

**Maria Henrique Cândido**

**Os Makonde e a construção do território e da  
identidade em Moçambique**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Campina Grande (PPGCS/UFCG), como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Ciências Sociais, sob a orientação da Professora Doutora Mércia Rejane Rangel Batista.

Campina Grande

2018

C217d Cândia, Maria Henrique.  
Os Makonde e a construção do território e da identidade em Moçambique / Maria Henrique Cândia. – Campina Grande, 2018.  
217 f.: il. color.

Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2018.

"Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mércia Rejane Rangel Batista".  
Referências.

1. Construção da identidade cultural e nacional. 2. Grupo Makonde. 3. Arte Makonde. I. Batista, Mércia Rejane Rangel. II. Título.

CDU 316.7(043)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECÁRIA MARIA ANTONIA DE SOUSA CRB-15/398

# Os Makonde e a construção do território e da identidade em Moçambique

Maria Henrique Cândido

Orientadora: Dr<sup>a</sup> Mércia Rejane Rangel Batista

Banca examinadora:

---

Dr.<sup>a</sup> Mércia Rejane Rangel Batista (Orientadora) (PPGCS/UFCG)

---

Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Christina de Andrade e Lima (PPGCS/UFCG)

---

Dr. José Gabriel Silveira Correa (UACS/UFCG)

---

Dr.<sup>a</sup> Luciana de Oliveira Chianca (PPGA/UFPB)

---

Dr. Lemuel Dourado Guerra (PPGCS/UFCG)

Campina Grande

2018

## **Dedicatória**

*Dedico este trabalho a minha família,  
Verdadeiramente a minha fonte de  
Inspiração, meu suporte físico e psicológico.  
E aos produtores da arte Makonde e Pemba  
pela sua participação neste estudo*

## AGRADECIMENTOS

Aproveito este espaço para externar os meus sinceros agradecimentos a todos os que contribuíram para tornar possível o meu sonho de realizar este estudo, nomeadamente:

A JESUS CRISTO, por ter me mantido com saúde até o termino desta jornada.

De forma especial a CAPES, pela concessão de bolsa de estudos para a realização do curso de Doutorado em tempo integral, sem a qual não seria possível a conclusão desta pesquisa.

À minha orientadora, professora Mércia Rejane Rangel Batista, pelo simples fato de ter aceito o desafio de orientar uma pesquisa de uma realidade completamente desconhecida, contudo, acompanhou, desde a concepção, o objeto deste trabalho, discutiu comigo cada capítulo, indicando novas referências bibliográficas, baseadas em pesquisas sobre a Arte Africana e em particular a de Moçambique, que é a sua área de estudos acadêmicos. Mesmo analisando contexto histórico e cultural distintos, sempre procurou fazer com que eu encarasse as limitações como estimulante ponto de partida para novas perguntas. Ao assumir esta orientação, a professora Mércia Batista fê-lo sabendo que necessitaria redobrar o esforço, a paciência, estímulo e rigor na condução da pesquisa, reforçando a compreensão e incentivando-me nos momentos de incerteza e fragilidades do meu desempenho.

Porque momentos de angústias aconteceram. Sua atuação estimulou em mim a convicção da importância de ter alguém orientando, realçando o debate e sugerindo novas vias para o desenvolvimento de uma pesquisa, o que foi feito com muita compreensão, manifestada, sobretudo, nos momentos difíceis. Agradeço-lhe, também igualmente pelos ensinamentos transmitidos com maestria e sapiência; daí, o meu reconhecimento perpétuo. Agradeço, de forma especial, sua participação decisiva na concretização do estudo em Moçambique.

Os meus agradecimentos são extensivos a todos meus docentes, que contribuíram com ensinamentos que me foram úteis na efetivação deste trabalho. Agradeço também pelo encorajamento, incentivo, sobretudo, pela disponibilidade.

Sou grata igualmente ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) e a todos que nele trabalham, por todo o apoio concedido desde o início do processo de candidatura até a frequência e conclusão do curso, com paciência e solicitude, responderam a todas as necessidades que sempre iam surgindo ao longo desse tempo.

À Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), pela oportunidade de ter realizado meu processo formativo e contado com o apoio da instituição.

Agradecimentos extensivos meus colegas de turma pelo companheirismo que levo no coração como amigos.

Aprás-me agradecer em especial o meu esposo, aos meus filhos Martinho Filipe Mulewa, Paulo Henrique Mulewa e Eurídice Henrique Mulewa, minhas noras Fátima Merú e Esperança Maele e meus netos, Sidney Martinho Mulewa, Eurídice Martinho Mulewa, Martinho Junior, Chihwa Eurídice, Will Mulwa e Enzo Martinho Mulewa que sacrificaram pela longa ausência da esposa, mãe, avó, protetora, pois foi sob signo do sacrifício que o Doutorado foi realizado, sinônimo de privação da convivência familiar. A falta do ambiente familiar afetivo, no primeiro ano do curso, tornou a tarefa de aprendizado sinuosa.

Aos meus queridos irmãos, em particular a Raquel Henrique Cândido que sempre esteve perto dos meus filhos, nos bons e maus momentos, evitando passar aborrecimentos para meu lado.

Os agradecimentos são dirigidos a todos os produtores e artistas das associações pesquisadas, fato que torna esta obra coletiva, lançando um debate sobre as dinâmicas de construção social do território, identidades cultural e política mediadas pelos produtos artesanais denominados de “Arte Makonde” de Planalto de Mueda na Província de Cabo Delgado em Moçambique e a relação que este povo estabelece com a natureza.

Agradecer o apoio dado pelo Director da ESNEC pelo incentivo à formação dos docentes. Carinho e gratidão em especial devem às famílias campineses que me adotaram e cuidaram de mim nos momentos mais difíceis da minha vida, em especial a psicóloga Magna Sueli.

Apraz-me endereçar especial agradecimento ao leitor deste trabalho. Espero que contribua para dirigi-lo e elucidá-lo na busca de conhecimento sobre esta instigante realidade da produção da arte Makonde e a realidade da participação destes na Luta de Libertação Nacional.

Por fim, agradeço a todos que ocupam espaço no meu coração, em especial os médicos que cuidaram de mim quando me faltou saúde, muito grato a Sebastião Marlitun, meu fisioterapeuta, que me acolheu nos dias que antecederam a apresentação da tese.

*Quando*

*contemplo  
os teus Céus, obra  
dos teus dedos,  
e a lua e as estrelas  
que estabeleceste, que  
é o homem, que  
dele te lembrares?  
E o filho do homem,  
que o visites?  
Fizeste-o, no entanto, por  
um pouco,  
menor do que Deus e de glória e  
de honra o coroaste.  
Deste-lhe domínio sobre as obras da  
tua mão e sob seus pés tudo  
lhe puseste:  
ovelhas e bois, todos, e também  
os animais do campo;  
as aves do céu, e os peixes do mar, e  
tudo o que percorre as sendas  
dos mares.  
Ó Senhor, senhor  
nosso,  
quão magnífico  
em toda a terra é  
o teu nome!*

*(SALMOS. 107.cap.8. vs 3-9).*

## RESUMO

Os Makonde e a construção do território e da identidade em Moçambique

A tese “Os Makonde e a Construção do Território e da Identidade em Moçambique” discute a construção social do território, das identidades do grupo denominado Makonde de Moçambique, habitantes do Planalto de Mueda, na Província do Cabo Delgado, a partir da análise dos produtos esculpidos em madeira e denominados por seus criadores de ‘Arte Makonde’ (esculturas, xilogravuras e máscaras da dança Mapiko), em suas interfaces com a história da Colonização Portuguesa e a Independência de Moçambique. Para tal, recortamos os elementos no período de 1960 até o momento contemporâneo. Objetivou-se compreender as dinâmicas mediadoras articuladas para a construção da identidade do grupo Makonde, tendo este uma base territorial articulada à produção dos objetos que foram tomados enquanto arte, de tal forma que esta identidade é interpretada a partir dos contextos das lutas coloniais pela independência, e foi encarregada de expressar uma arte e uma identidade nacional. A pesquisa constituiu-se a partir da fundamentação sócio-antropológica e centrou-se na observação e entrevista com 15 (quinze) artistas participantes de associações de produção de artesanato local, enquanto sujeitos sociais com identidade de criadores de produtos culturais e artísticos. Partiu-se do debate teórico sobre construção social de territórios e identidades culturais, procedeu-se ao trabalho empírico em Mueda e contou-se com observação participante, preparo e análise de diários de campo, realização de entrevistas semi-estruturadas, a partir de uma amostra não-aleatória. Consideramos que a localização geográfica, os elementos históricos ao longo do processo colonial e as características sociais, tornaram os Makonde um exemplo que foi projetado enquanto ideário da construção de uma jovem nação independente na África.

**PALAVRAS-CHAVE:** Construção das Identidades Cultural e Nacional; grupo Makonde; Arte Makonde.

## **ABSTRACT**

The Makonde and the construction of territory and identity in Mozambique

The thesis "The Makonde and the Construction of Territory and Identity in Mozambique" discusses the social construction of the territory, the identities of the group called Makonde de Moçambique, inhabitants of the Mueda Plateau in the Province of Cabo Delgado, from the analysis of the products (sculptures, woodcuts and Mapiko dance masks), in their interfaces with the history of Portuguese Colonization and the Independence of Mozambique. To do so, we cut the elements from the 1960s to the contemporary moment. The objective was to understand the mediating dynamics articulated for the construction of the Makonde group identity, having a territorial base articulated to the production of the objects that were taken as art, in such a way that this identity is interpreted from the contexts of the colonial struggles for independence, and was charged with expressing an art and national identity. The research was based on the socio-anthropological foundations and focused on the observation and interview with fifteen (15) artists participating in associations of local handicraft production, as social subjects with the identity of creators of cultural and artistic products. From the theoretical debate on the social construction of territories and cultural identities, we proceeded to the empirical work in Mueda and participated in participant observation, preparation and analysis of field diaries, semi-structured interviews, from a non-random sample. We consider that the geographic location, the historical elements throughout the colonial process and the social characteristics, made the Makonde an example that was projected as an idea of the construction of a young independent nation in Africa.

**KEY WORDS:** Construction of Cultural and National Identities; Makonde group; Art Makonde.

## RÉSUMÉ

La Makonde et la construction du territoire et de l'identité au Mozambique

La thèse "Le Makonde et la construction du territoire et de l'identité au Mozambique" aborde la construction sociale du territoire, les identités du groupe appelé Makonde de Moçambique, habitants du plateau de Mueda dans la province de Cabo Delgado, à partir de l'analyse des produits (sculptures, gravures sur bois et masques de danse Mapiko), dans leurs interfaces avec l'histoire de la colonisation portugaise et de l'indépendance du Mozambique. Pour ce faire, nous avons coupé les éléments des années 1960 au présent. L'objectif était de comprendre la dynamique médiatrice articulée pour la construction de l'identité du groupe Makonde, ayant une base territoriale articulée à la production des objets pris comme art, de telle sorte que cette identité soit interprétée à partir des contextes des luttes coloniales pour l'indépendance et a été accusé d'exprimer un art et une identité nationale. La recherche était basée sur les fondements socio-anthropologiques et portait sur l'observation et l'interview de quinze artistes participant à des associations de production artisanale locale, en tant que sujets sociaux avec l'identité des créateurs de produits culturels et artistiques. Du débat théorique sur la construction sociale des territoires et des identités culturelles, nous avons procédé aux travaux empiriques de Mueda et participé à l'observation participante, à la préparation et à l'analyse de journaux de terrain, d'entretiens semi-structurés, échantillon non aléatoire. Nous considérons que la situation géographique, les éléments historiques tout au long du processus colonial et les caractéristiques sociales ont fait du Makonde un exemple projeté comme une idée de la construction d'une jeune nation indépendante en Afrique.

**MOTS CLÉS:** Construction des identités culturelles et nationales; Groupe Makonde; Art Makonde.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

AGP: Acordo Geral de Paz

BM: Banco Mundial

FMI: Fundo Monetário Internacional

CNA: Congresso Nacional Africano

CONCP: Conferência das Organizações Nacionalistas das Colónias Portuguesas

ESNEC: Escola Superior de Negócios e Empreendedorismo do Chibuto

FAIDC: Fundo Aberto de Investigação da Direção Científica

FRELIMO: Frente de Libertação de Moçambique

INE: Instituto Nacional de Estatísticas

LALN: Luta Armada de Libertação Nacional

MANU: União Nacional Africana de Moçambique

MLM: Movimento de Libertação de Moçambique

MPLA: Movimento Popular de Libertação de Angola

ONG's: Organizações Não-Governamentais

ONU: Organização das Nações Unidas

OUA: Organização da Unidade Africana

PAC: Pan-African Congress

PAE: Programas de Ajustamento Estrutural

PPI: Plano Prospectivo Indicativo

PRE: Políticas de Reajustamento Estrutural

PRE: Programa de Reabilitação Económica

PRES: Programa de Reabilitação Económica e Social

PNUD: Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento

SADC: Comunidade para o Desenvolvimento da África Austral

TMMU: Tanganyika Mozambique Maconde Union

UEM: Universidade Eduardo Mondlane

UDENAMO: União Democrática Nacional de Moçambique

URSS: União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>13</b>
1.1. Tipo de estudo .....	18
1.2. Área de Pesquisa – Instituições e Pessoas .....	21
1.3. Amostra e participantes do estudo .....	21
1.4. Contato com o campo empírico - participantes.....	22
1.5. Coleta de dados a partir das entrevistas .....	26
1.6. Análise e Tratamento de Dados .....	28
1.7. Considerações éticas.....	29
<b>Capítulo 2: Processos Históricos de Moçambique Envolvendo Makonde .....</b>	<b>49</b>
2.1. Origem do Makonde na Construção do Território .....	49
2.1.1. A designação Makonde na configuração do território de Mueda.....	54
2.1.2. A cultura Makonde na construção social do território e das identidades.....	63
2.1.3. Localização do Makonde na configuração da identidade cultural e política .....	72
2.2.1. No campo econômico – Mueda antes da colonização .....	90
<b>Capítulo 3: A Arte Na Construção do Território de Mueda .....</b>	<b>138</b>
3.1. A Origem da Arte Makonde .....	151
3.1.1. Diferentes Estilos das Esculturas Makonde – Arte Antiga .....	156
3.1.2. Máscara para Dança Mapiko de Mueda .....	161
3.1.3. Dança Mapiko .....	164
<b>Conclusões .....</b>	<b>199</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>203</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>

## INTRODUÇÃO

A presente tese apresenta um conjunto de reflexões sobre a construção social do território, das identidades (cultural e político) do grupo denominado de Makonde a partir da compreensão dos produtos esculpidos em madeira denominados por seus criadores de arte Makonde (máscara para dança Mapiko, escultura, xilogravura e cerâmica) em suas interfaces com a história da Colonização Portuguesa e da Independência de Moçambique<sup>1</sup>. Tomando a produção de artefatos, que são chamados pelos seus próprios produtores enquanto artísticos, como sendo parte de uma dada região, daí que a dimensão territorial se torne constitutiva dessa dimensão, entre o espaço no qual se vive e quem vive e o que se produz.

A pesquisa foi estimulada pela tentativa de dar respostas ao debate contemporâneo modelada pelas conceptualizações dos produtos regionais, em sua interface com a reconceptualização do desenvolvimento rural, integrando as preocupações com o meio ambiente, a cultura, os saberes e as histórias e mitos locais, incluindo as habilidades produtivas dos atores sociais, nos termos do Van der Ploeg et al (2000). Inscrevemos nossa contribuição no conjunto de estudos que buscam promover o foco do novo desenvolvimento rural sustentável, baseado, nos últimos anos da década de 1990 e princípio de 2000, no estímulo à produção e consumo e valorização de produtos artesanais de qualidade, produzidos localmente. A maioria desses referidos estudos focaliza na verdade produtos alimentares, paisagens distintas, animais e plantas. O nosso recorte assume os produtos culturais – denominados por seus produtores de artísticos – de indivíduos e grupos que habitam o Planalto de Mueda, na Província de Cabo Delgado, em Moçambique. Tendente a conduzir a reflexão entre “território” e “arte”, o “grupo Makonde” e a “arte”, o “território e arte” o “território e a identidade cultural”, território, arte e rituais de passagem” “território e arte e a identidade política”.

Com base nas ferramentas teóricas da sociologia e antropologia, debruçamo-nos sobre os produtos artísticos produzidos pelos Makonde, produtos territoriais que representam em termos dicotômicos de locais, regionais, nacionais e internacionais uma importante

---

<sup>1</sup> - Resultante da luta armada, a via que constituiu uma ponte com a construção da unidade nacional como marco de não incentivo ao tribalismo em Moçambique, de acordo com o discurso do novo governo na construção de uma nação-estado no país independente. O que significa obviamente que a arte de produzir não só esculturas mundialmente apreciadas, realça uma simbologia de referência à identidade cultural do grupo Makonde.

definição da identidade moçambicana, sendo local, regional nacional e internacionalmente reconhecidos como arte *Makonde*.

Nessa perspectiva, a abordagem que fundamenta esta pesquisa se filia à perspectiva teórica que enquadra a produção cultural–artística e outros produtos culturais em várias regiões do mundo como elementos das políticas identitárias dos povos, os quais são produzidos tomados como base territorial. A base territorial atribui uma forma de identificação com a cultura local, conferindo-lhes originalidade e características próprias às populações das quais se origina.

Portanto, o tema escolhido para a tese, analisando dinâmicas mediadoras na construção social do território e de identidades, (cultural e político) do *Makonde* de Moçambique a partir da compreensão dos produtos esculpidos em madeira, arte *Makonde* num recorte temporal que inicia em 1960 e termina em 2013-2017. Usamos a noção de construção social do território como uma categoria analítica pelo fato de o senso comum não cogitar a possibilidade desse processo. Apesar do conhecimento do senso comum representar a aculturação e assimilação por parte dos atores sociais habitantes do território de Mueda.

Começando pela ‘territorialidade’ do Planalto de Mueda, com destaque para a qualidade inerente a fixação do grupo e sua cultura<sup>2</sup> e a construção de territorialidade e da relação entre a cultura do grupo e meio ambiente, de acordo Oliveira (1997).

Nos cenários que se seguiram à fixação do grupo no território de Mueda, distinguem-se características específicas, teoricamente distintas, tendo em conta as três fases de sua estruturação e reestruturação, e de regimes políticos que se estabeleceram nesse território ao longo da história. Assim, a segunda fase, a da ‘territorialização’, no entanto, aconteceu pela interferência externa na cultura *Makonde*, reconfigurando o território pela penetração colonial seguida de instalação de uma nova organização administrativa territorial, com a constituição da nova divisão administrativa. Portanto, acontece “um processo social deflagrado pela instância política” (OLIVEIRA, op. cit, p. 71).

A terceira fase, a de reestruturação, foi modelada por um processo de formação do território e da Nação iniciado no período imediatamente a seguir ao processo de

---

<sup>2</sup> A partir das afirmações segundo as quais chegaram ao Planalto de Mueda onde não havia outros habitantes, cansados de longas jornadas, invasões nguni e guerras movidos pelo enraivecido Shaka Zulo a partir da região atualmente conhecido como África do Sul. Procurando, no entanto, a proteção das zonas íngremes e fortificações para sua morada.

independência<sup>3</sup> que gerou a tentativa de construção de uma nova realidade constitutiva de organização social adotando um modelo de acomodar os *Makonde* em aldeias comunais. Este modelo de organização revolucionária adotado nas zonas libertadas<sup>4</sup>, foi imbuído pela ideologia da época na qual o ideal marxista já estava presente, o que implicou em se procurar estruturá-los num novo Estado e em um novo regime tutelar. Seguido de emigração dos produtores e artistas para os centros urbanos com objetivo de lá iniciarem uma nova ordem social numa realidade desconhecida. A frustração resultante da mudança do regime monopartidária para multipartidário criou um desencantamento que forçou os artistas, a retornarem novamente para Mueda como resultado do fim do apadrinhamento governamental, que forçou os artistas a optarem pelo esforço próprio na nova realidade criada pela abertura do mercado trazida pelo modelo neoliberal. O retorno serviu para iniciarem um processo de construção de novas aldeias para morar e associações de produção artística para trabalharem.

