

Localizar e Deslocalizar a Arte em Moçambique A Partir da África de Sul e de Portugal

Rafael Mouzinho

O empreendimento de falar sobre a arte em Moçambique ou sobre Moçambique constitui um esforço árduo, com algo de intrépido pelo meio, mas que se impõe como pertinente e inadiável.

Sintomático de que a indagação sobre a arte produzida em Moçambique ainda se encontra imiscuída pela questão colonial que a fez ‘surgir’ e que de modo algum está ultrapassada, é o facto de se observarem na actualidade, por um lado, discursos e comportamentos fortemente enraizados com esse ideário e, por outro, tentativas de suavizar ou de dissimular os factos relacionados com o fenómeno colonial.

Num momento em que os discursos, oficiais ou não, são dominados pelos impérios terminológicos da globalização, cooperação, solidariedade, parceria, intercâmbio, encontro de culturas, entre outras noções, o termo ‘colonial’ ainda desperta alguns fantasmas que têm a ver com sentimentos de culpa, ressentimentos e mágoas ainda latentes. Para muitos, com este debate corre-se o perigo de desenterrar questões que não são muito bem-vindas pelo desconforto que suscitam na actual conjuntura.

Partimos do pressuposto de que falar do passado não é só necessário para saber como ele influencia o presente, mas também para saber o que ele é realmente, se está consumado, ou continua presente, sob diferentes formas. Como diria Cícero, não conhecer o passado é permanecer criança.

Mas também no meio do enorme e generalizado desconhecimento sobre o que seja a arte produzida no contexto colonial e pós-independência, rapidamente se verifica que este ainda assenta em bases ‘precárias’ leva erroneamente a identificar essa arte com toda a arte que se fazia nas antigas colónias ou então uma arte que ainda não tem uma definição clara.

Portanto, o discurso artístico ‘moçambicano’ passa necessariamente pela experiência colonial, a independência e a construção da Nação em Moçambique. Este processo atravessa várias fases de transformação, desde a luta de libertação à independência, sendo esta acompanhada de rupturas radicais com uma base ideológica marxista-leninista que questionavam todos os legados, e propondo uma ‘sociedade nova’, ‘um homem novo’ e uma ‘nova cultura’.¹

Em países como Moçambique, recentemente constituídos como unidade político-administrativa, a identidade nacional aparecerá nas artes quando ela se cristalizar na vida em geral, não carecendo de uma busca deliberada. Corre-se o risco desta busca poder vir a redundar numa programação do sentido dessa identidade em função de projectos políticos-ideológicos. Um dos aspectos fundamentais a ter em conta nas propostas adoptando novos olhares em relação à arte contemporânea em Moçambique

1. Alda Costa, *Arte em Moçambique: Entre a Construção da Nação e o Mundo sem Fronteiras (1932-2004)*, Lisboa: Verbo/Babel, 2013.

é a necessidade de alargar essas análises para além do domínio exclusivamente artístico. Os desafios que esses olhares nos colocam, permitem prever outras direcções, situar a arte aqui tratada entre o nacional e o transnacional, partir do específico para o geral.

Estas especificidades nacionais situam-se sempre no interior de uma vasta dimensão, uma vez que os contextos referidos não estão dissociados de outros espaços e a arte em Moçambique constrói-se no diálogo com este cruzamento, através de um movimento dialéctico entre distanciação-reconhecimento de alteridade e condição de ser diferente.

Naturalmente é possível conceptualizar a aparição ou a emergência de muitos sentidos se considerarmos que o significado do discurso ‘colonial’ pode ter uma interpretação difusa, ou até, nenhuma interpretação. No que se refere a esta última situação, pensamos, em particular nas gerações pós-25 de Abril, em Portugal, e pós-independências nacionais, nos ex-domínios coloniais, em África. Da mesma forma surgem questões sobre Moçambique na sua relação intrínseca com a África de Sul e no contexto do apartheid e pós-apartheid.

Pode, também, falar-se de uma sucessiva, incómoda disseminação e destituição da lembrança como memória. E por isso, torna-se imperativo traçar um breve panorama desses posicionamentos e propostas, não só porque permitem visualizar a extensão e as particularidades da questão e do seu possível tratamento, mas também porque, com as suas facilidades e limitações, permitem estabelecer um ponto de partida.

