das artes plásticas em Moçambique.

Por exemplo, há quem diga que a origem da arte contemporânea moçambicana remonta a uma das mais antigas manifestações de arte, as milenares pinturas rupestres, que podemos contemplar em diferentes locais Moçambique adentro. Nas pinturas rupestres, estão patentes perspectivas pictóricas, propostas cromáticas e conceitos sobre cenas diárias. Podemos dizer que é uma arte contemporânea, daí que seja legítimo atribuir às pinturas rupestres a origem dessa arte.

Do mesmo modo, existe quem defenda que as esculturas em madeira objectificadas,tornadasutensílios artísticos para uso diário, feitas em Moçambique também são uma das manifestações primeiras dessa mesma arte.

Outros há, que defendem que são as telas que começaram a aparecer, na então colónia, em resultado do contacto com outros, particularmente os europeus, que definem a arte

contemporânea moçambicana. Nesta perspectiva, Malangatana seria um vanguardista na área da pintura, tal como Alberto Chissano na escultura, Craveirinha na poesia e Ricardo Rangel na fotografia.

As telas de Malangatana inauguram, assim, uma nova era, sem, contudo, deixar de narrar a sua própria história, verosimilhança e devaneio, mescla de tradição e modernidade, conflito ou cooperação, uma história de vida que enforma o imaginário e a representação colectivos dos moçambicanos.

Se nos posicionarmos contrários às divisões temporais que referem o fim da Segunda Guerra Mundial (1945) como marcando o início da arte contemporânea, tida como universal, penso que a nossa se afigura uma antítese relevante. Isto é, a arte contemporânea moçambicana não pode ser equacionada apenas em função das definições e marcos temporaisocidentais, embora possamos comparar os estágios da arte entre Moçambique e outros quadrantes no período correspondente. Todos estes processos não descuram, contudo, os contactos e as contaminações artístico-culturais recíprocos entre africanos e europeus, resultantes da convivência com as modernidades ocidentais, e outras, o que propiciou a captaçãodas suas marcas vanguardistas e a consequente apropriação pelos artistas plásticos moçambicanos de técnicas, teorias e posicionamentos, por vezes ideológicos. Mas essa é apenas uma parte da narrativa total sobre as dinâmicas das artes plásticas em Moçambique.

Eu falava em pinturas rupestres. Ao fazê-lo, quis referir-me às manifestações pictóricas, esbatidas, a cores ou não, que referem cenas do quotidiano (caça, lavoura, etc.) feitas nos paredões de diferentes serras e cavernas ao longo do vasto país Moçambique. Elas são caracterizadas por um cromatismo que resulta das escolhas dos artistas sobre a posição da luz solar ao longo do dia e sobre os materiais utilizados para coloração, extraídos de forma inovadora e criativa da oxidação de metais ede gorduras e sangue dos animais abatidos nas jornadas de caça. São outros materiais que não acrílicos ou óleos, tal como os conhecemos herdados da contaminação colonial. Aquelas técnicas e tintas são pré-existentes ao colonialismo.

Ao falar de utensílios objectificados tornados obras de arte, quero sublinhar coisas tais sejam colheres de pau, pilões, panelas, máscaras fúnebres e outros adereços para danças lúdicas; cadeiras, raladores de côco, que são usados no quotidiano das comunidades. Esses utensílios transitam entre o decorativo, o utilitário e o meramente estético-contemplativo.

Quer isso dizer que, se a definição da arte contemporânea, tipicamente, pressupõe valorização do conceito, da atitude, da fusão entre a arte e a vida, do questionamento sobre a definição da arte, da aproximação com a cultura popular, da liberdade e efemeridade artística, então podemos afirmar que a arte contemporânea moçambicana tem, na sua origem, ancestrais múltiplos, como

múltiplos são os tempos da sua formatação. Isto é, existem diferenciados interesses, por vezes em coalizão, que a definem, que foram sendo sedimentados ao longo dos tempos. Seja na sua simbologia ou nas tentativas de periodização, portanto, temporalidades pré- e pós-coloniais.

Umas vezes efémera, outras, mais "perene", representada na solidez das pedras, podemos dizer que a arte contemporânea moçambicana tem uma âncora milenar. Isto é, tanto as pinturas rupestres quanto os utensílios de uso diário são o ancestral da arte contemporânea moçambicana. Deduzimos isso a partir da pertinência do conceito de representação e do significado que se atribui às artes, seja nas pinturas rupestres ou nos utensílios de uso diário.

A representação revela percepções e expressões. Percepcionamos algo quando lidamos com imagens e palavras que, por seu turno, expressam representações e significações. Damos e partilhamos significados quando procuramos dar sentido ao que nos sucede, ou rodeia, sejam «processos, conteúdos ou símbolos. Por exemplo, no meu entender, as colheres de pau moçambicanas são efémeras e utilitárias, mas nem por isso deixam de ser arte contemporânea, tal como o é a pia/urinol de Marcel Duchamp[22]. Existe, todavia, uma pequena diferença. Enquanto Duchamp se apropria de um utensílio (a pia/urinol) e faz dele uma obra de arte contemporânea, contrapondo o *goût* (gosto) ao *dégoût* (repulsa, nojo), a contragosto dos puristas, os caçadores recolectores fazem o mesmo objectivamente, retratam cenas do quotidiano nas paredes das cavernas. Não fizeram arte a partir de objectos de uso diário, mas representaram com arte esses objectos (lanças, paus) e até coreografias e tácticas de caça, muito a contragosto dos estetas puristas de hoje.

Porque as figuras que representam são descomunais, sem perspectiva e sem a proporcionalidade que se ensina nas academias nos quadros do positivismo, a pintura rupestre dos caçadores recolectores não entra na equação da arte contemporânea.Aliás, nos compêndios sobre a história da arte no mundo, a arte egípcia é referida em escassos parágrafos em representação de toda a arte africana, isto é, produzida em todo o continente.

Seja como for, advogo que os caçadores recolectores da África Austral, onde Moçambique se insere, fizeram uma operação inversa àde Duchamp, de tal sorte, que a atribuo à mesma valência ontológica. O mesmo é extensivo aos utensílios de uso diário elaborados artisticamente e que valem por si, qual arte pela arte. Por tudo isso, estas pinturas e estes utensílios, por analogia ao que Duchamp fez com o urinol, cabem na definição de arte contemporânea pelo que esta representa;

22 Marcel Duchamp é um pintor e escultor francês que se naturalizou norte-americano em 1955. Inventor dos *ready made*, Duchamp está ligado à chamada arte conceptual, ao expressionismo abstracto, cubismo, dadaísmo e surrealismo. A sua obra *A Fonte*, que é um urinol exposto tal e qual fora fabricado, causou polémica e reposicionamentos em relação ao que é e não é arte: era o início dos *ready made*.

as pinturas rupestres confirmam-no: liberdade criativa, fusão entre arte e vida e a valorização do conceito.

Outrossim, as pinturas rupestres são milenares, mas nem por isso deixam de causar espasmo artístico hoje. Cá está a arte contemporânea moçambicana que é definida pela sua condição de contradição existencial, seja em termos de comparação com outras modernidades, definições, origem ou temporalidades.

Transportada aos dias de hoje, e acrescida da componente económica e política da questão, essa contradição enforma, como vimos, o que Bourdieu chama campo artístico. Quem define o que é arte, e a segmenta, é quem está provido de capital, poder simbólico para o fazer, hierarquizando as artes e seus artistas. No caso moçambicano, a questão torna-se mais complicada. Estamos a falar dum campo artístico que se caracteriza por uma acentuada segmentação, que assenta num terreno movediço, caracterizado por contradições, reminiscências pós-coloniais a que estão sujeitos os seus actores, no plano nacional e transnacional.

Daqui a relevância e necessidade da narrativa da auto-inscrição dos artistas locais e dos que estudam a arte. Na verdade, aqui estamos perante um paradigma no sentido kuhniano do termo. Segundo Kuhn, o paradigma é um conjunto de saberes e fazeres que determinam até onde se pode pensar, que teorias usar, numa determinada normalidade, até que apareça uma anomalia, o que cria a crise do paradigma. Portanto, essa luta pela permânencia do paradigma passa por afiliações, comunidades científicas "contendoras" e outras "guerras". Estamos, por isso, perante reposicionamentos dos actores/sujeitos no tocante a políticas, filosofias, visões e conceitos sobre o que é arte contemporânea, seja no plano epistemológico, sua definição ou nas práticas quotidianas. Trata-se, pois, de contendas entre grupos diferenciados sobre a definição dessa arte, seus contornos,sua existência e história.

Tal como estamos lembrados, para Kuhn, paradigma é uma plataforma, um mecanismo de busca de respostas a questões postas pela comunidade científica, que não depende de regras externas (Kuhn,1991:69). A comunidade científica, por seu turno, é constituída por uma rede de compromissos, formais ou não, fundados na adesão conceitual, em metodologias e teorias compartilhadas e assumidas como tal, isto é, paradigmáticas. O que nos remete, mais uma vez,para a noção de campo. Para Bourdieu, o conceito de campo artístico é primordial para o entendimento das dinâmicas artísticas, uma vez que se trata da luta pela prevalência de cosmovisões. No seu entender,

> "O campo artístico é um universo relativamente autónomo, o que significa dizer também, relativamente dependente, em especial com relação ao campo económico e ao campo político, o que dá lugar a uma economia às avessas, fundada, numa lógica específica, na natureza mesma dos bens simbólicos, realidades de dupla face,

> mercadorias e significações, cujo valor propriamente simbólico e o valor mercantil permanecem independentes"(Bourdieu, 1996:161-162).

Essa relativa autonomia/independência dos campos do simbólico e do económico, para o caso moçambicano, tem muito que se lhe diga.

Primeiro, a arte contemporânea moçambicana é um sistema que faz parte de um sistema-mundo total maior, onde Moçambique é um país periférico. Por isso, esse sistema maior, quase totalitário, é quase determinante na produção, circulação e legitimação da arte a nível mundial, particularmente da de Moçambique. Trata-se, portanto, da coexistência e interacção de dois sistemas co-cêntricos, que criam um campo magnético entre si e se atraem ou repelem, conforme o magnetismo de contágio seja forte ou fraco ao longo dos tempos. Isto é, estamos a falar das relações global *versus* local que revestem essa arte contemporânea numa relação de pós-colonialidade.

Segundo, porque, tal como o diz Okeke,

> "A arte moderna africana tem sido uma anomalia no mapa da modernidade artística do século XX. Acompanha-nos desde os começos do modernismo e no entanto, uma espécie de ritual cíclico, parece ter sido frequentemente necessário validar a sua inclusão no estudo da arte do século XX. Acresce que as marcas de uma consciência moderna na obra de artistas africanos têm sido invariavelmente ligadas à missão civilizadora e à acção disciplinadora do projecto colonial europeu" (Okeke, 2002).

A posição de Okeke remete-nos para uma situação de não retorno. Por um lado, a premência do estudo de todos os mecanismos "universalizantes" de legitimação, e, por outro, a necessidade de uma arqueologia sobre o estigma da colonização, portanto, a necessidade de se compreender para explicar a subalternização das questões ligadas à estética, como seja definir o que é e nãoé arte contemporânea nas ex-colónias.

Se pensarmos como Bauman, que tudo isso é liquefeito, portanto, sujeito às diferentes mutações da matéria, então estamos perante diferentes modernidades que se cruzam, por vezes rivalizando. Essas modernidades são umas vezes perpassadas pela pretensão "civilizadora" e "disciplinadora" do projecto colonial europeu. Por outro, nesse processo, encontramos reminiscências de localismos, seja na simbologia ou nos temas, expressos pelos ex-colonizados.

Portanto, estas são modernidades líquidas, complexas, impregnadas de convulsões e de mudanças estruturais e contextuais que, no entanto, perfuram o tempo através das obras de arte, algumas a-temporais e outras muito contextualizadas e circunscritas a um determinado tempo. Tudo isso perfaz as dinâmicas da arte contemporânea moçambicana. A definição da arte contemporânea moçambicana está, portanto, embebida em diferentes convulsões, caracterizadas por:

- Tensão entre o trabalho e o capital;

- Contenda entre o local e o global;
- Fricções entre tradição e modernidade;
- Coalizão entre o estado e o artista;
- Dualismos de opções entre organismos de diplomacia cultural e instituições fazedoras de políticas locais;
- Oposição entre curadores e artistas, vendedores e compradores; e,
- Contendas paradigmáticas entre uns e outros estudiosos de arte, sendo o mesmo extensível aos diferenciados públicos especializados.

Quer dizer que esta arte, cuja dinâmica repousa num campo e contexto de tensões, não deixa de ser aberta, receptiva, o que a faz *sui generis*, com identidade e características próprias. Os seus quadros conceptuais estão embebidos nos movimentos, estilos, vanguardas e técnicas doutros quadrantes, sem perder de vista a especificidade que emana do contexto e da liberdade de criação artística local. Isto, porque, tal como nos afirma Bourdieu,

> "Os campos de produção cultural organizam-se, de maneira muito geral, no estado presente, segundo um princípio de diferenciação que não é mais que a distância objectiva e subjectiva dos empreendimentos de produção cultural com relação ao mercado e à demanda expressa ou tácita, distribuindo-se as estratégias dos produtores entre dois limites que, de facto, jamais são atingidos, a subordinação total e cínica à demanda e a independência absoluta com respeito ao mercado e às suas exigências" (Bourdieu 1996:162).

Parece ficar patente que estamos perante uma discussão de dois sistemas que se interceptam, formando, se quisermos, um grande campo, no qual convivem todos, e um outro campo, que funciona como um sub-campo imbricado no primeiro que se afirma localmente.

Outrossim, o campo artístico moçambicanoenferma da falta de uma crítica nacional sistematizada, legitimadora sólida e institucionalizada, o que faz com que o espaço da crítica seja também disputado por agentes não nacionais, pertencentes a outros sistemas e representando outras visões.

CAPÍTULO VI-Concatenando algumas hipóteses de trabalho em jeito de fecho, conclusões abertas para o momento moçambicano: o traderno

6.1 Notas quase finais

Inscrevi-me para este doutoramento no ano de 2005, mas só o iniciei em 2009. Nesse ano, por razões pessoais, anulei a matrícula e só retomei os estudos em 2015. Nunca deixei de trabalhar no projecto, no entanto, as interrupções constituíram constrangimentos, mormente no que tange a:

> Descontinuidades nas leituras, o que fez com que, embora familiarizado com elas, o recomeço fosse sempre constrangedor;
>
> Dificuldades na administração, transcrição e aproveitamento de todo o manancial de entrevistas feitas, já que algumas se foram perdendo; ou porque algumas entrevistas foram administradas por estudantes, como parte das suas avaliações na disciplina de Sociologia daArte, por mim ministrada, daí dificuldades em entendê-las. Assim, ao longo do tempo, foi ficando difícil captar as *nuances* implícitas nessas entrevistas, particularmente as transcritas pelos estudantes;
>
> Dificuldades em obter depoimentos dos antigos ministros da Cultura devido a questões ligadas ao "politicamente correcto". Os ministros e outros responsáveis do sector da cultura predispunham-se a falar das questões que eu colocava apenas*off the record,* isto é, davam-me a possibilidade de usar os dados incorporados no meu discurso sem mencionar nomes. Portanto, pôs-se-me uma questão ética.

Por outro lado, fui tendo dificuldades em aproveitar o que já tinha escrito, uma vez que a tese foi sendo construída sem obedecer a uma lógica teleológica. Isto é, embora estivessem previamente delineados os capítulos da tese, estes foram escritos aleatoriamente, conforme o meu interesse em publicá-los. Todavia, a minha perspectivaémica jogou papel importante na prossecução deste trabalho. Essa visão factual, por vezes vivenciada, traduz a verdade entendida na óptica do agente que produz o facto.

Enfrentei também questões ligadas à neutralidade axiológica, já que eu próprio faço parte do campo artístico moçambicano, comoaficionado e, nessa condição, assíduofrequentador dos espaços artísticos estudados. Do mesmo modo, tive constrangimentos pelo facto de eu ser escritor/poeta e dirigente de uma instituição de ensino superior artístico. Na verdade, participo do campo artístico moçambicano como actor/executor e sou parte dos fazedores e implementadores de suas políticas. Vejo esta acepção como um paradoxo interessante. Por um lado, clamo pela materialização dessas políticas, por outro, faço parte dos que, dalguma forma, são responsáveis pela concepção de tais políticas. E num terceiro nível, sou desafiado a estudar esse mesmo campo.

De qualquer modo, o trabalho deu-me a oportunidade de revisitar questões epistemológicas e metodológicas que se nos colocam na investigação do campo artístico. Por exemplo, cheguei à conclusão de que o melhor método para esta investigação teria sido um método misto, em que a medição de algumas variáveis, isto é, o uso de métodos quantitativos, teria sido o mais adequado. Neste sentido, teria cruzado informação, estabelecendo relação entre variáveis que atestariam a ocorrência deste ou daqueloutro evento, portanto, evidência.

Outrossim, o trabalho abriu pistas para aportar outras abordagens teóricas para futuras investigações. Por exemplo,a questão das identidades negociadas nas artes, a questão da construção mútua do campo artístico moçambicano, a importância das relações transnacionais e da diplomacia cultural na construção do campo artístico nos locais periféricos do sistema-mundo, o papel da diplomacia cultural intra e extramuros.

Este trabalho foi uma tentativa de análise das dinâmicas das artes plásticas em Moçambique no horizonte temporal entre 1975 e 2016. Dissemos que esse período tem dois momentos distintos que funcionam como seus definidores, marcadores identitários, se quisermos.O objectivo era analisar o processo de produção, circulação e legitimação das artes plásticas em Moçambique, tendo em conta a perspectiva pós-colonial que a define.