Como resultado da pesquisa, vimos como a construção social do território e das identidades é mediada pela produção cultural de arte *Makonde* como conjunto principal de produtos que identifica territorialmente o grupo. A arte *Makonde* situa-se no patamar do produto cultural principal que identifica tanto o território, quanto o grupo, sua cultura e o meio ambiente, indicando o entrelaçamento da produção cultural em seu aspeto de identificador simbólico e territorial, e a arte *Makonde* como possuidora de especificidades relativas à configuração da identidade cultural e política do *Makonde*. A produção de arte *Makonde* se associa aos fatores que diferenciam este território do resto do País, dentre os quais destacamos alguns que lhe são específicos (seu grupo, sua história, sua cultura - por exemplo a dança Mapiko<sup>5</sup> evidenciando as máscaras e seus rituais de passagem - seus artistas evidentemente. A escultura *Makonde* atingiu o estatuto de moderna nos finais da

---

<sup>3</sup> Depois de passar por um período de guerra pela independência que transformou o território em um campo de batalha considerada a terceira fase de territorialização, que trouxe uma reconfiguração tanto do território assim como da identidade cultural do Makonde. Sendo que na esfera política, os Makonde experimentaram ser transformados em guerrilheiros e, ao mesmo tempo, terroristas: conotação atribuída aos Makonde pelos portugueses. O processo de luta levou os Makonde envolvidos, a abandonar as residências e viver em zonas libertadas, que eram instaladas nos locais protegidos pelo movimento de libertação

<sup>4</sup> Zonas libertadas foram originadas pela guerra de guerrilha, onde as populações habitavam juntamente com os guerrilheiros com fins de receberem a proteção militar contra as invasões do exército português e aí iniciarem um modelo de governação sem dominação do homem pelo homem, como era fundamentado pelo discurso da liderança da Frente de Libertação de Moçambique.

<sup>5</sup> Elementos como a arte, a dança Mapiko e os rituais de passagem no quotidiano de Mueda são expoentes máximos que diferenciam o grupo Makonde de outros grupos étnicos de Moçambique. “No caso dos rituais focaliza-los em especificidades, serve para demonstrar que são momentos de intensificação do que é o povo (...) ou diagramas para se detectar traços comuns a outros momentos e situações sociais” (dos ANJOS, 2006, p. 15).

década de 1950 e caracterizada do ponto de vista estilística, tornou-se reconhecida internacionalmente como tal, apesar da controvérsia promovida pelos agentes culturais e comerciais, que classificaram enquanto uma ‘arte tribal’. Apesar do seu desenvolvimento e elaboração refinada, numa execução cuidada de talha e um acabamento esmerado, de acordo com Medeiros (2001), para alguns, tratava-se apenas de representantes materiais de uma condição tribal. A arte Makonde não se esmera apenas tecnicamente, mas também se relaciona com a sua cultura, entre outros aspectos que no nosso texto serão ressaltados.

Mediante o cenário apresentado, podemos então enunciar como objetivo principal da tese compreender os elementos fundamentais articulados para a construção social do território e das identidades do grupo de Mueda, mediada pela produção cultural de arte Makonde como conjunto principal de produtos que identificam territorialmente o grupo. Como objetivos específicos, tivemos os seguintes: a. Analisar os processos relativos à interação entre o património-sociocultural, histórico e natural presentes no território que o diferenciam do resto do país; b. Observar e descrever os modos de produção da produção artística das esculturas e a função que os Makonde a atribuem; c. Compreender a função da arte *Makonde* na mediação dos processos sociais e políticos *Makonde* de Mueda.

Consequentemente, partindo do debate teórico sobre a construção social de territórios e de identidades culturais, os procedimentos de coleta de dados incluiu o trabalho empírico em Mueda, utilizando as técnicas de observação não participante; preparo e análise de diários de campo, a realização de entrevistas semi-estruturadas com uma amostra não aleatória de informantes do grupo *Makonde* e de produtores de arte *Makonde* e uma série de fotografias dos produtos culturais *Makonde*. A análise dos dados qualitativos incidiu sobre as atividades de produção cultural/artística Makonde e nas narrativas sobre a participação dos Makonde na Luta Armada de Libertação Nacional (LALN), contra os colonizadores portugueses e a colisão dos atuais interesses de transformar a arte Makonde em produto nacional. Os dados indicam um campo artístico estruturado e estruturante do campo territorial e político, com um conjunto de produtores culturais/artistas - dançarinos e escultores – que atuaram também como guerrilheiros. A pesquisa configura-se como uma perspectiva investigativo-exploratória. Centrou-se na escuta de trinta<sup>6</sup> artistas participantes encontrados nas associações (Nakenya e Centro Cultural de produtores de Mueda e Associação de Produtores de Arte *Makonde* de Pemba)

---

<sup>6</sup> - 15 dos quais foram encontrados em 2013 outros 15 entrevistados em 2017, sendo que 7 já tinham sido ouvidos anteriormente.

e um artista autônomo, três dançarinos do mapiko encontrados na associação dos artistas Makonde de Mueda, todos sujeitos sociais com identidade própria, sendo nesse espaço social ouvidos.

A estruturação do texto está assim disposta: após esta introdução, na qual apresentamos as linhas gerais da pesquisa, seguem-se o primeiro capítulo, no qual o universo metodológico é explicitado e a construção do problema investigado se apresenta aos olhos do leitor, como também a perspectiva teórica – a discussão sobre a constituição e relação entre o campo artístico/cultural e o campo político – como também o problema central e as hipóteses que nortearam as argumentações ao longo do trabalho; continuamos a apresentar o percurso teórico – a discussão sobre a constituição e relação entre o campo artístico/cultural e o campo político e a construção social do território e da identidade cultural e político dos *Makonde*; o segundo capítulo apresenta os processos históricos envolvendo Makonde, a questão de origem, modo de vida, relação com o esforço colonial português e as tentativas de integração de sociedades e modos de vida distintos. A seguir, refletimos sobre os primeiros movimentos sociais formados fora de contexto de Mueda; formação de movimentos sociais e a participação dos artistas *Makonde* no movimento da luta armada de libertação nacional (LALN)<sup>7</sup>, econômicos e políticos, como também as questões ligadas aos ritos de passagem na resiliência da identidade cultural *Makonde*; a seguir, refletimos sobre a participação Makonde no movimento de libertação; contextualização da formação de Movimentos Sociais em Moçambique; Moçambique independente e a integração dos artistas Makonde nos centros urbanos; o Modelo Neoliberal e a deterioração das relações cooperativistas nos centros urbanos; o fim das Cooperativistas da arte Makonde e o Retorno dos Artistas à Mueda; o terceiro e último capítulo, no qual apresentamos a arte e cultura como mediadores na construção social do território, a partir de conceitos da Antropologia da Performance (Schechner, 2002; Turner, 1987). Diferentes estilos da arte *Makonde* a partir das máscaras como base da dança Mapiko, que funciona como finalização dos rituais de passagem; a arte e suas funções; a arte como elemento definidor da Identidade cultural e política do Makonde. Por fim seguem as conclusões e lista de referências utilizadas.

---

<sup>7</sup> - A luta armada foi o caminho que constituiu uma ponte com a construção da unidade nacional como marco de não incentivo ao tribalismo em Moçambique. O que significa obviamente que, a arte de produzir não só esculturas mundialmente apreciadas, realçando uma simbologia de referência à identidade cultural do grupo Makonde.

## **CAPÍTULO 1: UNIVERSO METODOLÓGICO**

Este capítulo ilustra a trajetória metodológica que norteou esta pesquisa, que implica, de acordo com a problemática levantada, na utilização de métodos que permitiram a apreensão dos dados, objectivando alcançar as questões propostas para a concretização do estudo. No entanto, a seleção dos métodos e técnicas e instrumentos a serem observados deve-se a clareza do referencial teórico que foi adotado, de modo que os dados finais sejam coerentes com a proposta inicial da pesquisa. Nessa perspectiva e tendo em conta que o mundo simbólico construído pelos artistas Makondes do referido Planalto a norte de Moçambique é permeado de sentidos e significados construídos no senso comum e ancorado no modo como estes indivíduos participam e influenciam a sociedade em seus modos de vida, relações e práticas grupais, nossa pesquisa precisa ser capaz de trazer essas questões para o âmbito da tese.

Os participantes desta pesquisa expressam informações advindas de suas experiências do dia-a-dia de convivência e de construções simbólicas aí representadas. E, como forma de evidenciar o objecto, cabe apresentar, entretanto, o tipo de estudo realizado. Apresentaremos a seguir o percurso e os procedimentos levado a cabo a par e passo desta pesquisa que descreveremos como foram adquiridos os dados empíricos para apreensão da referida vivência Makonde e outros atores sociais e institucionais envolvidos.

### **1.1. Tipo de estudo**

Observar o tipo de estudo permite considera o método de abordagem adequado para o tipo de problemática da pesquisa em questão, segundo outros autores, como Lakatos & Marconi (1995) configura a perspectiva investigativa exploratória que privilegia o levantamento bibliográfico, as entrevistas e a análise, que é intrinsecamente pautada pela pesquisa qualitativa. De acordo com os objetivos do estudo, foram utilizadas fontes primárias que constaram das narrativas concedidas pelos artistas produtores de máscaras, esculturas, denominadas Arte Makonde. Consideramos também dados secundários existentes sobre o fenómeno, dados concedidos pelas Instituições administrativas locais, além das mulheres e homens envolvidos nessa trama, dentre outros membros da comunidade e líderes comunitários.

Salientando que uma abordagem exploratória, descrita por Trivinos (1987), trata-se de forma de encontrar elementos necessários que permitam um contato com determinada população, obter resultados desejado e levantar possíveis problemas de pesquisa. Partindo da formulação de questões norteadoras que serviram de fio condutor para a orientar o estudo. Lakatos e Marconi (1990) apontam que, os estudos exploratórios buscam desenvolver hipóteses, assim como aumentar a familiaridade do pesquisador com um ambiente, facto ou fenómeno, para a realização de uma pesquisa futura mais precisa ou objetivam modificar e clarificar conceitos, obtendo-se descrições tanto quantitativas quanto qualitativas do objeto empírico.

Para Pacheco (1997), a pesquisa exploratória enfatiza a descoberta de práticas ou diretrizes que precisam modificar-se e a elaboração de alternativas que possam ser substituídas. Nesta lógica, esta pesquisa inserida dentro da abordagem qualitativa, privilegia um nível de realidade que, em princípio, não seria quantificável, situando-se na perspectiva do universo de significados, motivações, aspirações, valores e atitudes. Trata-se de uma abordagem que por ser interpretativa, resultou em proposições acerca da realidade social pesquisada, cujo uso cabe aos próprios indivíduos, que a constituem definir e praticar.

Cabe destacar que, o desenho desta pesquisa, assente em argumentos como os de Minayo (1992, p.21), que adverte que, “o objeto das ciências sociais é essencialmente qualitativo, porque a realidade social só se apreende por aproximação e é mais rica do que qualquer teoria, qualquer pensamento que possamos ter sobre ela”. O autor configura a pesquisa qualitativa como “um trabalho com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, opiniões, valores, atitudes e representações, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenómenos (...) e que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (MINAYO, op. cit, p.16).

Nessa perspectiva, recorreu-se de alguns procedimentos teórico-metodológicos que permitem isolar os fenómenos a serem observados, de maneira a poder descrevê-los e criar um sistema de entendimento, explicação e compreensão dos fatos considerando o processo de construção social do território Makonde e identidades (cultural e político) e de produtos artesanais como um “fato social” (KROEBER, 1993.p. 243). E, a fundamentação teórica (documental que visou explorar o fenómeno em questão) foi realizada com base em revisão de literatura pertinente para entender o contexto na qual o fenómeno estudado se desenvolve. E, para vislumbrar não somente o fenómeno em si, mas também compreender seu significado individual ou coletivo permite o entendimento

de forma mais profunda e subjetiva do objeto de estudo, como fundamenta Landim et al, 2006).

Nesse contexto buscamos Martha, Sousa e Mendes (2007), que sugerem que o uso da pesquisa qualitativa é indicado quando se tem uma lacuna do conhecimento ou quando se sabe pouco sobre um determinado fenômeno, experiência ou conceito, ela visa estudar as pessoas em seus ambientes naturais, tentando compreender os significados que estes sujeitos atribuem às suas experiências. Embora destaquemos que o fenômeno Makonde vem sendo explorado à séculos pelas perspectivas Históricas, Antropológica, até os actuais estudo sociológico.

Nessa lógica, a atual pesquisa qualitativa se adequa ao objeto em especial para analisar a “as dinâmicas mediadoras na construção social do território, identidade cultural e política pelas dinâmicas da produção artísticas dos produtos denominadas de Makonde”. E que a lacuna se situa no âmbito da escassez de produções disponíveis que abordem sob o ângulo da perspectiva com ênfase para articulação viés sócio-antropológico a primar pela área de formação dos pesquisadores envolvidos.

Portanto, o método qualitativo caracteriza-se de acordo com (MARTHA; SOUSA; MENDES, 2007), pela riqueza das descrições detalhadas de experiências e processos sociais compartilhados pelos participantes, que são selecionados propositalmente pelas suas experiências com relação aos processos sociais envolventes e por eles vivenciados e articulamos com a fundamentação teórica para visualizar os elementos dinamizadores da construção social do território e das identidades. Positivamente por se produzir uma visão denominada por Costa como sendo “globalizante, holística e procura captar o fenômeno em toda a sua extensão” (COSTA, 2001, p. 39).

O mergulho no campo empírico obedeceu a advertência de Velho (1978), sobre a necessidade de manter-se uma certa distância, entre o investigador e o seu objeto em estudo, como forma de garantir a objetividade no resultado do trabalho científico, embora Minayo (op. cit, p. 10), alerte que, nem a teoria, assim com a prática são isentas de interesse, de preconceito e de inclusões subjetivas. Minayo afirma ainda que, o objeto das ciências sociais é essencialmente qualitativo, porque a realidade social só se pode apreender de fato por aproximação e, é mais rica do que qualquer teoria, qualquer pensamento que possamos ter sobre ela.

## ***1.2. Área de Pesquisa – Instituições e Pessoas***

De acordo com a problemática e os objetivos pretendidos nesta pesquisa e, por ser compatível com os princípios científicos da delimitação do objeto de estudo, o qual Guimarães (1980) bem enfatiza que, o campo de observação do cientista social é a realidade social, que tenha no entanto, um significado específico e uma estrutura de relevância para os seres humanos que vivem, agem e pensam dentro dessa realidade. Fazendo uso de uma série de construções e representações do senso comum, que eles selecionam e interpretam previamente no mundo por si vivenciado nessa realidade cotidiana. Para o contexto social da análise, optou-se pela circunscrição do campo às Instituições Locais (Autoridades Político-Administrativas - produtores dos produtos denominados de arte Makonde, os mais conceituados e residentes ou não no território de Mueda (produtores de arte Makonde na cidade de Pemba), velhos, jovens organizados em Associações e Centros Culturais locais de produção e comercialização desses objetos e também que foram julgados relevantes na operacionalização da pesquisa.

A observação e relatos dirigidos aos informantes do Planalto de Mueda e cidade de Pemba, buscando o argumento de que o território é construído como um espaço de relações sociais, onde há o sentimento de pertença dos atores locais na qual as identidades focadas são construídas, e associada ao espaço de ação coletiva e de apropriação, onde são criados laços de solidariedade entre esses atores e as instituições. Centrou-se na escuta de quinze artistas participantes de associações (Nakenya e Centro Cultural de produtores de Mueda e Associação de produtores de arte Makonde de Pemba. Além de algumas autoridades administrativas em Mueda em 2013. Os quais foram mais uma vez ouvidas e 2017 e novos dados surgiram por incluir artistas que não estiveram presentes na primeira observação.

## **1.3. Amostra e participantes do estudo**

A recolha de dados optou por considerar uma amostra intencional no domínio da pesquisa qualitativa. No qual o desenho dos instrumentos de recolha de dados elaboradas e testadas no campo empírico primeiro mês do estudo, paralelamente ao processo de aperfeiçoamento da problemática da pesquisa, iniciada no processo de revisão de literatura. A concepção dos instrumentos de análise, tomou em conta a articulação desta revisão, as características sócio-demográficos das áreas cobertas pela pesquisa e as

próprias categorias sociais a abranger. E dela participaram 15 artistas sendo 12 em Mueda e 3 na Cidade de Pemba em 2013 e em 2017, 12 artistas foram ouvidas em Mueda sendo encontrados anteriormente. Em Pemba depara-mo-nos com uma situação de dissolução da Associação e fragmentação dos associados por ter decidido vender o espaço que outrora fazia parte da agremiação.

Responderam às entrevistas em profundidade nos três dias da nossa presença no Planalto ouvimos também os responsáveis administrativos locais e centrais, na direção do Distrito de Educação onde encontramos e entrevistamos o: Chefe de Posto Administrativo que também é docente, chefe da localidade de Mpeme e funcionário do Partido no poder, Chefe de Repartição de Educação de Mueda. E, a Chefe de repartição distrital da educação por sua vez serviu de guia e intérprete junto aos produtores e artistas.

Para a definição das participantes optou-se pela representatividade qualitativa, seguindo as recomendações de Duarte (2002) formulando que, a qualidade das informações necessárias e obtidas em cada depoimento deve ser critério de escolha, assim como a profundidade e o grau de recorrência de divergência dessas informações: “enquanto estiverem aparecendo dados originais ou pistas que possam indicar novas perspectivas à investigação em curso, as entrevistas precisam continuar” (DUARTE, op. cit.). O número da população entrevistada foi definido seguindo o critério de saturação definido por Giglione & Matalon (1997), que limita “entre 20 e 30 entrevistas a repetição das informações”. Com exceção dos jovens que tiveram pouca participação, os entrevistados têm sempre a mesma informação, talvez muito politizada pela sua imersão nos assuntos políticos desde a década de 1960.

#### **1.4. Contato com o campo empírico - participantes**

A distância entre a pesquisadora e o campo de estudo foi um dos primeiros obstáculos epistemológicos para obtenção de dados. O primeiro contato com o campo do estudo ocorreu no mês de Janeiro de 2013 por intermédio da indicação do número de celular do Administrador do Distrito de Mueda que designou o Secretario Permanente o qual nos facultou o contacto do técnico Superior da Administração que serviu de ponte de ligação tanto institucional assim como para localização dos produtores artistas. O técnico incumbido de nos fornecer informações manifestou sua disponibilidade em colaborar com a pesquisa mantendo a correspondência via e-mail, até a concretização da

viagem à Mueda. Foi quem facultou o transporte e alojamento em uma pensão local no dia chuvoso.

A primeira visita ao campo empírico, propriamente dita, ocorreu no dia seguinte, 10 de Março às 14:40 de 2013 na chuva, recebidos pelo Técnico e levados de Motocicleta até a Pensão Mutakato onde permanecemos até o culminar da recolha de dados. Em 2017 o processo foi menos longo uma vez conhecido o campo. Contudo, o técnico voltou a assumir o papel anterior.

Primeiramente, o reconhecimento da área. Momento de experimentar um sentimento descrito por Bachelard (1996), como de observação primeira sempre se apresenta como um obstáculo inicial para a cultura científica, pois, se apresenta repleta de imagens pitorescas, concretas, naturais, fiéis. Basta descrevê-la para se ficar encantado. Isto ocorreu porque não se conhecia a realidade em questão e ao iniciar a investigação, concretamente a observação, ficou-se perplexa com o que se viu. Assim, obedecemos à recomendação do autor de “abandonar o empirismo imediato” (BACHELARD, 1996. p, 25).

A chegada ao campo teve-se a sensação de ser de fato estranha, de pisar um local totalmente desconhecido, num misto de surpresa e encantamento pelo mundo Makonde de só ouvíamos falar, foi surpreendente conhecer a nossa área em estudo, suas gentes com atitudes um pouco difusas ou mesmo confusas, como a maneira de vestir semelhante a dos mediadores que têm frequentado Mueda regularmente, em visita aos projetos em andamento. Iniciar as conversas e entrevistas com os produtores/artistas não foi difícil porque estes demonstraram ser acessíveis e já tinham informações sobre a presença de pesquisadores oriundos de Maputo.

Apesar de não ter sido possível no próprio dia a imersão no campo dado aos problemas de localização das associações de produção dos produtos artísticos. Mais tarde soubemos da importância dessa distância defendida por (STOUT, 1966, p. 11), quando argumenta que " o Makonde parece estar no seu melhor quando eles têm contato mínimo com seu mercado, são menos supervisionados ou apressados, e podem trabalhar onde eles querem e esculpir o que eles querem. A colaboração das autoridades no dia seguinte e também pelo provimento de transporte devida a distância que separa o distrito a primeira associação Nyakenya.