Numerosas iniciativas culturais acompanharam o País que emergia, celebrando a independência e homenageando Moçambique, ao mesmo tempo que se inaugurava a idealização de um caminho que se iniciara já com a luta de libertação e que se acreditava que conduziria a uma ‘Sociedade Nova’ e ‘Homem Novo’. Foi nesses anos que aconteceram as primeiras acções visando criar uma cultura popular e combater a cultura burguesa, enfatizando-se também o contexto da luta anti-imperialista que tinha lugar na África Austral, onde o colonialismo e o apartheid ainda estavam presentes e Moçambique assumia o papel de base anti-capitalista.²

À semelhança do que acontecia no continente com a realização dos Festivais The First World Festival of Negro Arts, em Dakar (1966), Pan-Africano de Argel (1969), Kinshasa (1974), FESTAC 77/2nd World Black and African Festival Arts and Culture, Lagos e Kaduna (1977), avaliados sobretudo pelo conteúdo político, Moçambique também participou (Argel e Dakar), posicionando-se ao lado do que considerava forças progressistas no âmbito da luta ideológica que acontecia em África. Afirmava claramente que o que identificava Moçambique e outros países africanos não era a raça dos seus habitantes nem as suas tradições africanas, mas a ideologia.³

Se as ideologias divergiam em vários países de África como denotam os festivais já mencionados, surge-nos também uma outra questão relacionada com o enigma que envolve a adopção do marxismo

2. *Ibid.* p 245.

3. *Ibid.* p 250.

pela Frelimo. Elísio Macamo⁴ aborda este tema citando a interrogação feita no oitavo volume da História Geral de África publicada pela UNESCO,⁵ sobre aquilo que chamam de ‘um quebra-cabeças histórico’ na relação entre a natureza exacta da política colonial, por um lado, e as consequências ideológicas, por outro, e assim se expressa:

Praticamente nenhum país do continente africano anteriormente colonizado pelo Reino Unido se declarou um estado marxista-leninista. Por outro lado, praticamente todos os países anteriormente colonizados por Portugal passaram pelo menos por uma experiência de marxismo-leninismo ou chegaram ao ponto de adoptá-lo como ideologia oficial. Os países colonizados pela França encontram-se algures entre o paradigma anglófono (ausência de marxismo-leninismo) e o paradigma lusófono (abundância de marxismo-leninismo). [...] Até que ponto as diferentes políticas coloniais das três potências imperiais foram responsáveis pelas diferenças ideológicas pós-coloniais entre as suas antigas colónias? Por exemplo, terá sido uma opressão do regime colonial português responsável pela maior radicalização ideológica das suas vítimas? Alguns quebra-cabeças históricos em África não são de resposta fácil, mas uma repressão comparativa pode ser parte integrante do pano de fundo.⁶

Respondendo recentemente a uma pergunta sobre as políticas diversas postas em prática pelas diferentes administrações coloniais em África, Óscar Monteiro⁷ diz que a Grã-Bretanha aplicou na altura a política do *Indirect Rule*, que tencionava formar o maior número de técnicos autóctones no intuito de criar uma categoria de indivíduos que pudessem dar assistência aos quadros da administração colonial britânica com todos os problemas que depois advieram, como o exemplo recente das eleições no Quénia. Ao contrário, a França e Portugal aplicaram o Indigenato que oficializava o princípio de duas classes de humanidades desiguais, mas com a diferença de que a França almejava criar indivíduos que pudessem ter uma forte ligação com a metrópole, protótipo do que aconteceu na Argélia em 1947, com a concessão da cidadania Francesa a todos argelinos e que permitiu também que os muçulmanos ocupassem cargos públicos. Portugal pela natureza da sua política colonial, uma política que não foi capitalista mas sim de ocupação, numa época em que corriam rumores por toda a África da onda e da vontade de emancipação, decide na mesma época fazer de Moçambique uma colónia de povoamento, aplicando a lei do Indigenato, estatuto que veio a ser abolido em 1961. Um ano depois foi fundada a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique).

