

Máscaras Mapiko: ontem e hoje

Miguel Costa Mkaima

VÁRIAS PUBLICAÇÕES, DE ORIGEM EUROPEIA E DA América do Norte, apresentam com especial destaque abordagens muito desenvolvidas sobre as diferentes civilizações e culturas dos povos da África Ocidental e Central. A África Oriental (e Austral) é apontada, neste conjunto de abordagens de alguns estudiosos das artes africanas, como sendo uma região mais pobre em expressões artísticas, comparativamente à África Ocidental e Central. Contudo, de acordo com os dados disponíveis, esta região não tem sido, desde o tempo da ocupação europeia, objecto de pesquisas e estudos suficientemente alargados que permitam obter um conhecimento aprofundado das reais potencialidades e diversidades artísticas nela existentes.

Os relatórios das viagens de alguns exploradores europeus, que visitaram a África Oriental nos finais do século XIX e princípios do século XX, apresentam descrições etnológicas e antropológicas que dão conta da existência, na região, de vários grupos étnicos com uma longa tradição de esculpir máscaras e outros objectos de arte em madeira.

Os Makondes, que vivem nas margens do rio Rovuma, nomeadamente nos planaltos de Mueda e Macomia (em Moçambique) e de Newala e Mahuta (na Tanzânia), onde, como povo, se teriam fixado durante as migrações bantu, apresentam um estilo artístico aparentado ao originário do Congo, apesar da grande distância geográfica.

Segundo uma das mais antigas fontes escritas sobre a África Oriental, *The Ancient History of Lindi*, os Makondes teriam povoado, inicialmente, as terras da costa, junto ao rio Rovuma e na embocadura do rio Lukuledi. Nessa zona desenvolveram a agricultura e experimentaram contactos comerciais com asiáticos, que vinham através do Oceano Índico, nos finais do século XVIII. A transferência das povoações Makondes para as terras mais afastadas da costa aconteceu

por motivos políticos e económicos: em primeiro lugar, os Makondes foram ameaçados pelo poder político de Madagáscar que, esporadicamente, ensaiava incursões de caça ao escravo junto às embocaduras dos rios Rovuma e Lukuledi; em segundo lugar, este movimento migratório viria a ganhar uma nova dinâmica, na segunda metade do século XIX, quando os Makondes foram forçados a abandonar os vales de Lukuledi e Rovuma, fugindo das ameaças de saque dos Nguni, provenientes do Sudoeste. Ao mesmo tempo vivia-se, ao longo da costa, um perigo provocado pela movimentação acentuada de asiáticos à procura de escravos.

Estes dois factores de instabilidade social foram as principais causas que levaram a população Makonde a isolar-se nas terras altas em busca de maior segurança. Aqueles planaltos ofereciam óptimas condições naturais para a autodefesa da tribo e, conseqüentemente, para a prosperidade sociocultural.

A organização política deste povo era caracterizada por uma descentralização do poder em que a família (restrita e mais alargada) constituía a base de desenvolvimento sócio-económico. A estrutura político-social Makonde não conheceu, ao longo da sua história, um poder unitário que governasse todo o território da tribo. As aldeias eram autónomas, usufruindo de uma independência cultural e religiosa próprias. O poder do chefe da aldeia, ou do clã, era restrito, estendendo-se apenas até aos limites da aldeia.

O desenvolvimento sócio-cultural dos Makondes de Tanzânia foi «interrompido» pelas influências árabes, sobretudo nos primeiros decénios da segunda metade do século XIX. A partir de 1890 eles mantiveram contactos com o poder alemão e, mais tarde, impôs-se a colonização do mandato britânico naquele território. A profundidade com que a cultura islâmica se implantou na sociedade da Tanzânia e a forma como a cultura europeia penetrou as raízes das



tradições africanas levaram aos Makondes da Tanzânia a ignorar a prática de esculpir figurinos. Os Makondes de Moçambique «caíram» nas mãos da ocupação portuguesa nos princípios do século XX, com a presença das missões católicas e a implantação da administração colonial portuguesa. Esta diferença em relação ao início e intensidade de colonização determinou os níveis de mudanças na cultura tradicional e formas de vida social entre os dois grupos Makondes e, conseqüentemente, também na arte.