Entretanto, a opção de entrevistar, primeiramente, as autoridade administrativas que, já nos aguardavam na Repartição Distrital de Educação ouvimos esses funcionários seniores ligados a educação e ao partido no poder, a Chefe da Repartição Distrital de

Educação que se mostraram disponíveis a participar da pesquisa cuja a comunicação foi considerada ótima. Dessa forma foram obtidas informações detalhadas das configurações Makondes, particularmente o atual cenário da arte e propósitos futuros e sobre os processos de retirada das escarificações/tatuagens no rosto ou mesmo a não continuidade dessa prática não significaria rejeição da cultura Makonde? A partir de então indagar-se o processo construção das identidades do grupo Makonde por sinal, a identidade cultural e política principal indagação que motivou este estudo. Contudo, para entrada no campo, encontramos obstáculos que poderiam ter inviabilizado esta etapa da pesquisa, sobretudo porque nunca tínhamos tido contato ou aproximação com as pessoas da área selecionada para o estudo nem da própria localidade.

Depois dessas entrevistas partiu-se então para a primeira Associação que dista a aproximadamente uns 10 km da sede do distrito. Foi nos facultado um meio de transporte com exigência apenas de abastecimento em combustível e um guia e intérprete. A primeira associação denominada Nyakenya construída de material de origem vegetal (bambu, adobe, paus, cujo a cobertura exterior é de palha ou capim) facilita a infiltração das águas de pluviais<sup>8</sup>. Para a nossa surpresa em 2017 o material de construção da Associação mudou para a convencional<sup>9</sup>.

Mais de sete (7) artistas nos esperavam prontos para participarem da entrevista. Alguns dos quais renomados internacionalmente com mais de 50 anos de idade obreiros da independência do país e continuam sendo membros fundadores do partido no poder desde a década de 1960.

O primeiro entrevistado, foi responsável pela primeira cooperativa de arte Makonde em Maputo. E, fundador da associação Nyakenya onde produz esculturas e diversos artigos de uso doméstico além de praticar agricultura de subsistência. Outro já foi Secretario Provincial de Arte, pertence mesma a associação e actualmente produz também Xilogravura. Com vários diplomas de honra pelo trabalho que realiza em representação ao país<sup>10</sup>.

A segunda visita foi ao Centro Cultural de Mueda, localizado nas proximidades da estrada principal. Facilmente identificável pelos transeuntes (construído de material convencional) mas não possui luz elétrica, nem água canalizada. Encontramos oito (8) artistas entre jovens e idosos trabalhando e ensinando. O curioso é, nesta associação

---

<sup>88</sup> Ver anexo 1.

<sup>9</sup> Ver anexo 2.

<sup>10</sup> Imagens dos artistas em anexo 3.

encontra-se um ex-militar das forças armadas portuguesas que, por sinal, não é associado e prefere continuar autónomo, mas utilizando as instalações do Centro cultural onde a maioria é sócio. Essa situação não é bem vista pelas autoridades e cria um pouco de constrangimento pela forma como tem sido encarado e até de rebelde ele é conotado. Contudo, ofereceu-nos uma estatueta (essa situação já não se verificou em 2017 porque artista até nos convidou para visitar o seu local de produção, o que não aconteceu pela escassez do tempo). Aqui um dos artistas fez uma demonstração da dança Mapiko usando a máscara<sup>11</sup> e ensaiou alguns passos.

Todos afirmam ter aprendido primeiramente com os seus velhos avós, pais e tios, mas há os jovens que se encontram a aprender e que são simplesmente da zona sem nenhum grau de parentesco. “Uns dominam a arte e outros não”. Os mais velhos participaram da guerra e viram os seus nomes envolvidos num evento histórico e político nacional afirmam que: “Depois da independência fomos todos levados para as cidades e cada um teve que se virar como pode para viver”. O que é comprovado pelo fato de que em Maputo lhes foi atribuído um bairro que anteriormente pertencia aos oficiais de exército colónia.

Cabe aqui destacar o limitado tempo para a coleta de dados, devido à distância do campo empírico consubstanciado pelo maior constrangimento referente aos nossos recursos limitados para estadia em Mueda, dificultando um pouco o processo de observação. Por isso não foi possível desenvolver a questão dos rituais e da dança Mapiko. Viajar de avião de Maputo a Pemba – Pemba – Mueda por meio de transporte terrestre para 600km. Essas limitações reduziriam o tempo para as entrevistas, como também uma observação mais atenta das relações sociais e económicas do contexto da organização familiar e na comunidade.

A proposta exploratória pelas suas características levou um pouco à imersão, para maior conhecimento da realidade, os dados obtidos permitiram concluir e aperfeiçoar a elaboração dos instrumentos de colecta de dados que haviam sido elaborados anteriormente. O trabalho de campo durou 03 dias (o mesmo período em 2017) dos quais a imersão na pesquisa recolha de informações sobre a produção da arte, relação entre artistas, estes e as instituições governamentais e comunidade e o contato com as autoridades administrativas responsáveis por preservar a arte e cultura Makonde.

---

<sup>11</sup> Anexo 4.

Visitamos o Museu Histórico de Mueda no qual estão expostos entre outros objetos, os instrumentos de tortura usados pelo regime colonial para reprimir e humilhar os nativos durante a sua permanência no território de Mueda<sup>12</sup>.

Na visita realizada aos artistas da cidade de Pemba, pudemos observar as condições não muito bonificadas de trabalho semelhantemente aos de em Mueda, os artistas não dispõem de condições adequadas para trabalho (diferentemente os de Tanzânia, segundo alguns dados captados no percurso) apesar de serem profissionais na área não investe no equipamento nem em instrumentos muito menos em edifícios para se albergarem e armazenarem as peças nem local adequado para expor os produtos finalizados para comercialização.

### **1.5. Coleta de dados a partir das entrevistas**

O procedimento ancorado nas técnicas de pesquisa qualitativa e observação não participante com recurso as entrevistas (certa informação pode ser obtida somente parcialmente através de entrevista), observação individuais e coletivas, diário de campo e registros fotográficos situam-se na perspectiva do universo de análise das dinâmicas mediadoras na construção social do território, identidade cultural do Makonde tendo como pilar os produtos da “Arte Makonde”. A intensa utilização da entrevista na pesquisa social deveu-se a uma série de razões, dentre elas: a possibilidade de obtenção de dados referentes aos mais diversos aspetos da vida social dos artistas; essa técnica é muito eficiente para obtenção de dados em profundidade acerca do comportamento humano; podendo ser aplicada com pessoas que não sabem ler e escrever. A entrevista individual permite maior privacidade (quando realizado individualmente) contato mais próximo com o sujeito da pesquisa, o que possibilita a identificação de dúvidas por ele demonstrada, (Silva et al: 2006).

Este procedimento permitiu a coleta do conteúdo das relações quotidianas dos artistas e do restante do grupo. A entrevista é a técnica de coleta de dados mais utilizada no processo de trabalho de campo e a sua aplicação permitiu a obtenção de informações subjetivas sobre o objeto é relevante. Beneficiamos-nos das narrativas geradas que permitem a contextualização das experiências, vivências e sentidos, pois refletem os

---

<sup>12</sup> Anexo 7.

valores, as atitudes e as opiniões dos entrevistados. O seu uso implicou na interacção com os entrevistados; passamos por um processo de trocas simbólicas marcantes embora “estão de maneiras diferentes, envolvidos na produção do conhecimento” (BAUER; GASKELL, 2008, p. 73).

Trata-se de um processo de interacção que gera uma troca de ideias e de significados, onde várias realidades e percepções são exploradas e desenvolvidas. Silvério e Patrício (2001) advertem que, de acordo com o objetivo e a profundidade do estudo, a entrevista pode ir além da interacção de perguntar e ouvir respostas, mas ocorre de alguma forma trocas que marcam em última análise a existência dos indivíduos. Desse modo, esse momento tornou-se, também, um encontro de diálogo reflexivo que, conforme fomos abordando o tema, representam um momento de conhecimento mútuo do assunto investigado. Nesse sentido, a entrevista com estes artistas serviu de um espaço de diálogo de interacção social, no qual o papel de entrevistadora e dos entrevistados tornavam-se de certa forma flexíveis e a qualidade do vínculo firmado entre os artistas produtores tornaram-se de fundamental importância.

Quatro entrevistas institucionais (Chefe de Posto Administrativo que também é docente, chefe da localidade de Mpeme e funcionário do Partido no poder, chefe de repartição distrital de Educação) foram realizadas inicialmente como forma de nos inteirar do campo e, ao mesmo tempo, conhecer os agentes e participantes da nossa pesquisa uma vez que não conhecíamos. Daí foram fornecidos parâmetros para o ajuste do instrumento de coleta de dados, instrumento que foi avaliado, posteriormente vindo a sofrer adequações dos questionamentos de modo a atender aos objectivos e proporcionar o diálogo mais claro e compreensível com os participantes.

Cada entrevista foi registrada no diário de campo assim como as observações constatadas sobre as impressões frente à expressão não verbal dos depoentes – postura, sentimentos expressos, lamentações, risos e até constrangimentos que foram sendo observados, como no Centro Cultural, por exemplo, onde um dos membros se considera autónomo por simplesmente não querer se vincular na agremiação – o mais espetacular é o facto de ele ter sido um antigo militar do regime colonial. Tudo isso contribui para que pudéssemos compreender as narrativas. Também foram anotados dados encontrados nos documentos da Administração, no museu visitado nas exposições das associações.

O registro fotográfico e da reprodução exata dos depoimentos. O número de entrevistas foi estipulado a partir do momento em que os relatos foram capazes de suprir

os objetivos propostos nessa pesquisa, obedecendo ao critério de saturação das informações.

Segundo Bauer e Gaskell (2008, p.71), “permanecendo todas as coisas iguais, mais entrevistas não melhoram necessariamente a qualidade, ou levam a uma compreensão mais detalhada”, pois, embora as experiências pareçam ser únicas ao indivíduo, suas representações não surgem das mentes individuais, elas são compartilhadas e resultam de processos sociais. Mesmo os dados obtidos na cidade de Pemba não mostraram ser muito diferentes aos de Mueda.

Na formulação de Sousa, Branco e Oliveira (2008), a entrevista em profundidade, seja ela aberta ou semi-estruturada, possui papel privilegiado na construção de conhecimento, pois ela é capaz de explorar as percepções e os sentidos de si elaborados pelo sujeito e considera que o participante possui oportunidade de reconstruir seu passado na dinâmica de interação da entrevista.

Nessa lógica, Veiga e Gondim (2001) acrescentam que as entrevistas em profundidade permitem a cada entrevistado demonstrar sua linha de argumentação, de modo que os pesquisadores foram inferindo sempre que fosse necessário para direcionar a conversa ou as associações que iam fazendo em seus pensamentos oferecendo, inclusive, oportunidades para extensivas sondagens de opiniões, atitudes e valores dos artistas e produtores. Por isso orientamos a investigação a partir de um tópico guia que ia sendo usado com flexibilidade. Nesse sentido, as perguntas foram elaboradas quase para se tornar “um convite ao entrevistado para falar longamente, com suas próprias palavras e com tempo para refletir” (BAUER; GASKELL, 2008, p. 73).

Simplesmente, a ideia que nos moveu no contexto da entrevista era que a entrevista se semelhasse a uma conversa informal, tornando o ambiente mais leve de modo a possibilitar que eles discorressem abertamente sobre o tema e aprofundando aspectos importantes para a compreensão de seu pensamento e sentimentos sobre o processo de produção, comercialização, mas sobretudo como atores políticos culturais. Mantivemo-nos atentos e intervindo através de perguntas adicionais, de modo a elucidar questões que não ficaram claras ou que pudessem ajudar a recompor o contexto da entrevista.

## **1.6. Análise e Tratamento de Dados**

O processamento, análise e tratamento das informações obtidas iniciaram pela transcrição das gravações, a classificação e reclassificação do material coletado. Sua organização incluiu não só os dados obtidos nas entrevistas, mas também os resultantes da observação não participante nos dias de convivência com os sujeitos no campo, registrados sistematicamente no diário de campo, no qual encontram os subsídios para a maior parte das análises elaboradas no trabalho.

A elaboração do relatório teve seu início no segundo semestre do ano de 2014, conduzido conforme a técnica análise de conteúdo, proposta por Minayo (op. cit.), que se estrutura na ordenação dos dados, classificação temática dos dados (construção de categorias) e análise final. Segundo o autor, “(...) fazer uma análise temática consiste em descobrir os núcleos de sentido que compõem uma comunicação, cuja presença ou frequência signifiquem alguma coisa para o objetivo analítico visado” (MINAYO, op. cit, p.209).

Importa destacar que, o estudo traz também as citações que se relacionam com os pressupostos e objetivos da pesquisa constituídas por fragmentos de entrevistas caracterizados por pequenos trechos compreendidos como importantes ou frases afirmadas pelo respondente que representam frases originais dos que dão sentido ao significado para a análise.

### **1.7. Considerações éticas**

Durante o procedimento de coleta de dados foram respeitadas as normas éticas de pesquisa com seres humanos sendo adotado o termo de consentimento informado para as entrevistas e autorizações institucionais para as demais fontes de coleta de dados. A ética permeou todo o processo de desenvolvimento dessa pesquisa. Primeiramente, o contato com as autoridades que nos acompanharam nos locais de pesquisa e em comum consentimento com apresentação de documentação que nos autorizasse a realização do mesmo sem constranger seja que for. Quanto ao anonimato e a confidencialidade, a identificação da(o)s participantes não foi requerida por se tratar de sujeitos de participação pública no mundo da arte.

## **CAPÍTULO 2: CONSTRUÇÃO DO PROBLEMA E A PERSPECTIVA TEÓRICA**

O processo científico é conquistado (sobre os preconceitos); construído (pela razão) e verificado (nos fatos).

Gaston Bachelard

O grupo Makonde vive no território do mesmo nome, no meio rural do Distrito de Mueda a norte de Moçambique. Nesta localidade a divisão do trabalho é ainda estruturada por uma solidariedade na qual as crenças e valores partilhados controlam a conduta social dos indivíduos.

O olhar por esta comunidade é marcada pela produção cultural/artística denominada por seus produtores de “Arte Makonde”, havendo uma série de indivíduos que produzem esculturas e outros objectos materiais, as quais serviram de mediação nos processos de construção territorial, identitária, cultural e política que se configura além da produção artística, também no MNL da colonização portuguesa.

A Arte Makonde pode ser definida como um produto nacional partindo do Planalto de Mueda para o país como um todo, constituindo-se em uma marca identificatória territorial/cultural nos termos de Van der Ploeg et al. (2000). A pesquisa tem indicado que a produção cultural/artística Makonde se inscreve no contexto de reestruturação que o meio rural está a passar no mundo inteiro e também em Moçambique, representando uma comunidade marcadamente rural realizando a produção e comercialização das estatuetas e também se beneficia do turismo rural, através do qual turistas oriundos de diversas partes do mundo visitam a Mueda para adquirir os produtos cultural/artísticos, sendo seus produtores instados para expor em galerias urbanas.

Uma particularidade muito importante nesse território é a de que, ele incorpora algumas características de uma economia definida por Wolf (1966) como sendo de uma economia ‘primitiva’, cuja maior parte da produção está estruturada em função das necessidades dos produtores ou do encargo de obrigações de parentesco, e não em função de comércio ou de lucro.

Os Makonde são camponeses cujas unidades de produção agrícola familiar, constitui-se ao mesmo tempo como unidades de produção e de consumo (CÂNDIDO op.cit). Agregando, de modo complementar e com funções simbólico-cultural-artísticas, a produção da arte Makonde. Nesse sentido, Furtado & Furtado (2000), classifica estas unidades de produção agricultura familiar como se socorrendo de uso de estratégias

camponesas de organização social da produção no espaço rural, realizando o processo de produção alicerçado fundamentalmente por meio da força de trabalho da família. No entanto, essa comunidade chama a atenção pelos factores que diferenciam este território do resto do país, especificamente o seu grupo, sua história, sua cultura, seus artistas, rituais próprios de passagem e sua participação política, dando forma a chamada unidade nacional.

A formatação da estrutura rural de Mueda, assim como de todo território moçambicano, tem sua origem na penetração e instauração do regime colonial ‘tutelar’ nos finais do século XIX até os dias atuais. Ou seja, em nossa análise contemplamos o passado dessa comunidade, focalizando o processo de transição rumo à sociedade colonial, com a influência dos portugueses, que ocorreu pela expansão imperialista legitimada pela Conferência de Berlim, a qual provocou a subordinação dessa comunidade a outros grupos dominantes oriundos do exterior, como bem enfatiza Wolf (1966).

O que favoreceu a sua resistência à invasão de culturas estranhas ao longo dos tempos, foi o seu isolamento físico, causando dificuldade de acesso à área íngreme em que vivem, o que contribuiu para sua resistência à aculturação promovida pelos portugueses e mantendo intocados muito dos seus usos e costumes pelo menos até a segunda metade do século XX, com a interrupção do seu isolamento pela colonização portuguesa do país, a qual atingiu por fim essas zonas.

Esta inserção no ambiente Makonde implicou em processos de aculturação, tendo levado alguns, inclusive, à conversão ao cristianismo. Segundo Mhaigue (2004), os colonizadores passaram a obrigar os produtores culturais/artistas locais a esculpir estatuetas de personagens da história portuguesa, iniciando deste modo a uma mercantilização da produção cultural/artística local, em cenários de relações sociais baseadas em trocas desiguais com forte inclinação para o benefício dos portugueses, que exportavam as estatuetas para Europa e outros países, colocando os produtos/arte Makonde em mercados mundiais, exercendo sua classificação e autenticação dos enquanto produtos artísticos, transformados em commodities pelo “comércio dos bens culturais em um comércio semelhante aos outros” (Cf. BOURDIEU, 2004: 20).

Podemos fazer recurso da afirmação de Bourdieu, que, ao mesmo tempo, passaram a ocupar posições dominantes na distribuição desse capital artístico, tomando para si a posição de conservação e distribuição, colocando os nativos na posição de dominados e marginais.

Não contando os portugueses com a astúcia do Makonde, assistiram à transformação de Mueda não só em um campo de produção cultural/artístico, mas também em um campo de batalha, tonando-se seus produtores/artistas e dançarinos em guerrilheiros pela conquista da independência do território. O território Makonde, devido às suas características geográficas desempenhou um papel histórico importante, ao se tornar o berço da luta de libertação nacional. Sendo o primeiro grupo da população moçambicana a enfrentar o colonizador e a reclamar pela liberdade do planalto de Mueda, culminando o conhecido como o massacre de Mueda, em 1960. Mais tarde, eles optaram por se aliar ao exército/guerrilha, na sua maioria camponeses, sendo influenciados pelo contexto político, social e económico no qual se destacava a influência das ideias nacionalistas e independência de Julius Nyerere, na Tanzânia, que ficava bem próxima de Mueda, que havia conquistado a independência da colonização Britânica, na década de 1960.

Depois da independência de Moçambique, em 1975, o governo centralizado adotou a apologia e a promoção da arte Makonde, que ficou então conhecida no país, configurando uma identidade cultural Makonde, e no mundo. A maior parte dos antigos guerrilheiros passaram a morar e a esculpir nos meios urbanos e receberam os benefícios de libertadores da pátria.

Foi nesse contexto sócio histórico que entramos em contacto com a cultura Makonde, interessada em analisar seus ritos de iniciação, em cujo âmbito faziam apresentações da dança Mapiko. Colhemos depoimentos na cidade de Pemba, onde existem associações de produção da Arte Makonde, responsáveis por reunir os produtores/artistas e pela venda de esculturas para turistas, bem como as utilizando em suas atividades culturais.

Com a mudança de governo e a hegemonização da ideologia neoliberal, disseminada e exercitada nos programas de reajustamento estrutural impostos pelo Banco Mundial e Fundo Monetário Internacional, essas associações deixam de existir, classificadas então de modo negativo como programas assistenciais. Nesse período, a produção cultural/artística Makonde centralizou-se na Associação de Produtores Nhakenya e Associação de Arte de produção. Emerge nesse cenário a reflexão sobre os impactos ambientais da produção da arte Makonde, na medida em que sua matéria-prima principal é extraída da floresta das baixas do planalto da Mueda, colocando-se a necessidade de pensar e repensar o uso dos recursos florestais, o qual vem se transmitindo de geração em geração nascidas nesse território.

Pontos como as políticas de extração dos recursos naturais e as estratégias de sua renovação entram na agenda de discussão e preocupação dos produtores/artistas, bem como do governo central, de modo a garantir sua continuidade no tempo. Nos discursos dos analistas e dos actores envolvidos na produção da arte Makonde começa a ser ressaltada a necessidade de se promover, através da produção e comercialização dela, um desenvolvimento que leve em conta: a) a satisfação das necessidades básicas; b) a solidariedade com as gerações vindouras; c) a participação da população envolvida; d) a elaboração de um sistema social que garanta o uso dos recursos de forma racional e respeito a cultura, f) existência de programas de educação dos jovens que garantam, a continuidade da arte.