Por um lado, temos o período que vai de 1975 a 1986(samorismo ou frelimismo, como o chama Carlos Serra[2006]). Serra propõe que se entenda por samorismo o conjunto de crenças, de práticas e de métodos utópicos que se estruturou no imaginário popular por consenso e recusa no que concerne ao falecido presidente Samora Machel. Serra traça o conceito a partir dos ideal tipos weberianos, sendo que, para o caso, Samora seria o tipo carismático.

Para o que nos interessou, Machel teria contaminado com o seu carisma o primeiro período em análise (1975-1986). Isto é, ele e seus correligionários impuseram-se como um paradigma decisional centralizado, bastante ideologizado. No que concerne as artes e a cultura, o samorismo caracterizou-se pelo abastecimento estatal de bens e serviços artístico-culturais.Esse momento define-se pelo facto de o campo político se sobrepor ao económico, (a política no posto de comando, para falar como Samora Machel), hegemonizando-se no processo decisório da acção governativa. Quer dizer que as decisões culturais tomadas nesse período eram marcadamente ideologizadas em consequência dos ditames da construção da nação alicerçada na linha política da FRELIMO, partido político de que Machel foi presidente. Era a tentativa de afirmação do espírito de pertença e de identização formuladas pelo então partido-EstadoFRELIMO, consentânea com a sua linha política, por oposição à anterior situação colonial. Isto é, foi o início do processo a que Ngoenha chama de moçambicanização, portanto, todo esse processo de cimentação e sedimentação da unidade nacional e construção da nação Moçambique, através do encorajamento da "iniciativa criadora das massas populares". Para tal, foram instituídos dispositivos legais e foram traçadas políticas e práticas assentes nessa ideologia colectivista. Desse modo, o campo artístico moçambicano resulta numa esfera em que, não obstante o papel individual dos artistas, a primazia era dada a uma concepção, digamos assim, pouco monetarizada ou, pelo menos, não tipicamente monetarizada, numa perspectiva de grupo, comunitária, igualitária e populista, se quisermos. Daí a instalação de equipamentos artístico-culturais nos bairros, aldeias, cidades (núcleos e casas de cultura) onde eram providenciados, colectivamente, os bens e serviços culturais por via do Estado.

As parcerias, neste período (1975-1986), eram circunscritas aos chamados "países irmãos", "aliados naturais" de Moçambique, aliás, realidade que pode ser remontada ao início da saga independentista dos moçambicanos, nos anos 60.

Desta forma, o partido-EstadoFRELIMO chamava a si o empreendimento de prover arte e cultura aos moçambicanos, numa perspectiva de colectivização do sonho, utopia que digo ter despenhado com o avião presidencial de Samora Machel, em 1986.

No período de 1987 a 2016, decorrente da adesão de Moçambique às instituições de Bretton Woods (*Washington Consensus)*,o quadro muda de cariz. Não obstante o Estado se definir como facilitador do complexo processo artístico cultural, ele vê-se na contingência de se adequar ao novo paradigma e enveredar pelo conceito de indústrias culturais enunciado no âmbito do programa de reestruturação económica em curso emanado do Fundo Monetário Internacional (FMI), onde o mercado, como tal, assume papel preponderante e definidor. A abordagem passa a ser que as artes e a cultura têm de fazer lucros e criar riqueza material, institucional e individualmente, criando empreendedores e outros empreendimentos na área das artes e da cultura. Não foi sem razão que se produziu toda a documentação sobre a defesa do autor, condições de exportação das obras, regulamentação e protecção das mesmas. Era chegado o momento da "Dolarcracia". Foram levadas a cabo assessorias ao governo de Moçambique a fim de que se pudesse articular uma estratégia de desenvolvimento que optimizasse o potencial económico do sector criativo na óptica da criação de empregos, expansão do comércio e inclusão social. Assim, entraram em cena, conjuntamente, a União Europeia e outras agências multilaterais e bilaterais das Nações Unidas "para facilitar acções políticas concertadas e decisões inter-ministeriais" na lógica da erradicação da pobreza absoluta. Quer dizer que a cultura passou a fazer parte do pacote total do Programa de Redução da Pobreza (PARPA) e dos objectivos de desenvolvimento do milénio (ODM), que deveriam ter sido atingidos por volta do ano 2015, objectivos que não foram logrados. Tais objectivos eram:

1. Erradicação da fome e da pobreza extrema;
2. Educação primária universal;
3. Igualdade de género e empoderamento das mulheres;
4. Redução da mortalidade infantil;
5. Melhorar a saúde materna;
6. Combater o vírus da Sida, malária e outras doenças;
7. Assegurar a sustentabilidade do meio ambiente;
8. Desenvolver parcerias globais para o desenvolvimento.

No documento "*Fortalecendo as indústrias criativas para o desenvolvimento de Moçambique*", financiado pela União Europeia e representado pelo Reino de Espanha, está escrito que as indústrias criativas podem ajudar a atingir alguns objectivos estratégicos:

> "A economia criativa tem várias dimensões e contribui de diversas maneiras ao desenvolvimento económico, social, cultural e sustentável. Do ponto de vista económico, promove a diversificação da economia, renda, comércio e inovação"(United Nations, 2011:11).

Com relação ao impacto social, o mesmo documento diz que a contribuição mais importante das indústrias culturais é o seu potencial na criação de empregos, principalmente para mulheres e jovens. Adianta que, ao nível das raízes, a economia criativa inclui actividades culturais que ajudam os grupos sociais das comunidades a estabelecer contactos, contribuindo, assim, para a coesão social. O documento remata, afirmando que as manifestações culturais das pessoas- costumes, rituais, artefactos, música, etc.- fazem parte do quotidiano de homens e mulheres e crianças, constituindo elemento essencial para a educação e bem-estar social das pessoas.

Nesse âmbito, foram levados a cabo três projectos da CNUCED/UNCTAD/UNESCO, a saber:

1. "Programa conjunto para o fortalecimento das indústrias culturais e criativas e políticas de inclusão em Moçambique"(F-ODM) (Fundo para a realização dos ODM do PNUD/Espanha;
2. "Desenvolvimento de Instituições Culturais em Moçambique" 2006-2009 (UNESCO). O projecto contemplou o *capacity building* das 29 Casas de Cultura existentes no país, que remontam ao primeiro período do nosso estudo (1975-1986);e,
3. "Capacitação para Profissionais; Gestores, Administradores do Programa Cultural no Ministério da Educação e Cultura" 2006-2009 (UNESCO).

Na mesma perspectiva, foi produzido um plano estratégico para a cultura, financiado pela cooperação espanhola. Neste documento, destacam-se o fortalecimento da contribuição económica do sector da cultura para o desenvolvimento de Moçambique e a necessidade de capacitação e infra-estruturação do sector e melhoramento da cooperação entre os diferentes intervenientes.

De qualquer forma, o Plano Estratégico apontou sete problemas centrais para o desenvolvimento dos sectores culturais em Moçambique:

1. Falta de mão-de-obra competente e especializada;
2. Falta de infra-estruturas e facilidades culturais (equipamento e materiais);
3. Limitações do governo e, portanto, a necessidade de mobilização do sector privado;
4. Falta de informação, dados e documentação do sector;

5. Barreiras à competitividade no que tange aos intervenientes culturais;
6. Provisão dos quadros legais e regulamentares necessários em falta, ou fracos, em certas áreas;e,
7. Racionalização das actividades das várias agências culturais.

Adicionalmente, o Plano Estratégico aponta dez fraquezas institucionais importantes associadas ao sector:

1. Fraca percepção de cultura entre os funcionários públicos seniores;

2. Fraca capacidade infra-estrutural, fraca capacidade humana para gerir a existente parca infra-estrutura;

3. Falta de um sistema nacional abrangente para a recolha de dados, documentação, armazenamento, disseminação, estatísticas e informação, especialmente sobre o impacto económico da cultura;

4. Integração inadequada da cultura nos sectores económico esocial enos currículos escolares;

5. Ausência de uma política nacional abrangente de línguas nacionais;

6. Disseminação inadequada das políticas, legislação e regulamentos relacionados com a cultura, realçando um melhor entendimento do seu valor para os intervenientes do sistema;

7. Fraca capacidade institucional para monitorar e avaliar as políticas, estratégias, programas e projectos, o que contribui para fracos resultados;

8. Falta de capacidade e competência de gestão técnica e profissional apropriada entre gestores, artistas e directores culturais, o que reduz a sua capacidade para serem competitivos;

9. Falta de coordenação e interligação de trabalho entre as instituições;e,

10. Dependência excessiva do governo por parte dos profissionais culturais.

Estas constatações são corroboradas no documento "Estudo das áreas temáticas no Domínio Prioritário 1- Criação de Emprego", no âmbito do Programa Indicativo Plurianual da Cooperação PALOP e Timor-Leste com a União Europeia (PALOP_TL/EU), de 2016. Este documento frisa que, no quadro do programa de cooperação da União Europeia entre esta e os países africanos de língua portuguesa e Timor-Leste, a vigorar até 2020, destaque deve ser dado à criação de emprego e

projecção regional. Dá-se relevo as cadeias de valor, por isso, propõe, tal como o governo(2007), a estratégia de desenvolvimento de pequenas e médias empresas. Diz mais, o documento:

> "Na base dos problemas identificados, três áreas de acção foram identificadas: a capacitação em empreendedorismo, o sector do artesanato e o sector da música".

Como se depreende, as artes plásticas, em tanto que tais, não são contempladas. Escusado será trazer à baila a discussão sobre se o artesanato é arte, ou não. Nós assumimos que não é, dado o carácter repetitivo das obras, a produção em série e a sua vocação de venda, primeiro que tudo.É nessa lógica que a União Europeia e o governo de Moçambique funcionam, na tentativa de potenciar o empreendedorismo e prestar maior atenção à cadeia de valores, sublinhe-se, no que concerne ao artesanato.

Cabe sublinhar aqui o papel preponderante que as chancelarias, através dos seus organismos de diplomacia cultural, passam a desempenhar de forma cada vez mais influente, em contraposição ao papel paulatinamente decrescente dos até então "aliados naturais".

De qualquer modo, parece ficar claro que a arte e a cultura sofrem influência do mercado e das decisões políticas do governo, conjuntamente com os seus parceiros multilaterais. De facto, segundo o documento da UE, as dimensões escolhidas para a elaboração do documento foram da anuência do governo de Moçambique.

Vamos dizer que a pretensão de elaboração de políticas e estratégias com a ajuda de parceiros internacionais se configura como uma espécie de fóruns com *deficits* de participaçãoe exclusão dos interessados, isto é, artistas, associações e outras agremiações de índole artístico-cultural.

Concatenando, constatamos que tanto numa como noutra época, o que está em causa é o facto artístico, este entendido como o processo de produção, circulação e legitimação das artes plásticas que sempre existiu com mais ou menos dificuldades. Por seu turno, esse facto artístico está imbricado, envolvendo o artista, a obra de arte e os públicos, estes, por sua vez, segmentados nos diferentes níveis: aficionados, especialistas (aqui incluídos a academia, a crítica especializada e os jornais e revistas vocacionados para o fenómeno artístico) e outros intervenientes institucionais ou colectivos (museus, curadorias, galerias, etc.). Tudo isto incrustando em, pelo menos, três dimensões: A cultural (troca de símbolos), a política (Estado, poder, dominação) e a económica (troca de bens e serviços).

A estratégia teórica do presente estudo ficou assente nos conceitos de cultura, arte e suas implicações na construção do social artístico. Por outro lado, revisitámos a fundacional discussão patente na díade actor/agente *versus* sistema/estrutura. Dissemos, adicionalmente, que os conceitos de moderno, modernidade e contemporâneo eram fundamentais para o nosso argumento.

A esteira epistemológica onde repousa este nosso empreendimento é a condição de pós-colonialidade, salvaguardandoalguns debates em torno dessa abordagem e dos conceitos em si. Na verdade, preferimos pensar como Said (1994), que a chama de imperialismo. Sim, de império, que significa poder, dominação, vezes sem conta com invasão nas diferentes dimensões que perpassam a inscrição dos dominados na narrativa quotidiana.

Crucial neste processo, é a noção de que a arte e a cultura são constructos e construtores de maneiras de pensar, sentir e agir**.** Referimo-nos, portanto, à componente ideológica que contém e sustém a cultura e a arte, em particular. Por outras palavras, estamos a dizer que a cultura é constructo e construtor de interacções onde actuam sistemas e actores individuais, pois trata de saberes, conhecimentos, habilidades que se traduzem e traduzem o sistema simbólico que representam, mormente:

1- Na manifestação de trabalhos e práticas;
2- No processo de desenvolvimento;e,
3- No que expressa uma forma de vida.

Portanto, referimo-nos ao papel das interacções entre pessoas, entre pessoas e grupos, e instituições. Isso é eminentemente mister da Sociologia.

O conceito de modernidade ambígua, ambivalente, de Macamo (2005) foi-nos bastante útil para entender como a condição moderna contaminou África, Moçambique em particular, de forma perversa. Segundo Rasheed (2007), a arte tem a ver com o pensamento, coma percepção, e com a capacidade de inovar e criar. Exige uma imaginação livre de exprimir a sua visão através de um produto original e com profundo significado social, não só para indivíduos, mas também para a comunidade ou a sociedade em que o artista se integra. Ora, se essa sociedade é uma sociedade de modernidade ambígua, isto é, em que os artistas tiveram de enfrentar as condições do colonialismo e depois as da independência conturbada, adicionadas ao eurocentrismo da modernidade e, consequentemente, do sistema-mundo que, por seu turno, determina e controla tudo aquilo a que África aspira, incluindo a sua produção e avaliação artísticas, então, o discurso sobre a arte moderna está construído de forma problemática. Essa problemática subsiste na base das inovações formais, entre outros aspectos,

> " *(…)*. Que produzem sucessivas passagens de um período para outro, dando origem à produçãoconstante de novas ideias que são fundamentais para a dinâmica do sistema. Para a África definir o seu lugar na história do modernismo,tem de mostrar que participou na corrente principal e que forneceu um impulso ao seu movimento central. Para sua infelicidade, embora África tenha realmente realizado isso mesmo, os seus historiadores de arte ou não têm consciência do seu significado histórico ou não são capazes de aprender"(Araeen, 2007).

Cá está a ideia de pós-colonialidade como uma série de estudos centrados nos efeitos da colonização sobre as culturas e sociedades colonizadas, que podem ser interpretadas como parte da teoria pós-modernista, isto é, que há diferentes narrativas, algumas meta-narrativas imperialistas e que há uma ideia de acção global que nem sempre é consentânea com a acção local, que por vezes rivalizam.

Diremos, então, que tudo isso se amalgama e estrutura o momento actual das artes em Moçambique. Tal passa pelas discussões sobre estética, sobre que filosofias, atitudes, definições e discursos decorrem do facto artístico.

Nas práticas discursivas ou na efectivação das artes plásticas como uma realidade *sui generis,* podemos denotar uma tendência modal que se depreende da iconografia espelhada nas diferentes modalidades artísticas. Entenda-se este enunciado de forma sinestésica. Os artistas pintam e esculpem a realidade social moçambicana através das diferentes estratégias, onde destacamos a corporeidade, a efabulação e a zoomorfização. Estes são, quanto a nós, os marcadores identitários da dinâmica das artes plásticas em Moçambique. É o traderno a que Ngoenha se refere: uma coalizão constante entre o tradicional e o moderno, entre visões distintas sobre as artes plásticas, os caminhos que são percorridos, assim como os discursos que materializam essas diferentes visões. O que corporiza o sistema artístico moçambicano, que clama, para a sua organização interna e legitimação, uma forma de classificação das obras, seus autores, suas formas expressivas e suas relações inter-institucionalizadas com o mercado, o Estado e a cultura.

De qualquer forma, as artes plásticas em Moçambique estão na sua fase traderna no sentido em que há liberdade para experimentações, liberdade formal, liberdade estética, possibilidades de uma linguagem com humor e há a valorização e recriação do quotidiano pelos artistas fiéisdepositários dessa "tradernidade". Isto é, uma mescla entre o tradicional e o moderno, o neo-tradicional, já que "as tradições são reinventadas".

Uma última questão é a aporia que se nos põe de forma sociologicamente interessante. Se nas diferentes esferas da vida sócio-económica existe uma lógica de investimento, portanto, o Estado investe, por exemplo, na defesa, segurança, agricultura, energia, na área das artes e cultura é pedido aos fazedores de artes que sejam criativos, empreendedores, que criem renda, todavia, sem investimento.

Provavelmente, porque a lógica que impera é a lógica do lucro, o domínio do capital financeiro mundial que se manifesta no local de forma avassaladora, absorvendo tanto os Estados, os artistas e suas utopias num contexto neo-liberal onde tudo se compra e tudo se vende. É caso para dizer, *à la mode de* Marx e Engels, que *"A burguesia rasgou o véu de emoção e de sentimentalidade das relações familiares e reduziu-as a mera relação monetária"* (Marx& Engels, 2003).

7.BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W.. *Introdução à Sociologia*. São Paulo: UNESP, 2007.

_____. *Experiência e Criação Artística*: Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70, 2003.

_____. "Teses sobre Sociologia da Arte". In: COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno. Colecção Grandes Cientistas Sociais*, n°54. São Paulo: Ática, 1994.

AGUARIBE, Hélio. *Sociedade e Cultura*. São Paulo: Vértice, 1986.

