

Alguns Aspectos das Artes e das Elites em Moçambique

Feliciano de Mira

SE A ESTÉTICA É A EXPRESSÃO DA QUALIDADE POÉTICA da obra de arte, o seu desempenho no projecto de sociedade moçambicana desde a independência não pode descurar as relações entre artistas e políticos. Quer a ironia que a criação artística seja um processo de transformação e liberdade e o seu produto material reapropriado por regras e normas de conduta, para entre ilusões e desilusões cumprir funções, entre as quais a de participar na construção do discurso sócio-político.

Assim, o conceito de arte pode ser entendido como a expressão (in)definidora da actividade do artista ou como ideologia opositora da ideologia dominante (Adorno, Marc Jimenez), quer se trate de arte popular ou de arte erudita.

A obra de arte é um acelerador do tempo que condensa a experiência humana transmissível, ou seja, propositiva de valores funcionais modeladores da vida, os quais envolvem relações profundas entre as características das obras, os seus conteúdos, e as coordenadas contextuais dos processos humanos sócio-históricos dos agentes que as produzem.

Na Rússia, com o estalinismo, as vanguardas criativas russas – construtivistas, produtivistas, formalistas e futuristas – integravam uma vanguarda tanto político-ideológica como criativa e artística. Foi a ditadura estalinista que estabeleceu a dicotomia entre ideologia e criatividade ao impor o realismo socialista como doutrina estética e literária.

A arte é uma actividade que tem incidências ético-estéticas, sócio-culturais, criativo-comunicativas, produtivo-consumíveis. Na sua essência está sempre uma obsessão criativa, isto é, um processo de transformação pelo qual o artista pode e sabe originar o aparecimento de situações existenciais novas ou objectos novos.

As vanguardas artísticas das duas primeiras décadas deste século na Europa, os dadaístas, definem-se simultaneamente tanto criativas-

literárias como políticas. O próprio surrealismo é um caso de assimilação/transformação do discurso burguês.

As obras de arte são emissores carregados de sinais de transformação sócio-histórica como contraponto dialéctico ao processo económico-político, mas logo têm tendência a ser assimilados pelo próprio sistema através dos mecanismos económicos e ideológicos (E. M. de Melo e Castro).

No caso da arte africana, o preconceito etnocêntrico do ocidente avoluma as interdependências. A sua validação e reconhecimento artístico, que se deve inicialmente a Pablo Picasso, estava até aí sujeita ao quadro de pensamento europeu sobre a cultura africana em geral – o exotismo dos povos selvagens.

Foi necessário chegar-se às independências dos novos estados africanos para que a arte produzida em África se reafirmasse e passasse a ser entendida fora de contextos antropológicos; mesmo assim a arte africana ainda continua secundarizada no mercado internacional de arte.

O senso comum define a elite como «o melhor da sua espécie» mas o conceito sociológico é mais do que isso.

Na visão marxista, a elite está associada à noção de classe dominante. Outra leitura, porém, pode associá-la à vanguarda revolucionária. Na visão weberiana representa as classes dominantes dentro de uma pluralidade de classes sociais.

As duas visões apontam as elites como agentes activos da história, são os homens que fazem a história das sociedades, as suas acções e as suas decisões é que determinam o destino das colectividades. Quem integra as elites tem de demonstrar competência e mérito comprovado como critério de admissão no grupo: pertencer à elite é uma forma de privilégio.

No princípio do século XX, Pareto entendia por elite aqueles que manifestavam qualidades

excepcionais ou que davam provas de aptidões eminentes no seu campo ou em qualquer actividade. A elite é vista como um valor qualitativo em constante circulação.

Para Gaetano Mosca, na mesma época, «a elite é composta pela minoria de pessoas que detém o poder numa sociedade, atribuindo-lhe o estatuto de classe social». É esta minoria que através de vários laços – parentesco, interesses e cultura – assegura a coesão que lhe garante dominar o sistema político, económico e cultural. Primeiro assegura o poder económico graças à sua unidade com as elites económicas –

Malangatana e Chissano, 1979.





detentores de terra, indústria e finanças – depois o político através das elites tecnocráticas – categoria superior de administradores e gabinetes de governo. Assim a história pode ser explicada através da fórmula política – interesses e ideias de uma elite no poder, os grupos dirigentes.