A tradição Makonde considera a vida como sendo um processo de fenómenos que acompanham a organização sócio-económica do

Máscara Mapiko. Coleção do Museu Nacional de Arte, Maputo.



Máscara Mapiko. Coleção do Museu Nacional de Arte, Maputo.

homem e a sua ligação com o mundo dos espíritos ancestrais. Para este povo, o mundo dos antepassados é mais poderoso que a própria acção do homem e exerce fortes influências em todos os domínios da vida. Esta presença divina no ser humano, e no meio que o rodeia, pode trazer efeitos positivos ou negativos à sociedade, dependendo das circunstâncias em que esses espíritos actuam e, sobretudo, da forma como a família cuida dos seus antepassados, com a finalidade de os tornar mais reconciliatórios, apaziguantes e protectores.

Com máscaras, figurinos e outras formas de escultura em madeira, os Makondes cultivaram,

desde os tempos mais recuados, a tradição de representar o seu imaginário em relação à existência do mundo sobrenatural e à sua convicção na ligação lógica entre este e a tribo. Esta convicção sobre a existência do mundo sobrenatural e o seu múltiplo poder de resposta às orações ou negligências da família e da sociedade dá ao artista Makonde a capacidade e o poder de recriar, na arte, diferentes espíritos, usando uma rica simbologia ao seu dispor.

Uma das características sociais que torna este povo famoso é a tradição escultórica de grande riqueza. São sobejamente conhecidos vários modelos de máscaras (algumas das quais utilizadas nos ritos de iniciação e em cerimónias fúnebres), bem como figuras que retractam a vida quotidiana e as composições abstractas que representam uma grande expressividade artística.

Comparadas com as máscaras dos povos da África Ocidental e Central, que apresentam tendências eminentemente abstractas, assim como as dos grupos étnicos da bacia do Congo – caracterizadas por uma certa simplicidade formal – as máscaras Makondes constituem exemplo de um acentuado naturalismo e beleza.

No contexto formal, estas máscaras podem ser ordenadas em dois grandes grupos, nomeadamente *máscaras faciais* (ou de rosto) e *máscaras capacetes* (ou de tipo elmo) chamadas Mapiko. Estas duas categorias, que sugerem algumas diferenças na concepção estética entre os dois grupos Makondes que as produzem, não definem, todavia, uma classificação final destes objectos. Novos estudos sobre a categorização das máscaras Makondes, dentro do contexto das máscaras africanas, podem trazer novas propostas sobre a matéria.

As máscaras faciais identificam, embora não em termos absolutos, as tradições estéticas dos Makondes da Tanzânia, apresentando, dum maneira genérica, características caricaturais,

traços e acabamentos grotescos. A colecção do Karl Weule, em Leipzig, possui vários exemplares deste tipo de máscaras, recolhidas no planalto de Mahuta, no sul da Tanzânia, em 1906. A descrição que acompanha estes objectos evidencia a existência de uma actividade alargada de produção e utilização de máscaras naquela região, nos finais do século XIX e princípios do século XX. Por outro lado, as máscaras faciais associam-se à dança Midimu, uma tradição típica do sul da Tanzânia, cuja aparição pública se verifica nas cerimónias dos ritos de iniciação e noutras ocasiões similares. Por exemplo nas cerimónias fúnebres e, também, nos momentos de lazer. A utilização de máscaras faciais por Makondes de Moçambique é feita por imitação e assume um sentido pejorativo, prática que resulta de um tratamento mútuo com o mesmo significado entre os Makondes de Moçambique e da Tanzânia.