ALMEIDA, J. F..*Introdução à Sociologia*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.

ALTEMANI, Henrique. *A política externa brasileira*. São Paulo: Saraiva, 2008.

ALVA, J. Jorge Klor. "The postcolonization of the (Latin) American experience: A reconsideration of 'Colonialism', 'Postcolonialism', and 'Mestizaje'". In: PRAKASH, Gyan (Ed.). *After colonialism: imperial histories and postcolonial displacements*. Princeton: Princeton University Press, 1995. pp. 241-271.

ALVAREZ, Vera Cíntia. *Diversidade Cultural e livre-comércio: antagonismo ou oportunidade?* Representação do Escritório da UNESCO no Brasil/Instituto Rio Branco, Ministério das Relações Exteriores, 2008.

AMADIUMBE, Ifi. *Re-inventing Africa.Matriarchy, Religion and Culture*. Londres: Zed Books, 1997.

AMARAL,Rui Pacheco de Azevedo. *O Brasil na França*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.

AMIN, Samir. *Eurocentrismo: crítica de uma ideologia*. Lisboa: Dinossauro, 1994.

AMORIM, Celso. "Uma diplomacia voltada para o desenvolvimento e a democracia". In: JUNIOR, Gelson Fonseca e CASTRO, Sérgio Henrique Nabuco (Orgs.). *Temas de política externa brasileira II*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

ANTA DIOP, Cheikh. *Anteriorité des civilisations nègres: Mythe ou vérité historique?* Paris: Présence Africaine, 1967.

_____.*L' Unité Culturelle de l'Afrique Noire*. Paris: Présence Africaine, 1967.

ANTAL, Frederick.*Florentine Painting and its Social Background*.Londres: Kegan Paul, 1948.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.

APPIAH, Kwame A..*In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. Londres: Methuen, 1992.

_____."Cosmopolitan Patriots".*Critical Inquiry*, vol. 23, nº3, Spring 1997.

_____. "Racism and Moral Pollution".*Philosophical Forum*, n°18, 1986/87.

ARAEEN, Rasheed. "Our Bauhaus, Others' Mudhouse", *Third Text*, Taylor & Francis, vol. 3,pp. 3-14, 1989.

ARAÚJO, Castro. *Organização e notas de Rodrigo Amado***.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

ARAÚJO, Jorge et al.. Malangatana, 50 Anos de Pintura 450 Anos de Universidade. Évora: Universidade de Évora, 2010.

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa, 1988.

ARON, Raymond. *As Etapas do Pensamento Sociológico*. Lisboa: D. Quixote, 1991.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. "A política cultural:regulação estatal e mecenato privado". *Revista Tempo Social*.São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), Nov. 2003.

ASHCROFT, Bill *et al.*(comps). *The post-colonial studies reader*. Londres/Novalorque: Routledge, 2ªed.,1995.

AZIKIWE, Nnamdi. *Renascent Africa*. Londres: Cass, 1969.

BACHELARD, Gaston. *L'Activité rationaliste de la physique contemporaine*. Paris: PUF, 1965.

_____. "Idéalisme discursif". In: *Études*. Paris: [s.n.t.], 1970.

_____. *Le Matérialisme rationnel*. Paris: PUF, 1972.

_____. *Essai sur la connaissance approchée*. Paris: Vrin, 1973.

_____. *La Philosophie du non: Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*. Paris: PUF, 1975a.

_____.*Le Rationalisme Appliqué*. Paris: PUF, 1975b.

_____. *Le Nouvel Esprit Scientifique*. Paris: PUF, 1975c.

BARBER, Karin. (Org.)."Popular Arts in Africa". *African Studies Review*, v. 30, n°3.Waltham, MA: 1987.

_____. *Readings in African Popular Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

BARILLI, Renato. *Ciência da Cultura e fenomenologia dos estilos*. Lisboa: Estampa, 1995.

BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1979.

BAUDRILLARD, Jean.A Sociedade de Consumo. Lisboa: Edições 70,1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *Arte, líquido*? Madrid:Sequitur, 2015.

BAYLEY, David A. e **HALL**, Stuart. *Critical Decade: Black British Photography in the 80´s*. Ten. 8, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.

BERGER, John. *Modos de Ver: Arte & Comunicação*. Lisboa: Edições 70, 1972.

BERGER, Peter L..*Perspectivas Sociológicas*. Petrópolis:Vozes, 1988.

_____& **LUCKMANN,** Thomas.*A Construção Social da Realidade*. Petrópolis: Vozes, 1996.

BHABHA, Homi K..*O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

_____."Disseminação: Tempo, Narrativa e as Margens da Nação Moderna",in *Floresta Encantada*. Lisboa: D. Quixote, 2001.

BHEKIZIZWE, Peterson. *Monarchs, Missionaries, and African Intellectuals: African Theatre and the Unmaking of Colonial Marginality*. Joanesburgo: Witwatersrand University Press, 2000.

BIEBUYCK, Daniel. *Tradition and Creativity in Tribal Art*.Berkeley: University of California Press, 1969.

BIJOS, Leila. *A tempestade ou o Pesadelo da globalização***.** Brasília: Editora Universa, 2001.

_____;ARRUDA, Verônica. "A diplomacia cultural como instrumento de política externa brasileira".In: *Revista Diálogos*. Brasília, vol. 13, n°1, Ago, 2010. pp.33-53.

BLYDEN, Edward W.. *Christianity, Islam and the Negro Race*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1967.

BOAS FILHO, Orlando Villas. *A Constituição do Campo de Análise e Pesquisa da Antropologia Jurídica*. São Paulo: Prisma Jurídico, 2007.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: UEM, 2001.

BOTTOMORE, Tom e **NISBET**, Robert. *História da Análise Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BOUDON, Raymond, *La logique du social*, Paris: Hachette, 1979

BOUND, Kirsten *et al*..*Cultural Diplomacy*.Londres: Demos, 2007.

BOURDIEU, Pierre."The forms of capital".In: RICHARDSON, J. (Ed.),*Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Nova Iorque: Greenwood, pp. 241-258, 1986.

_____**.** *Language and Symbolic Power*. Londres: Polity Press, 1992.

_____. *As Regras da Arte*. Brasil: Companhia das Letras, 1996.

BRETT, Guy *et al*.."A Tragic Excitement". In: MORLEY, David and CHEN Kuan-Hsing, *Aubrey Williams, Institute of International Visual Arts and the Whitechapel Gallery, London*.Londres e Novalorque: Routledge, 1998.

BROCKMANN MACHADO, Mário. "Notas sobre Política Cultural no Brasil". In: *Estado e Cultura no Brasil*. MICELI, Sergio (Org.). São Paulo: Difel/Difusão Editorial, 1984.

BRYAN, S. Turner. Teoria Social. Viseu: Tipografia Guerra, 1992.

BUSCA, Joëlle.*L'art contemporain africain*: du colonialisme au postcolonialisme. Paris: L' Harmattan, 2000a.

_____. *Perspectives sur l'art contemporain africain*. Paris: L'Harmattan, 2000b.

CABRAL, Amílcar.*Textos políticos*. Porto: Afrontamento, 1974.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, 1979.

CARRILHO, Maria. *Sociologia da Negritude*. Lisboa: Edições 70, 1975.

CASTELLS, Manuel.*A Galáxia da Internet: Reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *A Sociedade em Rede*. 2°vol. 12ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

CASTIANO, José P. *Referenciais da Filosofia Africana: Em Busca da Intersubjectivação*. Maputo: Ndjira, 2010.

CASTRO NEVES, João Augusto. "O Congresso Nacional e a Política Externa Brasileira". In: ALTEMANI, Henrique; LESSA, António Carlos (Orgs.). *Relações Internacionais do Brasil: temas e agendas*. São Paulo: Ed. Saraiva, 2006. pp. 365-387.

CERVO, Amado Luiz. *Inserção Internacional: formação dos conceitos brasileiros*. São Paulo: Ed. Saraiva, 2008.

CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le Colonialisme*. Paris: Présence Africaine, 1950a.

_____. *Cahier d'un Retour au Pays Natal*. Paris: Présence Africaine, 1950b.

CHAKRABARTY, Dipesh. "Postcolonialismo y el artificio de la Historia: Quién habla de los passados'indios'?"In: MIGNOLO, Walter (comp.). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofia de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Signo, 2001.

CHAPMAN, Michael. Art Talk, Politics Talk. A Consideration of Categories. KwaZulu-Natal: University of KwaZulu-Natal Press, 2006.

CHENG, François. Vide et Plein: Le Langage Pictural Chinois. Paris: Editions du Seuil, 1991.

CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

COLEMAN, J.S.."Social Capital in the Creation of Human Capital". In: *The American Journal of Sociology*, vol. 94. pp. 95-120, 2008.

COMAROFF, Jean. *Body of Power, Spirit of Resistance*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

COOMBS, Philip H..*The Fourth Dimension of Foreign Policy: Educational and Cultural Affairs*.Nova Iorque: Harper & Row Publishers, 1964.

CORREIA, André de Brito. *Arte como Vida e Vida como Arte. Sociabilidades num contexto de criação artística*. Porto: Afrontamento, 2003.

CORREIA, A. M. Ramalho e **MESQUITA**, Anabela. *Mestrados e Doutoramentos: Estratégias para elaboração de trabalhos científicos: o desafio da excelência*. Porto: Vida Económica, 2013.

COSENTINO, Donald J. e **POVEY**, John."First Word". *African Arts*, vol. 23, n°2, 1990.

COSTA, A.Firmino.*O Que é Sociologia*. Lisboa: Difusão Cultural, 1992.

COSTA, Alda. *Arte e Museus em Moçambique. Entre a construção da Nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004)*. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2005. (Tese de Doutoramento).

COSTA, Pedrosa Robson. "As Ordens Religiosas e a Escravidão Negra no Brasil". In: Anais do II Encontro Internacional de História Colonial. Mneme-Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN), v.9 n°24, Set./Out., 2008.

COSTA, Rogério. A cultura digital. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. "Por um novo conceito de comunidade: redes sociais, comunidades pessoais, inteligência coletiva". Interfaces – Comunicação, saúde e educação, vol. 9, n°17, Mar./Ago., pp. 235-248, 2005.

_____. "Inteligência Coletiva: comunicação,capitalismo cognitivo e micropolítica". In: Famecos – Mídia, Cultura e Tecnologia, vol. 15, nº 37, pp. 61-68, 2008.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*:*ensaios sobre idéias e formas*.Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

CRISPOLTI, Enrico. *Como estudar a arte contemporânea*. Lisboa: Estampa, 2004.

CRUZ, M. Braga.*Teorias Sociológicas*: *Os fundadores e os clássicos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol.1, 1989.

CUNHA, Olívia Maria Gomes. "Reflexões sobre biopoder e pós-colonialismo: relendo Fanon e Foucault". *Mana*, vol. 8, nº1, 2002.

DANIEL, Norman. *The Cultural Barrier*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1975.

DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992.

DEIBEL, Terry L. &**ROBERTS**, Walter R..*Culture and Information*:*Two Foreign Policy Functions*, Londres: Sage, 1976.

DE LIMA, Paulo Tarso Flecha."Condicionantes da Ação Externa do Brasil". Conferência pronunciada na Escola Superior de Guerra, a 10/09/85.

DESHAIES, Bruno. *Metodologia da Investigação em Ciências Humanas*. Lisboa: Instituto Piaget. 1992.

DEVÉS-VALDÉS, Eduardo. *História do Pensamento Subsaariano*: *Conexões e Paralelos com o Pensamento Latino-Americano e o Asiático (um esquema)*. São Paulo: Clacso EDUCAM, 2008.

DI FELICE, M.(org). *Do público para as redes*: *a comunicação digital e as novas formas de participação social*. São Caetano do Sul: Difusão, 2008.

_____. *Paisagens Pós-urbanas*: *o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo: Annablume, 2009.

DIOUF, Marcel.*Working Document, Consultative Meeting on the Preparation of the Pan-African Cultural Congress*. Nairobi, 2002.

DIRLIK, Arif. A aura pós-colonial na era do capitalismo global. Novos Estudos CEBRAP, n°49, 1997.

DORFLES, Gillo. *As oscilações do gosto.A arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

DORSON, Richard M..*Folklore and Fakelore*.*Essays toward a discipline of folk studies*.Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.

DOS SANTOS, Eduardo. *A Negritude e a luta pelas independências na África Portuguesa*. Lisboa: Minerva, 1975.

DOS SANTOS, Gislene Aparecida. *A invenção do ser negro: Um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros*. São Paulo/Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

D.T.I.P.- FRELIMO.*IIConferência Nacional do Trabalho Ideológico*.Beira, 1978.

DUBET, François. Sociologia da Experiência. Lisboa: Instituto Piaget. 1994.

DU BOIS, W.E.B..*As Almas da Gente Negra*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

DURKHEIM, Émile. *Éducation et Sociologie*. PUF, 1973.

_____. *O Suicídio*. Lisboa: Presença, 1977.

_____. *As Regras do Método Sociológico*. Lisboa: Presença, 1984.

_____.*A Divisão do Trabalho Social*. Lisboa: Presença, 2001.

_____. *As formas elementares da vida religiosa*: o sistema totémico na Austrália. Oeiras: Celta. 2002.

EBOUSSI-BOULAGA, Fabien. *La crise du Muntu*. Paris: Présence Africaine, 1977.

_____. *Christianisme sans fétiche*: *Révélation et domination*. Paris: Présence Africaine, 1981.

_____. ***Race,*** *Identity and Africanity*. CODESRIA Bulletin, n° 1.S/d.

ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70, 2011a.

_____. *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença, 2011b.

ELIOT, T. S..*Notes Towards the Definition of Culture*. Novalorque: Harcourt, Brace & CO, 1949.

FAGG, William e **PEMBERTON III**, John.*Yoruba: Sculpture of West Africa*.Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1982.

FANON, Frantz. *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris: Seuil, 1952.

FAWCETT,Jacqueline e **DOWNS**, Florence S..*The Relationship of Theory and Research*. Filadélfia: F.A.Davis Company, 1992.2ªed..

FERREIRA, Carvalho J.M. *et al*..*Sociologia*. Lisboa: McGraw-Hill, 1995.

FERRIER, Jean-Louis. *La Forme et le sens.Éléments pour une sociologie de l'art*.Paris: Denoël/Gonthier, 1969.

FIDDIAN, Robin. Postcolonial perspectives: on the cultures of Latin America and Lusophone Africa. Liverpool University Press, 2000.

FLICK, Uwe. Métodos Qualitativos na Investigação Científica. Lisboa: Monitor – Projectos e Edições, 2005.

FOUCAULT, Michel.Power/Knowledge.Selected Interviews and Other Writings 1972-1977. Londres: Harvester, 1980.

_____**.**A Ordem do Discurso.São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____**.**Nascimento da biopolítica. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRANCASTEL, Pierre. A Realidade Figurativa: Elementos de Sociologia da Arte. São Paulo: Perspectiva, 1982.

FRANKEL, Charles. *The Neglected Aspect of Foreign Affairs*. Washington, DC: The Brookings Institution, 1966.

FRAZIER, E. Franklin.*Black Bourgeoisie*. *The Book that Brought the Shock of Self-Revelation to Middle-Class Blacks in America*.Nova Iorque: Free Press Paperbacks, 1957.

FREITAG e ROUANET. *Habermas*. São Paulo: Ática, 1993.N°15.Colecção Grandes Cientistas Sociais.

FRIEDMAN, Thomas L..*O Lexus e a Oliveira*: *entendendo a globalização*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. *The World is Flat*: *The Globalized World in the Twenty-first Century*. Londres: Penguin, 2006.

FURTADO, Celso. *Cultura e Desenvolvimento em Época de Crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *Política Cultural, Pronunciamento realizado na Escola Superior de Guerra*. 03-09-86, documento MinC 3/86.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

_____. Sociologia. *Oxford*: Polity Press, 1989.

_____. *Capitalismo e moderna teoria social*:*uma análise das obras de Marx, Durkheim e Weber*. Lisboa: Presença, 1972.

_____. *As consequências da Modernidade*. Oeiras: Celta, 1992.

_____. "Admirável mundo novo: o novo contexto da política". In: MILIBAND, David. *Reinventando a esquerda*. São Paulo. Ed. Unesp, 1998.

_____. *Política, Sociologia e Teoria Social*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

GIL, Gilberto. *Cultura, diversidade e acesso*:*Diplomacia, Estratégia e Política*, Out./Dez. 2007, pp. 49-60.

_____. *Discurso sobre a promoção da Economia Criativa pelo Governo brasileiro***.** Documento oficial. Brasília, Brasil: Ministério da Cultura, 14 Abr. 2005.

GILROY, Paul. *Against Race*: *Imagining Political Culture beyond the Color Line*. Harvard: Harvard University Press/Belknap, 2000.

_____. *Between Camps*: *Nations, Culture and the Allure of Race*. London: Routledge, 2004.

GLASSER, I..*Homelessness in Global Perspective*. New York: G.K. Hall, 1994.

GONÇALVES, Carla Alexandra. *Introdução à Sociologia da Arte*. Lisboa: Universidade Aberta, 2001.

GRANOVETTER, Mark. "The strength of weak ties". In: American Journal of Sociology. Chicago: University of Chicago Press, vol.78. Issue 6.pp. 1930-1938, 1973.

_____.*"Economic action and social structure*: The problem ofembeddedness",American Journal of Sociology, Vol.91, n°3, 1995.

_____. *The strength of weak ties*: *a network theory revised. In*: Sociological Theory. Ed. Randall Collins. São Francisco, CA: Série Jossey-Bass. vol.1. pp.2001-2233, 1983.