No campo das artes, vai emergir a chamada ‘arte africana’, a procura da expressão moderna ‘puramente africana’ onde a figura de Malangatana é reconhecida. Num contexto em que se desenvolvia um espaço de negociações e renegociações da arte africana em que tomava parte o comerciante africano itinerante, o colecionador ou intelectual europeu ou ocidental, o museu, a galeria comercial, o comprador estrangeiro e, mais raramente, o intelectual/artista africano e em que, naturalmente, o

4. Elísio Macamo, Aquino de Bragança, ‘Estudos Africanos e Interdisciplinaridade’, In *Como fazer Ciências Sociais e Humanas em África. Questões epistemológicas e políticas*, pp 63.

5. Joseph Ki-Zerbo et al, eds, *General History of Africa – Vols I-VIII*, UNESCO, 1993.

6. J. Ki-Zerbo, A.A. Mazrui, C. Wondji, e A.A. Boehen “Nation building and changing political values”, in A. Mazrui e C. Wondji, eds, *General History of Africa Vol VIII: Africa since 1935*, UNESCO, 1993, p 496. Todas as traduções são do autor.

7. Oscar Monteiro, ‘Conversa sobre impacto da Revolução Russa no movimento de libertação de África’, 11 de Outubro de 2017, Fundação Fernando Leite Couto, Maputo.

poder de determinar normas e parâmetros e percepções cabia ao ocidente.⁸ Este assunto vai merecer também atenção na exposição *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*,⁹ apresentada em 2001 no Museu Villa Stuck, em Munique, com a curadoria de Okwui Enwezor onde a figura de Malangatana é salientada mais uma vez.

É de notar que o discurso e a prática artística no período pós-independência nos mostra uma marcada influência dos diversos desafios que processos tão curtos colocaram a Moçambique, do período colonial, da produção socialista à economia de mercado e ao processo de paz e construção da democracia.

Numa espécie de viragem, a construção de uma sociedade democrática vai ter outras nuances, sobrepondo-se ao período colonial anterior que se pretendia erradicar. Não podemos ignorar também a influência do contexto regional e a dominação económica sul-africana e o regime do apartheid nesta encruzilhada.

Moçambique, até então, havia participado, principalmente, em exposições que visavam angariar apoios e solidariedade e estreitar relações com o maior número de países. Pretendia-se também, no contexto do isolamento do apartheid, dar visibilidade à arte e à cultura dos povos da África Austral justificando-se assim a sua participação nos *workshops* internacionais de arte realizados em vários países da região e no país. Os artistas Malangatana, Alberto Chissano e a Arte Makonde, praticada por um grande número de artistas e artesãos, vão ter, neste contexto, maior visibilidade.

Na sequência da queda do muro de Berlim, na década de 1990 do século passado, inicia-se um período em que, mais uma vez, se almejava um mundo melhor, um mundo de diálogo e tolerância entre os povos e em que cada ser humano e cada cultura estariam no mesmo patamar. As pretensões de sarar o passado doloroso vieram acompanhadas de conceitos e discursos diferentes e novas formas de alcançar a realidade.

Um novo capítulo abre-se na história da África do Sul e da região, na interacção dos artistas africanos e no seu relacionamento com os centros internacionais artísticos. Realizam-se as bienais de Johannesburg (1995 e 1997), para celebrar a arte na arena internacional, depois de anos de boicote e isolamento e era suposto que a partir daí se estabelecesse um centro de arte internacional capaz de oferecer respostas alternativas novas em relação a outros centros e acontecimentos artísticos já há muito estabelecidos.

Slogans políticos foram lançados na África do Sul, desde a ‘Rainbow Nation’ até ao ‘Renascimento Africano’, demonstrando hoje a sua inoperância em contribuir para uma mudança sócio-cultural significativa.

A nível internacional, a cultura juntou-se à nova ordem mundial com a roupagem da globalização, acompanhada da emergência de exposições de arte contemporânea com suportes teóricos que apregoam o contexto da pós-colonialidade, a diversidade, o hibridismo, a territorialidade, e a democracia.