Na imersão sobre os produtos culturais/artísticos Makonde – as esculturas e a dança Mapiko – eles são, às vezes chamados e, sobretudo, consagrados como “produtos típicos”, (como foi o caso da Itália), ou de “produtos regionais” (como são denominados na Inglaterra). A abordagem desta pesquisa visualiza os usos da arte Makonde enquanto mediadora de identidades territoriais, bem como em sua interface com o campo político, focalizando também, a partir das contribuições da antropologia da performance, as maneiras pelas quais as esculturas, as máscaras para dança Mapiko e os rituais de iniciação têm encenado, ao longo do tempo, para dentro e para fora do território os modos de ser e de se auto narrar dessa população.

Assim, formulamos as seguintes questões que servirão de fio condutor do estudo: Como os indivíduos da Mueda usam a produção cultural/artística para construir-se enquanto grupo e território Makonde? Como os usos da produção cultural/artística Makonde têm se transformado ao longo do tempo? Como os indivíduos Makonde, através das esculturas, da dança Mapiko e dos rituais iniciáticos performam seus modos de ser para os de dentro e os de fora (como atracção turística) do território Makonde? Em relação às questões acima enunciadas apresentamos três hipóteses: a) A passagem do tempo e a rotinização da independência se associa às mudanças nas relações de inter estruturação entre o campo cultural/artístico e o campo político para dentro e para fora do território Makonde; b) A construção social do território, das identidades do grupo Makonde de Mueda, em Moçambique varia e se associa com o grau de coesão cultural que a comunidade constrói e com a capacidade de transmissão cultural geracional; c) Integrar a arte Makonde como produto territorial é uma forma de identificá-lo com a cultura local e o modo local de produzi-la, conferindo-lhe uma originalidade e uma característica própria.

As três hipóteses norteadoras de estudo foram corroboradas, sendo a primeira que intermedeia o campo artístico e campo político. Arte como produção de bens simbólicos como prática social passou a ser exportado pelos portugueses. Uma combinação de factores culturais e estruturais que intermedeia e reforça a presença dos Makondes desde tempos remotos naquele território. A terceira, as esculturas e máscaras tomam o nome da etnia e do território, e pode, no entanto, ser explicada fazendo-se analogia com as terminologias identitárias de produtos tidos como “típicos”, “regionais”, associados às formas tradicionais de sua produção em diferentes locais pelo mundo a fora.

## **2.1. Percurso Teórico**

Neste capítulo apresentamos as nossas preocupações que são principalmente teórico-conceituais focalizando em alguns debates apresentados pelos autores que são na verdade autoridades na perspectiva de construção social do território. Entendam-se nesse debate encontraremos controvérsias e consensos no que diz respeito à filiação da perspectiva teórica que enquadra a construção social do território, legitimando a produção cultural e artística como elemento identitário com base territorial do Planalto de Mueda.

Por essa razão, inspiramos-nos no paradigma de território e territorialização apresentado por autores chamados para este debate. Para este paradigma, o território contribui para desvendar uma certa arbitrariedade que se tem no seu tratamento. Pois, para garantir que o território surge como resultado de uma ação social que, de forma concreta e abstrata, se apropria e constrói um espaço tanto físico quanto simbólico, resultando no que denominamos de processo de construção social do território que se desenrola pelas interações dos indivíduos (com suas tensões, antagonismos e consensos) num espaço social determinado.

A esfera da investigação científica do fenómeno território foi inicialmente tratada nas ciências naturais, onde estabeleceram a relação entre o domínio de espécies animais ou vegetais com uma determinada área física. Posteriormente foi incorporada pela geografia, que relaciona espaço, recursos naturais, sociedade e poder político e económico. Findas as restrições, as formulações interpretativas deslocaram-se para diversas outras disciplinas que passaram a incorporar o debate desse tema, entre elas a Antropologia, a Sociologia, e a Ciência Política, como salienta Flores (2006).

A partir da base da incorporação do termo em outras ciências sociais, encontramos Albagli (2004), sustentando que o território tem uma funcionalidade no reforço do

sentimento de pertencimento e um modo de agir no âmbito de um determinado espaço geográfico como forma de dar significado à caracterização de uma noção de territorialidade, refletido nas colectividades. Levando-nos a acreditar que o “sentimento de pertencimento étnico a um lugar de origem específico, onde o indivíduo e seus componentes mágicos se unem e identifica-se com a própria terra, passando a integrar um destino comum. A relação entre a pessoa e o grupo étnico seria medeada pelo território e a suas representações poderiam remeter não só a uma recuperação mais primária, mas também as imagens mais expressivas da autoctonia” (OLIVEIRA, 1997, p. 64).

Com efeito, a abordagem de construção social do território, assemelha-se, inspirando-nos, no entanto, na perspectiva dos autores, Berger & Luckmann (2007)

a construção do terreno de rotina por sua vez torna possível a divisão do trabalho entre os seus membros, abrindo o caminho para inovações que conduzirão à formação de novos hábitos, maior expansão do terreno comum para os indivíduos (...) um mundo social estará em processo de construção, contendo nele as raízes de uma ordem institucional em expansão. (BERGER & LUCKMANN, 2007, p. 83) .

Na acepção de Lacour (1985), temos o destaque para a consideração de um espaço-lugar, como suporte de actividades económicas, carregando uma “cosmologia implícita”, crenças e os valores de vida e de cultura, assim como de desenvolvimento potencial do mesmo (DOUGLAS, 2004, p. 311).

Entretanto, Pecqueur (1987) diferencia os tipos de território, ao introduzir a expressão território construído, ou espaço-território, que, segundo ele, é formado a partir do que se considera as dinâmicas resultantes do encontro de actores sociais em um determinado espaço geográfico, actuando para procurar identificar e resolver problemas comuns da comunidade.

Sem se distanciar da primeira perspectiva, Pecqueur (2000) considera importante a diferenciação entre dois tipos de territórios circunscritos: o primeiro entre eles seria aquele estabelecido por decisão político-administrativa, num processo de decisão “de cima para baixo”, cujos interesses, normalmente, são o estabelecimento de políticas de desenvolvimento da região pré-definida. Essa abordagem corrobora com o processo ocorrido no território de Mueda onde os colonizadores, ao se estabelecerem no território delimitaram as fronteiras sociais pelas administrativas com a finalidade de impor uma governação tutelar.

Outra formulação, no entanto, seria chamada de território determinado que segundo o mesmo autor, revela ainda uma compreensão sobre territórios definidos sob uma perspectiva político-administrativa como sendo o espaço-lugar, resultando em um produto das políticas de organização espacial do território, que seria para Oliveira (op. cit, p. 55) uma “territorialização” inerente a ingerência externa.

Constata-se que, o interesse pela dimensão territorial ou espacial, nos debates académicos é bem recente a medir pela literatura que aborda a questão. Porém, “a noção do território não é nova na antropologia”, foi, segundo Oliveira (op. cit, p. 54), “usado por Morgan (1973) como critério para distinguir as formas de governo e por Fortes e Evans-Pritchard (1975) na classificação dos sistemas africanos e BOHNAN (1967) como princípios ordenadores de uma sociedade localizado em um ponto específico da estrutura social”.

Sabourin (2000) prefere advertir para que, se tome em referência o enfoque territorial e se considere, sobretudo, a valorização coletiva e negociada das potencialidades das localidades, das coletividades ou das regiões, chamadas de atributos locais ou de activos específicos. Por essa razão, o mecanismo de territorialização segundo Pecqueur (*apud* FLORES, 2006), deve estar baseado na especificação desses ativos. Ou seja, a dinâmica económica do desenvolvimento territorial está fincada na afirmação de recursos territoriais inéditos sobre os quais se promove uma inovação e que estabelecem novas formas de relação entre produtores e consumidores, de modo a produzir processos de identificação.

Analisando pela perspectiva económica do território, Abramovay (1998), apresenta a ideia de que um território só realiza os seus objetivos quando representa interações cujas relações tenham raízes históricas, configurações políticas e identidades que desempenham um papel ainda pouco conhecido no próprio desenvolvimento económico. O mesmo autor (2000) cita Von Meyer (1998), reforçando a perspectiva económica e advertindo para que se preste mais atenção aos aspectos temporais e setoriais do desenvolvimento, este considerado de forma complexa e não monolítica.

**Dialogando com as concepções alternativas de território, os sujeitos põem em ação uma política cultural, “através da qual lutam por manter a especificidade de seus grupos sociais, flexibilizando os sistemas tradicionais de classificação dos territórios, marcando diferenças culturais e construindo signos de pertencimento de maneira relacional e contrastiva” (ACSELRAD, 2010, p. 20).**

Nessa perspectiva, Alfredo visibiliza o caráter elucidativo de que “territorialidades específicas têm existência efetiva dentro do significado de território nacional, apontando para agrupamentos constituídos agora ou historicamente” (ALFREDO, 2008, p.50). De acordo com esta argumentação, o território é construído como um espaço de relações sociais, onde há o sentimento de pertença dos atores locais à identidade construída, e associada ao espaço de ação coletiva e de apropriação, no qual são criados laços de solidariedade entre esses atores.

O despertar da ligação entre a construção social do território e a identidade encontra-se também em Brunet (1990), que adverte para a importância de considerar aspectos da subjectividade dos atores, os quais, segundo Cuhe (2001), são antecedidos da construção da diferenciação a partir de fronteiras que os grupos determinam, chamadas de fronteiras sociais.

Logo, na construção social do território, essas fronteiras sociais simbólicas ganham uma expressão em limites territoriais, cujas identidades estão formadas com base em relações histórico-culturais, nos termos de Haesbaert (1997). Não visão de Acserald (2010, p. 13), “o conceito de territorialidade tem se colocado como um elemento central na construção política da identidade dos sujeitos acionando uma trama territorial que comunidades constituem para promover (...) experiências coletivas”. Admite-se a centralidade da territorialidade como elemento constitutivo da construção política da identidade Makonde por ter sido chave na tentativa atual de construir uma moçambicanidade.

Essa trama, se bem observada, traz consequências que podem ser entendidas no processo de construção territorial como uma integração entre os condicionantes das sociedades e da natureza, requerendo um conjunto de atributos específicos, tais como a produção de produtos culturais e originais existentes ao nível do determinado território, como afirma Flores (op. cit.).

Nesse âmbito, o processo de construção social do território exige que se encontrem os mecanismos que indiquem um processo de territorialização, sublinhado por Alfredo (2008) como se “distinguindo tanto da noção de “terra”, estrito senso, quanto daquela de “território”. Sua emergência atém-se a expressões que manifestam elementos identitários ou correspondentes à sua forma específica de territorialização” (ALFREDO, op. cit, p. 51).

Um desses encontros de atores sociais ocorridos nesse território foi a incorporação dentro da dimensão processual provocada da colonização, que aconteceu no território

Makonde por volta de 1920, trazendo a abordagem de Oliveira, advogando que se trata de um “fato histórico - a presença colonial – que instaura uma nova relação da sociedade com o território, deflagrando transformações em múltiplos níveis de sua existência sociocultural” (OLIVEIRA, op. cit, p. 54).

Diante do exposto, para o fortalecimento da compreensão do fenômeno assume-se que as territorialidades são condicionadas por normas sociais e valores culturais e, dessa forma, variam tanto de sociedade para sociedade como de um período para outro. Portanto, o debate que pretendemos fazer sobre a construção social do território do grupo Makonde leva em consideração o resultado histórico de formas de interação social, da capacidade dos indivíduos se organizarem e promover ligações dinâmicas capazes de valorizar seus conhecimentos, suas tradições e confiança, instituindo um espaço-território, formado a partir do encontro de atores sociais, num espaço geográfico dado, em seus objetivos de identificar e resolver problemas comuns.

Importa destacar que a construção social do território Makonde está no âmbito do inspirado pelos autores Berger e Luckmann (2007), de que o território é construído como um espaço de relações sociais, onde há o sentimento de pertença dos atores locais à identidade construída, e associada ao espaço de ação coletiva e de apropriação, na qual são criados laços de solidariedade entre esses atores. Alicerça a ideia de que, o território Makonde é produto de uma construção social resultante das relações sociais, é “mundo social em processo de construção, contendo nele as raízes de uma ordem institucional em expansão” (Cf. BERGER & LUCKMANN, op. cit, p. 83).

A referência à expansão cabe na perspectiva evolucionista no qual a ordem remete-nos a interação entre europeus e africanos “onde estão representados os diferentes graus distintos de progressos a cada uma das sociedades em interação, a cultura do contato passa a ser descrita em termos de contraste entre instituições e costumes mais “modernos” que derivam da sociedade mais avançada e instituições e costumes “tradicionais” que derivam das sociedades tribais” (OLIVEIRA, op. cit, p.29).

Ao longo dessa interação entre os portugueses e Makonde, inventaram-se tradições<sup>13</sup> advindos da “ideia dominante do império”. Entende-se por Tradições

---

<sup>13</sup> “é um conjunto de práticas e valores enraizado nos costumes de uma sociedade. Esse conceito tem profundas ligações com outro como cultura e folclore”. Nessa lógica, WEBER, o clássico da Sociologia enfatiza que a tradição tem, na perspectiva sociológica, a função de preservar para a sociedade costumes e práticas que já demonstraram ser eficazes no passado. Para Weber, os comportamentos tradicionais são formas puras de ação social, ou seja, são atitudes que os indivíduos tomam em sociedade e são orientadas pelo hábito, pela noção de que sempre foi assim. Nessa forma de acção, o indivíduo não pensa nas razões de seu comportamento. O comportamento tradicional seria, então, uma forma de dominação legítima, uma

inventadas, “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (...) tentar estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado” (...) “Inclui tanto as 'tradições' realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo” (HOBSBAWN, 1997, p. 9).

As tradições inventadas e inculcadas nesse território Makonde na ausência da “estrutura de um Estado imperial nativo, nem rituais centralizados de prestação de homenagens, ou de entrega de honrarias”, levou não obstante à construção social do território de Makonde, onde distinguem-se características específicas teoricamente distintos que emergem, por ter passado por fases de estruturação e reestruturação decorrentes dos diferentes regimes instaurados no local.

E, obedece a lógica de um processo de territorialização social em três cenários distintos: a) a ocupação dos planaltos pelo grupo (não apresentam formação tribal na sua estrutura social) Makonde alberga-se nesses planaltos depois de longas jornadas, invasões e guerras com características distintas e suas tradições e reprodução de uma cultura de comunidade em locais completamente protegidos e de difícil acesso dificultando dessa forma a sociabilidade com outras etnias para preservação não só a sua cultura, mais também o grupo dos possíveis invasores, na visão de Ferreira (2005).

Importa salientar que na primeira fase de ocupação caracterizou-se pela ‘territorialidade’ do Planalto na ótica de Pacheco (op. cit.), na qual se destaca um “estado ou qualidade inerente a cada cultura”. A chegada e estabelecimento do Makonde no Planalto de Mueda e dessa forma iniciando um processo de construção social do seu território. Enfatizando a lógica da “noção utilizado por geógrafos franceses (Raffestin, Barel) que destaca, naturalização e coloca em termos atemporais a relação entre a cultura e meio ambiente” (OLIVEIRA, 1975, p. 224).

Na lógica deste autor, o Planalto passou a ser destacado como um espaço com a qualidade inerente a fixação do grupo e sua cultura e o estabelecimento da relação entre a cultura Makonde e meio ambiente. Constrói-se ao mesmo tempo, uma lógica na qual

---

maneira de se influenciar o comportamento de outros homens sem o uso da força. (Dicionário de Conceitos Históricos - Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silva – Ed. Contexto – São Paulo; 2006).

aventamos a comparação de habitus, advinda do Bourdieu, “o habitus de cada ator ou agente social condiciona seu posicionamento espacial e, na luta social, permite identificar-se com seu grupo social (...). Cada ator social tenta ocupar um espaço, sendo necessário que ele conheça as regras do jogo dentro do campo social e que esteja disposto em um lugar” (BOURDIEU, 1989, p. 387).

Nessa perspectiva, a construção social do território Makonde foi mediada e dinamizada pela produção de objetos distintos marcado por uma arte estatutária, de máscaras, de decoração corporal, objetos com funções mágicas e rituais e um elevado nível de estilização em diferentes épocas de sua história. Por isso, a importância da definição do território Makonde, de sua respectiva construção social, que parte da necessidade de se relacionar as interações sociais dos actores envolvidos, seus artistas, agentes, locais históricos, levando em consideração as eventuais lutas simbólicas entre formas diversas de vivência que caracterizam tanto o território como a terra aqui focalizados.

Nessa direção, uma visão conceitual de território é inspirada entre outros autores, em Bourdieu, que afirma ser “o espaço social um conjunto de posições distintas e coexistentes, externos uma às outras, definidos umas em relação às outras por sua exterioridade mútua e por relações de proximidade, de vizinhança ou de distância e, também por relações de ordem, como acima, abaixo e entre” (BOURDIEU, 2004, pp.18-19). Portanto, um “espaço social construído de tal modo que os agentes ou os grupos são aí distribuídos em função de sua posição nas distribuições estatísticas de acordo com os dois princípios de diferenciação entre as sociedades”.

Essa distribuição de funções segundo Bourdieu (2004), pode até certo ponto condicionar as disposições à determinadas prática de grupo. Ou seja, é a interiorização de estruturas objetivas das suas condições de grupos sociais que gera estratégias. O que significa, no entanto, o esforço feito para a sujeição do Planalto de Mueda ao longo da história de expansão europeia, caracterizada pela aplicação da categoria administrativa, de natureza puramente militar pelos portugueses, objetivando a aculturação dos Makonde e protagonizando o fim do isolamento do grupo, passando a controlar administrativamente as áreas pertencentes aos nativos, por volta dos anos 1920 a 30, e pela apropriação das suas terras e dos recursos, com a justificativa permanente e o valor supremo de civiliza-los.

Portanto, o processo de reorganização social do território Makonde que se seguiu pode ser ajustado à noção de territorialização de Oliveira (1997), no qual implica: “a)

criação de uma nova unidade sociocultural mediante o estabelecimento de uma identidade étnica diferenciadora; 2) a constituição de mecanismos políticos especializados; 3) a redefinição do controle social sobre os recursos ambientais; 4) a reelaboração da cultura e da relação com o passado” (OLIVEIRA, op. cit, p. 55).

Esse processo concorreu sobretudo para configurar especificamente o território Makonde posteriormente, no palco das primeiras manifestações contra o regime colonial português que culminaram com o conhecido ‘massacre de Mueda’, quando exigiam “o seu direito de serem livres dos invasores”. Ou seja, ativa-se uma conexão do segundo elemento de construção social do território Makonde com destaque na sua inserção no circuito mundial das reivindicações anti-coloniais.

Segue-se então, a segunda fases, denominamos de ‘territorialização’ com características que se assemelham, as que visualizam a interferência externa na cultura local, por “um processo social deflagrado pela instância política” (OLIVEIRA, op. cit, p. 71).

A mesma característica é dada por Geertz (1978), como sendo modelado pela ocupação colonial com todas vicissitudes de um imperialismo europeu impondo, no entanto, a ‘tradições inventadas’ que trazem no processo a profissionalização dos artistas que passam a explorar as condições de produção semi-capitalista de troca de mercadorias.

Porque, mesmo sem conter a circunscrição capitalista, a produção Makonde foi capitalizada e transformada em *commodities* pelo simples fato da sua expressão escultórica ter-se tornado mais realista, assumindo nessa altura a função de arte social particularmente crítica da ocupação e da própria sociedade Makonde. Com uma mistura de abuso de poder sobre uma figuração conhecido como “sempre co-determinado pela transmissão de conhecimento de uma geração para outra” (ELIAS 2006, p. 25).

Portanto, a terceira fase, a que foi configurada com a formação do território e de projeto de constituição de um Estado-Nação coincide com a nomeação Shetani atribuída à estilos, de peças que registam uma crítica social a presença do colonizador. A fase semelhante deflagrada pelo processo do período imediatamente a seguir a independência do país. Trouxe uma nova reconfiguração do território Makonde, pois, além da interferência também introduziu de certa forma alguma imposição de outras ‘tradições’, empacotadas no modelo revolucionário e sob o pretexto de reorganização territorial, em que alguns dos artistas renomados são transferidos para os grandes centros urbanos com fortes tendências de continuar a mercantilização dos objectos produzidos outrora sob a marca de produtos apenas culturais.