_____."Threshold models of collective behavior". In: *American Journal of Sociology*. Chicago: University Chicago Press. vol.78. n°6. pp. 1420-1443, 1978.

GREENFELD, Liah. *Nationalism*:*Five Roads to Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

HABERMAS, Jürgen. *Consciência Moral e Agir Comunicativo*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

_____. *Pensamento Pós-Metafísico*: Estudos Filosóficos. Trad. Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

_____. *Direito e Democracia entre facticidade e validade*. Trad. Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro,1997.

_____. *O discurso filosófico da modernidade*.São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Racionalidade e Comunicação*. Trad. Paulo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 2002.

_____.*A Ética da Discussão e a Questão da Verdade*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

HADJINICOLAU, Nicos. *História da Arte e Movimentos Sociais*. Lisboa: Edições 70, 1989

HAIGH, Alan. *A Arte de Ensinar: Grandes ideias, Regras simples*. Lisboa: Academia do Livro, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 1998.

_____. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. "*New Ethnicities*", In: Hall, Stuart: Critical Dialogues in Cultural Studies, ed. David Morley and Kuan-Hsing Chen, Routledge, 1996.

_____. "Black Diaspora Artists in Britain: Three 'Moments' in Post-War History". History Workshop Journal - Issue 61, Spring 2006. pp. 1-24.

_____. "The local and the global: globalization and ethnicity". In: A.D.King. *Culture, Globalization and the World-System*. Londres: Macmillan, 1991a.

_____. *Old and new identities, old new ethnicities*. In: A.D.King. Culture, Globalization and the World-System.Londres: Macmillan, 1991b.

_____. *A modernidade e os seus outros*: três "momentos" na História das artes da diáspora negra do pós-guerra. In: artáfrica, 2009.

_____.and **SEALY**, Mark.*Different*. Londres: Phaidon Press, 2001.

_____.e **GIEBEN**, Bram(ed). *Formations of Modernity*.Londres: Polity Press in Association With The Open University, 1992.

HANDLER, R..'*Is "identity" a useful cross-cultural concept?*'. In: J.R.Gillis (Ed.), Commemorations: The Politics of National Identity. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.

HANNERZ, Ulf.*Cosmopolitans and locals in world culture*. In: M. Featherstone, Global Culture. Londres: Sage, 1990.

HARDING, Sandra G..*Is science multi-cultural?* Postcolonialisms, feminisms and epistemologies.Bloomington/Indianopolis: Indiana University Press, 1998.

HARRISON, Lawrence E., HUNTINGTON, Samuel P..*A cultura importa*:os valores que definem o progresso humano. Rio de Janeiro: Record, 2002.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HAYNES, Jonathan. (Org.).*Nigerian Video Films*. Athens, OH: Ohio University Center for International Studies, 2000.

HEINICH, Nathalie. "Les Immatériaux: un événement culturel à Beaubourg". In: *Les Immatériaux*. Paris: Expo-Media, 1986.

_____. "Le public des musées et l'audience télévisée". In: *Télé-Musée*. Lille: Editions de l'Albaron, 1988.

_____. "Contemporary Art and Public Protest in France and the United States: Cognitive and Ethical Boundaries of Aesthetic Perception". In: *Cultural Research in Europe*. Amesterdão: Boekman Foundation and CIRCLE, 1996.

_____e**POLLAK**, Michel. "*From Museum Curator to Exhibition Auteur*: Inventing a singular position". In: GREENBERG, Reesa*et al*. (dir.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996.

_____. "Outside Art and Insider Artists: Gauging public reactions to contemporary art". In: ZOLBERG, Vera eCHERBO, Joni (dir.). *Outsider Art and Insider Artists*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____. "The Sociology of Contemporary Art: Questions of Method". In: SCHAEFFER, Jean-Marie (dir.) *Think Art. Theory and Practice in the Art of Today*. Roterdão: Witte de With, 1998a.

_____. "Quel artiste?" In: SAINT-JACQUES,Camille (dir.). *L'artiste, et après?*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1998b.

_____. "Légitimation et culpabilisation: critique de l'usage critique d'un concept". In: GONSETH,Marc-Oliver *et al*., (dir.). *L'Art c'est l'art*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, 1999a.

_____. "Réponses". In: *L'Art en questions. Trente réponses*. Paris: Éditions du Linteau, 1999b.

_____. "Erving Goffman". In: *Dictionnaire de sociologie*. Paris: Larousse, 1999c.

_____. "Norbert Elias". In: *Dictionnaire de sociologie*. Paris: Larousse, 1999d.

_____."From Rejection of Contemporary Art to Cultural War". In: LAMONT, Michèle e THÉVENOT, Laurent (dir.). *Rethinking Comparative Cultural Sociology.Repertoires of Evaluations in France and the United States*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. "Académie". In: *Dictionnaire de philosophie*. Paris: Larousse, 2001a.

_____. "Quand l'art est une sociologie". In: *Dictionnaire de philosophie*. Paris: Larousse, 2001b.

_____. "Artiste". In: *Dictionnaire de philosophie*. Paris: Larousse, 2001c.

_____. "Sociologie de l'art". In: *Dictionnaire de philosophie*. Paris: Larousse, 2001d.

HELD, David e**McGREW**, Anthony. *Prós e contras da globalização***.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

HERRERA, Felipe.**"**Le Financement du Développement Culturel".*Cultures*, vol. VII, n°3. Paris: Les Presses de L'Unesco et la Baconnière,1980.

_____*et al.Novas Frentes da Promoção da Cultura*. Fundação Getúlio Vargas, 1977.

HOBSBAWM, E. e **RANGER**, T..*The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HOLDEN, J. e**JONES**, S..*Knowledge and Inspiration*: *The democratic face of culture*. Londres: Demos /Museums, Libraries and Archives Council, 2006.

HONWANA, Luís Bernardo. *A velha casa de madeira e zinco*. Maputo: Alcance Editores, 2017.

HORTON, P.B e **HUNT**, C.L..*Sociologia*.São Paulo: McGraw-Hill, 1980.

HOUSE OF COMMONS.*Foreign Affairs Committee, Fourth Report: Cultural Diplomacy*, Sessions 1986/1987.

HUGGAN, Graham. The Postcolonial Exotic: Marketing the margins. Londres: Routledge, 2001.

HUNTINGTON, Samuel P..O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

HUYGHE, René. Sentido e Destino da Arte. Lisboa: Edições 70, 1998.

IANNI, Octávio.*Globalização, Regionalização e Nacionalismo*.SãoPaulo: UNESP,1998.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

JAVEAU, C..*Lições de Sociologia*. Oeiras: Celta, 1998.

JULES-ROSETTE, Bennetta. "Aesthetics and Market Demand: The Structure of the Tourist Art Market in Three African Settings". *African Studies Review*, vol. 19, n° 1, 1986.

KANDINSKI,Wassily. *O Futuro da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1991.

KAUFMAN, D.."*A força dos "laços fracos" de Mark Granovetter no ambiente do ciberespaço"*. *Galaxia*, n° 23, pp.207-218, 2012.

KERN, S. *The Culture of Time and Space, 1880-8/9*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

KIERKEGAARD, Søren. *The Sickness into Death*. Princeton: Princeton University Press, 1941.

KING, A.D.."Introduction: spaces of culture, spaces of knowledge". In: KING, A.D., *Culture, Globalization and the World-System*. Londres: Macmillan, 1991.

KIRSCHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. "Mistaken Dichotomies". *Journal of American Folklore*, vol. 101, n°400, Bloomington, Abril-Junho, 1977.

_____. "Objects of Ethnography".In: KARP, Ivan e LAVINE, Steven. *Exhibiting Cultures*. Washington, DC: Smithsonian Press, 1991.

KI-ZERBO, Joseph.*História da África Negra - I*. Lisboa: Biblioteca Universitária, 1999.4 ed.

KRAUT, R. *et al*.."Internet paradox: A social technology that reduces social involvement and psychological well-being?".*American Psychologist*. vol. 53, nº 9, pp. 1017-1031, 1998.

KUBAYANDA, Josaphat. "On discourse of decolonization in Africa and the Caribbean".*Dispositio*, v.XIV, n° 36-38, 1989.

KUBLER, Georg. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press, 1984.

KUPER, Adam. *The Invention of Primitive Society*.Londres: Routledge, 1988.

LAKATOS, E.M. e **MARCONI**, M. de Andrade. *Sociologia Geral*. São Paulo: Atlas, 1999. 7ªed.

LANGLOIS, Juan Carlos. "La Dimension Culturelle dans les projets de Développement".*Culture*, vol.VII, n°3. Paris: Les Presses de l'Unesco et la Baconnière, 1980.

LARSEN, Neil. "Indigenismo y lo 'postcolonial': Mariátegui frente a la actual coyuntura teórica". *Revista Ibero-Americana*, v.LXII, n° 176, Jul./Dez., 1996.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LEITE, Ana Mafalda.Literaturas Africanas e formulações pós-coloniais. Maputo: ImprensaUniversitária, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *The Savage Mind*. Londres: Weidenfeld & Nicholson, 1996.

LÉVY, P..*A inteligência colectiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Loyola, 1998.

_____. *Ciberdemocracia*. Lisboa: Inst. Piaget, 2002.

_____. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____e**LEMOS**, A..*O futuro da* internet: em edição a uma ciberdemocracia planetária. São Paulo: Paulus, 2010.

LIMA VAZ, H.C. "Sociedade Civil e Estado em Hegel". *Síntese*, vol.7, n°5, Belo Horizonte, 1980.

LO, Jacqueline. "Miscegenation's 'dusky human consequences'".*Postcolonial Studies*, vol. 5, nº 3, pp. 297-307, 2002.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. "Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino".*Revista Estudos Feministas*, vol. 10, n°2. Florianópolis, Jul./Dez. 2002.

LUHMANN, Niklas. *Art as Social System*. Redwood City, CA: Stanford University Press, 2000.

LYOTARD, Jean-François.*A Condição Pós-Moderna*.Lisboa: Gradiva, 2003.

MACAMO, Elísio(ed).*Negotiating Modernity: Africa's Ambivalent Experience*. Londres: Zed Books, 2005.

MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

MAMDANI, Mahmood. *Citizen and Subject: Contemporary Africa and the Legacy of Late Colonialism*.Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996.

MANSO, António. *La représentation de l'homme dans les arts plastiques contemporains mozambicains: La peinture, le dessin et la gravure (1950-2003)*. Université Paris 7, 2004. (tese de mestrado).

MAQUET, Jacques. "Art by Metamorphosis". *African Arts*, vol.12, n°4. Los Angeles: 1979.

_____. *L'Anthropologue et l'esthétique*. Paris: Métailié, 1993.

MARCONDES, AndreaPennacchi. "As Raízes Históricas e Teóricas do Imperialismo". *Intertemas*, vol. 12, nº 12, 2006.

MARCON, Frank Nilton. *Leituras transatlânticas: diálogos sobre identidade e o romance de Pepetela*. Tese de doutoramento em Antropologia Social, UFSC, 2005.

MARTINE, Joly.*Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 2008.

MARTINS, Moisés de Lemos *et al*..*Imagem e Pensamento*. Coimbra: Grácio. 2011.

MARX, Karl. *O Capital*. Oeiras: Celta, 1998.

_____ & ENGELS, F..*Manifesto do Partido Comunista*.Porto Alegre**:** Coleção L&PM Pocket, 2002.

MBEMBE, Achile. *On The Postcolony*. Oakland, CA: University of California Press, 2001.

_____. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

M'BOKOLO, Elikia.*África Negra: História e Civilização. Do século XIX aos nossos dias*, tomo II. Lisboa: Colibri, 2007. 2ª ed..

McCLINTOCK, Anne,**MUFTI**, Aamir,e**SHOHAT**, Ella (Ed.).*Dangerous Liaisons: gender, nation and postcolonial perspectives*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

McEVILLEY, Thomas. "Doctor, Lawyer, Indian Chief", *Artforum*. Nova Iorque: Novembro, 1984.

_____. "Marginalia",*Artforum*. Nova Iorque: Março, 1990.

McGRANE, Bernard.*Beyond Anthropology: Society and the Other*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1989.

McMURRY, Ruth Emily &**LEE**, Muna. *The Cultural Approach*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1947.

McNEILL, William Harding.*Polyethnicity and National Unity in World History*. Toronto: University of Toronto Press, 1986.

MEDEIROS, Paulo. "Post-colonial identities". In: BUESCU, Helena Carvalhão e SANCHES, Manuela Ribeiro (Coord.). *ACT 3. Narrativas da modernidade: a construção do outro*. Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Letras de Lisboa. Lisboa: Edições Colibri,2001.

MEIGOS, Filimone. *Ensaio sobre a Mentira e a Inveja e Outras Coisas*. Maputo:Lithangu, 2015.

MERLE, Marcel. *Forces et Enjeux dans les Relations Internationales*. Paris: Ed. Economica, 1985.2ªed..

MEYER, W.J.."The world polity and the authority of the nation-state". In: BERGESEN, A., *Studies of the Modern World-System*. Nova Iorque: Academic Press, 1980.

MICHAUD, Yves. *L'art à l'état gazeux: Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris: Stocks, 2003. 4ª ed.

MIGNOLO, Walter D.. *Histórias locais/Projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte:UFMG, 2003.

MILLET, Catherine. *A Arte Contemporânea*. Lisboa: Flammarion, 1997.

MIRA, Feliciano**.** "A Arte e as Elites em Moçambique". *Revista Camões*, nº 6. Lisboa:Instituto Camões,1999a.

_____. *Introdução: Malangatana, de Matalana a Matalana***.**Lisboa:Instituto Camões,1999b.

_____.*Introdução. Outras Plasticidades*. Lisboa: Instituto Camões, 1999c.

_____**.***Les élites et les entreprises au Mozambique: globalisation, systèmes de pouvoir et reclassement social* (1987-1999).EHESS/ISEG-UTL, Paris, 2005. (Tese de doutoramento).

MITCHELL, John Matthew.*International Cultural Relations*. Londres: Allen & Unwind, 1986.

MIYOSHI, M. e **HAROOTUNIAN**, H..*Postmodernism and Japan*.Durham: Duke University Press, 1989.

MOÇAMBIQUE. Secretaria de Estado da Cultura. Malangatana Valente Ngwenya. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

MOHAMED, A.R. e**LLOYD**, D..*The Nature and Context of Minority Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

MONDLANE, Eduardo. *Lutar por Moçambique*. Lisboa: Sá da Costa, 1975.

MOORE-GILBERT, Bart. *Postcolonial theory:contexts, practices and politics*. Londres/Nova Iorque: Verso, 1997.

MORIN, Edgar. *O Método I: A Natureza da Natureza*. Mem Martins: Publicações Europa-América 1987.

_____.*Ciência com Consciência*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1994.

_____. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

_____. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio d´Água, 1997.

_____. *Amor, Poesia e Sabedoria*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

_____. *As Duas Globalizações: Complexidade e Comunicação - Uma pedagogia do Presente*. Porto Alegre: Sulina/EDIPUCRS, 2002a.2ªed. (Org. Jurimir Machado da Silva).

_____. *A Cabeça Bem-Feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002b.7ª ed..

_____. *O Método V: A humanidade da Humanidade - a identidade humana*. Mira-Sintra. Publicações Europa-América, 2003.

MOULIN, Ra**ymond**e. *L'artiste, l'institution et le marché*.França: Flammarion, 1992.

MUDIMBE, Valentin Y. *L' Odeur du Pére: Essai sur les limites de la science et de la vie en Afrique Noire*.Paris: Présence Africaine, 1982.

_____.*The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*.Bloomington: Indiana University Press, 1988.

_____. *The Idea of Africa*.Bloomington: Indiana University Press, 1994.

NANDY, Ashis. "Colonization of the mind". In: RAHNEMA, Majid eBAWTREE (comp). *The post-development reader*. Londres/Nova Jérsia: Zed Books, 1998.

NELSON, Benjamin.*Civilizational complexes and intercivilizational encounters. On the Roads to Modernity*. Totowa, NJ: Rowman & Littlefield, 1981.

NEUMAN, W. Lawrence. *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches*. Needham Height: Allyn & Bacon, 1997.3ªed.

NEWELL, Stephanie. *Ghanaian Popular Fiction: 'Thrilling Discoveries in Conjugal Life' and Other Tales*. Oxford: James Currey, 2000.

NGOENHA, Severino E..*Por uma Dimensão Moçambicana da Construção Histórica*. Porto: Salesianas, 1992.

_____. *O Retorno do Bom Selvagem: Uma perspectiva filosófica-africana do problema ecológico*. Porto: Salesianas, 1994.

_____. *Estatuto e Axiologia da Educação*. Maputo: Livraria Universitária, EDM, 2000.

_____. *Os Tempos da Filosofia*: Filosofia e Democracia Moçambicana. Maputo: Imprensa Universitária, 2004.

_____e**CASTIANO**, José P..*Pensamento Engajado: Ensaios sobre Filosofia Africana, Educação e Cultura Política*. Educar, 2011.

_____. *Das Independências às Liberdades: Filosofia Africana*. Águeda: Paulinas, 2014.

_____. *A (IM)Possibilidade do Momento Moçambicano: Notas Estéticas*. Maputo: Alcance, 2016.

NGUGI, WaThiong'o. *Decolonising the Mind*. Londres: James Currey, 1986.

NINKOVICH, Frank A..*The Diplomacy of Ideas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

NKRUMAH, Kwame. *I Speakof Freedom*. London: Heinemann, 1961.