Wright Mills distingue-se de Mosca, a elite não é uma classe social, o que existem são elites de classe como, por exemplo, a elite da classe operária ou a elite camponesa. Então as elites associam-se para formar uma unidade de poder que domina a sociedade, podendo distinguir-se entre ser a elite governamental, a que governa, e a elite não governamental, a elite da oposição (Raymon Aron). Ambas são suportadas pelas eli-

tes ideológicas orientadoras e reguladoras da conquista ou do exercício do poder.

No caso africano a elite dirigente consolida o poder económico por ter conseguido governamentalizar o aparelho de Estado (Balandier). Esta elite compreende as pessoas e os grupos que graças ao poder político que detém ou a influência que exercem, contribuem para a acção histórica, quer seja pelas decisões tomadas, quer seja pelas ideias, sentimentos ou emoções que exprimem ou simbolizam, chegando a atingir o nível de elites carismáticas a quem são atribuídas determinadas virtudes mágicas ou quase mágicas.

As elites de influência caracterizam-se pela capacidade de fomentar tendências: é o caso dos chefes tradicionais, que gozam de autoridade e influência derivada da crença e da tradição. Também as elites simbólicas africanas apresentam características semelhantes. A relação que existe entre os objectos de arte, as cerimónias religiosas ou rituais condiciona o posicionamento do artista dentro do seu grupo comunitário e determina o seu *status* na organização social. A projecção da sua figura pode atingir a notoriedade suficiente para influenciar o exercício do poder, isolado ou através de grupos de pressão ou movimentos sociais a que esteja associado.

A situação político-económica de Portugal em meados do século XX era de atraso relativamente à Europa, e de isolamento no contexto das nações. Portugal era um país de periferia com «dimensão» imperial – característica dominante do colonialismo português.

A década de 50 na província de Moçambique marca, no aspecto político, a consolidação do domínio colonial português e, no aspecto económico, a passagem de uma economia local não sectorizada de cultivo – característica da África sub-saariana e Ásia Central – para uma economia global.

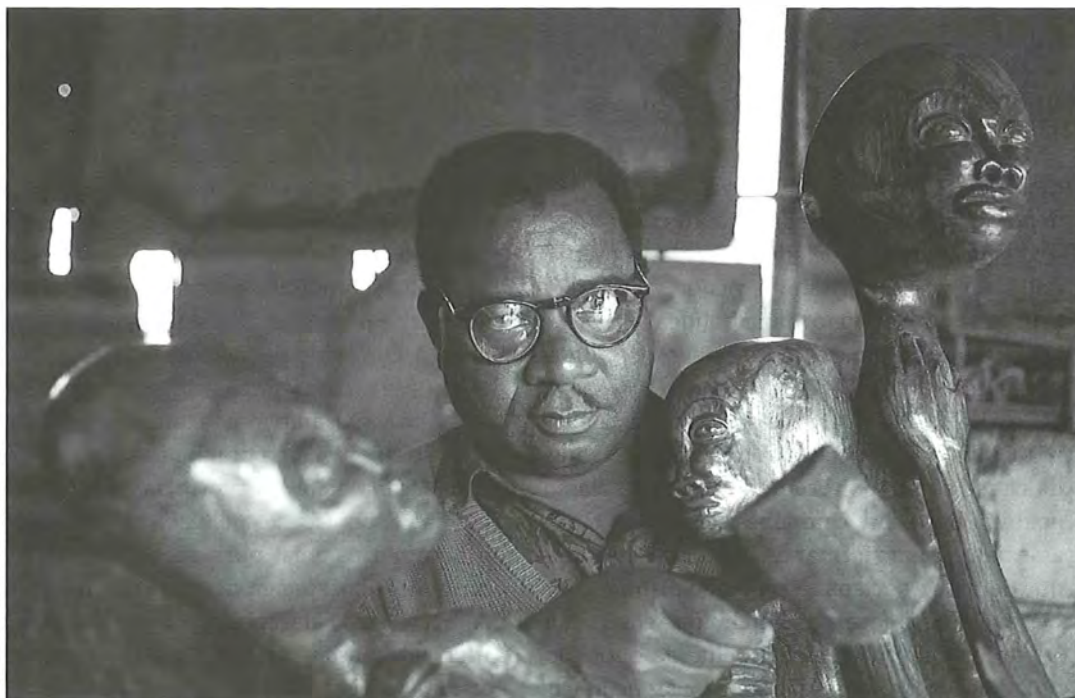
O crescimento económico e a guerra colonial marcam a década de 60 num Moçambique que beneficiará da transição do fim da 3ª vaga de inovações mundiais que ocorreu em meados do século XX, caracterizada pela 4ª Revolução Industrial (introdução das ciências biológicas e genéticas), pela 2ª fase da 2ª Revolução Industrial (centrais termo-eléctricas, electrónica, nuclear), pela 4ª Revolução dos Transportes e pela 3ª Revolução das Comunicações.