Porém, antes da independência o território passou por um processo social no qual foi dominado pela LALN, transformado em um território inimigo pelos portugueses que viam nos seus moradores guerrilheiros que passaram a ser tratados como terroristas sem, no entanto, poder retornar às suas aldeias, refugiando-se desse modo em zonas libertadas. Portanto, tratou-se de uma nova configuração tanto a cultura Makonde, de camponeses-guerrilheiros assim como do próprio território de produção para campo de batalha. Iniciando um processo de construção social de uma identidade política que configura pela reivindicação pela liberdade e inserção do espaço social em palco de guerra tornando tanto o território assim com o Makonde e a sua arte concorrendo para a ponte de construção da unidade nacional. Ou seja, o processo de construção social do território Makonde indica, segundo ALFREDO (2008, p.39) que é “um processo diferenciado de territorialização, articulando-se com instituições sociais erigidas em torno das quais”, os ‘Makondes’ buscam estratégias de organização não só da produção ou o acesso aos recursos naturais, mas também o engajamento dos actores no forjamento da identidade cultural em torno da formação de uma estratégia específica. Nesse âmbito, o processo de construção social do território exige que se encontrem os mecanismos que indiquem um processo de territorialização.

No contexto de construção social do território de Mueda, associamos as definições observadas por autores como Wagner; Álvares, Dagino & Escobar; enquadráveis nas especificidades da realidade de Mueda. Para tanto, a produção da arte Makonde foi um dos elementos fundamentais que possibilitaram tanto a construção social do território como a identidade cultural, bem como a identidade política do grupo do planalto de Mueda. As relações sociais dos artistas produtores que passaram a residir nos grandes centros urbanos, deixando para trás a terra na qual nasceram, viveram, trabalharam e nela se transformaram em guerrilheiros e libertadores da pátria e rumaram para o desconhecido. Onde encontram e iniciaram um novo estilo de vida em território completamente estranho, estruturado na reprodução social baseado na prática de produção de estatuetas, incorporados em cooperativas de produção e comercialização iniciando desse modo um processo novo de reconstrução de identidade cultural e política devido a sua actuação política em actividades diferenciadas das anteriores a guerra e após a guerra.

No início da década de 1990 iniciaram uma viagem, mais uma vez de reconfiguração de seu território, o de retorno a Mueda e que revelou o período o qual marcou significativamente as dinâmicas sócio-económicas e culturais de Moçambique, e

mais uma vez os Makonde tentam reelaborar a sua identidade e passam a se adequar às antigas tradições vigentes e desejam desenvolver as aldeias em uma nova realidade de Mueda, incorporados em Associações de Produção e praticando também agricultura, sem a esperança de apoio governamental.

Esse processo de construção social do território Makonde a que nos referimos contrasta em muito com a narrativa do colonizador que diz que Makondes são maus e irracionais porque se negavam a trocas culturais resultantes do contacto entre dois povos, numa situação de dominação em seu território. Isso porque a integração dos portugueses na figuração Makonde no mesmo território produziu aculturação nos dois lados, houve sim trocas culturais, apesar de impostas, como assegura Oliveira que foram “resultantes do contato entre os dois povos”.

O autor acrescenta ainda que, houve “aquisições e empréstimos, foram bilaterais mesmo com a pulverização do fenómeno de dominação. E, influenciaram os Makondes a modelar sua produção cultural vinculado “a troca económicas dos objetos produzidos criando valores” (OLIVEIRA, op. cit., p.30).

Nessa lógica, Appadurai observa que, “o valor concretizado nas mercadorias que são trocadas (...) em vez de apensas nas formas e funções da troca criando vínculo entre a troca e o valor como política em seu sentido mais amplo. Tendo em conta a distinção das condições sob as quais objetos económicos concluem em diferentes regimes de valores no tempo e no espaço (APPADURAI, op. cit, p. 16).

No tocante a teoria de território aqui utilizada para articulá-lo na pesquisa, se incorpora a apropriação do espaço pela ação social de diferentes atores. Ou seja, o conceito de território não só incorpora o jogo de poder entre os atores que actuam num determinado espaço social, mas é também resultante desse jogo de poder, definindo uma identidade relacionada a limites geográficos, ou ao espaço físico determinado.

Assume-se, no entanto que, a construção social do território Makonde pode ser associada às estratégias de valorização da Arte local de forma diferenciada, se ela se associa os factores que diferenciam este território do resto do país, ou, aos factores que lhe são específicos, características que constroem a identidade política como, seu grupo, sua história, sua cultura e seus artistas, e todas as formas que configuram e reconfiguram tanto o território assim com as identidades evidentemente.

Assim, ao nos debruçar sobre a arte Makonde de Moçambique, estaremos testando a sugestão de Maillot (1996, apud ABRAMOVAY, 1998) de que devemos compreender as especificidades da construção do território Makonde através da comparação com

sistemas de produção de outras mercadorias no mundo, levando sempre em consideração o passado desses territórios, sua organização, seus comportamentos colectivos, o consenso que os estrutura com componentes maiores da inovação e criatividade.

Propomos discutir também teoricamente um processo muito importante que é a construção das identidades (Cultural e Política do grupo Makonde), observando em primeiro lugar que a recente extensão e evolução da formação da identidade cultural em um determinado território socialmente construído ou em construção movido pelas interações sociais incentivam os estudiosos de diversas perspectivas do conhecimento a descrever e analisar os processos sociais em seus elementos constitutivos. Portanto, a noção de identidade cultural não se refere apenas a um conjunto das características de um povo, advindas da interacção dos membros da colectividade e da forma de interagir com o mundo. Mas também se refere às tradições, à cultura, à religião, à música, à culinária, ao modo de vestir, de falar, aos ritos, dentre outros elementos que representam os hábitos de um dado povo.

Centrando nossa análise nos processos pelos quais o grupo Makonde executa a interiorização sociocultural efetuada na socialização, na transmissão do mundo social e da construção da sua identidade a uma nova geração através das artes, vamos pensar estes processos que, inseridos em uma dialética social complexa, coadunam com a construção da identidade territorial e cultural e político do Makonde. Nessa pesquisa se focalizam as dinâmicas que constroem a figuração Makonde, do planalto de Mueda, a qual “possui peculiaridades estruturais representantes de uma ordem do tipo particular” (Cf. ELIAS, 2006, p.26).

Portanto, para melhor situarmos a construção social da identidade Makonde e a importância do pluralismo da identidade, referidos à dinâmica estrutural, investigamos os elementos que estão presentes no processo histórico.

A identidade é evidentemente um elemento-chave da realidade subjetiva, e como toda realidade subjetiva acha-se em em relação dialética com as sociedades. A identidade é formada por processos sociais, uma vez cristalizada, é mantida ou mesmo remodelada pelas relações sociais, ou seja, os tipos de identidade, são produtos sociais *'tout court'*, elementos relativamente estáveis da realidade social objetiva (sendo o grau de estabilidade evidentemente determinado socialmente (...)) os processos sociais implicados na formação e conservação da identidade são determinados pela estrutura social. Inversamente, as identidades produzidas pela interacção do organismo, da consciência individual e da estrutura social reagem sobre a estrutura social dada (...)) As

sociedades têm histórias no curso das quais emergem particulares identidades. Estas histórias, porém, são feitas por homens com identidades específicas (...) As estruturas sociais históricas particulares engendram tipos de identidade, que são reconhecíveis em casos individuais. (...)”. Os tipos de identidade são observáveis e verificáveis. (BERGER & LUCKMANN, op. cit, p. 228-30).

Embora Berger & Luckmann (op. cit.) achem equivocada a noção de identidades coletivas, pautadas na sociologia de Émilie Durkheim um dos clássicos da Sociologia contemporânea, ao pautar seus estudos nas crenças e modos de comportamento instituídos pela colectividade, na qual

a identidade social destes grupos constitui-se também como identidade territorial, pois o referente simbólico de sua construção perpassa o território. Por tais identidades coletivas, os sujeitos politizam as nomeações da vida cotidiana e as práticas rotineiras de uso da terra, remetendo a relações determinadas que estabelecem com a natureza (Araújo & Haesbert, 2007, página 104)

Por essa razão avanta-se a possibilidade de a identidade Makonde ser uma construção social, admitindo a hipótese de a realidade social ser também uma construção social, ressaltando célebre expressão da Karl Marx, de que “a consciência do homem é determinada por seu ser social.”

O modelo da identidade Makonde pode ter desempenhado uma função determinante, tanto de produtores e artistas, assim como de combatentes pela causa da independência nacional ou de ambos eparados ou conjuntamente. Ou seja, a consciência social, cultural e política do grupo é que determinou a construção tanto da identidade cultural assim como a identidade política. Por consequência, a produção artística ou a arte Makonde é um dos elementos fundamentais que possibilitam a construção social do território e identidade cultural-política do grupo do planalto de Mueda.

A história recente mostra que esta estratégia de construção da identidade territorial associada à arte Makonde e a outros produtos localmente produzidos se relacionaram com a mobilização de bases de valorização autóctone, tendo os actores locais se destacado pela sua participação nos processos históricos e políticos de grande envergadura no contexto nacional, relacionando a arte Makonde, os escultores, e o movimento nacionalista dos anos 50/60 do século passado.

Aconteceram nesse período grandes transformações radicais da estrutura social que contribuiriam para reformulação da identidade cultural Makonde produzidas pelas

interferências de vários factores exógenos que concorrerem para a eclosão da chamada ‘arte moderna’ nascido na Tanzânia e Quênia. Países que albergaram migrantes e exilados políticos na sua maioria escultores, deram origem à nova arte com alguma influência do trabalho em madeira de pau-preto e pau-rosa, construindo uma evolução plástica dos anos posteriores. O novo estilo escultórico, o Shetani, viu o seu desenvolvimento ocorrer “em Dar-es-Salam, rapidamente repetido por outros escultores e depois um outro tipo o Ujamaa, ou arvore da vida” (MEDEIROS, op. cit, p. 168).

Assim, as peças Makonde passaram a ser de “interesse ocidental pelas coisas estrangeiras – em especiais coisas estrangeiras utilitárias” (...). “Que havia surtido o efeito de alienar (...) os Makondes de suas formas próprias de expressão artística” (SPOONER, 2008, p. 247).

O contexto dos nacionalismos africanos e das atenções internacionais para o nacionalismo moçambicano e do movimento de solidariedade, internacional fez com que o novo estilo das peças rapidamente chamasse atenção de africanistas, especialistas e simples amadores de arte do continente negro, suscitando desde os primeiros tempos uma nova polémica envolvendo diversos especialistas.<sup>14</sup>

Portanto, a “teorização sobre a identidade procurará então tomar conhecimento das transformações da identidade que aconteceram realmente, e será ela própria transformada no processo” (BERGER & LUCKMANN, op. cit, p. 236). Ou seja, os Makondes na Tanzânia transformaram sua identidade influenciados por um processo de efervescência nacionalista construindo socialmente um novo estilo de arte, Ujamaa ou simplesmente, a “arte moderna”. As esculturas foram desenvolvendo progressivamente uma expressão naturalista e realista, mesmo dentro dos padrões e princípios europeus, quando comparados com as tradições escultórica 'macondes' anteriores (SOARES, 2000, p.62).

Berger & Luckmann asseguram que a interiorização dessa nova identidade é acelerada pelo facto de referir-se à realidade endógena, de modo que o indivíduo a realiza no próprio acto de interiorizá-la e, ao estilo Ujamaa<sup>15</sup>, passa a ser atribuída a eclosão de uma reconfiguração da identidade cultural nos anos de 1950. Os movimentos sociais da época serviram também como elementos modeladores de ordem cultural, referência

---

<sup>14</sup> Ver DIAS, (1973), FOUQUER (1971), HARRIES (1970), KASFR (1970), KORN (1968), PEERA (1970), SHORE-BOSS (1970) e SOUT (1966) Apud MEDEIROS (2001,p. 168).

<sup>15</sup> Nyerere's philosophy of Ujamaa as an attempt to integrate traditional African values with the demands of the post-colonial setting. As a philosophy, the central objective of Ujamaa was the attainment of a selfreliant socialist nation.

nacional e fontes de expressão artística dos anseios que impulsionaram a construção de uma identidade territorial, e como espaço social que originou muitas transformações de ímpeto nacional, inclusive as suas características geográficas que facilitaram a transição do produtor-camponês para uma nova identidade de guerrilheiro.

Nesse sentido, na lógica da sociologia da cultura de Bourdieu (1994), configurou-se um o campo artístico que é espaço de lutas ideológicas e de enfrentamentos que têm como objeto o poder e é utilizada para interpretar o território e identidade Makonde. Os artistas resistiram à tentativa portuguesa de anular a identidade cultural local, acatando o engajamento político e na resistência através da afirmação e transmissão da cultura, da escultura, garantiu a manutenção da sua religião tradicional dominante até os dias de hoje. Os seus ritos de iniciação, sua dança Mapiko, característica do Makonde do Planalto e que foram preponderantes para envolver todas as etnias na tarefa de expulsarem os portugueses do território nacional.

O argumento de Oliveira (op. cit, p.31) de que “as populações autóctones serão reiteradamente representadas a partir da imagem”, e representação do Makonde, descrito como violento e irascível, por Mhaigue (op. cit.). Essa classificação foi evidenciada pela manutenção da forte coesão cultural resultante do isolamento espacial, que permitiu a preservação da identidade cultura tradicional Makonde. Isso leva Oliveira a argumentar que:

a busca de uma racionalidade leva a localizar os personagens (portugueses e Makondes) e os eventos concretos em um processo maior, que é a expansão do mundo europeu no ‘continente africano’ integrando uma narrativa mais abrangente supostamente inexorável e de sentido unívoco. O causal desemboca na fatalidade, que anula completamente os agentes históricos, sem sequer sentir a necessidade de justificá-los ou absolvê-los (pois a narrativa flui de um único prisma, o europeu, compartilhado pelo narrador e seus ouvintes) (OLIVEIRA, op. cit, p. 12).

Nesse processo a produção artística e outras actividades de produção funcionaram como espaços da expressão de várias dimensões relacionadas com o mundo da vida dos Makonde. Os artistas locais dedicam a sua actividade não somente pela inspiração artística, mas como projecto de um modo de vida que possibilite a realização das aspirações de produzir enquanto ser individual que trabalha, para viver em condições de vida em liberdade, com autonomia, sem abrir mão do reconhecimento das várias dimensões do indivíduo. Baseado na blindagem de que a arte Makonde é 'cultura' local.

O que significa certamente que a arte de produzir não envolve só esculturas, mas realça uma simbologia de referência à identidade cultural Makonde. Sem contar com a caricaturização da presença portuguesa nesse espaço social.

Obviamente assumimos analogia entre a identidade cultural e arte Makonde aos casos da série que se observa em várias regiões que procuram constituir seus produtos territoriais como forma de identificá-los e de resistência. A construção social do território, da identidade cultural e político do grupo Makonde envolve um momento descritivo etnográfico das suas estratégias de valorização da sua arte, cultura, história e de outros produtos locais de forma diferenciada, e em um segundo momento analítico interpretativo, buscando observar como se associam os factores socioculturais com o património natural presente no território de Mueda.

## **CAPÍTULO 3: PROCESSOS HISTÓRICOS DE MOÇAMBIQUE ENVOLVENDO MAKONDE**

### **3. 1. Origem do Makonde na Construção do Território**

O território tem uma funcionalidade no reforço do sentimento de pertencimento e um modo de agir no âmbito de um determinado espaço geográfico, como forma de dar significado à caracterização de uma noção de territorialidade, refletida nas coletividades. Albagli (2004).

Levando-nos a acreditar que o “sentimento de pertencimento étnico a um lugar de origem específico, onde o indivíduo e seus componentes mágicos se unem e identificam-se com a própria terra, passando a integrar um destino comum”. A relação entre a pessoa e o grupo étnico seria mediada pelo território e a suas representações poderiam remeter não só a uma recuperação mais primária, mas também as imagens mais expressivas da autoctonia” (OLIVEIRA, 1997, p. 64). No entanto, a ‘territorialidade’ do Planalto de Mueda dá destaque à qualidade inerente a fixação do grupo e sua cultura e o estabelecimento da relação entre a cultura do grupo e meio ambiente, de acordo com Oliveira (1997).

O grupo Makonde de Moçambique habitante do Planalto de Mueda de acordo com o que a literatura aborda a origem do Makonde sustenta, é oriundo de uma pequena região situada junto às fronteiras dos Camarões com a Nigéria, segundo Greenberg (1955). A maioria desses estudos secundam também que, em Moçambique, este grupo provavelmente, outrora teria pertencido a uma grande Federação Marave, Império o qual pertence a maior parte dos grupos do norte de Moçambique, como sustenta Ferreira (1966), que,

Maraves ‘tem afinidades com todos os povos matrilineares da África Central que se supõe ter emigrado em várias épocas da região do Congo. Seus vizinhos orientais Ajáuas, Macondes, Macuas e Lomués com tantos pontos de contato, relativamente à organização social, que a distinção entre estes grupos é apenas possível com base na separação histórica, na língua e nas variações dos ritos de iniciação’. Não tem dúvidas em aceitar o termo Maravi, para designar esses povos de comum origem que são os Cheuas, os Nhanjas e os Manganjas. (...) para os linguístas tal adoção seria conveniente visto haver uma notável semelhança entre a língua por eles falada e as raízes do Ur-Banto (...) os Maraves sejam percursos de todos os Bantos. (FERREIRA, 1966, p. 15-17).

Contudo, “os reinos de Maravi entraram como resultado da imigração de um grupo de invasores, o Phiri, que veio da bacia Congo no século XIV” como afirmam Brimingham e Fyfe (1982, p. 145) citado por Newitt (1982, p. 145), os quais, emigram para o nordeste ao longo do vale do rio Lugenda, em tempos bastante longínquos. Pode ter permanecido por longo tempo, como muitos grupos etno-linguísticos, no vale do Zambeze (como era chamado muito antes da constituição dos atuais territórios como Moçambique) por um período aproximado de dez a quinze séculos, na região que hoje constitui as fronteiras entre Moçambique, Malawi, Tanzânia e Zâmbia. O grupo Maravi dominou uma grande área que tinha conexões comerciais lucrativas, de marfim, com os comerciantes árabes da costa, de acordo com Brimingham e Fyfe (1982).

Presumivelmente teria permanecido na zona ao Sul do Lago Niassa<sup>16</sup>, como secundam autores como Maples (1897), Fülleborn (1906), Greenberg (1955), Adam, Yussuf & Dias (1964), Santos ([1892] 1999); Ferreira (1975), Absalão (2007), Adam & Yussuf (2006); e Ferreira, 2005) sustentam essa versão.

Algumas teorias consideradas credíveis se debruçam sobre a origem do Makonde: (i) de que se trata de gente que emigrou dos Grandes Lagos, junto as fronteiras dos Camarões com a Nigéria de acordo com Greenberg (1955); (ii) Yussuf Adam (1993) apresenta o mito da origem do *Makonde* a partir de uma região situada a oeste do planalto, perto do lago Niassa. Segundo este autor atesta ainda que, os atuais *Makondes* “descendem provavelmente de escravos que escaparam aos seus captores no caminho do interior para a costa” (YUSSUF ADAM, 1993, p. 10).

O mesmo autor assegura que, entre os *Makonde* não se encontra uma substância catalisadora da consciência coletiva, sendo este povo uma miscelânea de perseguidos, escravos e outros aglutinados, por conquistas de prisioneiros, das batalhas que se conta que tiveram de travar. Vindo a fixar-se na região do planalto devido às condições propícias para a agricultura, e das temperaturas amenas e ausência de mosquitos como razões que podem ser convincentes.

Embora esses mitos e teorias são de certa forma contestadas pelas falas dos próprios *Makondes* no campo de observação quando eles afirmam que:

---

<sup>16</sup> - O maior lago existente nesta região que faz fronteira entre Moçambique e Malawi, na verdade Niassa, significa lago na língua local.

no percurso quando abandonaram a região do Lago Niassa, chegaram a costa que oferecia algumas condições de vida. Onde já se encontravam os árabes fazendo trocas comerciais incluindo o tráfico de pessoas. Fugiram da costa por temer serem raptados por árabes e serem vendidos como escravos, como aconteceu com alguns desprevidos. Na fuga se esconderam no planalto. (Trecho de Entrevista com professor Makonde em Mueda, Maio, 2017).

Segundo Dias (1964), sabe-se muito pouco acerca da origem do *Makonde*, devido provavelmente à sua ausência de organização tribal, pois não há propriamente uma consciência coletiva e um destino histórico comum. Essa migração que teria causado deslocamento de muitos grupos na região teria sido originado, segundo Ferreira (2005:p.76), pela intrusão estranha de dois grupos de origem angule, que atravessaram o Zambeze em 1835 e 1839. Esse grupo designado por Marave, que, segundo o censo de 1970, era cerca de 250 000 indivíduos (FERREIRA, op. cit., p. 76).