_____. *Consciencism*.Londres: Monthly Review Press, 1964.

_____.*A África deve unir-se*. Lisboa:Ulmeiro, 1977.

NOA, Francisco. *A Escrita Infinita: Ensaios sobre literatura moçambicana*. Maputo: Ndjira, 2013.2ªed.

NORTHROP, F.S.C..*The Taming of Nations*. Nova Iorque: The Macmillan Company, 1952.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2005.5ªed.

NUTTALL, Sarah e **MICHAEL**, C. Ann. (Orgs.).*Sense of culture: South African Culture Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

NYERERE, Julius. *Ujamaa: Essays on Socialism*. London: Oxford University, 1968.

OGUIBE, Olu e **ENWEZOR**, Okwui. *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*. Cambridge, MA: MIT Press. 1999.

OKEKE, Chika.*The Short Century:Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*. Munique: [s.n.t.], 2002.

_____. *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in TwentiethCentury Nigeria*. Durham, NC: Duke University Press, 2015.

PALMARY, Ingrid.*TheSocial Sciences and Africa's Future*. Dakar: Council for the Development of Social Science Research in Africa, 2005.

PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica: Arte e Comunicação*. Lisboa: Edições 70, 1999.

PAVITT, Nigel. *Samburu*. Londres: Kyle Kathie, 1991.

PEACOCK, Robert. *"The South African Truth and Reconciliation Commission*. Challenges in Contributing to Reconciliation". In:**LETSCHERT**, Rianne *et al.Victimological Approaches to International Crimes. Africa*. Mortsel: Intersentia, 2011.

PEREIRA, Alexandre e **POUPA**, Carlos. *Como Escrever uma Tese, Monografia ou Livro Científico usando o Word*. Lisboa: Edições Sílabos, 2012.5ªed.

PEREIRA, Teresa Isabel. *Uma Travessia da Colonialidade: Intervisualidades de Pintura, Portugal e Angola*. 2011. (Tese de Doutoramento em Belas Artes).

PHILLIPS, Derek L..*Looking Backward: A Critical Appraisal of Communitarian Thought*. Princeton.NJ: Princeton University Press, 1993.

PORTELLA, Eduardo. *O Intelectual e o Poder*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

POVEY, John. "The African Artist in a Traditional Society". *Ba Shiru*, vol.11, n°1. Madison: WI, 1980.

PRAKASH, Gyan (Ed.). *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Princeton University Press, 1995.

PRATT, Mary Louise. "Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante?" In: VÉSCIO, Luiz Eugênio e SANTOS, Pedro Brum (Org.).*Literatura & História: perspectivas e convergências*. Bauru: Edusc, 1999.

PUTNAM, RobertD..*Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. Novalorque: Simon &Schuster, 2000.

QUIJANO, Anibal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina". In: LANDER, Edgardo (coord.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

QUIVY, Raymond e**CAMPENHOUDT,** Luc van; Manual *de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva, 1999.

RAMOS, S.T. Carrillo e **NARANJO**, E. Santiesteban. *Metodologia de Investigação Científica*. Luanda: Escolar Editora, 2014.

READ, Herbert. *A Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Labo, 1967.

_____. *Educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70, 2010.

RECUERO, Raquel. Redes Sociais na Internet. Porto Alegre: Sulina, 2010.

RICCIARDI, Mirella. *Vanishing Africa*. Londres: William Collins, 1971.

RHEINGOLD, Howard. The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier Revised. Cambridge, MA: MIT University Press, 2000.

_____. Smart Mobs: The Next Social Revolution. Nova Iorque: Basic Books, 2002.

RHINESMITH, Stephen H.. A Manager's Guide to Globalization. Alexandria, VA: American Society for Training Development, 1993.

RIBEIRO, Edgard Telles. Diplomacia Cultural: Seu papel na política externa do Brasil. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.

RICHARDSON, Roberto Jarry. *Pesquisa Social*: Métodos e Técnicas. São Paulo: Atlas, 1999. 3ªed.

RICHTER, Dolores. *Art, Economics and Change: The Kulebele of Northern Ivory Coast*. La Jolla: Psych/Graphic Publishers, 1980.

RICOEUR, Paul. *O Discurso da Ação*. Lisboa: Edições 70, 2013.

RIGAUD, Jacques. *Les Relations Culturelles Extérieures*. Paris: La Documentation Française, 1980.

ROBBINS, Bruce. Secular Vocations: Intellectuals, Professionalism, Culture. Londres: Verso, 1993.

ROBERTSON, Roland."After Nostalgia? Wilful Nostalgia and the Phases of Globalization". In: TURNER,Bryan S., *Theories of Modernity and Postmodernity*. Londres: Sage, 1990._____. "Social Theory, cultural relativity and the problem of globality". In: KING,A.D., *Culture, Globalization and the World-System*. Londres: Macmillan.

ROBOTHAM, Don. "Postcolonialités: le défi des nouvelles modernités". *Revue Internationale des Sciences Sociales*. n. 153, pp. 393-408, 1997.

ROCHER, Guy. *Sociologia Geral*. Lisboa: Presença, 1970.

_____. *Sociologia Geral: A Organização da vida Social*. Lisboa: Presença, 1999.5ª ed.

ROLIM, Cássio *et al..A Economia Moçambicana Contemporânea:Ensaios*. Maputo: Gabinete de Estudos, Ministério do Plano e Finanças, 2002.

ROSS, Doran H. e **REICHERT**. "A Modern Kumase Workshop". In: ROSS,Doran H. e GARRARD,Timothy F..*Akan Transformations: Problems in Ghanaian Art History*. Los Angeles: UCLA Museum of Cultural History, 1983.

SAID, Edward W..“Travelling Theory”. *Raritan*, vol. 1, nº 3, pp. 41-67, 1982.

_____. *Culture and Imperialism*. Nova Iorque: Vintage, 1994.

_____. *Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa (0rg). *Globalização: Fatalidade ou Utopia?* Porto: Afrontamento. 2005.

_____. “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”. In: RAMALHO, Mª Irene e RIBEIRO, Antônio Sousa. *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Afrontamento, 2001.

SCOTT, David. Refashioning Futures: Criticism after Postcoloniality. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.

_____. Conscripts of Modernity: The Tragedy of Colonial Enlightenment. Durham: Duke University Press, 2004.

SENGHOR, Léopold Sédar. Liberté I. *Négritude et Humanisme*. Paris: Seuil, 1964.

_____. Liberté III. *Négritude et Civilisation de l’Universel*. Paris: Seuil, 1977.

SERRA, Carlos (Orgs).*Identidade, Moçambicanidade e Moçambicanização*. Maputo:Livraria Universitária UEM, 1998.

SILIYA, Carlos Jorge. *Ensaio sobre a cultura em Moçambique*. Maputo: CEGRAF, 1996.

SILVA, Harry R..“Calculating Risk: The Socioeconomic Foundations of Aesthetic Innovation in an Ashanti Carving Community”. Texto apresentado no 23° Encontro Anual da Associação de Estudos Africanos, Filadélfia, 1980.

SILVESTRE, H. Consciência e **ARAÚJO**, J. Filipe. (Coord.). *Metodologia para a Investigação Social*. Lisboa: Editora Escolar, 2012.

SIMMEL, G..“Pont et Porte”. In: *Tragédie de la Culture et autres essays*. Paris: Rivages, 1988.

SMITH, Adam.*AnInquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*: Oxford: Clarendon Press, 1776.

SOPA, António.“Artes plásticas em Moçambique: para uma percepção das práticas culturais (1975-1999)”In: *Outras plasticidades - Reinata, Ricardo Rangel, Matias Ntundo, Valingue, Ídasse, Muando, Ndlozy*. Lisboa: Instituto Camões, 1999. (Catálogo)

SOUSA, Alberto B..*Educação pela Arte e Artes na Educação: Bases Psicopedagógicas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003a.

_____. *Educação pela Arte e Artes na Educação: Dança e Drama*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003b.

_____. *Educação pela Arte e Artes na Educação: Música e Artes Plásticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003c.

SOUSA, Marcelo Rebelo de. “Homenagem a Malangatana”,In: Malangatana, Universidade de Évora. Évora, 2010.

SPAEMANN, Robert**.** *ARobertSpaemannreader**:** philosophicalessayson nature, God, and the human person*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPOONER, Brian. "Weavers and Dealers: The Authenticity of anOriental Carpet", In: APPADURAI,Arjun. *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

STEINER, Christopher B..“African Art in Movement: Traders, Networks and Objects in the West African Art Market”.*Discussion Papers in Humanities*, n°3. Boston University African Studies Center,1989a.

_____. “Worlds Together, Worlds Apart: The Mediation of Knowledge by Traders in African Art”. Ensaio apresentado no 32° Encontro Anual da Associação de Estudos Africanos. Atlanta, 1989b.

_____. *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

SZOMBATI-FABIAN, Ilona e **FABIAN,** Johannes. “Art, History, and Society: Popular Painting in Shaba, Zaire”.*Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 3, n°1, 1976.

TAYLOR, Charles. *A Ética da Autenticidade*. Lisboa: Edições 70, 2009.

THOMAS, Laurence. *Vessels of Evil: American Slavery and the Holocaust*. Filadélfia: Temple University Press, 1993.

TOTA, Anna Lisa. *A Sociologia da Arte: Do Museu Tradicional à Arte Multimédia*. Lisboa: Estampa, 2000.

TURNER, Bryans S..*Teoria Social*. Londres: Edifel, 2002.

TURNER, Jonathan H.. *Sociologia: Conceitos e Aplicações*. São Paulo: Pearson Makron Books, 2000.

UNESCO.*Convenção Sobre a Protecção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, 2005.*

_____. *Conférence Mondiale sur les Politiques Culturelles*: Rapport Final, Doc. CLT/MD/1. Paris: Unesco, 1982.

_____**.***Problèmes de la Culture et des valeurs culturelles dans le monde contemporain*.Doc. CLT/MD/2.Paris: Unesco, 1983.

UNITED NATIONS. *Fortalecendo as Indústrias Criativas para o Desenvolvimento*. Nova Yorque, 2011.

VALENTE, W.T..“Social network threshold in the diffusion of innovations”.*Social Networks*, vol. 18, nº 1. Elsevier Science, 1996.

VALOI, Alberto *et al..Algumas Danças Praticadas na Província de Gaza*. Maputo: ARPAC, 2015.

VANSINA, Jan. *African Art History*. Introduction to Method.Nova Iorque: Longman, 1984.

VASCONCELOS, Sérgio Sezino Douets. “Tópicos Sobre o Papel da Igreja em Relação à Escravidão e Religião Negra no Brasil”.*Revista de Teologia e Ciências da Religião*, Ano IV, nº4. Setembro, 2005.

VENÂNCIO, José Carlos**. “**Questionando aUniversalidade da Ordem Política Ocidental”.Covilhã: Universidade da Beira Interior,CES-Working Paper, 2006.

_____. “Sociologia, Estudos Africanos e a *Praxis* da Arte Africana Contemporânea: Notas de um roteiro de investigação”. In: Augusto, Nuno Miguel(Org.). *Sociedade em Debate*, pp. 111-135.Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2016.

VILAÇA, Marcos Vinicios. *Cultura e Estado*. Secretaria de Cultura/MEC, 1985.

VILA NOVA, Sebastião. *Introdução à Sociologia*. São Paulo: Atlas, 2000.5ª ed..

VOGEL, Susan *et al..Africa Explores: 20th Century African Art*. Nova Iorque: Museum for African Art, 1991.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O fim do mundo como o concebemos: ciência social para o século XXI*. São Paulo: Revan, 2002.

WALMSLEY, Ann. The Caribbean Artists Movement: 1966 – 1972 - a Literary & Cultural History. Londres: Beacon Press, 1992.

WALT, Gill.*Health Policy –An Introduction to Process and Power*.Joanesburgo: Witwatersrand University Press, 1994.

WATERS, Malcolm. *Globalization*. Londres: Routledge, 1995.

WEBER, Max. *O político e o cientista*. Lisboa: Presença, 1979.

_____. *Fundamentos de Sociologia*. Lisboa: Rés, 1983.2ª ed..

_____. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Lisboa: Presença, 1989.

_____. *Economía y Sociedad*. México: Fundo de Cultura Económica, 1993.

_____. *A Política como Profissão*. Lisboa: Ed. Universitárias Lusófonas, 2000.

WELLMAN, Barry."The Glocal Village: Internet and Community". *Idea&s: Arts & Science Review*. Universidade de Toronto, vol.1, nº1, pp. 26-29, 2004.

_____."Studying internet studies through the ages". In: BURNETT, R. et al. *The Handbooks of Internet Studies*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

_____e **HAMPTON**, K. "Living network in a wired world". In: *Contemporary Sociology*, University of Toronto, vol. 28, n° 6, pp. 648-54, 1999.

_____, **RAINIE**L.,**HORRIGAN**, J. e**BOASE**, J.. "The strength of internet ties".In: *Pew Internet & American Life Project*, Pew Research Center, Jan. 2006. (Disponível em: <http://www.pewinternet.org/2006/01/25/the-strength-of-internet-ties/>Acesso em Janeiro de 2012.)

WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Londres: Chatto &Windus, 1961.

WILLIAM, Rubin. *Primitivism in Modern Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1984.

ZOLBERG, Vera L..*Para uma Sociologia das Artes*. São Paulo: Senac, 2006.

Sites visitados:

http://www.ankhonline.com

http://www.africamaat.com

www.nepad.org

www.africa-union.org

8. ANEXOS

ANEXO 1: Guiões de entrevistas

Artistas filiados no Núcleo de Arte

1.Quando é que entrou para o mundo da arte?

2. O que a /o levou a entrar para a arte?

3. Fez algum curso específico?

4. Como caracteriza o seu trabalho, as suas obras? Com que material trabalha?

5. Quando está a criar a sua obra, em que está a pensar? Na sua satisfação pessoal, no valor a que a obra vai ser vendida ou na reacção do público?

6. Produz as suas obras a pensar num público específico?

7. Tem clientes? Singulares ou institucionais?

8. Faz trabalhos por encomenda?

9. Como é que gere a sua carreira artística? Tem um agente?

10. Acha que o seu trabalho em particular e dos artistas em geral é devidamente valorizado?

11. As suas condições de trabalho permitem-lhe realizar um trabalho de qualidade?

12. É possível viver só de artes plásticas em Moçambique?

11. O que acha que está a faltar nesta área?

12. Houve alguma mudança significativa desde o período em que começou a trabalhar nesta área até ao presente?

13. O que acha da arte contemporânea e do movimento associado a este tipo de arte?

14. Qual é o vosso relacionamento com os artistas do MUVARTE?

14. Já participou em alguma bienal? O que acha das bienais?

15. O que nos pode dizer sobre as artes plásticas no tempo de Samora Machel (1975-1986)?

16. O que pensa sobre as artes no período pós-Samora Machel?

Artistas filiados no MUVARTE

1. Quando é que o movimento surgiu?
2. O MUVARTE é produto de moçambicanos?
3. Qual é o propósito do MUVARTE? Quem se filia neste movimento?
4. O que acham do estágio actual da arte no país?
5. O surgimento do movimento visa alterar esta situação?
6. As obras produzidas pelos artistas do movimento são dirigidas a um público específico?
7. Os artistas filiados no MUVARTE têm mercado?
8. Qual é o relacionamento entre os artistas filiados no MUVARTE e os do Núcleo de Arte?
9. Acha que o seu trabalho em particular e dos artistas em geral é devidamente valorizado?
10. As suas condições de trabalho permitem-lhe realizar um trabalho de qualidade?
11. É possível viver só da arte em Moçambique?
12. O que acha que está a faltar nesta área?
13. Houve alguma mudança significativa desde o período em que começou a trabalhar nesta área até ao presente?

14- O que acha sobre a diplomacia cultural, a participação das chancelarias em Molçambique?

15- O que acha da lei do Mecenato?

Promotores de Arte/Galeristas/Curadores

1. Há quanto tempo trabalha na área?
2. Houve alguma mudança significativa desde o período em que começou a trabalhar nesta área até ao presente? Que mudanças foram essas?
3. É possivel viver só de arte em Moçambique?
4. Trabalha só com artistas moçambicanos?
5. Que tipo de artistas promove? Porquê?
6. Que tipo de obras promove? Porquê?
7. Que critérios usa na selecção dos artistas e obras promovidas/expostas por si?
8. Só promove os artistas a nível nacional? Aonde é que estes são promovidos/expostos? Porquê?
9. O trabalho dos artistas moçambicanos é reconhecido internacionalmente?
10. A promoção dos artistas e das obras é determinada pelo mercado?
11. Em Moçambique, existe mercado para a arte? Como o caracteriza?
12. Em Moçambique, existe um público consumidor/apreciador de arte?
13. Como caracteriza o consumidor/apreciador de arte moçambicano?
14. O que acha que está a faltar nesta área?
15. O que é que se deve melhorar?

Ministro da Cultura/Directores Nacionais

1. No período 1977-1986, foram tomadas várias medidas no domínio da cultura visando a promoção da cultura moçambicana e a ruptura com valores considerados então pertencentes a uma burguesia decadente. Os objectivos foram alcançados?
2. Em termos artísticos, como podemos caracterizar a produção artística deste período?
3. Qual é o papel do Ministério da Cultura nesta nova realidade politíca, económica e cultural (1987-2016) em relação às artes em geral e às artes plásticas em particular?
4. O Ministério, como instituição, adaptou-se à nova realidade? Não persistem práticas de trabalho e abordagens correspondentes à realidade política, económica e cultural do período anterior (1977-1986)?
5. Que medidas foram tomadas a nível institucional para enquadramento na nova realidade?
6. Que acções foram encetadas pelo Ministério da Cultura para a promoção e defesa das artes em Moçambique, durante o período monopartidário e democrático?
7. Existe algum dispositivo legal que proteja os artistas plásticos e as suas obras?
8. Qual é o relacionamento entre a classe artística e o ministério da tutela?
9. Existem critérios definidos para o exercício da actividade de promotor de arte?
10. Porquê tanta insistência nas indústrias criativo-culturais sem uma perspectiva de investimento igual ao dos outros campos seja o da economia, educação, agricultura, por exemplo, só para citar alguns?