As máscaras Mapiko distinguem-se das faciais pelo seu elevado carácter naturalista, vincado pela tendência para a perfeição e pormenor do talhe. O artista alcança a beleza da máscara através da utilização criativa de materiais de ornamentação, tais como tintas naturais, cabelos humanos, pêlos de animais, peças metálicas, fibras vegetais e outros. É através de utilização cuidadosa e técnica destes meios que as máscaras ganham, também, uma maior expressividade e naturalismo, associados às formas realistas desta arte. A colecção do Museu da Historia Natural, de Maputo, possui alguns exemplos desta natureza que, provavelmente, são de uma época anterior à década de 50. Elas apresentam algumas características não habituais nas máscaras dos nossos tempos: o diâmetro da abertura principal é relativamente menor, os lábios e o nariz têm formas redondas e volumosas, o dançarino que a leva vê através de orifícios circulares feitos no meio dos olhos. Estas máscaras são pintadas com uma tinta avermelhada.

Esta cor é rara nas máscaras mais recentes que são tratadas, normalmente, com um amarelo carregado, um castanho ou cinzento escuro.

Uma outra característica do Mapiko, que representa bem as aptidões do escultor no tratamento facial, é a *escarificação*. Esta pode ser *em baixo ou em alto relevo*. Trata-se de técnicas de decoração da face feitas através da gravação ou pirogravação. A escarificação pode ser, também, obtida através do uso de tiras finas de cera de abelha que são aplicadas sobre a superfície lisa da máscara. Esta técnica tem uma vantagem que consiste na liberdade de o escultor poder substituir os modelos e figuras das escarificações, sempre que o desejar.

Vários estudos feitos sobre esta prática afirmam que uma das funções de tatuagens no corpo humano é de acentuar a beleza nos adultos. Depois dos ritos de iniciação os jovens de ambos sexos são normalmente tatuados como forma de identificá-los com a sociedade de adultos. Algumas afirmações de certos críticos da arte Makonde indicam que esta prática simboliza a identidade Makonde. Contudo, as tatuagens tendem, nos últimos tempos, a desaparecer, por vários motivos e devido a influências culturais exteriores. As escarificações distinguem, por vezes, uma máscara masculina da feminina através de modelos e figuras que são características de cada um dos sexos. No entanto, são necessários estudos mais aprofundados sobre os significados dos diferentes símbolos das tatuagens nos homens e nas mulheres, e também a sua aplicação na arte Makonde.

Certos estudiosos da arte Makonde, eventualmente mal esclarecidos, afirmam que as tatuagens dos Makondes de Moçambique simbolizam a sua agressividade. Daí o nome pejorativo «Mavia» para este povo. Esta afirmação não nos parece ter fundamento científico e resulta de uma interpretação duvidosa sobre o tratamento pejorativo entre os dois grupos Makondes.

O motivo deste tratamento é o facto de cada um dos dois grupos reclamar ser o melhor portador da identidade cultural da tribo.

Para além das categorias já mencionadas (máscaras faciais e capacetes) podem-se ordenar estes objectos em máscaras masculinas e femininas, representando a face e as características de um homem ou de uma mulher, respectivamente. Existem máscaras animalistas, retratando animais, e máscaras mistas, que têm, ao mesmo tempo, sinais humanos e animais, sugerindo imagens de espíritos diversos.

Os poucos exemplos de máscaras peitorais que conhecemos aparecem, normalmente, fazendo parte de uma máscara facial ou capacete, formando um conjunto. Por esta razão achamos que elas não constituem uma categoria isolada, à semelhança das faciais e capacetes. Uma máscara peitoral cobre o peito e a parte abdominal do dançarino. Ela apresenta a parte interior convexa, forma que se encaixa perfeitamente na configuração do corpo do bailarino. Determinadas máscaras peitorais identificam-se como femininas através de seios desenvolvidos, símbolo de uma mulher. Na arte Makonde, os seios femininos simbolizam a fertilidade, num sentido muito abrangente. A tradição Makonde atribui à mulher um papel relevante na sociedade. É a mulher que percorre longas distâncias em busca de água para a sua família e cuida dos deveres domésticos, garante a existência das gerações futuras e a reprodução da sociedade em torno da sua filosofia sobre a vida e cultura. Aliás este prestígio, que coloca a mulher num lugar de destaque na esfera social, cultural e religiosa, constitui uma das razões da prática do sistema matrilinear no seio do povo Makonde.