8. Costa, *op. cit.* pp 171-2.

9. Okwui Enwezor, ed, *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*. Munich: Prestel Verlag, 2001.

transporta consigo e a experiências que capta a partir das comunidades que lhe estão próximas. Evoca os depoimentos de testemunhas num processo que integra elementos da vida actual, presente, num processo imbricado que passa também pela reinscrição do passado. Em 2016 Félix Mula participou no Prémio Novo Banco Photo 2016, no Museu Colecção Berardo, em Lisboa (Portugal), com um trabalho fotográfico e instalação que denominou de *'Idas e Voltas'*, que ora se relacionam com a sua experiência pessoal mais singular, ora convocam a experiência colectiva e a sua relação com os espaços herdados do colonialismo, com as *'cantinas'* (lojas existentes nas zonas rurais, onde se vendia um pouco de tudo), mostrando o estado de abandono e de semi-adormecimento a que muitas das construções coloniais foram votadas. Para tentar compreender a relevância e o significado que hoje tem este legado, Mula procurou testemunhos orais de quem viveu perto desses edifícios e os conheceu. Este trabalho surge após o seu regresso da Ilha da Reunião, onde havia estudado. Durante a sua permanência na Ilha tomou contacto com diversas problemáticas relacionadas com o seu passado histórico muito marcado pela escravatura, questões que se contradiziam com a memória individual do seu país que, pese embora a relação estreita da Reunião com Moçambique, não constituíam agenda do dia. Indo para além destas questões, Mula procura outros aspectos pontuais da Ilha relacionados com o capitalismo e com o rápido consumo quer de ideias quer de bens materiais. Regressado a Moçambique, Mula decide caminhar de Maputo a Gutsuine, em Xai-Xai (Província de Gaza), fazendo o mesmo que seu avô havia feito na época colonial à procura de emprego nas minas da África do Sul. Na sua caminhada, Mula regista as ligações dos espaços por onde passava ligando quer a sua memória individual quer também memórias colectivas. É a partir daí que as *'Idas e Voltas'* ganham corpo.

Em Janeiro de 2017, Félix Mula apresentou o resultado da pesquisa elaborada no âmbito da residência artística organizada pela Room Gallery. Mais uma vez, o trabalho incluía narrativas individuais e narrativas da sua família sobre a migração laboral para a África do Sul. A apresentação focava o seu próprio processo de migração, como ilegal, em 1993, para trabalhar no sector agrário mas também interceptava memórias dos seus familiares próximos (tios, irmãos e primos) que também tinham imigrado para trabalhar em outros sectores, minas e construção.

Simon Gush é um artista de movimentos que entre as suas preocupações inclui a compreensão da história do relacionamento entre Moçambique e a África do Sul. Trata-se de um artista de raça branca vivendo numa estrutura em que no *'mainstream'* artístico ainda há uma



Simon Gush.
The Yellow Jersey (detail), 2015.

fronteira entre White artists Vs Black artists e em que estes são supostos ter consciência da sua história e suas várias vicissitudes, muitas vezes criando subalternidades na região, em particular na relação com Moçambique. A busca incessante por parte deste artista, visitando Moçambique para introspecção do seu eu, dura há quase cinco anos, trabalha com a memória da zona sul (Maputo, Gaza, Inhambane), no que concerne à rota do trabalho migratório para a África do Sul. Repensando esta relação na conjuntura actual e a partir da percepção de que Moçambique é dependente da economia sul-africana, Gush focaliza o seu olhar em ambas as direcções, incluindo o seu movimento numa relação que ele chama de interdependência. No seu trabalho 'Yellow Jersey' inclui uma fotografia do jardim memorial (Trek Memorial Garden) em Maputo, que homenageia Louis Tregardt/Louis Trichardt e Johannes (Hans) Van Rensburg que em 1836, partiram da colónia do Cabo em busca de liberdade, de novas terras, de um caminho até Delagoa Bay tendo esta viagem épica terminado em Lourenço Marques (actual Maputo) a 13 de Abril de 1838, com a chegada ao forte (presídio) de Lourenço Marques. Enquanto os voortrekkers estiveram em Lourenço Marques, entre 1838-1839, Carolus Tregardt (filho de Louis Tregardt já então falecido), agindo segundo instruções do seu pai, navegou ao longo da costa oriental (Oceano Índico), explorando as regiões litorais até à Abissínia (actuais territórios da Etiópia/Eritreia). No cruzamento entre as imagens o artista inclui também textos que realçam o imaginário colectivo da África do Sul sobre Moçambique e sobre os moçambicanos que estão na África do Sul (Johannesburg) e a vontade de movimento na direcção Johannesburg-Maputo, no sentido inverso, desde o voortrekker Louis Tregardt/Trichardt, seguido pelos recrutadores de trabalhadores, que procuram mão de obra-barata para as minas sul-africanas, pelos exilados do Congresso Nacional Africano (ANC), que faziam parte do braço armado *Umkonto we Sizwe* e que tiveram guarita em Maputo (Moçambique) no contexto do apoio que lhes era prestado pelas autoridades moçambicanas na luta contra o regime do apartheid.