As bases sociais deste processo foram a burguesia colonial de negócios, a aristocracia e a burguesia de Estado – as elites do poder colonial.

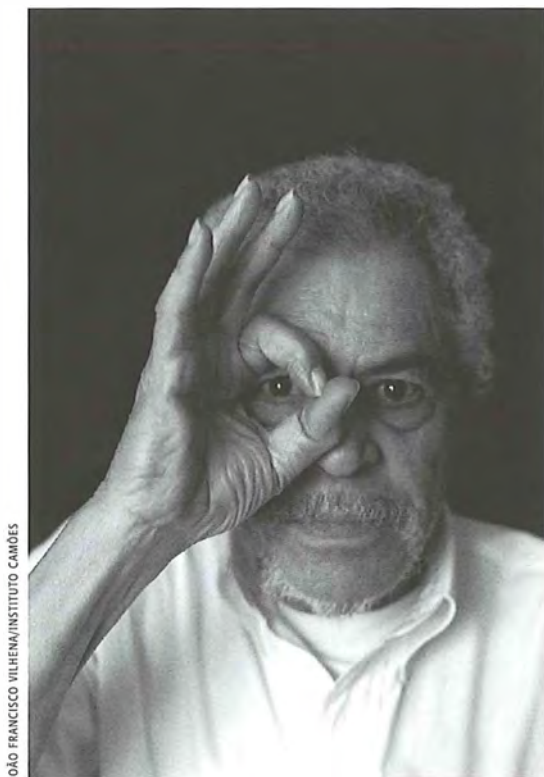
No Portugal de 1960 a síntese estética estava orientada em dois sentidos: a lírica tradicional com o seu sentimentalismo pró-regime e o neo-realismo, ideológico e retórico, em que a linguagem é apenas «de» e «para», ligado à resistência anti-fascista.

Os movimentos estético-políticos anteriores, Romantismo e Realismo, tinham deixado um gérmen capaz de alimentar o sentido da contestação e da ruptura, agora com o modernismo. As correntes estéticas eram influenciadas por dois factos relevantes: a difusão da mensagem como resultado dos órgãos de comunicação social e a produção artística ligada à corrente denominada cultura de massas. É evidente a importância do processo de difusão da cultura através do sistema escolar, dos meios de comunicação social, da nova cultura de massas; a tentativa de encontrar novos caminhos estéticos através da crítica do empenhamento social do realismo e da hesitação do modernismo entre o desligar da realidade e o funcionalismo (E. M. de Melo e Castro).

Em Moçambique, as orientações estéticas dividiam-se entre o neo-realismo, o surrealismo e a negritude. A contestação cultural constituía um



Naftal Langa.



dos principais meios de oposição política ao regime colonial.

Ainda nos anos 50, os artistas plásticos Bertina Lopes e Malangatana Ngwenya foram os primeiros a assumir um discurso plástico de denúncia da realidade colonial, acompanhados por Ricardo Rangel na fotografia, Noémia de Sousa, Craveirinha, Orlando Mendes e Rui Nogar na literatura.

Tratava-se de um grupo periférico que contestava e se opunha à dominação e autoridade colonial, como afirma Eduardo Mondlane em *Lutar por Moçambique*, mas a que faltava essência revolucionária. Representavam uma contra-elite de influência que necessitava de se integrar num movimento social mais vasto, o nacionalismo, mas que funcionou como grupo de pressão junto das autoridades coloniais até serem presos.