Por vezes é difícil distinguir com clareza uma máscara feminina de uma masculina, devido a algumas limitações técnicas que o escultor Makonde encontra na modelação de certas representações anatómicas do corpo

humano. Para ultrapassar esta dificuldade o escultor recorre, em alguns casos, à utilização de um elemento bastante característico que simboliza bem uma mulher Makonde: a n'dona. Esta é um pedaço de madeira, normalmente preciosa, talhada esteticamente e que atravessa o lábio superior, perfurado, da mulher. A função principal da n'dona é de acentuar a beleza nas mulheres. Mas também ela sugere a identidade da mulher Makonde, embora não em termos absolutos. Jorge e Margot Dias encontraram, na região do planalto de Mueda, nos princípios da década 60, alguns homens Makondes com n'dona. Segundo as conclusões destes estudiosos, aqueles homens seriam os últimos sobreviventes com n'dona, facto que nos leva a crer na antiguidade desta prática. Contudo, não se sabe ao certo se a função de beleza da n'dona é também válida nos homens.

As máscaras Mapiko estão intimamente associadas a uma dança que leva o mesmo nome. Esta dança é preparada e apresentada por adultos e homens considerados maduros nos ritos de iniciação masculina. É também frequente assistir-se à aparição do Mapiko em ocasiões de simples divertimento e lazer, assim como nas festas nacionais (durante a luta de libertação nacional e depois da independência).

Segundo as descrições de Karl Weule, escritas por volta de 1906, o ritual da dança Mapiko tinha no passado (e continua a ter) um significado religioso e cerimonial. Através da emoção que se vive com a aparição e exibição do Mapiko, a que se acrescenta o seu carácter dramático, fica-se com a sensação de que existe uma comunicação espiritual e mágica entre o mundo dos antepassados e os parentes dos iniciados.

Os estudos sobre este ritual, feitos recentemente por vários peritos, entre eles Wembah-Rashid, antropólogo tanzaniano, esclarecem que uma máscara Mapiko é mais do que um objecto esculpido que cobre a cabeça do dança-

Máscara Mapiko. Coleção do Museu de História Natural, Maputo.



rino: ela engloba toda a indumentária e o próprio indivíduo que a leva. Normalmente fazem parte da indumentária os tecidos de pano, que cobrem os membros superiores e inferiores, a parte da cintura e o pescoço do bailarino. Constituem também parte do traje as peças de palha de palmeira, artisticamente trançadas, que cobrem o tronco do dançarino. Este tecido serve também para segurar os guizos, destinados a acompanhar, melodiosamente, os movimentos rítmicos da dança.

A preparação do traje e a sua aplicação no corpo do bailarino é bastante complicada. Ela exige bons conhecimentos sobre a matéria e um domínio sólido das técnicas aprendidas nos ritos de iniciação. É este complicado traje, associado aos gestos e movimentos rítmicos do dançarino, que oferece a beleza e a exclusividade coreográfica ao Mapiko.

Podemos concluir que a dança Mapiko é o conjunto da máscara Mapiko, da coreografia, do passo rítmico e cadenciado do dançarino e da

música, acompanhada com instrumentos musicais próprios. Este movimento teatral apresenta-se cheio de expressividade rítmica e força comunicativa que sugerem uma mensagem religiosa e educativa.