Em Setembro de 2017, Félix Mula e Simon Gush apresentaram uma série de fotografias a preto e branco na Alemanha, que buscam lugares de migração laboral (moçambicana) na África do Sul. Nesta série 'Wenela / Teba II', eles documentam a decadência da WNLA/Wenela (agência de recrutamento/emprego de Witwatersrand, agora Teba), localizada no Vale de Witwatersrand. Esta 'agência' teve a tarefa de recrutamento de trabalhadores migrantes dos países vizinhos. A migração resultante levou a uma mudança nas condições económicas e sociais da região e também levou à intensificação de revoltas na década de 1970. Hoje, devido à redução dos lucros há cerca de 6000 minas abandonadas, incluindo muitas minas antigas, espalhadas por toda a África do Sul.

Em Portugal, em paralelo com o que estava a acontecer em África e no mundo nos anos 90, Ângela Ferreira (Moçambique, 1958), com um trabalho precursor em Portugal de uma reflexão colonial no domínio da arte contemporânea, abre as zonas de penumbra através do seu trabalho investigativo entre Portugal, Moçambique e África do Sul e não só. No seu processo criativo vai celebrando e problematizando as utopias descolonizadoras e revolucionárias do período eufórico de construção nacional em Moçambique entre 1975 e o início da guerra civil. O trabalho de Ferreira vai examinar o papel da cultura, nomeadamente do cinema e da rádio, na construção da nação e nas dinâmicas de colaboração internacionalista, num contexto de guerra fria e de luta anti-apartheid na África do Sul.



Ângela Ferreira.

Carlos Cardoso – *Straight to the Point* (detail), 2011.

O seu trabalho reflecte idiosincrasias autobiográficas, da experiência de passagens periódicas, e do desenraizamento da sua naturalidade e da de quase uma geração nascida em Moçambique colonial que ficou marcada como os “retornados”, a maioria para Portugal e outros para a vizinha África do Sul, devido a convulsões políticas, sociais e económicas que precederam a independência de Moçambique, e da sua formação artística e envolvimento na luta estudantil anti-apartheid. A situação dos que perderam o seu lugar na história portuguesa – desarrumados entre as suas origens moçambicanas e africanas, produzidos pela emigração colonial que trasladou, durante gerações, população desprovida de meios da sua metrópole para territórios “periféricos”, e criando uma espécie de comércio de vidas humanas e uma nova condição demográfica em territórios ambicionados por outros imperialismos.

Entre a sua vasta produção ligada ao que acabamos de referir podemos destacar *Amnésia* (1998), *Zip Zap Circus School* (2000-2), *Carlos Cardoso* (2010), *Collapsing Structures/Talking buildings* (2012), *Political Cameras (For Mozambique)* (2011), *Studies for Monument to Jean Rouch in Mozambique* (2011 and 2012) *Mount Mabú* (2013), *A Tendency to Forget* (2015), entre outros.

O seu valor posicional e a sua relação com Moçambique que a artista define como sendo marcada pela ausência e presença¹¹ é um dos *leitmotiv*, onde as narrativas produzidas na ambiguidade de espaços de transição (Moçambique, África do Sul e Portugal), de desenvolvimento, de localização e de desigualdade transparecem perante o fracasso, a perda, o que correu mal, o que ainda não conseguiu ser, perante os embaraços de encontrar e manter-se uma forma para superar.