A actividade artística nos anos 60 é já a expressão dos movimentos sociais e os movimentos sociais são os movimentos de libertação, a Frelimo. As produções artísticas espelham a tipologia das relações na sociedade. A relação do negro com os poderes constituídos, o grande fôlego de imaginação, empenhamento e criatividade de que se reveste uma luta de libertação.

É nesta década que começam a surgir artistas negros como Chissano, Naftal Langa, Mankeu, Macamo.

Também os escritores Jorge Viegas, Sebastião Alba, Albino Magaia, Leite de Vasconcelos e Virgílio de Lemos encontram no quotidiano das populações as referências para a sua escrita como atitude de denúncia da situação colonial.

Em 1964, Malangatana é preso pela polícia política e acusado de ligações à Frelimo. O mesmo acontece a Craveirinha em 1965. Estas prisões e a de outros intelectuais visaram anular a afirmação da personalidade cultural moçambicana assumida nas telas e na escrita.

As relações entre os artistas e os dirigentes da luta de libertação é íntima e a sua participação é reconhecidamente importante na construção de uma consciência identitária colectiva, uma outra frente do movimento nacional de libertação.

O 1º Festival Cultural de Matalana, em 1968, apresenta grupos de música tradicional, exposição de artes plásticas e debates.

Na fotografia, a captação da realidade denuncia a condição do colonizado, apesar da mão da censura, pela batuta de Ricardo Rangel, Daniel Maquinasse e Kok Nam.

Na música, Fanny Mpfumo vai trazer a vida do subúrbio e das minas ao som da «Marra-benta», cuja sonoridade representa um grito de angústia e revolta. O mesmo aconteceu na escrita com os trabalhos de Luis Bernardo Howana, Orlando Mendes, Rui Noronha e Dinis Albano Gonçalves, entre outros.

No II Festival de Matalana, em 1972, é apresentada a peça «Lobolo» (cerimónia tradicional de casamento) do dramaturgo moçambicano Lindo Lhongo. A afirmação de identidade era o mecanismo de combate das contra-elites simbólicas. Esta peça é uma excepção ao teatro desenvolvido pelo Teatro dos Estudantes de Moçambique (TEUM) e pelo Teatro de Amadores de Lourenço Marques (TALM), mais virados para um teatro de vanguarda de cariz ocidental.

Em todas as expressões, a arte é entendida como uma representação do real e assume uma função predominantemente social. Não obstante este sentir, as relações entre as elites político-ideológicas e as elites simbólicas não eram pacíficas. O nacionalismo e africanismo era o elo comum que os ligava, mas havia diferenças interpretativas entre os artistas e escritores que estavam nas zonas libertadas ou na frente militar e os que estavam na clandestinidade urbana. «*O contacto da Frelimo com a cultura, desde as zonas libertadas, foi muito ideológico, quer utilizando a cultura patrimonial como arma de resistência ao colonialismo quer tornando-se base para a figuração de uma entidade nacional*» (Aquino de Bragança).

Conquistada a independência de Moçambique, a questão da ética e da estética apresentava-se com particular importância entre 1975/87. A poesia saiu à rua e a arte e a política pareciam seguir de mãos dadas. Introduziram-se palavras de ordem nos poemas: o período é de utopia mas de ajuste de contas.

A questão prende-se com situar o sentido das obras produzidas pelos artistas no momento em que aparentemente a contra-elite simbólica do tempo colonial entra na esfera do poder.

Nas relações entre a matriz-arte e a matriz-política, a segunda impõe-se gradualmente e a sua estratégia passa pelo apoio e divulgação da arte popular: o canto, a dança, o artesanato.

A arte maconde passou a ser apresentada como um expoente elevado de cultura nacional.



Com a criação do Instituto Nacional de Cinema, o projecto de cinema moçambicano, o cinema móvel camponês, é incentivado. A fotografia é apoiada enquanto instrumento de apologia da Revolução. As imagens apresentam os aspectos negativos da colonização e a vida nas zonas libertadas.

Kok Nam.

Na literatura, Mia Couto, Ungulami Ba Ka Khossa e Luis Carlos Patraquim, Gulamo Khan e Julius Kazembe assumem a transição e a afirmação de uma nova escrita «moçambicante».