Portanto, para melhor compreendermos de forma específica a origem dos *Makonde* talvez seja necessário de entender a origem das populações que hoje habitam essa região muito antes de se denominar de Moçambique, o que implicaria abordar um vasto conjunto de fenômenos sociais, políticos, culturais e económicos que ocorreram nas últimas décadas de 1800 e que deram origem à designação das populações ou grupos habitantes do território que outrora fez parte de uma grande região denominada África Central, (também chamada de África Europeia), a qual corresponderia ao vale do rio Zambeze, definido por Ferreira (2005, op. cit, p. 56), como uma vastíssima área, agrupando Moçambique, Rodésia, Zâmbia e Malawi as quais englobam idênticas etnias, povos que embora vivendo dentro da mesma área geográfica, têm díspares antecedentes históricos e diferentes afinidades culturais com os vizinhos.

A referida área vasta, incluindo a África do Sul, possui um histórico notável por ter sido nela onde se estabeleceu “o primeiro grande império do hemisfério Sul, denominado Mwene Mutapa, e que teve como capital o Grande Zimbabwe, que controlou as rotas de comércio desde a África do Sul até ao Zambeze e as rotas do ouro, cobre, pedras preciosas, marfim e instrumentos de metal que eram trocados com os comerciantes árabes da zona litoral” VANSINA (1995, p. 138).

Nessa região do Limpopo, na qual desde o início do século XIX era caracterizada por conglomerados de pequenos Estados organizados sob a dominação política de linhagens e dinastias reais, dentre os quais prevaleceu o Império de Gaza, criadores de gado e cultivadores, familiarizados com o trabalho do ferro e seus usos, se estabeleceram

em diversas regiões da África Austral, a Sul do Limpopo, entre a metade e o final do primeiro milénio da era cristã, (NGCONGCO, op. cit, p. 105).

Posteriormente essa região constituiu comunidades políticas independentes as quais teriam sido importantes para as trocas comerciais e culturais gerando grande número dos principais Estados ligados à história dos povos Shona e Lunda, (ISAACMAN, 2010, p. 211).

Portanto, a localização geográfica desses estados outrora existentes facilitou duas grandes invasões sem precedentes históricos, económicos, sociais e culturais: uma, facultada pelo acesso por terra e pelo mar, transformando-a no centro de uma longa história de contatos comerciais, de influências culturais e de movimentos de populações originárias da costa do Oceano Índico (indianos, chineses, persas, europeus) entre outros; outras, a invasão dos Nguni, movimento denominado Mfecane, oriundo da Zululândia (uma região da atual África do Sul), composto por homens fortemente armados, que resultou em uma diáspora destrutiva, na tentativa de separar-se do “enraivecido” Skaka Zulo por volta de 1820.

Durante aproximadamente quinze anos os Nguni atravessaram o território que hoje é Moçambique, cruzando o Zambeze em direção ao Norte, em 1835, até se fixar no Planalto de Fipa, a atual Tanzânia Ocidental, constituindo-se em uma nação com forte poderio militar, como afirma Salim (2010), promovendo inevitavelmente uma "revolução social e política com efeitos devastadores e de reedificação da organização dos Estados na região que hoje se chama África Austral de Língua Bantu” (NGCONGCO, op. cit, p. 105).

As duas invasões acima mencionadas tiveram um papel central na construção do actual Estado de Moçambique e sobre seu impacto na integração progressiva da África Central ao sistema capitalista mundial em uma escala sem precedentes histórico. Especificamente a diáspora dos povos da África Austral insere-se no quadro mais abrangente das migrações e da formação de Estados que, há vários séculos, haviam se iniciado. Em alguns casos, os imigrantes estabeleceram seu domínio sobre grupos que conseguiram permanecer fora da esfera de influência dos Estados Shona e Lunda. A dominação exercida pelos Gaza Nguni resultou na construção do Império de Gaza Central, do vale do Zambeze até a actual Maputo.

Cabe salientar que, a região Norte sempre teve a predominância árabe onde se desenvolveram formas de governo denominadas sultanatos e xecados, nos quais o poder político estava nas mãos dos árabes que se notabilizaram com a ascensão do mundo Árabe

que inicia muito antes do Europeu por volta do século X, disseminando uma onda de islamização na costa moçambicana onde penetravam os mercadores muçulmanos (HRBEK, 2010).

Para melhor caracterizar este fenómeno, esforço maior foi feito por Mouzinho de Albuquerque (1913, p. 27) que afirma: “todo o litoral e também próximo do Niassa, encontram-se muitos árabes de Zanzibar, mais ou menos cruzados com macuas, exercendo muito predomínio. Os chefes são todos mestiços árabes ou arabizados e seguem o maomeasmo bastante mesclado de feiticismo.” Recordando que a presença árabe na África Oriental prolongou-se por mais de dois séculos, com o estabelecimento da capital, em 1832, do sultanato de Seyid Said em Zanzibar e Pemba, no litoral, segundo Salim, (1973, 1975 e 2010) .

Além de deixarem um legado cultural enraizado com a islamização dos habitantes do litoral norte e de parte dos Ajauas; “A eles se deve a importância considerável assumida pelas atividades mercantis e marítimas e o intercâmbio comercial mantido pela África Oriental com a Indonésia, a Índia, a China, a Arábia e a Pérsia” (FERREIRA, op. cit, p.18).

A mobilidade das populações em busca de territórios com condições favoráveis ao longo de séculos é um elemento importante a ser levado em consideração para a origem do grupo *Makonde* de Moçambique. Como afirmado, o histórico da origem de todas as populações na região que hoje se chama Moçambique é resultante de um grande movimento Bantu iniciado há séculos, vindo dos grandes lagos e grandes florestas do norte de África até se estabelecerem nos locais onde hoje se encontram, ao sul do Sahara em busca de condições melhores de habitabilidade.

A referida busca teria influenciado na construção social desse território, no final do século XIX, que se beneficiou da delimitação colonial de fronteiras na África Sul e do Sahara, também contribuiu para a separação de figurações similares. Os que se instalaram em Moçambique podem ser originários desses processos citados acima, mas sobretudo a ênfase dada por Ferreira de que, “o *Makonde* tem uma consciência mais ou menos perfeita da comunidade de cultura e das suas relações com outras culturas aparentadas” (FERREIRA, 2005, p. 77).

Percebemos, de certa forma, que os *Makondes* não deixam dúvidas sobre sua origem. Questionamos porém, alguma literatura, supostamente, a maioria dos grupos que formam as populações de Moçambique têm a mesma origem. Queremos refutar a hipótese ou a teoria de que os *Makondes* são uma miscelânea de escravos fugidos, sustentado por

Yussuf Adam, pois, entendemos que eram pessoas livres que seriam transformadas em escravas caso não tivessem conseguido se libertar dos seus captores, portanto, tornar-se-iam escravizadas. Por essa razão, procuraram se esconderam no planalto. Hoje podem ser encontrados em diversos lugares em Moçambique.

### *3.1.1. A designação Makonde na configuração do território de Mueda*

O grupo denominado Makonde de Moçambique, habitante dos três Planaltos do Norte de Moçambique<sup>17</sup> ao Sul de Tanzânia, mais precisamente na Província de Cabo Delgado no Distrito de Mueda, é o grupo<sup>18</sup> em torno do qual observamos como concepções históricas são construídas e estão vinculadas a certa descrição geográfica, e que parecem estar associadas às dinâmicas envolvidas na construção das identidades do Makonde<sup>19</sup>. Este grupo é parte do embrião Bantu que habitou o vale do Zambeze por um período aproximadamente de dez a quinze séculos, desenvolveu uma próspera civilização da Idade do Ferro, numa região caracterizada por conglomerados de pequenos Estados organizados sob a dominação política de linhagens e dinastias reais, de cultivadores, familiarizados com o trabalho do ferro e seus usos, que migraram para o norte e se estabeleceram nos planaltos como resultado da invasão nguni, na aceção de Ngcongco (2010).

Inspiramo-nos, no entanto, na perspectiva apresentada por Elias, de que o grupo pertence a uma figuração<sup>20</sup> com acesso aos símbolos linguísticos autóctones

---

<sup>17</sup> País multicultural, multilíngue cuja língua oficial é o português. No entanto, “o português é língua materna de apenas 5% da população, pois se caracteriza pela existência de diversas línguas nacionais e dialetos falados no país de origem bantu” (Silva. s/d, p.1). Por influência fronteiriça alguns falam também a língua inglesa e Swahili.

<sup>18</sup> O grupo é o conceito sociológico mais importante, apesar de não existir um consenso sobre uma única definição. Atribuiremos este conceito no sentido de uma unidade sociológica que é auto-reconhecida e reconhecida pelos outros, especialmente aí aos organismos estatais. Por se tratar de uma localidade associada a um conjunto humano e não ser por si automaticamente designado e por se tratar de um grupo social em processo de interação. Observando a maneira como esses indivíduos se influenciam reciprocamente, pois, o seu comportamento depende muito da forma de agir das pessoas a que se associam, entre si e os demais membros do grupo há uma atitude de expectativa que é bidimensional, por se esperar sempre dos outros determinada atitude ao mesmo tempo que os outros esperam algo de nós a mesma coisa.

<sup>19</sup> O conceito de identidade está associado às variações decisivas feitas de nós mesmos, por nós mesmos ou pelos outros (LEVI-STRAUSS, 1996).

<sup>20</sup> - O conceito de figuração proposto por Nobeit Elias busca expressar a ideia de que, os seres humanos são interdependentes, e apenas podem ser entendidos enquanto tais; suas vidas se desenrolam nas figurações sociais que formam uns com os outros e em grande parte são moldadas por elas; as figurações estão continuamente em fluxo, passando por mudanças de ordens diversas, algumas rápidas e efêmeras e outras mais lentas e profundas; e os processos que ocorrem nessas figurações têm dinâmicas próprias, dinâmicas nas quais razões individuais têm um papel, mas não podem, de forma alguma, ser reduzidas a essas razões (GOUDSBLOM e MENNELL, 1998).

(Shimakonde, Swahili, Ngoni, Yao, Emacua e Kimwani) cujo troco comum é Bantu e partilhante da língua oficial, o português dos colonizadores. Entende-se por língua oficial, aquela em que é operacionalizada no processo de constituição do Estado, e com base nela, cria condições de unificação linguística do território e tornada obrigatória em ocasiões e em espaços oficiais, (incutidos sob a égide de civilização), para todos os habitantes de Moçambique<sup>21</sup>. O grupo apresenta um modo “de vida conjunta em grupos, possuindo certas peculiaridades estruturais observadas nos seres humanos em virtude de sua interdependência fundamental uns dos outros, agrupam-se sempre na forma de figurações específicas” (ELIAS, 2006, p. 26).

Entre as peculiaridades estruturais, desse grupo destaca-se “a afinidade com todos os povos matrilineares da África Central que se supõem ter emigrado em várias época da região do Congo” (FERREIRA, 1966, p. 17). Essa organização social é alicerçada por um sistema matrilinear de organização familiar, no qual as mulheres cuidam da herança e das crianças, e os homens trabalham para o bem comum da família, formando aí uma unidade “figuracional que pode ser definida como redes formadas por seres humanos interdependentes, com mudanças assimétricas na balança de poder” (MENNELL, 1998, p.252).

Fundamentando a estrutura da organização social deste grupo, além de viver em aldeias<sup>22</sup> nas quais, “reside um grupo familiar complexo sob a chefia de um velho, *nañolo*” (DIAS e MARGOT, 1970, p.11), este grupo não tinha por hábito partilhar sua aldeia com outras etnias, como afirma Pires (1924)<sup>23</sup>. Dadas estas circunstâncias pode-se afirmar que, “o *Makonde* quase que não conhece régulo. Alega que quando chegaram no Planalto de Mueda não havia outros habitantes, cansados de longas jornadas, invasões nguni e guerras movidos pelo enraivecido Shaka Zulo a partir da região atualmente conhecido como África do Sul, procurando, no entanto, a proteção das zonas íngremes e fortificações para sua morada. Reúnem-se, contudo, em povoações, constituídas pela reunião de várias famílias sendo ligadas por parentesco. Algumas povoações estão sob a jurisdição dum chefe, cuja autoridade é quase nula ou mesmo nula. Só em caso de guerra

---

<sup>21</sup> Admitindo-se no entanto, o discurso político de que a língua portuguesa é um veículo da unidade nacional que possibilita a comunicação de todos os moçambicanos do norte a sul, mesmo não sendo por conseguinte o idioma do domínio da metade da população do país.

<sup>22</sup> Enfatizando que a aldeia no sentido Makonde se diferencia do conceito geográfico, pois, a aldeia Makonde abrange o grupo, portanto, determinando um conceito de grupo, como fundamenta Dias (1970).

<sup>23</sup> (...). O verdadeiro Makonde não se relaciona senão com os da sua raça. “(...) o Makonde não mantém relações com os pretos de raça diferente, esconde-se no meio do mato e constroem as suas habitações. (PIRES, op. cit., p. 51-57).

contra estrangeiros todos se reúnem combatendo o inimigo comum” (PIRES, op. cit., p.58).

No entanto, Dias e Margot (op. cit., p.15) acrescentam que “cada aldeia é uma unidade independente que obedece ao seu chefe, embora este ouça a opinião dos chefes de família do seu grupo”. No planalto de Mueda onde esse grupo habita denotava-se certas particularidades (que até hoje se observam em outros contextos de Moçambique) nas suas relações que estabelece com o ambiente a aldeia não era perene, segundo os argumentos de Dias e Margot (op. cit.) a aldeia *Makonde* podia ser deslocada caso as condições de vida não fossem favoráveis.

Atribuindo-se, no entanto, a classificação de tipo de organização social ‘avuncular’ pode ser transferida do atual local para outro, bastando que para o efeito que o chefe assim determinar alegando motivos fortes aceites pelos chefes de famílias na sua alçada para se deslocar para outro lugar, onde as condições ambientais são favoráveis a produção e vida melhores para dar continuidade a vida, o que ocorre de tempos em tempos.

Com efeito, destacamos a prevalência até hoje das descrições sobre o grupo, feitas por Livingstone, quando, em 1865 passou na região do Rovuma e observou esta etnia chamando-a de *Makonde* do norte de Moçambique, além da descrição antropobiológica feitas dos *Makondes*, como tendo “o corpo e os membros bem feitos, mãos e pés pequenos; a pele ou de um pardo escuro ou de um pardo claro; estatura média e ar independente” (LIVINGSTONE, 1876, p. 8)<sup>24</sup>.

Este autor acrescenta ainda que: “They are all independents of each other, and no paramount chief exist”. Ou seja, o grupo vivia praticamente independente uns dos outros no plano político e organizacional, sem hierarquia que se igualasse a organização tribal, sem definição de classes ou estratificação social. Contudo,

os Makondes sempre viveram em grupos e se conheciam e os grupos eram divididos sempre pequenos de forma horizontal sem hierarquias de classes.

---

<sup>24</sup> - Livingstone contradiz-se com os autores ingleses e alemães na descrição das aptidões físicas do Makonde. Os ingleses fizeram a descrição a partir das populações de Cabo Delgado no século XIX, segundo Dias, “Joseph Thomson, diz que os Macondes são notáveis”: “for the extreme slenderness of their well made figures”; Andrade Corvo, diz que, os Macondes ‘são notáveis pela figura bem feita e équenez que têm’”. E os autores alemães que nos finais de século XIX também estudaram os Makondes a partir dos da Tanzania, também divergem nas suas observações antropobiológicas: Lieder e Adams dizem que “os Macondes, ‘em geral, têm ombros largos, são atarracados, mas não especialmente robustos, enquanto H. v. Behir diz “que ‘eles são visivelmente pequenos e fracos e que o seu perímetro torácico é pequeno’”. Por sua vez António Pires, “que lidou de perto com os nossos macondes, (...) “diz que ‘são criaturas corpulentas’”. In: Jorge Dias – os Macondes de Moçambique, 1964, op. cit. 42).

A unidade do Makonde está expressa nas construções das suas habitações, retangulares, compartimentadas, cujo centro construía um alpendre onde os homens se concentravam para trabalhar fabricando instrumentos de produção enquanto uns esculpiam as estatuetas.

Neste lugar decorriam todos os tipos de conversa entre os mais velhos, e, entre eles e os jovens: aconselhamentos, críticas aos desviados, ensinamentos, planos de trabalho, acertos de casamentos, planificação dos rituais de iniciação, lobolos, educação dos jovens para o respeito pelos mais velhos e as tradições entre outras atividades. Não ausência de leis escritas, este espaço servia para passar ensinamentos que conduzissem ao respeito pelas leis Makondes.

Nesse alpendre as mulheres não frequentavam porque tinha suas próprias atividades como cozinhar para estes homens e cuidar de crianças e educá-las, até a fase de serem iniciadas. Terminada a preparação da refeição era dado um sinal para que os mais novos fossem buscar a comida para todos.

Caso o chefe de família se encontrasse ausente, era suposto enviar um jovem para anunciar-lhe que a refeição estava pronta pois mesmo que ele demorasse horas não era permitido que se servisse antes deste ter iniciado. Ninguém desobedecia a esta regra.

Então, o mais velho servia e em ordem decrescente todos iam servindo e comiam, os mais novos retiravam os utensílios no final, se a comida sobrasse e faltasse alguém para a refeição, o restante era guardado para esse caso, ou se por ventura aparecesse um visitante, tinha direito a refeição que era colocada no telhado do alpendre.

Nesse espaço, não era permitido a entrada de mulheres nem meninas. Nem os rapazes não iniciados que podia brincar com as meninas ou estar perto das mães. Depois de iniciados os rapazes passam a pertencer o alpendre e nunca mais entram no quarto dos pais.

Assim como as meninas iniciadas, não são mais permitas entrarem no quarto dos pais, e passam a estatuto de mulheres que cozinham e se ocupam das atividades domésticas bem distantes dos homens. (Trecho de Entrevistas, em Mueda, Maio, 2017).

No entanto Ferreira (2005), justifica tal forma de organização da estrutura social *Makonde* que é corroborada pela pesquisa, na qual se denotava, no entanto,

... ausência de organização tribal que lhes impediu que se desenvolvesse a consciência colectiva de um destino histórico comum (...). Viveram sempre dividido em pequenos grupos familiares, conhecendo apenas a soberania do seu chefe de povoação (...) Só esporadicamente, na zona marginal, parece ter havido chefes cujos poderes se estendiam a várias povoações, sendo duvidoso que se tratasse de monarcas ou autênticos chefes supremos. (FERREIRA, 2005, p. 76).

O autor acima observa ainda que, apesar de não se encontrem dados históricos confirmando a sua organização social bastava, no entanto, o fato de eles possuírem uma

cultura homogênea<sup>25</sup> que, em grande parte, representa uma forma de adaptação ao ambiente natural, para se ter de admitir uma longa permanência nos planaltos, o que cimentou e construiu uma certa blindagem da sua cultura, o que os diferencia de outros habitantes do país, nos quais existia uma forte tradição de hierarquização tribal, na qual os chefes mais poderosos faziam questão de manter vivos os feitos dos seus ancestrais e a história do seu povo, através de cronistas que memorizavam os feitos e os transmitiam oralmente. O mesmo autor afirma que, mesmo sem desenvolver a consciência coletiva, tem uma consciência,

mais ou menos perfeita da comunidade de cultura e das relações com outras culturas aparentadas, podendo deduzir-se uma ideia de comum origem pela maneira como perguntam se um indivíduo pertence a outro povo. Assim consideram aparentados os Andondes, que habitam as margens do Rio Rovuma, na região de Mucimboa da Paria e Nangade. cuja língua também é semelhante, assim como certos hábitos e o uso do botoque (ndona) no lábio superior. Mas usam enormes rodela em orifício abertos nos lóbulos auriculares, o que os distingue dos Makondes. (FERREIRA, op. cit, p. 77).

Talvez seja o fato de a essência do grupo social não ser efetivamente a proximidade física, mas sim, a consciência de interação conjunta que caracteriza a particularidade *Makonde*, que, os olhos externos, sobretudo dos viajantes viram que, enquanto sociedade *Makonde* era desprovida de qualquer forma mesmo que embrionária, de Estado ou de mecanismo de centralização. Ou, como diria Pacheco, alguma forma estruturada de governação que facultasse alguma “possibilidade de uma especialização de papéis políticos ou ausência de um papel de liderança único e centralizador” (OLIVEIRA, 1988, p. 235).

A percepção que se tem dessa organização social permite visualizar como os indivíduos dão formato ao coletivo, denominado nós “os Makonde”. “O grupo familiar Maconde não tem limites da vida física; os seres humanos que o constituem vêm de um outro mundo, impreciso. (...) após a morte continuam nesse outro mundo do além. Nem o que estava antes, nem o que vem depois, deixa de ser vida, se bem que uma vida um pouco diferente desta em que nos movemos” (DIAS, op. cit, p.159).