Coleccionadores de Arte

1. É coleccionador de arte moçambicana? Há quanto tempo?
2. O que a/o leva a coleccionar arte moçambicana? Acha que esta tem qualidade?
3. Tem um artista preferido? Porquê?
4. Que tipo de obras colecciona? Aonde é que as adquire?
5. Encomenda obras? De quem?
6. O valor pelo qual adquire as obras corresponde à qualidade do trabalho?
7. Acha que o trabalho dos artistas moçambicanos é devidamente valorizado?
8. Em Moçambique, existe um mercado de arte?
9. Acha que os promotores e produtores de arte estão a cumprir cabalmente a sua função?
10. O que acha que está a faltar nesta área?
11. Houve alguma mudança significativa desde o período em que começou a coleccionar até ao presente, em termos temáticos? Qual o período temático que mais a/o marcou?
12. As mudanças políticas verificadas no país reflectiram-se no domínio das artes? Isso significou uma maior pluralidade de temas? E melhor qualidade dos trabalhos?
13. O que acha da utilização do corpo como estratégia de composição artística?
14. O que acha da representação da mulher? Como interpreta a sua representação?
15. O que acha da arte contemporânea e do movimento associado a este tipo de arte?
16. Acha que as bienais de arte contribuem para o desenvolvimento/crescimento artístico dos artistas?
17. E os critérios de avaliação e premiação nas bienais são credíveis?

Diplomacia Cultural

1. Há quanto tempo está a sua organização/instituição ligada à arte em Moçambique?
2. O que acha da arte e dos artistas moçambicanos?
3. Os trabalhos produzidos têm qualidade? O que acha dos preços praticados? Correspondem à qualidade do trabalho?
4. Existe um mercado de arte no país?
5. Como o caracteriza?
6. A sua organização/instituição já patrocinou algum evento artístico?
7. Qual é o critério definido para o patrocínio de artistas ou eventos artísticos?
8. Que tipo de artistas/eventos patrocinam? Porquê?
9. Acha que as bienais contribuem para o desenvolvimento/crescimento artístico dos artistas?
10. Concorda com os critérios de avaliação e premiação das bienais?
11. O patrocínio limita-se a actividades exercidas a nível nacional ou estende-se também ao nível internacional?
12. Qual é o relacionamento entre a sua organização/instituição e os produtores e promotores de arte?
13. Acha que a sua organização/instituição logrou alcançar os objectivos a que se tinha proposto no domínio das artes?
14. Qaual é o papel específico do país/instituição que representa, no que concerne as artes plásticas?

***Media*/Críticos de Arte**

1. Qual é a leitura que fazem do estado das artes plásticas no país?
2. Quais são os critérios usados pelos críticos para classificar e avaliar uma obra de arte e o trabalho de um artista?
3. Os critérios usados na classificação e avaliação das obras de arte são de domínio público?
4. As mudanças políticas verificadas no país reflectem-se na arte? Como?
5. As temáticas são produto dessas mudanças?
6. Os críticos conseguiram aperceber-se dessas mudanças e adaptar-se a elas, explicá-las e analisá-las?
7. O que é que os *media* têm feito para promoção e divulgação dos artistas e arte moçambicana?
8. Os concursos e bienais contribuem para o desenvolvimento/crescimento dos artistas?
9. O mercado dita o tipo de arte produzida ou o contrário? Porquê?
10. Existe mercado de arte no país? Como se comporta?

Anexo 2: Vídeo sobre a última parte das entrevistas (individuais e grupos focais)

Este vídeo resulta duma conversa entre o autor e alguns artistas plásticos moçambicanos, nomeadamente Mabunda, Vado, Quehá, Simione e Tsenane. O mote da conversa com Vado,

Mabunda e Queháfoi a última exposição conjunta que os três protagonizaram na Associação Moçambicana de Fotografia, em Novembro de 2016.

O encontro com Simione e Tsenane foi em Janeiro de 2017, no Instituto Superior de Artes e Cultura, instituiçãoonde trabalham e onde se licenciaram em Artes Visuais.

O pretexto para as duas conversas foi a continuação das discussões anteriores com grupos focais que realizei no âmbito da tese, no Núcleo de Artes, em Maputo, revisitando a periodização, os constrangimentos, a iconografia, a utilização da corporeidade, particularmente a feminina.

Outro "móbil do crime" foram as discussões havidas em encontros no Museu Nacional de Artes, organizados pelo Movimento de Arte Contemporânea (MUVARTE), sob a batuta da historiadora de arte Profª. Doutora Alda Costa.

A ideia do vídeo era revisitar algumas questões fulcrais tratadas nesta dissertação, mormente:

- Tradicionalistas *versus* modernistas nas artes plásticas;
- Iconografia modal em Moçambique;
- Corpo como estratégia semântica e de composição, particularmente o feminino;
- Produção, circulação, compra e venda de bens e serviços artísticos;
- O papel e a influência ou não de actores expatriados;
- As temáticas vigentes;
- O problema do mimetismo;
- Financiamento às artes
- O papel do Estado
- O papel dos mecenas
- O papel das chancelarias (diplomacia cultural)

Anexo 3: Perfil dos artistas

Aqui apresento um breve perfil dos artistas entrevistados e constantes da colecção que usámos como *corpus* para a nossa leitura iconográfica.

BERNARDO CARRULA TOMO

Tomo nasceu em Lourenço Marques, hoje Maputo. Começou a desenhar em 1983.

Exposições colectivas: 1993 – Jovens Talentos, Círculo Galeria de Arte - Casa da Cultura do Alto - Maé, Maputo; 1994 – Núcleo da Arte, Maputo; IV Exposição Anual, Museu Nacional de Arte; Todos pela Democracia, Maputo; 1995 – Concurso Nacional de Artes Plásticas: Descoberta, Casa da Cultura do Alto - Maé, Maputo: V Exposição Anual, Museu Nacional de Arte, Maputo; 1996 - 1ª Exposição Anual: Arte Feliz, AMF, Maputo; 1997 – Concurso Instituto Camões –Centro Cultural Português, Maputo; 1999 – Exposição do Workshop Nacional, Núcleo da Arte, Beira e Maputo; 2000 - Exposição do Workshop Nacional, Beira, Núcleo da Arte; 1ª Colectiva, Núcleo de Arte, Maputo; 2002 – Exposição de Artes Plásticas.

CHIBOLECA

Samuel Júlio Chiboleca nasceu na década de 1950, no distrito de Marracuene, província de Maputo. Começou a pintar em 1968 e a expor em 1970. No país e no estrangeiro, recebeu vários prémios e participou em diversas exposições colectivas e individuais, destacando-se mostras em países como Argélia, África do Sul, Malásia e Reino Unido.

Chiboleca frequentou, à distância, o curso de pintura de "Belas Artes", na Escola Álvaro Torrão, localizada na capital portuguesa, Lisboa, o que, aliado ao intercâmbio com outros artistas, lhe permitiu desenvolver conhecimentos sobre técnicas que vão do *batik* à escultura, passando pelo acrílico, tinta de óleo e tinta-da-china. Para além de ter efectuado estágios no Núcleo de Arte, em Maputo, Chiboleca é investigador cultural e fundador da Galeria de Arte, Cultura sobre o Turismo (GALATUR).

Julieta Massimbe afirma que o longo percurso de Chiboleca por várias modalidades, desde desenho a lápis, aguarela, tinta-da-chinae óleos, permite afirmar que Chiboleca é um iconógrafo.

Segundo o artista, as pessoas e as coisas que habitam a sua obra e os seus sentimentos são *vida e amor, daí* a necessidade de lembrar que "é preciso amarmo-nos, porque esse sentimento traz uma vida melhor, de realizações e de paz. Sem termos esse sentimento, a vida fica difícil."

"As minhas obras falam da vida e do amor existente entre as pessoas. Daí a razão de escolher cores muito fortes, como azul, amarelo, como forma de representar a beleza do nosso país, o mosaico cultural nele existente".

Dito

Pedro Jeremias Tembe nasceu em Maputo, a 21 de Novembro de 1960. Tem o curso básico da Escola Comercial de Maputo e um curso de pintura e desenho na ex-República Democrática Alemã. Expõe individualmente desde 1983. Participou em diferentes exposições colectivas e *workshops* de arte desde 1979. Vive e trabalha em Maputo e é membro do Núcleo de Arte.

Segundo Mira, Dito afirma que,

> "Normalmente, pinto mulheres gordas e, às vezes, vou para a pintura abstracta usando óleoe acrílico sobre tela e desenhando em papel".

O período de tempo que teve um forte impacto no seu trabalho foi quando se mudou para a cidade do Maputo e se filiou no Núcleo de Arte. Isso significou, segundo ele, o encontro com um novo lugar para a vida, antes de tudo, *porque eu consegui a liberdade de fazer o que desejava, um lugar onde eu poderia pensar melhor e, acima de tudo, concretizar meus planos sociais e profissionais. Durante esse tempo, descobri meu próprio estilo de pintura. Isso me deu autoconfiança para começar a desafiar não só projectos de arte locais, mas também internacionais, como começar a viajar para outros países para exposições de arte e oficinas ou simplesmente ir em aventuras, porque eu comecei a acreditar em mim.*

É membro co-fundador do "Wiederbegegnung", um projecto que lida com artes plásticas e intercâmbio cultural entre Moçambique e a Alemanha. Participou em muitas exposições colectivas em Moçambique, na África do Sul, no Botswana, em Angola, na Alemanha, Inglaterra, Espanha, Itália, Holanda, Dinamarca, Portugal, Suíça, no Chile, na Suécia, no Brasil, na França e na China.

DAVID MBONZO

Mbonzo nasceu em Maputo em 1981. Formou-se em Cerâmica na Escola Nacional de Artes Visuais em 2004 e, em 2005, concluiu a formação em Psicologia e Pedagogia para Educação Visual e Ofícios. É membro do Muvart (Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique).

Exposições:2013 - "Roots" Exposição e Residência Artística, Escola Nacional de Artes Visuais, Maputo. (Instalação); 2012 - 4ª Bienal de Arte Contemporânea de Moçambique – Muvart, Maputo. (Instalação); 2011 - Kinani (Plataforma de Dança Contemporânea), Centro Cultural Franco-Moçambicano, Maputo. (Instalação); 2009 - Bienal TDM, Museu Nacional de Arte de Maputo. (Pintura); 2008 - 3ª Bienal de Arte Contemporânea de Moçambique – Muvart, Maputo. (Instalação); 2007 - "Urban Cenographic", Congo – Kinshasa. (Instalação e Performance); 2006 -Dril Hall "Recados para casa", Joanesburgo. (Instalação); 2005 - "Hora Zero", Centro Cultural Franco-Moçambicano, Maputo. (Instalação).

ERNESTO JOÃO TEMBE (NETO)

Neto nasceu em Lourenço Marques (hoje Maputo) em 1959. Formou-se em Artes Visuais pela então Escola Industrial Mouzinho de Albuquerque. Em 1976, ingressa no Centro de Estudos Culturais, onde estudou Pintura e Desenho. Trabalhou como conservador do Museu Nacional de Arte em Maputo e no Museu Nacional de Etnologia em Nampula. Dedica-se à pintura desde 1976, actividade que exerce a tempo inteiro desde 1983. Também exerce a sua actividade profissional como ilustrador. Neto participou em diversas exposições colectivas em Maputo e em Gaberone e é membro do Núcleo de Arte.

FIEL DOS SANTOS MARQUES RAFAEL

Fiel nasceu em 1972, em Maputo. É artista autodidacta, tendo iniciado a sua actividade artístico-profissional em 1992, em Maputo. Começou na técnica de cerâmica, seguindo-se, em 1993, a pintura e, em 1994, a escultura em madeira. Formou-se na área de electricidade e soldadura.

Exposições seleccionadas: 1994 - Exposição Colectiva, Museu Nacional de Arte, Maputo; 1995 - Concurso Descoberta, Casa da Cultura, Maputo; 1995 - Trienal de escultura, Osaka, Japão; 1998 - Exposição colectiva paralelaà Expo98, Lisboa, Portugal; 2000 - Exposição colectiva, Sidney, Austrália; 2000 - Exposição colectiva de escultura metálica itinerante no Canadá (Manitoba, Ottawa, Ontário, Montreal, Quebec, Toronto); 2002 - Exposição colectiva, OXO Galeria, Londres; 2003 - Exposição colectiva, Casa de Cultura dos Mundos, Paris; 2005 - 1ª individual, "Sombras de Madeira", Centro Cultural Franco-Moçambicano; 2005 - Exposição "Tree of Life", British Museum, Londres; 2006 – 2ª individual, "Ponto de Equilíbrio", Instituto Superior Pedagógico Universitário, Maputo; 2007 - Exposição colectiva Fiele Clifford Charles, Galleria 23, Amesterdão; 2008 - Exposição colectiva, Centro Cultural Banco de Moçambique, Maputo; 2008 - Exposição colectiva, Conselho Municipal de Maputo

Prémios: 1994 - Objectivo Linha Aberta - Museu Nacional de Arte; 1996 - Descobertas 1996, Casa da Cultura, Maputo; 2006 - FUNDAC 2005/06.

GONÇALO MABUNDA

Mabunda nasceu em 1975, em Maputo. Começou a trabalhar no Núcleo de Arte em 1992 como galerista. Em 1995, participou no *Ujamaa IV* como assistente do artista sul-africano Andries Botha. Em 1996, participou no curso de escultura em ferro e bronze por 3 meses na Tecknikon em Natal, África do Sul. Trabalha a tempo inteiro como artista desde 1997. Participou na iniciativa internacional Global Clinton 2008, que foi comissionada pelo prestigioso *glass-maker* Daum para criar uma série de esculturas de vidro que fariam parte da mostra colectiva para a reabertura do Museu de Arte e Design em Nova Iorque. Com a colaboração do Conselho Cristão de Moçambique, Mabunda foi um dos artistas que mais se envolveu no projecto de transformação de armas em objectos de arte (TAE). Gonçalo tem trabalhado, por alguns anos, no *design* da Cadeira do Chefe, inspirado pela arte africana étnico-tradicional. É um dos poucos artistas da nova vaga que integrou a exposição internacional itinerante África Remix-Arte Contemporânea de um Continente. Em 2008, Mabunda participou na exposição colectiva Animais: Caracterização e Representação, no Museu Nacional de Arte, em Maputo, e no projecto Exposição Cruzamentos.

Exposições colectivas: 1996 - 1ª Exposição Anual: Arte Feliz, AMF, Maputo; 1997 – Durban Art Gallery, Durban, África do Sul; 2000 – Armas em Arte, Ontário, Toronto, Saskatoon, New Brunswick, Montreal, Quebec, Canadá; Rompe o Silêncio e Dá a Mão às Vítimas das Cheias: Exposição Colectiva, Instituto Camões – C.C. Português, Maputo; 2001 - 1ª Colectiva, Núcleo da Arte, Maputo; No âmbito da Conferência Internacional para a Destruição das Armas, Nova Iorque, EUA; Armas em Arte, Vancouver, Canadá; Semana da Francofonia, C.C.Franco-Moçambicano, Maputo; 2002 – Playtime, Joanesburgo, África do Sul; Dionysia Center, Roma, Itália; Oxo Gallery, Londres, Inglaterra; 2004 – Nostra Aetate, Dionysia Center, Roma; Africaremix, Museu Kunstpalast, Düsseldorf, Alemanha; África Festival, Museu Capitolino, Roma; Forum Barcelona, Espanha; Museu de Armas de Delft, Holanda; Alliance Française, Tanzânia, Maurícias, Quénia, Etiópia, África do Sul, Burundi, Djibuti, Namíbia, Uganda, Madagáscar; Felix Meritis Foundation, Amesterdão; Marrocos, Casablanca; Paris; Anual do Museu Nacional de Arte(MUSART) 2007, Maputo; Brothers in Arms, Núcleo de Arte, Maputo; Museum Het Domein, Holanda; Doors of the World, Luxemburgo; Museu le Memorial de Caen, França. Prémios: Foi eleito melhor artista plástico de 2005 pela TV ZINE/TV Cabo.

JORGE NHACA

Jorge Nhaca nasceu em Maputo em 1943 e faleceu em 1997.

Nhaca foi um dos pintores mais originais da vida artística local. Através de uma técnica aparentemente simples e pobre – a pirogravura – a que se associou mais tarde a cor, o nosso artista foi capaz de retratar com simplicidade a beleza, os pequenos factos do quotidiano urbano e da sua vivência rural. Homem simples, o seu nome corre o risco de entrar rapidamente no esquecimento.

Segundo Júlio Navarro (1999), Jorge Nhaca surge em 1963, desenvolvendo a mesma linha(a técnica de Pshikhelekedane, artesanato em madeira comum no sul de Moçambique), mas pirogravando as tábuas em que as suas obras eram apresentadas.