A preparação do Mapiko ocorre, normalmente, no mato, num local especialmente preparado e reservado para o efeito, chamado M'polo. Este é formado pelo conjunto de um caminho recto, com uma curva repentina que vai desembocar num pátio mais amplo, conhecido por Chidududu. No Chidududu é construído um alpendre e um armário para albergar as máscaras e outros instrumentos úteis à preparação do Mapiko. O M'polo é caracterizado por um forte secretismo e o seu acesso fica exclusivamente reservado aos iniciados, que formam a sociedade masculina de adultos. As mulheres e jovens não iniciados são proibidos de circular no M'polo. Os mestres escultores elaboram as máscaras no M'polo durante o tempo de lazer, por vezes na presença dos utilizadores destas, para efeitos de medição do diâmetro. No entanto, hoje, em cidades de Moçambique e da Tanzânia, onde vivem grandes comunidades Makondes, o Mapiko é preparado em casa, devido aos condicionamentos próprios, o que fragiliza o secretismo que o Mapiko requer. Assim, a função do Mapiko como elemento de lazer tende a ganhar maior peso, sobrepondo-se ao aspecto religioso, pois não raras vezes se assiste a essa dança meramente para fins de divertimento.

Os Makondes têm sido influenciados, nas últimas décadas, por vários acontecimentos nacionais de relevo, que marcam a vida social, quer de índole política, quer religiosa ou cultural. Durante a luta de libertação nacional eles compartilharam a definição das teorias sobre a cultura moçambicana que alimentaram as suas convicções e sentimentos nacionalistas. A partir da década 70 foi notório o engajamento dos escultores Makondes no processo da luta pela

afirmação cultural em Moçambique. Estes factores contribuíram bastante para a descoberta de novas temáticas do Mapiko e demonstraram, através da crítica social, a aceitação por esta arte das transformações da vida quotidiana no nosso país.

Devido a estas mudanças socioculturais a que os Makondes têm sido sujeitos ao longo das últimas décadas e à comercialização descontrolada de arte, há um sentimento por parte de alguns círculos sociais (nacionais e estrangeiros), de que o Mapiko caminha para a sua deterioração. Eles apontam a proliferação da chamada «arte do aeroporto» e vícios nas formas e estilo como provas disso. No nosso entender, a modernidade e a contemporaneidade da arte em Moçambique podem ter adulterado o desenvolvimento das máscaras Makondes, mas não destruíram a originalidade destes objectos.

Bibliografia

- D. BALD, *Politisch-sozialer Wandel in Tansania: Die Makonde*, Munchen, 1987, p. 57.
- K. BILANG, «Zeichenhaftigkeit und Rhythmus, Gestaltungsprinzipien der traditionellen afrikanischen Plastik», in *Bildendenkunst*, Heft 4, 1986, p. 159.
- G. BLESSE, «Moderne Makonde-Plastik», in *Beitrag: Kunst aus Ostafrika*, Leipzig, 1984.
- G. BLESSE, «Makonde-Schnitzereien zwischen Kunst und Handwerk. Zu einigen Problemen der Vermarktung kunsthandwerklicher Produkte in der Volksrepublik Moçambique», in *wiss. Z. Karl-Max-universitaet, Leipzig*, 1986, p. 434.
- E. BLOSZISKY-SCHWABE, *Kultur in Zwarzafrika*, Berlin, 1988, p. 314.
- J. e M. DIAS, *Os Macondes de Moçambique*, Lisboa, 1964, p. 59.
- R. T. DUARTE, *Esculturas Makonde*, Maputo, 1987, p. 35.
- E. GROHS, «Moderne-Plastik der Makonde», in «...so schwarz wie Ebenholz», *Kunst aus Tansania, Bayreuth*, 1986, pp. 12, 13, 14.
- L. HARTMANN, *Geschichte und Formen der modernen Makondekunst*, Berlin, 1984, pp. 16, 61, 62, 63, 93.
- H. HERBST, «Tendenzen zeitgenössischer Skulpturen aus Afrika; moderne Kunst der Makonde», in catálogo, *Waiblingen*, 1990, p. 6.
- J. G. LIEBENOW, *Colonial Rule and political Development in Tanzania; the Case of the Makonde*, Evanston, 1971.
- P. SOARES, «Esculturas Makonde, artistas de ontem e de hoje», in revista *Índico*, Edição 1, 1988, pp. 34-35.