As artes plásticas vão enfrentar o vazio e a indecisão. O discurso ideológico vai-se gradualmente apropriando da imaginação artística através de um processo circunstancial de imposição da iconografia socialista.

Arte constitui, por excelência, pedagogia da emancipação, mas não foi isso que aconteceu. Encerraram-se os espaços de apresentação de arte até à elaboração dos princípios gerais que deveriam regular a actividade artística.

O 3º Congresso da Frelimo, em 1977, vai impor as novas linhas de orientação. A Ofensiva Cultural das Classes Trabalhadoras marca o início da implementação da nova política cultural. No final, os artistas foram nacionalizados com a imposição de uma linha estética oficial.

Se «a cultura é o sol que nunca desce», como afirmou Samora Machel, a elite do poder tinha optado pela via do eclipse. Era manifesta a desconfiança dos políticos para com os artistas, a

quem acusavam de não terem entendido o sentido da arte na nova sociedade em construção.

Esqueciam, todavia, que o triunfo do movimento nacionalista Frelimo era também a expressão da vontade da contra-elite simbólica, anti-fascista e anti-colonialista, de formar um novo estado, cujas estruturas sociais e económicas seriam modernizadas em larga escala. Agora, essa elite simbólica – os artistas – não tinha conseguido assegurar a capacidade de influência para contrariar o pressuposto dogmático da arte propaganda. O seu papel criador fora subalternizado em favor da denúncia do «Xiconhoca» – o inimigo sabotador. Voltariam a confrontar-se novamente entre o carácter normativo do Estado, a liberdade e a transgressão da criação artística.

Nesse momento, a sociedade moçambicana enfrenta um regime político coercivo, baseado em valores morais precisos, baseados no pressuposto de construção de um homem novo e uma sociedade nova.

Os artistas não foram capazes de estimular a «circulação de elites», de promover a substituição de velhas ideias e propor novas integrações, assumindo-se como uma elite de influência. A circulação das elites foi muito baixa «por virtude da esclorose do pessoal dirigente», mas os artistas aceitaram o repto sem deserções.

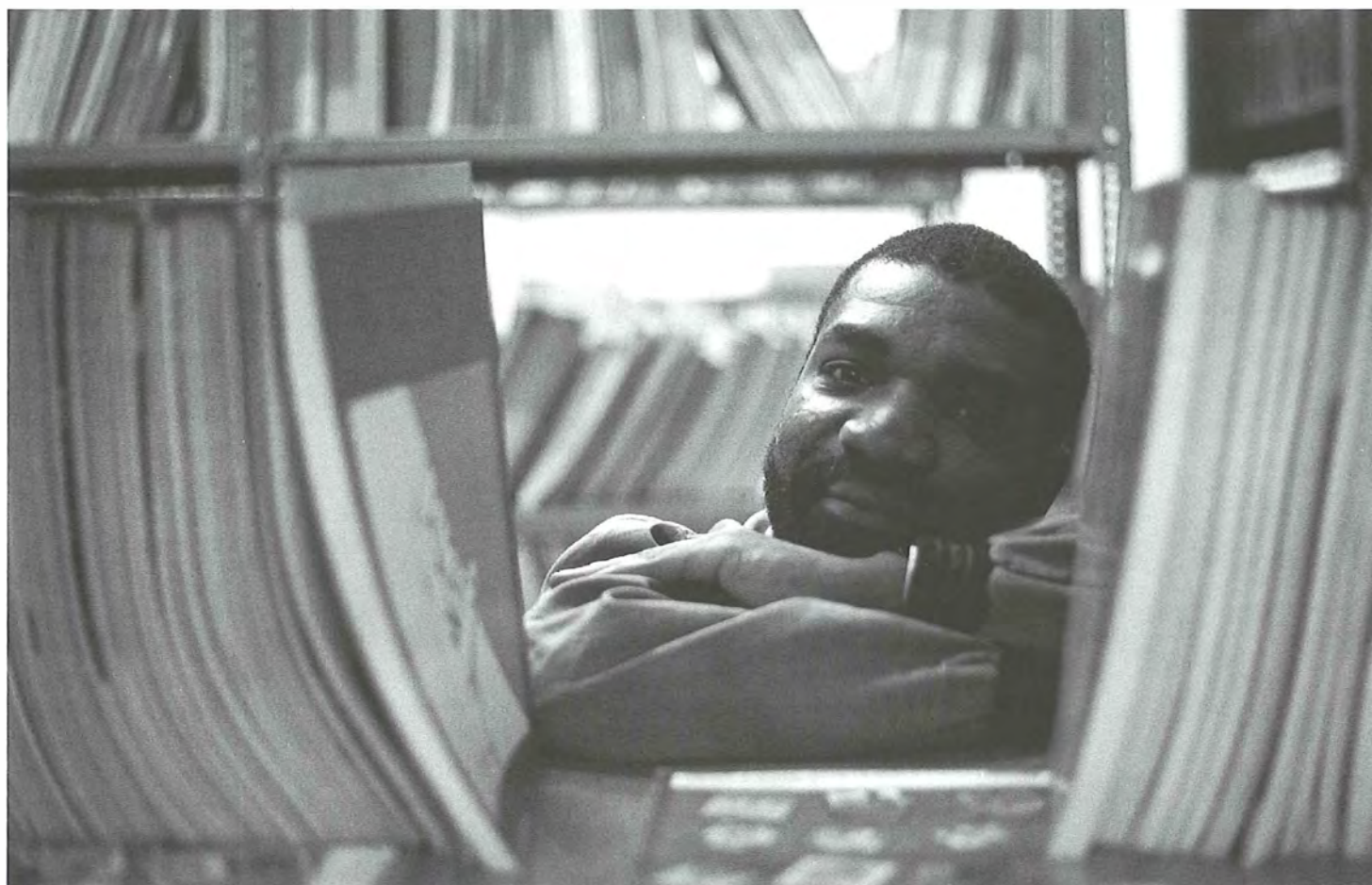
A actividade artística passou a ser controlada a partir da matriz ideológica, subordinando-se às orientações estéticas dominantes do realismo socialista de pendor africano.