Os arquivos e cartografias da revolução são monumentos em revolução (incompleta). A utopia moçambicana, do período pós-independência, os seus esforços comunitários, internacionalista e de bases, e o impacto das suas ondas (de rádio) na luta anti-apartheid regressam dos seus futuros passados para indagar o presente.¹²

11. Alda Costa e Rafael Mouzinho, “Ângela Ferreira: Dispensar ou Não Dispensar Apresentação em Moçambique. Uma conversa entre Alda Costa e Rafael Mouzinho”. In Johannesburg Art Gallery ed., *Ângela Ferreira South Facing*. Johannesburg: JAG, 2017, pp 37-50.

12. Ana Balona,, *Underground Cinemas e Towering Radios, Ângela Ferreira*. Curadoria de Ana Balona. Galeria Av.da Índia, Lisboa, 2016, p 8.

O sujeito histórico de Moçambique, a nação pós-independência, no trabalho de Ângela Ferreira destaca os acontecimentos revolucionários do século passado, a utopia política, ressaltando a figura de Samora Machel e da FRELIMO, que sustentava o cinema, a rádio, a fotografia, a literatura, as artes gráficas e a imprensa, entre outras expressões culturais, como veículos de libertação antes e depois da independência. As suas participações são ideológicas, é importante convencer a opinião pública, garantir a sua participação e enviar mensagens para o mundo exterior.

O cinema encontra um espaço privilegiado na obra da Ângela Ferreira, através de um crivo artístico, onde está presente Jean Rouch, Jacques D'Arthuys e Nadine Wanono, entre outros, na organização de diversos projectos em colaboração com vários departamentos da Universidade Eduardo Mondlane (UEM) que tinham como objectivo treinar cineastas moçambicanos no processo da luta e implantação duma nova nação.

Na tentativa de ampliar o espaço para o Povo exercer o poder e participar no processo de construção da historicidade a educação, a experiência das zonas libertadas, a Universidade eram essenciais. Neste processo, os departamentos da UEM foram envolvidos, operando sob auspícios do então Instituto de Investigação Científica. Eram eles o CEC, Centro de Estudos Comunicação (Jorge Constante Pereira, João Azevedo, Bento Siteo...) o CEA, Centro de Estudos Africanos (onde Aquino de Bragança foi uma figura importante), e o TBARN (Técnicas Básicas de Aproveitamento dos Recursos Naturais), com um papel fundamental na ligação às zonas rurais e onde o pintor, arquitecto e poeta António Quadros foi a figura principal.

Foi no CEA (Centro de Estudos Africanos), criado em 1976, tendo como director Aquino de Bragança, mais tarde coadjuvado por Ruth First, que veio a criar-se o Núcleo de Estudos da África Austral, um grupo de pesquisa centrado na análise contemporânea da situação política e económica da África Austral, com particular ênfase nas dinâmicas e desestabilização militar na região. Em 17 de Agosto de 1982, Ruth First encontrou a morte num atentado levado a cabo através de uma carta-bomba no seu escritório onde estava reunida com Aquino de Bragança e outros companheiros que escaparam com vida. Aquino de Bragança veio a sucumbir a 19 de Outubro de 1986 no mesmo avião que matou o presidente Samora Machel, nos Montes Libombos, perto da fronteira entre Moçambique e a África do Sul.

Em suma, diria que os três artistas aqui apresentados (Félix Mula, Simon Gush e Ângela Ferreira), em movimentos paralelos, em intersecção, ao mesmo tempo que localizam Moçambique no encontro com as suas relações históricas com a África do Sul e Portugal e vice-versa, com as suas colocações individuais, marcadas por desejos, localizadas e deslocadas no tempo e espaço, abrem espaço para presentes e futuros possíveis num contexto em que o adjectivo pós-colonial continua rizomaticamente a sua locomoção no discurso artístico, exigindo uma operação cirúrgica às 'cataratas' que ainda não permitem os reconhecimentos dessas particularidades, específicas por um lado, mas, por outro lado, também parte da actual conjuntura do mundo.