Dois Sonetos de Luís de Camões

Amor é fogo que arde sem se ver

Amor é fogo que arde sem se ver;
é ferida que dói e não se sente
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é um cuidar que se ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence o vencedor;
é ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo o mundo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem (se algum houve), as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e enfim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
outra mudança faz de mor espanto:
que não se muda já como soía.

Amuêlê sá ua Fôgô cu cá lêdê sê pá abê;
ê sá flida cu cá da dôlô, magi ê sá mó fingui-lóló;
ê sua contentamento sê contento,
ê sá dôlô cu cá fé - a tlapaiá sê pá a sêbê.

Ê sá mó dí cuá cu a na mêtê-fá magi ê sá cuábem plixiso;
ê cá ndá dê tam cu nguê;
i contento dê na tê cabá-fá;
ê sá ua cuidado cu tê ganho hóla cu a cá plêdê.

Ê sá mêtê sá pléso di vonté mé plópi;
dí stliví nguê cu cá vencê;
ê sá cuá cu cá fé nom na contlê nguê cu cá fé nom mali-fá.

Magi cum favôlô dê cá pô sá
ni cloçom dí nguê cu amizadji,
xi senfola cuá-sé ê sá amôlê mé-ê?

Traduzido em crioulo forro de São Tomé por Guslário de Almeida

Tempo cá mudá vonté tém cá mudá,
cuá cá mudá confiença tém cá mudá;
tudo cuá cu sá mundo cá mudá,
i cá ascá tomá ôtlô côlô nóvo.

Nom cá bê nuvidadji tudo nola,
magi cada hola cu cuá dê, ni tudo cuá-xi cu a cá guadá pá ê bi sá;
mali cá ficá dôlô cu lembrança dê na tê cabá-fá,
sá mó tém cu bém ca fica sudadji.

Tempo cá cubli som cu manto vêdê,
cublido cu stléno,
i tudu cuá-sé cá bilá áua-uê vungo dóxi cantado.

Senfola mudá-sé dí cuá cada djá,
ôtlô cá sá máxi i:
cu na cá bilá ficá modu cu ê tava-fá.

Traduzido em crioulo forro de São Tomé por Guslário de Almeida

Amoê fôgô ua kiça rêdê kia sa vê-fá;
ê flida ua kçá dá dô maji açá chintxi-fá;
ê contentamento ua xi contento,
ê ká dá dô kia tapaia xi pá sêbê.

Ê sá mó kuá ua kia sá mêtê-fá, maji ê bêm ua pixiso;
ê ndam ua kiê ndam ki ninguê;
magi contento-sê caba axi-fá;
ê mó cudadu ua kia ká tê ki mendu de gam dê pêdê.

Ê pesu ua kia kaça pô vontadi,
iê ká xivi ninguê kika vencê vencêdô;
ê sá mó kuá kia ká tê de mali iê ká matá desejo.

Maji mó favô sê ká pó
bí amizadi na coçam ninguê,
xi êli meçú êli amoê?

Traduzidos em crioulo linguyé, do Príncipe, por Lucília Lavres

Tempo ká muda vontadi bê ka muda;
kuá, ká muda cunfiança, bê ká muda kuá;
kuá tudu kiça u mundu, ká muda,
iê ká tama cô outô nóvu.

Nó sa vê novidade zóchi tudu,
mají kêdê óra, ki kuá sê na cuchi tudu kia ká uadá pá ê vica sá;
mali ká fica dô ki lembrança sê sa caba fa,
icê bê mó ki bêm bê ká ficá saudade.

Tempo ká cubi uçam ki mando vêdê,
ki cubi ki senu,
i cucê ká via áua-uê zuntu-ki cantxiga.

Senfora muda-sê di kêdê diá,
mudança outô kaça maxi:
kiê via kiê sá módí kiê tava-fá.

Traduzidos em crioulo linguyé, do Príncipe, por Lucília Lavres