O Centro Organizativo dos Artistas Plásticos e Artesãos encarregar-se-á de aplicar a colectivação do sector.

O teatro é utilizado na consciencialização ideológica. Reedita-se o teatro de guerra que se fazia nas bases da Frelimo. O grupo cénico das Forças Populares de Libertação de Moçambique é um dos mais activos. A Direcção Nacional de Cultura patrocina animação nos bairros populares. Incen-

Ungulami Ba Ka Khossa.





JOÃO FRANCISCO VILHENA/INSTITUTO CAMÕES

tiva-se igualmente o teatro radiofónico com obras de Luis Bernardo Howana (*As Mãos dos Pretos*), Leite de Vasconcelos (*A Estrada e Outras Adaptações*), Machado da Graça (*O Tempo Reformado de Orlando Mendes*) e Santana Afonso (*Eu não Sou Eu*), entre outros, no programa «Cena Aberta». As peças radiodifundidas eram depois editadas pelo INLD – Instituto Nacional do Livro e do Disco.

A dança e a música mantêm a mesma tendência com a introdução de canções e coreografias trazidas da luta armada. O Departamento Ideológico da Frelimo reeditava a poesia de combate, textos de exaltação patriótica e partidária.

A prioridade vai para a arte pública associada a factos e acontecimentos históricos, murais e cartazes mobilizam artistas plásticos como Malangatana, Chissano, Mankeu. O panteão dos heróis de Moçambique é concebido por António Quadros, José Forjaz, Eugénio de Lemos, Malangatana, João Craveirinha e José Freire.

A fotografia sofreu limitações; estava interdito fotografar edifícios e recintos públicos em nome da segurança. Os comícios tinham de apresentar a imagem ideal. Tudo funcionava como se houvesse «um inimigo invisível».

Armando Artur.

Apesar da adesão dos artistas, o confronto entre elites simbólicas e ideológicas é tremendo: Malangatana vai para Nampula fazer trabalho comunitário, Craveirinha está propositalmente fora do país até as águas acalmarem. Pelos campos de reeducação passam vários artistas e intelectuais.

A intensificação da agressão externa e da guerra civil nos anos 80, a par de erros de governação, obrigou a elite político-militar a reflectir sobre as linhas programáticas em curso e a optar por alterações substantivas de rumo. As suas repercussões no movimento artístico fazem-se sentir e uma lufada de liberdade vai novamente incentivar a realização de projectos adiados.