Este aparecimento, primeiro das placas, depois das madeiras pirogravadas, merece atenção pelo inovador, para ele, uma forma de sobrevivência. Para nós, uma forma de poder ter acesso - consciente ou não – a um mundo de equilíbrio estético, consciência estética, ironia popular, beleza de grande força. Tudo isto, misturado com coisas perfeitamente artesanais – no pior sentido da palavra.

Jorge Nhaca nunca percebeu tais diferenças.

Ele era um simples homem do povo que gostava e tinha possibilidades de sobreviver através da produção de umas tantas placas de madeira pirogravadas em que ia pondo o que considerava importante pôr.

Por vezes, subordinando-se ao mercado e repetindo-se,à procura do “gosto do freguês”.

Há quem diga que Nhaca era um artesão, capaz de superar-se, pela sua identidade e criatividade.

LOURENÇO ABNER TSENANE

(Lourenço Abner Tsenane), nascido a 24 de Maio de 1979 em Maputo, começou a sua actividade artística em 1994, aprendendo a técnica de pintura na organização Ajuda para Desenvolvimento de Povo para Povo (ADPP) - Cidadela das crianças.
Licenciado em Artes Visuais pelo Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC) no ano de 2013.

Professor Assistente na cadeira de Escultura no ISArC. Foi professor de Arte e Cultura de Moçambique no Instituto Superior Maria Mãe de África.

Responsável pelo sector de Artes Visuais do Centro de Produção Artístico-Cultural (CEPAC) no ISArC.

Em 1998, ingressa na Escola Nacional de Artes Visuais, seguindo a especialidade de Cerâmica e Tecnologia.
Concluiu o curso técnico em Cerâmica e Tecnologia no ano 2000 e o curso técnico médio de Cerâmica e Tecnologia no ano de 2003. Artista Plástico Profissional. É membro do Núcleo de Arte.

Participou em inúmeras exposições, *workshops* e seminários culturais desde 1996. Recentemente, abriu o seu *atelier* denominado "Abissínia Arte Truth" no bairro Guava, em Maputo, um espaço para o desenvolvimento artístico na comunidade onde reside.
A maior motivação é a de ter a possibilidade de interagir com os vários elementos envolvidos em todo o processo de ensino e aprendizagem e a constante mutação no que concerneao debate intelectual no campo das artes.Tsenane, juntamente com o artista plástico Mathe, trabalhou na concepção de monumentos em bronze de Samora Machel para as províncias de Inhambane, Nampula, Zambézia e Sofala.

Tsenane tem obras suas em colecções particulares e públicas em Moçambique, África do Sul, EUA, Nova Zelândia, México, Espanha, Itália, Portugal, Coreia do Sul, Canadá, Dinamarca, Islândia, Japão,Holanda,Alemanha,SuéciaeNoruega.O trabalho desenvolvido por Tsenaneé baseado nas novas linguagens da arte contemporânea, mas com buscas em produções passadas. Já trabalhou com artistas como: Zandamela, J. Dias, Mudaulane, Baloi, Victor Sousa, Saranga Forna, Vatanha, Kabriele Rosas,Maurizio Bianca, J.Quehá Jukheyo, dentre outros.Actualmenteestá envolvido no seu projecto "Abissínia Arte Truth", uma oficina de artes plásticas, onde trabalha com os seus assistentes Fernando Nguenha e Paulo Baptista. Também se interessa pela representação de aspectos como o movimento, a religiosidade e a política.

Tsenane, na sua obra, trata da questão da herança cultural baseada na iconografia africana e a sua consequente mutação para as novas linguagens que suportam as teorias de arte contemporânea.

Foi distinguido com os seguintes prémios:

-3º Prémio de Pintura pelo Ministério da Cultura, no Cine África,em 2001

-1º Prémio de Cerâmica Bienal-TDM, no Museu Nacional de Arte, em 2005

-Menção honrosa de Cerâmica Bienal-TDM, no Museu Nacional de Arte, em 2009

-Menção honrosa de Pintura Bienal-TDM, no Museu Nacional de Arte, em 2009

-Menção honrosa de Cerâmica Bienal-TDM, no Museu Nacional de Arte, em 2011

MALANGATANA VALENTE NGWENYA

Malangatana nasceu em Matalana, distrito de Marracuene, em 1936, e é considerado um dos maiores pintores moçambicanos. Frequentou a escola primária em Matalana e depois, em Lourenço Marques, os primeiros anos da escola industrial. Em 1959, tornou-se artista profissional, pela mão do arquitecto português Miranda Guedes (Pancho).

Em 1959, expôs pela primeira vez numa colectiva no Salão de Artes Plásticas de Lourenço Marques. Realizou a sua primeira exposição individual, em 1961, na Associação dos Organismos Económicos, também em Lourenço Marques. Em 1971, foi bolseiro pela Fundação Calouste Gulbenkian. Trabalhou em gravura na Gravura - Sociedade Cooperativa dos Gravadores Portugueses e em cerâmica na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego.

Foi preso pela Polícia Colonial, acusado de ligações à FRELIMO, nos anos de 1960. Foi um dos criadores do Museu Nacional de Arte, Centro de Estudos Culturais, Escola Nacional de Artes Visuais. Foi presidente da direcção da Associação do Centro Cultural de Matalana e presidente da assembleia geral de Kulungwana - Associação para o Desenvolvimento Cultural.

Exposições e obras:Desde 1961, realizou mais de uma centena de exposições por quatro continentes, nos seguintes países: África do Sul, Nigéria, França, Paquistão, Índia, Inglaterra, Angola, Estados Unidos da América, Checoslováquia, Portugal, República Democrática Alemã, Brasil, Cuba, Itália, Suécia, Holanda, Bulgária, URSS, Finlândia, Dinamarca, França, Áustria, Turquia, Noruega, Espanha, Islândiae Colômbia. Realizou vários painéis e murais para espaços públicos em Maputo e na Beira e no estrangeiro, nomeadamente: Joanesburgo (África do Sul), Oklahoma (EUA),Bolonha (Itália), Medellin (Colômbia), Termoli (Itália), Bahia (Brasil). Executou ainda um painel para a sede da UNESCO em Paris. Realizou painéis para o pavilhão da África da Expo ‘92 e Expo ‘98. Fez uma escultura de ferro e cimento de 20m de altura para a Fábrica Mabor, que é hoje património mundial da UNESCO. Foi distinguido com numerosos prémios e condecorado pelos governos da Bulgária, do Brasil, da Holanda, de Portugal e Itália. A sua obra está representada em vários museus nacionais e internacionais, bem como em colecções particulares. Malangatana recebeu vários prémios, entre os quais: 1° Prémio de Pintura “Comemorações de Lourenço Marques” (1962); Diploma Medalha de Mérito da Academia Tommaso Campanella de Artes e Ciências (1970); Medalha Nachingwea (1984); Prémio da Secção Portuguesa da *AssociationInternationale des Critiques d´Art* (AICA-SEC) (1980); Ordem Eduardo Mondlane do Primeiro Grau (2006); Doutoramento *Honoris Causa* pela Universidade Politécnica de Moçambique (A Politécnica). Foi membro do Conselho de Estado. Faleceu a 5 de Janeiro de 2011.

MUSSAGY NARANE TALAQUICHAND, " FALCÃO"

Falcão nasceu em Nampula em 1976 e expõe pela primeira vez em 1999. Nas suas obras, recicla materiais usados de várias formas. É membro do Núcleo de Arte e da Associação Moçambicana de Fotografia. As suas obras estão representadas em colecções particulares em Moçambique e no estrangeiro.

Exposições individuais: Falcão realizou a sua primeira exposição individual em 2003; 2006 - 2ª individual "A watsongwana", Associação Moçambicana de Fotografia; 3ª individual, Alliance Française - Joanesburgo

Exposições colectivas: Desde 1999, participa todos os anos em exposições colectivas em Moçambique. Desde 2001, Falcão tem participado em *workshops* em Moçambique e na África do Sul.

MANKEU MAHUMANA

Mankeunasceu em 1934 em Marracuene. Frequentou a escola primária da Missão Suíça em Matalana com o professor Zedequias Machiana, que lhe despertou o interesse pelo desenho. Na escola primária, foi contemporâneo do pintor Malangatana. Nos princípios dos anos 60, dedica-se ao desenho a tinta-da-china e, em 1963, começa a pintar. Em 1971, participa numa exposição colectiva de pintura e escultura na Associação Africana, juntamente com Malangatana, Chissano e Samate.

A partir desta data, começa a viver e estabelece o seu *atelier* no Bairro do Xiphamanine. Em 1973, faz a sua primeira exposição individual de pintura e desenho. Em 1980, é convidado para pertencer à Academia das Belas Artes da República Democrática Alemã (RDA). Mankeu é membro do Núcleo de Arte em Maputo e da Associação do Centro Cultural de Matalana. Participou em inúmeras exposições dentro e fora do país, com destaque para Maputo, Roma, Berlim, Lagos, Havana, Argel, Moscovo, Sofia e Luanda. Foi distinguido diversas vezes, tendo recebido medalhas em Moçambique, na ex-RDA e na Bulgária. É autor de vários murais: um em Moatize (Tete); um na presidência da República em Maputo, entre outros. Participou também na pintura da Praça dos Heróis Moçambicanos, em Maputo. O artista desenvolveu actividades organizativas ao nível do Núcleo de Arte e foi correspondente da Academia de Belas Artes da ex-RDA.

Exposições: 1971 - Primeira exposição colectiva; 1973 - Primeira exposição individual de pintura e desenho; 1987 - Exposição colectiva; 2002 - Exposição Colectiva, Sindicato Nacional de Jornalistas; 2007 - Exposição individual“Khanimambo”- Museu Nacional de Arte, Maputo.

MUDAULANE

Celestino Bento Mondlane, de nome artístico Mudaulane, nasceu em Lourenço Marques (hoje Maputo), em 1972. Concluiu o nível médio de Cerâmica na Escola Nacional de Artes Visuais de Maputo em 1992, onde é docente desde 1993. Licenciado em História pela Universidade Eduardo Mondlane.
Membro do Núcleo de Arte, é membro fundador do Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique, Muvart.
Tem inúmeras exposições individuais, em Lisboa, Maputo, Angola, Brasil, Cabo Verde.
Celestino Mudaulane é um escultor e um estudioso da História Social. Nos seus trabalhos de escultura, utiliza o barro como matéria-prima e as suas peças são de grande escala. Celestino cria figuras antropomórficas que podem evocar alguma tradição escultórica maconde, sendo que as suas figuras são desfigurações urbanas ou, de uma forma mais universal, desfigurações da condição humana. Estas desfigurações aparecem com as figuras contorcidas, meio bestas, meio humanas. Estas peças, embora se apresentem como obras individuais, fazem parte de séries e não importa muito saber se estas figuras são realistas, ficcionadas ou sonhadas. São excessivas, estas figuras.

Com todas as cautelas que é necessário ter nesta afirmação, há algo de barroquizante nas esculturas de Celestino, pelas distorções, curvas infinitas e o peso da estatuária, neste caso, muito ligada à terra.

Começou a desenhar de uma forma disciplinada e constante por via da necessidade. Convidado há uns anos para expor em Lisboa, viu-se confrontado com a impossibilidade de transportar as suas esculturas, dadas as dimensões das mesmas e o peso que inviabilizariam o transporte da obra. O Celestino começou então a desenhar a negro sobre folhas brancas que colava umas às outras, formando grandes painéis que chegavam a ter mais de três metros de lado por dois de altura. Neles, Celestino começou a desenhar. Inesperadamente, os desenhos não eram esboços das esculturas nem tão pouco imagens a duas dimensões das mesmas. Os desenhos passaram a ser episódios de uma vida urbana, narrativas curtas ficcionadas ou uma espécie de provérbios em forma de desenhos a negro e branco.

Do trabalho anterior de escultura, Celestino conserva neste novo material de trabalho a desfiguração, mas agora, a par das linhas curvas, introduz as rectilíneas e as composições em xadrez. Ainda do ponto de vista da técnica utilizada, destaca-se a grelha dos desenhos de texturas diferenciadas, evocando alguma tapeçaria moçambicana e as combinações de círculos com linhas paralelas ou em ziguezague, que dão aos desenhos uma configuração de tatuagem e de estrias físicas que, mais uma vez, nos remetem para a geometria das marcas de algumas culturas subsarianas.

Um dos aspectos mais fascinantes na obra actual de Celestino é que a mesma não é uma obra realista apesar de evocar situações realistas, como "a cultura moçambicana", “nostalgia da guitarra", "tchova xita duma", títulos de trabalhos recentes, o que permite uma mediação da ordem do artístico e provoca uma recepção crítica mais atenciosa.

A última aventura de Celestino agora é a passagem do papel à parede, o muralismo, essa arte de intervenção.

Exposições

2016- Artistas de Angola e Moçambique, na colecção Manuel de Brito, Algés, Portugal

2015- Expo Milano, Itália

2015- Bienal de Veneza

2014- Artistas comprometidos? Talvez, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

2013- Exposição colectiva, Cata-Ventos 111, Lisboa

2012- Contested territories, Dorsky Gallery, Nova Iorque

2010- Ocupações Temporárias, Maputo

2008- Arte Contemporânea, Feira de Lisboa

2008- Distâncias e Proximidades, Calouste Gulbenkian, Lisboa

2007- Bienal e Arts Actuels, Ilha Reunião

2006- Réplica e Rebeldia, Instituto Camões, Maputo

2005- ARCO Art fair, Madrid

2004- Arte Contemporânea, Lisboa

2000- Plasticidades, Instituto Camões, Maputo

1998- Cadáver esquisito, Maputo, Moçambique

1997- Exposição individual, Núcleo de Arte, Maputo

Prémios

2000- Prémio Chissano, cerâmica, (exposição anual do Museu Nacional de Artes)

2003/2005-Vencedor da Bienal das TDM (escultura)

NAGUIB ELIAS ABDULA

Naguib nasceu em Tete, em 1955. Após ter feito os seus estudos no Colégio de São José de Tete, faz o curso de Construção Civil em Maputo. Prosseguiu os seus estudos na Escola Superior de Belas Artes, em Lisboa, e faz estágios em Serigrafia Artística na Universidade da Cidade do Cabo e Conservaçãona Alemanha, bem como um estágio no departamento de Artes Visuais e Cénicas da Universidade de Northumbria, na Inglaterra. Em 1975, exactamente um ano após a independência de Moçambique, inicia a sua carreira artística. Naguib é membro fundador da FDC (Fundação para o Desenvolvimento da Comunidade), da ASEM, do Movimento dos Artistas contra a Pobreza, PNUD, 1 Artista 1 Gesto (Humanização dos Hospitais). É ainda fundador e proprietário do Espaço Artístico - Espaço Literário. Realizou vários murais na cidade de Maputo, nomeadamente "Ode a Samora Machel", na marginal de Maputo, e "Os percursos de Água", no reservatório de água da Maxaquene. Em 2006, foi professor convidado pela Universidade de São Paulo, Brasil.

Exposições: A sua primeira exposição individual foi em Maputo, em 1986; foi um sucesso e abriu caminho a muitas outras, tais como: 1986 - Grito de Paz, Galeria Decorama – Maputo; 1987 - Obras Recentes, Galeria Horizonte Arte Difusão – Maputo; 1988 - Concerto em Dó Menor, FACIM – Maputo; 1990 - Evocação dos lugares, Associação Moçambicana de Fotografia; 1995 - Sementes de Amor em Ruínas de Consciência, Prédio Pott – Maputo; 1997 - Reconstrução, Centro de Informação Americana – Maputo; 1998 - Expo - Lisboa – Portugal; 2000 - Embondeiro de Energia, Centro Cultural Português – Maputo; 2000- Raízes, Hotel Polana – Maputo; 2001 - Flores de Dezembro, Ernst & Young – Maputo; 2003 - Samora Machel - Pensamento, Enxada e Sacrifício,Espaço Artístico - Galeria José Bragança – Maputo; 2005 - Exposição Iconográfica, Espaço Joaquim Chissano – Maputo; 2007 - Assembleia da República – Maputo; Outras exposições individuais e colectivas: Nações Unidas; Nova Iorque; Bahia – Brasil; Lisboa – Portugal; Luanda – Angola; São Paulo – Brasil; Alemanha; Suécia; Noruega; Dinamarca; Finlândia; Itália; EUA; Espanha; Zimbabwe e África do Sul.

NOEL LANGA

Noel Langa nasceu em Mandlakazi, província de Gaza, em 1938. Achando que a terra natal não lhe prometia futuro, foi para Lourenço Marques (hoje Maputo), onde, para sobreviver, aprendeu vários ofícios. Em 1960, começa a estudar Pintura Decorativa e assim começa a sua carreira de artista.

Desde os anos 1970 que participa em exposições. Expôs na Arte Popular por ocasião das celebrações da independência de Moçambique. Foi co-fundador do Núcleo de Arte, de que chegou a ser presidente em 1987. Em 1992, Noel inaugurou a sua Galeria-Atelier Arco-Íris, promovendo e ministrando cursos de desenho e pintura para crianças, jovens e futuros professores.

Exposições: 1972 – Galeria COOP, Lourenço Marques (Maputo); 1974 – Casa Amarela, Lourenço Marques (Maputo); 1986 – Núcleo de Arte, Maputo; 1988 – Museu de História Natural, Maputo; 1989 – Rostock, Alemanha; 1993 – Galeria Chissano, Maputo; 1994 – Hotel Alfa, Lisboa, Portugal; Grande Hotel, Porto, Portugal; 1995 – Museu Nacional de Arte, Maputo; 1995 – Casino da Figueira da Foz, Portugal; 1996 - Associação Moçambicana de Fotografia, Maputo; 1996 - Galeria do Sporting de Caminha; Paredes, Portugal; 1996 - Coimbra; Figueira da Foz, Portugal; 1998 – Figueira da Foz; Porto; Pombal, Portugal; 1998 – Montemor-o-Velho, Portugal; 1999 – Adeus, 99, Instituto Camões, Maputo; 2000 – Oliveira de Azeméis; Galeria Quadrado, Santa Maria da Feira, Portugal; 2000 – Fortaleza, Maputo. Prémio: Em 1995, recebeu o Prémio Mérito Cultural Rotário no Rotary Clube do Estoril, Portugal.