---

<sup>25</sup> “O planalto dos Macondes, pela sua homogeneidade, forma um centro de cultura padrão. as populações de cultura Maconde que se estendem pelas bancadas do planalto, a meia altitude, e pelas terras baixas que circundam o planalto, formam culturas marginais, que se desviam, mais ou menos, da cultura-padrão”. “Essa homogeneidade, não quer dizer igualdade, pois a cultura Maconde caracteriza-se por grandes linhas-padrões sempre sujeitas a pequenas variantes pessoais dentro das constantes. São mais linhas tendenciais do que trilhos rígidos, que todos têm de percorrer, invariavelmente” (JORGE DIAS, op. cit, p. 21).

Na confrontação com outros atores sociais com uma causa na qual se envolvem e se ligam, definem uma identidade que se torna operacional para abranger os processos organizacionais fortemente influenciados pela forma estrutural de vida.

Portanto, a designação Makonde segundo os entrevistados, tem um significado articulado à paisagem do Planalto. Para eles a designação *Makonde* se refere “*ao homem que vive no mato denso*<sup>26</sup> e que só se iniciou com a chegada de alguns indivíduos do sexo masculino no Planalto” (trecho de entrevistas em Mueda, 2017).

Quando questionamos o significado do *Makonde*, as respostas são similares:

Por estarmos neste planalto de Mueda, por isso chama-nos Makonde, local que não há montanhas, um lugar pouco plano.  
Somos Makondes por causa do lugar onde estamos.  
têm outros Makondes nas zonas urbanas falam outras línguas, Shimakonde é a nossa língua.  
Se estivéssemos nas montanhas teríamos outras designações.  
É ser nascido no Planalto de Mueda.  
É a originalidade, nascença, pais Makondes.  
Porque como no passado, somos os mesmos, a língua é a mesma.  
Makonde significa mato denso. Homens que vivem no mato denso e muito fértil.  
Porque cultivando a terra dava bons frutos e o Makonde não queria coisas dadas por outras pessoas que não fosse do seu próprio esforço, gosta de trabalhar e produzir para si.  
E quando chegaram aqui não traziam mulheres e nem crianças. Iam se juntando, aqui porque os que tomavam conhecimento da existência de indivíduos da mesma etnia, vinham se juntar aos que lá estavam.  
Escolheram o planalto pelas características da sua localização e pelo fato de ter alguns sinais que identificavam o lugar, como grandes porções de terras férteis.  
O Makonde faz machamba (roça) muito grande por isso localizaram-se nesse lugar para desbravarem grandes extensões de terra e cultivarem manterem comida disponível por todo ano.  
E achavam esta região produtiva.  
Sem esta terra não seríamos Makonde.  
Os Yaus que vivem do outro lado do rio deram essa designação aos que vivem no planalto. (Trechos de Entrevistas, Mueda, Maio, 2017).

Essas afirmações fundamentam a constatação de Roseiro (2013) no seu estudo sobre os “Símbolos e Práticas Culturais dos Makonde”, especificando a relação entre o habitante do Planalto e a paisagem, assegurando que, Makonde,

---

<sup>26</sup> “A região dos Makondes é coberta de matas cerradíssimas, com pequenas clareiras, onde os indígenas fazem as suas culturas. Os makondes são extraordinariamente ciosos da sua independência, de índole pouco comunicativo e desconfiada” (PIRES, 1924, p. 57).

refere-se a um certo tipo de paisagem e fecundidade da terra, tornando-se a identificação do indivíduo que a habita nela. Ressalta ainda o autor que, os Kumakonde, sendo, Vamakonde. Kumwalo, Kumakonde, Kundonde, Kumanga, Kuluma, termos que indicam lugares, pelo que, os Makonde do planalto identificam os elementos do seu grupo étnico de acordo com o lugar onde estão. Makonde escrito com 'K' significa terra fértil, (Kumakonde Kukonda Vinu) portanto: terra dos Makonde Kukonda Vinu". A designação diz respeito a pessoas que vivem em terras sem águas, mas férteis. Por outro, lado, Makonde é o plural de Likonde, que quer dizer "região onde não há água". Neste caso, "Makonde" seria um conjunto de regiões onde não há água... (ROSEIRO, 2013, p. 45).

Com efeito, o consenso em designar o grupo de Makonde é baseado na extensa literatura<sup>27</sup> existente sobre esses habitantes do planalto de Mueda, que os denomina de 'povo Makonde' ou 'grupo Makonde', até de 'muedenses'. Os referidos estudos partem da hipótese da existência de uma política identitária endógena que resultou na designação dos Makonde dos planaltos, pois, os de Cabo Delgado denominam os de Macomia de Andondes ou Vandonde; e os da Tanzânia chamam os de Cabo Delgado de Mavia ou Mavilha.

Esta denominação Mavilha, segundo Ferreira (op. cit.), foi atribuída aos de Mueda por reagirem brutalmente, usando logo facão quando alguém os ofendia. "(...) a perpetuação de sua reputação temível é conquistada, e quanto cresce a tendência das pessoas de vê-las como diferentes e clanisticamente misteriosa" (STOUT, 1966, p. 3). Ou seja, eram as distinções e expressões etnocêntricas e preconceituosas que contrariam a origem básica deste grupo. Essa agressividade do grupo foi além do protagonista na formação das famílias Makondes, também serviu de proteção e defesa destes, pois, segundo depoimentos dados por eles aquando da sua chegada ao planalto não despunham de esposas, ou famílias e precisavam sobreviver, até mesmo ludibriar os seus perseguidores que lhes buscavam para transformá-los em mercadoria.

Para estes entrevistados a primeira identidade que o Makonde trouxe à Mueda foi dentária, com dois dentes caninos afiados como forma de embelezarem-se. Ao chegarem a Mocimbuá da Praia, na costa do Cabo Delgado ostentando essa beleza, sem, no entanto, constituir-se de alguma forma de ameaça. Porém, os escravagistas começaram a caçá-los para trocá-los como mercadoria, fazendo com que eles abandonassem o lugar, receosos

---

<sup>27</sup> - Localizam-se em "serras que formam extenso planaltos, sendo ásperas as suas vertentes. Sendo região coberta de densíssimo arvoredo e mato cerrado, atentando a falta de informações pouco ou nada se poderá dizer também sobre a hidrografia". Este autor classifica os Makondes de "aguerridos, traiçoeiros e mentirosos, pouco amigos de trabalho" (PIRES, 1924, p. 56).

de ser capturados para fins mercantis, foram se instalar nos planaltos onde podiam se esconder e para formarem famílias tendo sequestrado as mulheres que encontravam nas mediações de outras povoações, principalmente Macuas. Os dentes aguçados serviram como elemento de terror para as suas vítimas.

Num segundo momento na reconfiguração da sua identidade, aumentaram o número de dentes afiados, não só como defesa para não serem reconhecidos pelos árabes ou raptos, mas também como elemento ameaçador nas cruzadas de sequestros de mulheres<sup>28</sup>. Na verdade, a identidade Makonde começa a ser construída e promovida com as escarificações faciais e tornou-se evidentemente um elemento-chave.

Na terceira fase, do seu processo identitário, furaram os lábios superiores para dessa forma se tornarem irreconhecíveis para os seus algozes perseguidores e mais assustadores para as suas vítimas<sup>29</sup>. No quarto e último estágio da reconfiguração da identidade, marcaram o rosto com as escarificações que podem ser observadas em algumas pessoas mais idosas atualmente<sup>30</sup>. E, testemunhadas pelas esculturas representativas que ainda são produzidas hoje e disponibilizadas para a venda<sup>31</sup>.

Enquanto tentavam disfarçar a sua identidade, aos olhos dos externos tornaram-se ferozes para o rapto das mulheres nas redondezas, e conseqüentemente foram sendo descritos por europeus como sendo tais. Os historiadores apontam para uma forte aglutinação de diversos fatores culturais e estruturais que intermedeiam e reforçam as ligações entre a existência nas regiões circunvizinhas de um povo Chewa de tradições e cultura semelhantes em outras regiões de Moçambique, no Quênia Tanzânia, Malawi, Zâmbia, entre outros país da região. Ressalta-se que a diferenciação linguística que hoje existe entre Makonde da Tanzânia e de Moçambique, e, ainda, entre estes e os Matambwes, prova que houve um longo processo de individualização que só foi possível com o decorrer de algumas gerações. (FERREIRA, op. cit, p. 76).

O variado amálgama de que resulta o grupo Makonde pode ser indicado pela observância em várias outras regiões dos rituais relativos aos frutos da terra, observado no planalto, aos quais o termo Marave estaria ligado, simbolizando o fogo, a introdução de uma nova ordem e, também, o domínio político dos invasores Phiri. A ocorrência

---

<sup>28</sup> Ver anexo 8.

<sup>29</sup> Ver anexo 9.

<sup>30</sup> Anexo 10

<sup>31</sup> Anexo 11

desses rituais fixados pelo grupo Makonde em outras regiões reforça a hipótese da existência de outros Makondes espalhados na região, os quais receberam diferentes denominações. Conforme Ferreira (2005), no Malawi os Makonde são designados de Chewas ou de Phiri, os dois principais clãs matrilineares no poder político na região.

Importa acrescentar que, os Chewas englobam no caso, os Nyanjas e Manganjas, formando desse modo, os outrora parte do Grupo Marave, possuindo traços comuns com os habitantes atuais de uma área ao sul e sudeste do Lago Niassa que, grosso modo, corresponde à região que velhos Makondes dizem ter sido a sua pátria primitiva. Pode ser que esse isolamento dos restantes tenha se constituído em um dos elementos que teria contribuído para diferenciá-los dos Makondes da Tanzânia chamados Matambwes e dos Andondes, os três podendo ter sido um único povo no passado.

A hipótese defendida por muitos estudiosos é de que a situação topográfica teria lhes permitido, ao longo dos anos, manter-se independente, inconquistáveis, por que se encontravam longe da alçada dos outros grupos e etnias; dos asiáticos; dos escravagistas, e até dos portugueses que haviam se instalado na província e em outros distritos, confiantes na defesa e proteção do planalto. Porém, essa hipótese pode ser refutada tendo em conta que sempre é importante ponderar que a escolha feita em se fixar no alto de um planalto poderia também ser um indicador da capacidade de autodeterminação destes indivíduos que formaram a sociedade Makonde.

Contudo, de um modo geral, o fator comunidade que caracteriza o Makonde mostrou-se ao longo dos anos pela interligação entre o grupo e uma série de eventos históricos que serão descritos neste texto, que os liga ao resto do país. Ao longo da sua história praticavam um tipo de economia de produção, alicerçada na divisão sexual do trabalho e produzindo alimentos necessários à sua sobrevivência, graças às condições climáticas dos planaltos, mesmo com ausências de chuvas, pois contou com a presença de cacimba/geada não somente a atividade agrícola, silvicultura, a caça, (inclusive de elefantes, usando armadilhas ou organizando grandes caçadas coletivas)<sup>32</sup>.

Também se dedicam à produção de produtos culturais denominados de 'arte Makonde' máscaras e esculturas esculpidas em madeira, demonstrando o domínio de manuseio de instrumentos de ferro, mesmo antes de se fixarem no Planalto, pois produziam artigos de uso doméstico e instrumentos de guerra e para sua própria proteção dos outros animais e de inimigos humanos. Finalizando, com a ênfase de que a designação

---

<sup>32</sup> Anexo 12.

Makonde está sobretudo ligada não somente a topografia ligada ao território, mas também plasmada na identidade cultural interligado a identidade política, fortemente demonstrativa da competência do grupo na promoção de eventos históricos que alicerçaram e legitimaram a construção de espaço que hoje se chama Moçambique que encontraremos mais adiante na descrição da participação Makonde em diversos momentos históricos, econômicos e políticos.

### 3.1.2. A cultura Makonde na construção social do território e das identidades

Pecqueur (1987), diferencia os tipos de território, ao introduzir a expressão território construído, ou espaço-território, que, segundo ele, é formado a partir do que se considera as dinâmicas resultantes do encontro de actores sociais em um determinado espaço geográfico, actuando para procurar identificar e resolver problemas comuns da comunidade.

#### *Adote um povo*

*Diz a lenda que a tribo Makonde foi fundada por uma mulher. “Conta a tradição que certo homem pegou uma tora de madeira e nela entalhou a primeira mulher vivificada durante a noite.” “Ainda hoje as mulheres Makondes ocupam uma alta posição social”. A elas pertencem a terra as colheitas e as casas”. “Quando um homem deseja se casar ele passa a viver no lar de sua esposa durante até duas semanas devendo também oferecer uma arma à família dela como pagamento”.*  
[www.aup.org/lista/pr8168.hvelatm](http://www.aup.org/lista/pr8168.hvelatm)

*Os habitantes de Moçambique têm usos e costumes diferentes* (título de um texto de um livro de 3ª classe do ensino colonial, da década de 1970, em referência aos Makondes).

*A Arte Makonde é cultura* (Artista Makonde, 2013).

Portanto, a cultura revela-se ao mesmo tempo como criação exclusiva do povo e como fonte de criação, arma de libertação económica-social e arma de dominação. A cultura como expressão e resultado das relações entre o homem e a sociedade por um lado, e com a natureza por outro lado encontra-se em todos os povos e é inerente ao próprio processo da vida, seja onde for que se desenvolva uma vida consciente, floresce uma cultura. A cultura é o conjunto dos valores materiais e espiritualistas criados pela humanidade ao longo da sua história ... a cultura engloba tudo o que faz como homem não seja um animal e que se torne cada vez mais homem. Tem a sua fonte no povo que ela própria fertiliza que ela torna cada vez mais povo. A cultura é dialeticamente gerada pelo povo e geradora do povo. É ideologia, pensamento, ciência técnica, arte, atitude, comportamento e inclui no seu domínio todos os produtos de todas as actividades humanas. A cultura é expressão da vitalidade do povo e síntese permanente do conjunto das actividades criadoras do povo. (...). É dinamismo, está em luta contínua contra si

mesma pondo-se constantemente em causa para se fortalecer e ultrapassar. (SEMINÁRIO DE FORMAÇÃO DOS RESPONSÁVEIS DISTRITAIS DA CULTURA, 1978, p. 7).

Todavia, toda cultura tem uma configuração marcada pelas formações socioculturais próprias do homem (BERGER & LUCKMANN, 2007). Já para Lamas (2002, p.54), a cultura é resultado, mas também uma mediação (...) nossa consciência e nossa percepção estão condicionadas, 'filtradas', pela cultura em que vivemos (...). Daí que a representação cultural tem certo grau de complexidade relacionado com o desenvolvimento de cada Sociedade”, porque a esfera cultural, ao invés de território, é um espaço simbólico definido pela imaginação e decisivo na construção de uma auto imagem de cada pessoa.

No entanto, a cultura não é meramente um sistema de convicções e práticas formais. É essencialmente formada por reações individuais a um padrão tradicionalmente determinado e por variações desse padrão; e, realmente, nenhuma cultura jamais poderá ser entendida se atenção especial não for dedicada a essa variação de manifestações individuais. No âmbito do estudo antropológico, refletir sobre qualquer cultura implica em observar as suas especificidades que merecem ser abordadas e entendidas, sem julgamentos ou desqualificações preconcebida pelo pesquisador. (FELDMAN-BIANCO, 2010, p. 449).

De acordo como essas formulações “a noção de cultura é equiparada à de “isolado” em demografia, sendo do mesmo tipo e possuindo o mesmo valor heurístico” (LEVIS-STRAUSS, 1967, p. 335). Os seres humanos, aos se constituírem em grupos, comunidades, sociedades, instauram processos acordados de socialização e de individualização, os quais culminam num processo único chamada *humanização*, de acordo com Berger & Luckmann (2007). O autor destaca ainda que, pode-se acrescentar que, somente com a transmissão do mundo social a uma nova geração, a interiorização efetuada na socialização, a dialética social fundamental aparece em sua totalidade.

Portanto, esses processos, constituintes da dialética da cultura *Makonde*, diferentemente das outras culturas de Moçambique, por ser protagonista na configuração deste território, têm sido objeto de muitas pesquisas desde que os europeus iniciaram o seu périplo por estas terras nos finais do século XIX. De acordo com Rita Ferreira (2005), existem várias pesquisas intensivas e sistemáticas realizadas por etnólogos, a exemplo de Jorge e Margot Dias (1964).

Por se tratar de um grupo com características específicas e até consideradas exóticas, sempre chamou a atenção dos viajantes, missionários que por lá passavam, os quais se interessavam em observar e descrevê-los, como é o caso de David Livingstone (1865), Waller (1874), dentre outros<sup>33</sup>. Este último descreveu as características exteriores das pessoas habitando na região do Rovuma, o rio que separa Tanzânia de Moçambique, como sendo pessoas tatuadas no rosto e em toda parte do corpo, de dentes afiados e pontiagudos; as mulheres como apresentando lábios furados e alguns homens colocavam anéis nos lábios<sup>34</sup>.

Livingstone (1865), também se contradiz com outros autores na descrição dos elementos antropobiológicos dos Makondes que diz que eles têm: “o corpo e os membros bem feitos, mãos e pés pequenos; a pele ou de um pardo escuro ou de um pardo claro; estatuta média e ar independente”. No estudo realizado por Santos, acaba integrando tanto os *Macuas* assim como os *Makondes*, classificando-os de *cafres*, apelido pejorativo que os portugueses usavam para desqualificar os habitantes do Moçambique ao longo dos anos da seguinte forma:

... Cafres gentios de cabelo crespo, os quais pola maior parte são macuas de nação. Os cafres da terra firme de Moçambique são Macua génios, muito bárbaros, e grandes ladrões. (...) Esta nação de macuas (...) é a mais bárbara, e mal inclinada que todas as nações de cafres (...) todos ordinariamente limam os dentes de cima e de baixo, e tão agudos os trazem como agulhas. Pintam-se todos pelo corpo e com um ferro agudo, cortando suas carnes. Furam ambas as queixadas das pontas das orelhas, quasi até à boca, com três ou quatro buracos de cada parte, por cada um dos quais cabe um dedo (...) Também fazem dois buracos nos beiços: no de cima metem um pau delgado como ùa pena de galinha, de comprimento de um dedo, ali o trazem direito pera fora, como um prego, e no de baixo trazem ùa grande rolha de chumbo encaixada, tão pesada que lhes derruba o beiço, quasi até à barba, e assim lhes andam sempre aparecendo as gengivas, e dentes limados, que parecem demônios. Trazem mais as orelhas todas furadas em roda com muitos buracos, e neles metidos uns paus delgados como agulhas de rede, de comprimento de um dedo, que parecem porcos-espinhos. E tudo isto trazem por galantaria, e festa, porque quando andam anojados, ou tristes deixam tudo isto, e trazem todos os buracos destapados. É gente muito robusta, e de muito trabalho. Todos andam nus, assi homens, como

---

<sup>33</sup> Hoje, pesquisadores de fora do país continuam pesquisando esse povo e existe em Portugal professores de universidades cuja linha de pesquisa é o *Povo Makonde e sua arte*.

<sup>34</sup> Destacamos que a maior parte dos estudiosos desta cultura é de portugueses, os quais a representaram de forma eurocêntrica e preconceituosa. Diversos relatos que inicialmente parecem opor-se entre si, como por exemplo, quando uns falam da existência de grandes líderes tribais, em completa contradição com outros, que afirmam não ter havido uma constituição tribal na sua estrutura social e verdadeiros “chefes” na acepção da palavra como tem sido frequente em outros povos de Moçambique.

mulheres, e quando andam bem vestidos, trazem ùa pele de bugio, ou d'outro animal cingida da cintura até os joelhos. Em todos os mais costumes, tratos, modos de viver, sustentação, e lugares em que habitam, são muito semelhantes aos cafres de Loranga, (...) são de quasi todos os cafres desta costa, que vivem pelos matos, e mais em particular destes Macua, nos quais se acham mais brutalidades. (SANTOS, 1999, p. 247-248).

A caracterização estigmatizante feita por Santos refere-se também às escarificações e as tatuagens, sinais exteriores que marcam os *Makonde* e os diferenciam de outros grupos, os quais lhes renderam as descrições de *violentos* e *irascíveis*. A forte personalidade e o espírito desenvolvido desse grupo lhe conferiram, sem sombra de dúvida, um lugar marcante na etnologia dos povos africanos.

Contrariamente ao que muitos alegam que os Makondes apresentam tatuagens, não é efetivamente uma pintura na pele, o que acontece é uma cicatrização que consiste em escarificar, furar através de golpes de faca ou outro instrumento cortante de forma permanente permitindo que a pele forme cicatrizes que decorem o corpo. Para melhor realce dessas cicatrizes aplica-se um pó de carvão vegetal que depois de seco a pele se torna lisa com alguns sulcos de onde sobressai o desenho.