Malangatana regressa a Maputo em 1980 e, com Eugénio de Lemos, avança para a abertura do Museu Nacional de Arte. Só em 1989 é aberta nesse espaço uma exposição permanente, considerada de referência nacional, com trabalhos de Malangatana, Chissano, Estevão Mucavele, Chichorro, Shikani, Bertina, Samate, Mankeu, Sansão Cossa, Naguib, Ubisse e Naftal Langa.

O aparecimento do Grupo Teatral da Associação Cultural Casa Velha e do Grupo Teatral da Associação Cultural «Txova Xita Duma» marca pela inovação o teatro desta época.

Consequência da onda populista anterior, o 1º Festival Nacional de Dança e Músicas Tradicionais em 1980 vai trazer a Maputo artistas de todo o país: Mapiko de Cabo Delgado, Nyau de Tete, etc., são apresentadas, mas os resultados finais revelam desequilíbrios estruturais significativos entre as regiões do país.

A Associação de Escritores Moçambicanos é fundada em 1982. Contudo, a sua configuração aproxima-se nas Organizações Democráticas de Massas do Partido – Estado Frelimo.

É a partir da revista *Charrua*, saída em Junho de 1984, que surgirão uma fornada de novos escritores – Armando Artur, Eduardo White, Fili-



JOÃO FRANCISCO VILHENA/INSTITUTO CAMÕES

mone Meigos, António Tomé, Helder Muteia, Juvenal Bucuane –, com uma escrita não comprometida, inovadora em temática e estilo.

Na gaveta de Craveirinha mantinha-se guardado *O Babalaze das Hienas*, crítica feroz aos responsáveis pelo colapso social em Moçambique.



JOÃO FRANCISCO VILHENA/INSTITUTO CAMÕES

As artes plásticas apresentam uma renovação significativa através das obras de Idasse, Vitor de Sousa, Bento Mukeswane, Muando, Siteo, Zandamela. Sem perda de consciência social, os seus trabalhos integram-se numa linha onde o intimismo se consolida com as temáticas do sofrimento humano e a guerra, sem serem panfletários. O mesmo encontramos na fotografia de José Cabral, Naita Ussene, Sérgio Santimane. Sem deixarem de denunciar a guerra e todo o conjunto de misérias e atrocidades que

lhe estão ligadas, apresentam uma fotografia sem compromisso político, ainda que fotografia e jornalismo se mantenham ligados.

O surgimento da Companhia Nacional de Canto e Dança, dirigida por David Abílio, é uma aposta séria num bailado de fusão.

Na música os Gorowane propõem uma sonoridade de raiz prospectiva e urbanizada enquanto José Mucavele aprofunda a dimensão inter-étnica (cabaça da vida) numa óptica nacionalista de negritude. Aos marginalistas José Guimarães, Salimo ou Chico António a sonoridade varia entre o ancestral e o subúrbio numa fusão moderna de belo efeito.

O ataque à infra-estrutura social levou a Frelimo a ficar cada vez mais dependente da população urbana e dos burocratas de estado nas cidades. A guerra isolou ou semi-isolou o campo da cidade. A resposta ao pedido de ajuda externa foi a exigência para a mudança de regime e a sujeição a um programa de ajustamento estrutural negociado com o Fundo Monetário Internacional e o Banco Mundial.

O impacto cultural da aplicação do PRE na sociedade foi tremendo: assistiu-se à desregulamentação da ordem social e à quebra de valores morais. Passou a viver-se uma cultura de fronteira, algo de novo entre dois mundos.

A elite simbólica viu-se confrontada com novas contradições que mais uma vez consegue ultrapassar com criatividade. Opta por uma atitude de resistência e denúncia da guerra e da miséria. Dentro da nova formação social de mercado revela a pujança da sua capacidade criativa através da diversidade de linhas estéticas, estilos, técnicas e materiais que aplica.

A emergência da elite político-económica, o reaparecimento das elite tradicional e religiosa, o incremento das regras de mercado irão reforçar o renascimento da expressão artística. A obra de arte assume um novo papel depois do Acordo de Paz de Roma em Outubro de 1992.

Naita Ussene.