PAIS ERNESTO SHIKHANI

Shikhani nasceu em 1934, na região de Muvesha, distrito de Marracuene. Começou a dedicar-se à escultura no Núcleo de Arte, tendo como mestre o escultor português Lobo Fernandes. Em 1963, torna-se assistente do Professor Silva Pinto, escultor na então Escola Industrial Mouzinho de Albuquerque. A partir de 1970, começa a dedicar-se também à pintura. A sua primeira exposição foi em 1968, em Matalana. Em 1973, recebe uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para Lisboa, onde realizou uma exposição individual. De 1970 a 1979, orienta aulas de Desenho no Auditório-Galeria. Em 1982, recebe uma bolsa de estudos de 6 meses para a URSS. Exprimiu as várias formas de sofrimento através da escultura em madeira e pintura. Tem vários murais em baixo relevo na Beira. A sua obra está representada no Museu Nacional de Arte e em colecções particulares dentro e fora do país.

Exposições: 1968 - Colectivas em Matalana e Lourenço Marques; 1969 - Individuais em Lourenço Marques e João Belo (Xai - Xai); 1970 - Individuais em Inhambane e Beira; 1971 - Individuais em Nampula e Beira; 1972 - Individual na Beira e colectiva na Califórnia, EUA(Arte Negra); 1973 - Individuais em Lourenço Marques e Lisboa; Colectiva em Portugal; 1974 - Individual em Lourenço Marques; Colectiva em Lusaka; 1976 - Individual na Beira; 1980 - Individual na Beira; 1981 - Colectiva itinerante em Maputo, Berlim, Luanda, Moscovo e Sofia; 1983 - Colectiva em Lisboa; 1985 - Individual na Beira; 1986 - Individual na Beira. Com o pintor Carlos Beirão, em Harare; 1987 - Colectivas em Cuba, Grã-Bretanha, Itália, Nigéria e Zimbabwe; 1988 - Individuais em Maputo e Lusaka. Colectiva em Washington; 1989 - Colectiva em Lisboa; 1990 - Colectiva noZimbabwe; 1992 - Duas individuais em Lisboa; 1994 - Individuais em Maputo e Zimbabwe; 1995 - Três individuais em Maputo; 1996 - Duas individuais e uma colectiva em Lisboa; 1997 - Individuais e colectivas em Maputo; 2000 - Colectiva em Musart; 2001 - Individual no Instituto Camões; 2007 - Colectivas no Museu Nacional de Portugal; Faleceu a 31 de Dezembro de 2010.

POMPÍLIO HILÁRIO (GEMUCE)

Gemuce nasceu em Quelimane, província da Zambézia, no ano de 1963. É da geração dos que frequentou escolas de artes em Moçambique e no estrangeiro. Frequentou a Escola Nacional de Artes de Moçambique (ENAV), onde fez o ensino pré-universitário e obteve a licenciatura em Belas Artes pelo Instituto de Belas Artes de Kiev, Ucrânia, em 1980. Possui dois mestrados: Mestrado em Pintura de Murais, na Academia de Belas Artes de Kiev (1993), Mestrado em Concepção e Gestão de Projectos Culturais, na Universidade FCP3, Sorbonne Nouvelle, França (2001). Foi professor na Escola de Artes Visuais (ENAV), em Maputo, e no ISArC.

Tem obras representadas em várias colecções particulares e públicas, nacionais e estrangeiras. Gemuce exprime-se essencialmente na pintura, explorando as técnicas de óleo, acrílico, aguarela, colagem e técnicas mistas. Foi membro fundador da Associação Artística Arte Feliz. É membro fundador do Movimento de Arte Contemporânea MUVART (2003).

Actualmente gere uma das poucas galerias que existem em Maputo, numa zona nobre da cidade, o Triunfo.

Exposições individuais:1990 - Galeria Esteta, Porto – Portugal; 1994 - Centro de Estudos Brasileiros, Maputo; 1996 - Centro Cultural Franco-Moçambicano; 1997 - Centro Cultural Franco-Moçambicano; 1998 - Centro Cultural Português; 1999 - Centro de Estudos Brasileiros; 2000 - Centro Cultural Franco-Moçambicano; 2002 - Centro Cultural Franco- Moçambicano; Exposições colectivas:1983 - 84 - 85 - Escola de Artes Visuais; 1991 - Galeria Nacional de Kiev; 1993 - Academia de Arte de Kiev; 1994 - Associação Moçambicana de Fotografia: Museu Nacional de Arte - Maputo, Mosteiro dos Jerónimos - Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna - Rio de Janeiro; 1995 - Centro Cultural Franco-Moçambicano, Museu Nacional de Arte, Centro de Estudos Brasileiros – Maputo; 1999 - Fundação Júlio Resende – Porto; 2003 - Instituto Camões, Centro Cultural Franco-Moçambicano, Fortaleza – Maputo; 2004 - Museu Nacional de Arte - Maputo, Feira de Arte Contemporânea – Lisboa; 2005 - Museu Nacional de Arte – Maputo; 2006 - ARCO 2006 - Madrid; Museu Nacional de Arte – Maputo; 2007 - Galeria Torreão Nascente, Cordoaria Nacional – Lisboa.

QUEHÁ

Quehá (João Paulo Quehá) nasceu em Maputo, a 18 de Maio de 1975.
Frequentou a Escola de Artes Visuais (Gráficas), em Maputo. Iniciou a sua actividade artistica em 1991, com o apoio do artista Tinga. Participa em exposições colectivas e *workshops* desde 1991.Vive e trabalha nos *ateliers*do Núcleo de Arte em Maputo.

Entre as várias distinções que lhe foram concedidas, destacam-se: 1° Prémio (Pintura) do Concurso "Descoberta" e 2° Prémio (Pintura) do Instituto Camões (1997); 1° Prémio (Pintura) Reconstrução; Personalidade do Ano (Artes Plásticas),Companhia de Teatro Gungu (2000); 1° Prémio (Pintura) Bienal TDM'03.

Tem participado em vários *workshops*em Moçambique, na Bélgica, Holanda, Irlanda e em Portugal. A obra de J.Quehá aborda questões da cultura moçambicana no que tange os fenómenos sociais e políticos; artista fortemente influenciado pelo pintor russo Mark Chagal em termos do uso da cor. Quehá é um dos mais aclamados artistas da sua geração devido à sua versatilidade temática e constante inovação na sua pintura. Tem a sua obra em colecções públicas e privadas em Moçambique, África do Sul, Angola, Portugal, Austrália, Brasil, Holanda, Dinamarca, Noruega, Finlândia, Alemanha, França, China, Indonésia, Japão, Singapura,Canadá,Espanha, Itália e Suécia, dentre outros países.

SÉRGIO SIMIONE

Natural da Cidade da Matola, Maputo Província, Moçambique, nascidoa 19 de Janeiro de 1973, Sérgio Simione é um dos mais consagrados escultores da geração do pós-independência.

Licenciado em Artes Visuais pelo ISArC em 2016, Simione inicia a escultura em 1993 sem mestre (autodidacta), tendo participado, desde 1995, em diversas exposições, *workshops*, simpósios e residências em Moçambique, Cabo Verde, Portugal, EUA e Finlândia, com maior destaque para:

- Expo. Descoberta de Novos Talentos. Casa da Cultura do Alto-Maé, 1995.

-Expo. Anual do Museu Nacional de Arte em Maputo, 1996.

-Concurso Camões. Centro Cultural Português-Instituto Camões, em Maputo, 1997.

-1ª Bienal de Jovens Criadores da CPLP na Cidade da Praia, em Cabo Verde, 1998.

-Bienal TDM no Museu Nacional de Arte, em Maputo, 1999.

-Duas Almas em Formão e Pincel (Dueto com o artista J.Quehá), no Centro Cultural Brasil-Moçambique, em Maputo, 2000.

-2ª Bienal de Jovens Criadores da CPLP, na cidade do Porto, em Portugal, 2001.

-1ª Exposição Individual (Linhas de Alma), no Centro Cultural Português, em Maputo, 2002.

-Prémio FUNDAC – Alberto Chissano, na Fortaleza do Maputo, 2003.

-*Residence Program*. Vermont Studio Center – EUA, 2004.

-*Residence Program*. Lansing-Michigan State University – EUA, 2005.

-Expo. Anual do Núcleo de Arte em Maputo, 2006.

-2ª Exposição Individual (Força do Vento) na Mediateca do BCI, em Maputo, 2007.

-*Workshop* em homenagem ao escultor Mestre Chissano, no Museu Galeria Chissano, na Matola, 2008.

-Bienal TDM, no Museu Nacional de Arte, em Maputo, 2009.

-Expo. Colectiva – Francofonia, no Centro Cultural Franco-Moçambicano, em Maputo, 2010.

-Expo. Anual do Núcleo de Arte, em Maputo, 2011.

-*Workshop* no Núcleo de Arte, em Maputo, 2012.

-19th Kemijärvi International Woodsculpting Symposium, Finlândia, 2013.

Simione é membro da associação Núcleo de Arte, em Maputo, trabalha basicamente com madeira, e conta com algumas obras representadas em algumas colecções públicas e privadas dentro e fora de Moçambique.

SILVÉRIO SALVADOR SITOE

Sitoe, natural de Panda, província de Inhambane. Em 1967, frequentou o curso de Desenho na Faculdade de Educação da Universidade Eduardo Mondlane. Em 1985, fez igualmente um estágio de pintura na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, como bolseiro da Cooperação Portuguesa. Em 2012, terminou o curso de licenciatura em Artes Visuais, no Instituto Superior de Artes e Cultura de Moçambique (ISArC).

Em 1994 representou Moçambique na exposição AFRICAMIGA em Portugal. Em 1999, realizou um programa cultural que o levou a Lisboa, Viena de Áustria, Baviera e Veneza, no âmbito do qual participou no simpósio cultural de Krems, na Áustria, conjuntamente com representantes da África do Sul, Namíbia, Zimbabwe e Moçambique. No mesmo âmbito, orientou um *workshop* com crianças de uma escola de Viena. Foi membro fundador do Núcleo dos Artistas da Beira, cidade onde residiu. Possui inúmeras obras em colecções públicas e particulares, em Moçambique e em vários países do mundo. Dirigiu a Associação Núcleo de Arte entre 2006 e 2007.

TCHALATA

Aniceto Leonardo Banze nasceu a 7 de Junho de 1981 em Maputo. Formou-se em Design Gráfico na Escola Nacional de Artes Visuais em 2004. Começou a participar em exposições colectivas em 1999. Participou em vários *workshops* e iniciativas artísticas desde 1999. Em 2005, recebeu uma menção honrosa na Bienal TDM, na modalidade de Desenho. Desde a infância, aprendeu a pintar com o pai, mais tarde, trabalhou na Galeria de Arte "Extravagância", de 1998 – 2004. Trabalhou na escolinha "Vamos brincar", actual Kudumba, com a tia Ivone Mahumane.

O jovem Tchalata é um exemplo daqueles que exploram o universo artístico apoiando-se em múltiplas técnicas. Na verdade,

> "Há neste artista uma espontaneidade que resulta dos impulsos sensitivos e da experiência do seu envolvimento na arte, assim como da formação. 'Talvez o que mais importa não é a obra que Tchalata apresenta como forma de resultado plástico, mas as possibilidades que a obra tem em servir como um canal de troca de universo", afirma Jorge Dias.

Para o jovem Tchalata, graduado pela Escola Nacional de Artes Visuais em 2004, licenciado em Educação de Infância na Faculdade de Ciências Pedagógicas da Universidade Pedagógica de Moçambique, "As crianças, que são a luz do mundo, gostam de brincar, somos poucos para dar à criança a atenção que ela merece".

O artista que, nos últimos anos, tem vindo a promover excelentes realizações em prol da criança e seu desenvolvimento artístico, sobretudo nas artes plásticas, está a desenvolver, desde 2006, uma iniciativa contínua de formação de crianças em diversas áreas artísticas e, em particular, na pintura.

O "Brincar e Fantasiar", de Tchalata e seus amiguinhos, transformou-se num espaço de desenvolvimento psicomotor, cognitivo e de socialização através da arte.

Exposições colectivas a destacar: 1989 - Colectiva no Museu Nacional de Moçambique e na sede da OUA, em Maputo; 1991/2 - Colectiva no Instituto Camões (CCP), na Beira - Casa da Cultura da Beira; 1994 - Culturgest (Caixa Geral de Depósitos), em Lisboa (Portugal) - Museu dos Biscainhos, em Braga (Portugal); 1995 - Liza's Gallery, Harare (Zimbabwe); 1996 - Instituto Camões (CCP), em Maputo;1997 - Centro Cultural e de Congressos de Aveiro (Portugal); 1998 - Museu da Electricidade de Lisboa (Portugal); 1999 - Lugar do Desenho, na Fundação Júlio Resende (Portugal); 2000 - «Artistas de Moçambique» (Namíbia); 2001 - Museu Nacional de Arte (Maputo); 2006 - Palácio Marriott, Cairo (Egipto); 2006 - «Colectiva de Homenagem a Malangatana», Núcleo de Arte, Maputo; 2007 - Círculo de Belas Artes de Madrid – Espanha. Exposições Individuais: 1986 - «Alvorada», na Casa dos Bicos, na Beira; 1989 - «Caminhos Nocturnos», na Galeria Horizonte Arte – Difusão, em Maputo; 1994 - Individual na Galeria Triângulo 48, em Lisboa (Portugal); 1996 - «Segredos do Império», no Instituto Camões (CCP), em Maputo; 1998 - Individual no Instituto Norte-Sul, em Viena, com apoio do Museu de Arte Moderna de Viena, na Áustria; 2000 - Individual no Centro de Artes de São João da Madeira (Portugal); 2001 - «Louvor» no Instituto Camões «CCP», em Maputo; 2003 - «Sonhos de uma Noite de Verão», no Instituto Camões (CCP), em Maputo; 2005 - Individual na AIFACS Gallery, Nova Deli, na Índia; 2006 - «Passado, Presente e Futuro», no Instituto Camões (CCP), na Beira. Prémios: 1985 - Universidade Eduardo Mondlane - Desenho Artístico; 1993 - Terceiro Prémio da 1ª Bienal das TDM – Maputo; 2000 - Prémio «PERSONALIDADE 2000" - Pintor do Ano em Moçambique; 2001- «PERSONALIDADE 2001» Pintor do Ano em Moçambique.

VICTOR SOUSA

Victor Sousa nasceu em Maputo, em 1952, e faleceu no passado dia 17 de Setembro (2017).

Frequentou cursos de Desenho Analítico e Publicitário, Desenho Mecânico, Desenho e Pintura, Cerâmica e Gravura. Estagiou no *atelier* de António Inverno (Pintura e Serigrafia).

Foi professor de Arte na Escola de Artes Visuais, em Maputo.

Usa várias modalidades para dar expressão à sua criatividade: gravura, pintura, desenho e cerâmica. A partir de 1979, começa a participar em exposições colectivas dentro e fora do país. Em 1982, fez a sua primeira individual de gravura e pintura, no Núcleo de Arte, em Maputo. As suas obras encontram-se expostas no Museu Nacional de Arte e em colecções privadas nacionais e estrangeiras.

Exposições e *workshops*: 1979 - Colectiva Brasil; 1982 - Individual gravura e pintura; 1982/83 - Exposições colectivas em Moçambique, Angola, Argélia, Portugal, ex-RDA e ex-URSS; 1984 - Colectiva em Maputo (Batik, Gravura e Colagens); 1985 - Colectivas em Maputo e Beira; 1986 - Colectiva em Maputo; 1987 - Individuais em Maputo; 1988 - Individuais em Maputo e Lisboa, Colectivas em Maputo, Argel, Lisboa e Luanda; 1989/90 - Colectivas em Moçambique, Portugal e Suécia, Individual / Maputo; 1991 - Colectivas em Moçambique, Portugal, Zimbabwe; 1992 - Colectivas em Maputo e Sevilha (EXPO'92); 1993 - Individual em Maputo; Colectivas em Moçambique e Finlândia; 1994 - Colectiva em Maputo (CCAM, CCFM, PROMARTE, MNA, AMF, NA, EAV); 1997 - Colectivas (Bienal MUSART-TDM); 1998 - Colectivas em Maputo(EAV, CCAM) Lisboa EXPO'98; 1999 - Colectivas em Maputo e Lisboa; 2000 - Colectivas em Maputo e Festival de Arte em Windhoek; 2001 - Individual em Maputo (CCFM); 2001/05 - Colectivas e *workshops* em Moçambique, África do Sul, Finlândia e Zimbabwe; 2005 - Individual "4 Pinceladas" em Maputo; 2006 - Colectiva "Réplica e Rebeldia"; 2007 - 4ª Bienal TDM Maputo. Prémios e Distinções: Prémio Desenho 1 de Maio; Certificado de Mérito ONU; Prémio Pintura, Museu Nacional de Arte Maputo 1991; 2º Prémio de pintura Bienal TDM '95 e Prémio MUSART-TDM '97.