As modificações dentárias, comuns a muitos outros povos, é, de facto, a característica que mais é descrita como *aparência ameaçadora* destes, visto como *ferozes* e *aguerridos*, para quem os contenciosos da vida se resolviam com lutas, quase sempre sangrentas travadas ao longo da sua história até chegar ao planalto e refugiar-se nos locais íngremes de forma a se isolar o máximo de possíveis ataques do exterior. Até certo ponto, o que Santos diz acerca da forma de se vestir do Makonde, os entrevistados afirmam que, “antes da colonização nós não nos vestíamos de panos. Mas sim de material tirado dos troncos das árvores esmagados e se tornarem leves para cobrirmos os nossos corpos” (Trechos de Entrevistas, Maio, 2017). Dias, confirma que:

Antigamente, os mancondes não conheciam a tecelagem e só sabiam fazer fios de algodão e de outras fibras vegetais, tapavam o sexo com pequenas peles de gazela ou com pano feito de entrecasca de árvore. As mulheres usavam, em geral, uma pequena pele de gazela, presa, à frente e atrás, a uma corda que traziam amarrada à volta da cinta, chamada lichava. ... bordada com missanga de cores que adquiriam nos centros comerciais do litoral (...) outras usavam um pano de entrecasca de árvore, bastante estreito, cerca de 0,10 m, com uns 0,50 m a 0,60 m de comprimento, que passavam por entre as pernas e se vinha prender à

frente e atrás no tal cinto de corda lichava. (DIAS e MARGOT, 1970, p.52).<sup>35</sup>

Nesse sentido, não se observa nenhum constrangimento nem ausência de pudor quanto a vestimenta do grupo, pois, para Dias, a “a noção de pudor moral também varia em função de certos princípios tradicionais relacionados com as condições de ambiente” (DIAS, 1970, p. 51). Este autor argumenta que:

Para o Maconde, o vestuário era, antigamente, além de agasalho nas noites frias, principalmente uma preocupação de natureza moral e estética. (...) sentia a necessidade de encobrir as partes pudendas e, (...) gostava de valorizar o seu corpo, ornamentando-o com desenhos e colocando, em certos lugares, objectos de madeira ou metálicos, às vezes coloridos. Para eles, o tronco nu, tanto nos homens como nas mulheres, não envolve a menor ideia de impudor. Os seios das mulheres são considerados por todos como destinados a alimentar as crianças, e o seu espírito simples e criado em plena natureza não pode ver nisso sombra de malícia. (...) o hábito saudavel de pilar a farinha com o tronco nu, ao ar e ao sol, não se conhece praticamente uma mãe maconde que não tenha leite para amamentar o seu filho, não durante uns meses, mas durante dois e tres anos. (DIAS, op. cit., p. 51).

Portanto, visualizar a cultura *Makonde* nos dias atuais tem merecido a atenção de Antropólogos, Historiadores, Sociólogos, entre outras áreas de saber, por se tratar não só de uma cultura considerada *exótica*, mas pelas articulações entre o campo da cultura, da natureza e da política, evidenciadas no passado pré-colonial e ainda atualmente.

No período antes da fixação da colonização e durante, os interesses dos estudiosos se ligavam às estratégias de dominação. E as etnologias produzidas procuravam evidenciar a base social dos *Makonde* de modo a servir para um arsenal informativo que operacionalizasse sua transformação em dominados. No período pós-colonial, o conhecimento da cultura e da sociedade dos *Makonde* interessava também pelo fato de terem sido corajoso a ponto de desencadear a desobediência que culminou com LALN e por fim retirada do colonizador do Planalto de Mueda conquistando a independência que os portugueses lhe haviam subtraído. Alguns estudos incidem ainda na busca da *identidade nacional* moçambicana, a qual tem como ponto de referência o “grupo *Makonde*”, sua 'arte' e seus 'rituais de puberdade', os quais guardam especificidades consideradas significativas.

---

<sup>35</sup>Anexo 13.

Nossa abordagem de buscar as dinâmicas mediadoras na construção social do território, identidade cultural e política *Makondes* tendo, a cultura, a arte e a identidade política e os rituais de puberdade como elementos mediadores desses processos, busca entender as relações entre o campo da cultura e da política, em sua interface com a natureza como elemento chave das políticas identitárias de vários grupos étnicos no continente africano. Estudar o *Makonde* a partir dessa chave analítica facultou-nos elementos dinamizadores das especificidades da cultura *Makonde*, configurada nos seus rituais de passagem, nas danças, especificamente a dança *Mapiko*, e o esculpir de madeira, possibilitando a comparação com certos traços culturais já descritos em relação a etnias do círculo congolês do sul.

Além disso, as danças que se observam nos *Makondes* de Moçambique e de Newala aparecem entre os Chewas de Moçambique; Zâmbia e Malawi e, também no Congo e na Lunda. As estátuas por eles produzidas são bem conhecidas em nível internacional, divulgadas em primeira mão pelos Alemães a partir da Tanzânia, graças à crescente integração da África no contexto da história e da economia mundial, como justifica Hrbek (2010); e, mais tarde pelos portugueses, quando da colonização do território, com a introdução de figuras europeias, entre outras imagens que eram depois comercializadas em diversas partes do mundo.

Por isso salientamos a existência de fortes indícios de que, o fato de terem permanecido isolados durante um período longo, não estimado especificamente, pode ter contribuído para essa permanência de um substrato pigmoide da sua cultura. Por se tratar de uma condição limitadora nas maneiras e nos procedimentos. Nessa lógica, e na ânsia de anexar novas áreas ao território já conquistado, sabendo da existência de mais nativos para dominar e ampliar seu poderio colonial, os colonizadores procuraram de todas as formas alcançarem o território protegido dos *Makonde* até alcançá-los. De acordo com Said (1999),

... na expansão imperialista estava em jogo o território e possessões, geografia e poder. Tudo na história humana tem suas raízes na terra, o que significa que devemos pensar sobre a habitação, mas significa também que as pessoas pensaram em ter mais territórios, e portanto precisam fazer algo em relação aos habitantes nativos"... "o imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que já possuídas e habitadas por outros..." (SAID, 1999, p.37).

A literatura que aborda o *Makonde* na sua maioria, também advoga a probabilidade de que num passado longínquo eles terem pertencido a um único povo,

como já foi indicado. Ferreira (op. cit.) argumenta que a unidade do *Makonde* é simplesmente de natureza cultural e no passado aceitavam que os estranhos viessem e se integrassem no grupo com intuito de conviver, estabelecendo que se quisessem habitar no território, bastava acima de tudo que assumissem a identidade e cultura *Makonde*. Estes distintivos identitários eram também aplicados aos escravos capturados de ambos os sexos, mesmo às crianças, excepto aos que eram vendidos no comércio de escravos.

Importa salientar que, o *Makonde* do planalto, além das caracterizações culturais descritas foram influenciados mais tarde pela cultura do imperador (embora não haja registo de os portugueses terem sido responsáveis pela destruição da estrutura da organização tribal, porque não existia) quando estes romperam com o isolamento e iniciando-se um processo de assimilação à nova cultura portuguesa<sup>36</sup>. Colocando em curso estratégias à sua cultura exterior na sociedade *Makonde*, a tradição permaneceu dominante, enquadrando a vida dos artistas que continuam com o seu dever na sociedade tradicional. Mas estava em curso a tentativa de integrar o *Makonde* na cultura dominante cuja sua submissão foi reconhecida como impraticável.

A justificativa do agente colonial, para minimizar o fracasso de assimilação e aculturação, alegava que o *Makonde* era portador de uma cultura ‘primitiva’, incapaz por si só de aprender ou adapta-se às condições de uma cultura superior que incluía “*a dimensão educativa, pedagógica, de que se reveste a relação entre tutor e tutelado*”, também alegavam que, *dispunha de conhecimento parcial ou deformado dos códigos culturais dominantes*” (OLIVEIRA, op. cit., p. 224).

O *Makonde* se destacara pela defesa de sua cultura, a qual protegeu com a vida da invasão de outras culturas estranhas, conhecidos pela preocupação estética refletida não só nas máscaras e esculturas, mas em todo tipo de objetos de utilidade doméstico<sup>37</sup> fabricados com detalhes e sensibilidade estética que demonstram o amor pela beleza. Destacando as máscaras usadas para a dança *Mapiko*, caracterizadas por serem produzidas como peças únicas e sob nenhuma hipótese repetidas, mesmo com a

---

<sup>36</sup> Gerando o que Malinowski (1938, p. xv) descreve como, “... em cada situação de contacto cultural nós temos não uma, nem mesmo duas, mas três fases culturais coexistentes”. Ou seja, a convivência do *Makonde* com os portugueses produziu uma aculturação ou assimilação da cultura ocidental pode ter contribuído para a condição descrita. Todavia a resiliência da cultura *Makonde* mantém-a preservada.

<sup>37</sup> Pentas, colheres de pau, potes, panelas de cerâmica, tambores, insígnias de poder, instrumentos para rituais, objetos de adorno, caixas para remédio e rapé, cachimbos, rolhas de garrafa, bilhas e potes, entre outros objetos.

diversificação e criação de novos temas. Pode se observar também na arquitetura das aldeias e caminhos de acesso onde se nota esse cuidado estético.

Nesse aspecto, Medeiros secunda categoricamente que, “os macondes utilizam a própria estrutura da raiz ou de tronco para dar forma imagética. Das suas formas e dos seus nós, o artista faz brotar uma criação espantosa “arejada” e móbil, onde se encarnam passo a passo uma imagem realista da sua vida quotidiana e os símbolos delicados dos conceitos sociais mágico-religioso” (MEDEIROS, 2001, p. 168).

A afirmação de Medeiros é secundada pelos artistas produtores que dizem: “se eu comer uma mandioca, crua, cansar-me de comer, pego no que restou e com uma faca faço uma imagem ou um recipiente, como se fosse uma brincadeira, foi assim que começamos” (Extratos de entrevista dos Artistas Makonde, 2017).

Não é por acaso que Yussf Adam (1993) batizou o grupo como sendo portador de uma “versão moçambicana de ‘Asterix e os Gauleses’”, ele advoga que:

Os macondes, aqueles que falam kiMaconde, são a maioria da população e conseguiram preservar a imagem de um grupo imbuído de um espírito de resistência feroz e inato, desde sempre contrário à dominação portuguesa. As escarificações faciais e os dentes afiados dos macondes ajudaram a consolidar a imagem que eles pretenderam transmitir deles próprios enfatizando, Esta invenção de uma identidade e de uma tradição foi bastante bem sucedida. (YUSSUF ADAM, op. cit., p. 9).

Importa destacar que, a cultura *Makonde* pode ter sobrevivido e resistido à violência e à aculturação que os atingiu desde a penetração portuguesa e não só da dominação da cultura colonial, mas também a ocorrência da dominação comercial e política, a repressão religiosa (como aconteceu com outras culturas em outras regiões do país), que culminou com a cristianização de uma parte da população sem, no entanto, ter afetado a sua cultura e manutenção da sua religião tradicional até os dias de hoje.

É nessa ótica que destacamos a resiliência da cultura Makonde, e na vida social o Makonde também demonstra a sua persistência, especificamente os artistas que outrora foram guerrilheiros e que em 1975 trouxeram a independência do país, e, passaram a denominação de antigos combatentes e convivem com as desigualdades sócio-económicas em relação à outros comatentes que se encontram no poder político. Os discursos que se seguiram ao período imediatamente à independência, carregados de nacionalismo e unidade nacional promoviam a restauração da cultura e arte *Makonde*

como património cultural do Estado – nação moçambicano considerados de renascimento, lembrança e luta de libertação nacional, na ótica de Clifford (1979).

Aumentando a tendência de valorização simbólica do território, da arte *Makonde* e do grupo, o governo transformou esse espaço por via da participação dos seus artistas no processo luta contra os portugueses que se encontravam na posição dominante, atuando no interior da estrutura social *Makonde* e estabelecendo regras de exploração capitalista tentando eliminar as formas de dominação tradicionais e as relações de produção que os sustentaram ao longo da história. Em certa medida, os que antes eram colonizados, dominados, e mediados pelo poder colonial, passaram a ser vistos e se verem enquanto os determinantes, deixando a condição de dominados e passaram a usufruir da condição de salvadores da pátria pela sua entrega no processo libertador de Moçambique.

Contudo, a cultura *Makonde* persistiu às desigualdades económicas e sociais num “estado de processos modernizados”, com a inserção de tecnologias de produção aplicadas à produção artística, tanto que, durante no período imediatamente a seguir à independência, os artistas passaram a esculpir quase o tempo inteiro, agregando a diversidade de temas com suporte do novo governo. Prova disso, é a valorização vigente observada no esforço do Governo do Distrito de Mueda no período da independência do país que vai de 1975 até os dias atuais em promover frequentes festivais culturais para que a camada juvenil conheça e aprenda a preservar a cultura *Makonde*, que experimenta transformações, sob a influência dos modos de vida trazida para Mueda, da mistura de culturas de estrangeiros oriunda de países vizinhos, principalmente a Tanzânia e Quênia.

Os tanzanianos falantes do Swaili praticam trocas comerciais no Distrito, inclusive colocando seu idioma como uma possibilidade de se hegemonizar na comunidade *Makonde*, pois os jovens que querem demonstrar as suas habilidades de aprender a língua podem ser facilmente influenciados. Apesar de falarem outras línguas no mercado, isso não lhes motiva usar essas línguas em família, ou no seu convívio familiar.

Nesse sentido, a teoria de Bourdieu (1982) pode fundamentar a nossa afirmação quando ele citando Saussure diz que, não é o espaço social que define a língua, mais a língua que define o espaço. Se os jovens habitantes de Mueda devem preservar a sua cultura conservando a língua materna mesmo com influência da mobilidade estrangeira é caso para concordar com Bourdieu, que o planalto de Mueda está definida como falante de língua *Shimakonde*. Os restantes idiomas trazidos por estrangeiros ou mesmo de outras quadrantes do país servem meramente para fins de comunicação, comerciais e de turismo

e os jovens se orgulham de conhecer esses idiomas e as usam no espaço público apenas, como afirma o Secretário Permanente do Distrito de Mueda em 2013.

### **3.1.3. Localização do Makonde na configuração da identidade cultural e política**

O que discorremos até agora refere-se mais especificamente a elementos característicos da designação Makonde, origem do grupo e sua cultura, os quais servem para fundamentar a ideia de que sua localização no Planalto de Mueda, em local com características que dificultam o acesso, serviu para albergar um grupo com um passado de longas jornadas, invasões e guerras. Sobrevivente ou mesmo promotor de invasões já referidas acima, preferiu a proteção das zonas íngremes dos planaltos como fortificações para sua morada. Como afirma Pires (1924) que:

não obstante ser aguerrido, o makonde, aproveita-se das condições naturais do terreno em que vive e pelo espirito selvagem e culto da liberdade de que é possuidor, ataca sempre de surpresa, promovendo emboscadas e nunca ataca em terreno descoberto. Aproveita a densidade da vegetação para dificultar a marcha do inimigo, ao mesmo tempo para o ferir à queima roupa, tornando quase impossível uma formação de combate. Muitas vezes consente que os seus inimigos e mórmente os brancos penetrem nas suas povações, facilitando-lhes até o seu acesso, para depois os chacinarem à vontade, aproveitando o efeito da surpresa e da dificuldade em conseguir achar saída de tais laberintos. Toda a prudência é pouca para não cair nestas emboscadas, que os makondes sempre armam. Só uma ação energética pôde ser eficaz contra tais inimigos e além de todas as dificuldades que podem aparecer, a falta de água que a vão buscar a 5 ou 6 horas de marcha, no tempo da seca. (PIRES, op. cit, p. 56-57).

Portanto, a localização do território Makonde na configuração da identidade cultural e política, mobiliza uma teorização sobre a identidade, e procurará então tomar conhecimento das transformações da identidade que aconteceram realmente, e será ela própria transformada no processo” (BERGER & LUCKMANN, op. cit, p. 236).

Nesse sentido, na lógica da sociologia da cultura de Bourdieu (1994), configurou-se, no entanto um campo artístico como espaço de lutas ideológicas, de enfrentamentos que têm como objeto o poder, sendo utilizada para interpretar o território e identidade Makonde. Os artistas resistiram à tentativa portuguesa de anular a identidade cultural local, acatando o engajamento político e a resistência através da afirmação e transmissão da cultura, da escultura e garantiu a manutenção da sua religião tradicional dominante até

os dias de hoje. Os seus ritos de iniciação, sua dança Mapiko, característica do Makonde do planalto, e foram preponderantes para envolver todas as etnias a expulsarem os portugueses do território nacional.

A escolha de se fixar nos planaltos, de acordo com Ferreira (op. cit.), serviu para aproveitarem as condições naturais para esconder suas aldeias nos lugares mais densos do mato, tornando os caminhos de acesso autênticos labirintos onde qualquer estranho facilmente se perderia de tal forma que as aldeias se tornaram lugares protegidos por fortificações cercadas e com mais de uma entrada para despistar os intrusos. Tanto é que colocavam estaquinhas pontiagudas, disfarçadas com capim ou ramagens, de maneira a ferir profundamente as plantas dos pés dos que se aproximassem descalços, sem conhecerem as veredas seguras. A escolha dos planaltos, isolados cercados de mata densa descrita como sendo:

... Extensos planaltos, sendo ásperas as suas vertentes. Sendo a região coberta de densíssimo arvoredo e mata cerrada, atendendo á falta de informações pouco ou nada se poderá dizer também sobre a hidrografia”. “(...) a região é coberta de matas cerradíssimas, com pequenas clareiras, onde os indígenas fazem as suas culturas”. “Fazem as suas povoações onde o mato é mais cerrado, abrindo uma clareira de forma circular proporcional ao número de palhotas a edificar as quais constroem á volta, junto ao mato, colocando no centro da povoação as que lhe servem de arrecadação dos comestíveis, constitui do o que se chama o “chengo”. “Além do mato espesso que o cerca e que já serve de protecção, rodeiam na duma grossa palissada, a qual os põe ao abrigo dos ataques das feras e dos seus inimigos”. “O “chengo” ou a povoação, tem em geral duas entradas no mato, terminando na parte inferior por uma porta que é cuidadosamente fechada á noite. É defendida esta com fortes prumos colocadas depois de cada lado e com intervalos que eles preenchem com grossos troncos para ficar bem em segurança, quando temem um ataque. “As entradas do chengo ou povoação, tem a largura suficiente para deixar passar um homem de cada vez, mas o seu comprimento atinge, muitas vezes 40 a 50 metros, sempre entre o mato, tornando assim difícil a entrada a qualquer estranho. O seu exterior é protegido por mato grosso e miudo e por arvores prepositadamente derrubadas”. “O solo em volta das povoações é todo cheio de covas, nas quais colocam estaquinhas pontiagudas e mascaradas com palha ou ramagem, onde facilmente o soldado indígena se inutiliza, ficando com os pés atravessados. Não é fácil pois encontrar uma povoação, e bastante difícil é o seu acesso para quem não conhece as veredas que para ela se dirigem. (PIRES, op. cit., p. 56-57).

Cabe frisar que essas técnicas de camuflagem foram bem aproveitadas e aplicadas durante a LALN. Ou seja, no campo de batalha, eles se camuflavam de árvores em movimento, colocando ramos em formas de coroas na cabeça, prática que servia para

ludibriar os soldados portugueses que faziam questão de caçá-los como se tratasse de únicos guerrilheiros, devido a suas caracterizações no rosto. Nessa ordem eles atacavam os seus inimigos sem eles relacionarem as árvores andantes e sempre de surpresa com guerrilheiros.

A fixação dos *Makonde* ocorreu antes da delimitação das atuais fronteiras físicas (decorrentes da partilha do Continente Africano resultante da Conferência de Berlim), na segunda metade do século XIX, período de expansão do imperialismo clássico<sup>38</sup> e de colonização dos países africanos. Nesse contexto,

Pecqueur (1987) considera importante a diferenciação entre dois tipos de territórios circunscritos: o primeiro entre eles seria aquele estabelecido por decisão político-administrativa, num processo de decisão “de cima para baixo”, cujos interesses, normalmente, são o estabelecimento de políticas de desenvolvimento da região pré-definida. Essa abordagem corrobora com o processo ocorrido no território de Mueda onde os colonizadores, ao se estabelecerem no território delimitaram as fronteiras sociais pelas administrativas com a finalidade de impor uma formação tutelar. Outra formulação, no entanto, seria chamada de território determinado que segundo o mesmo autor revela ainda uma compreensão sobre territórios definidos sob uma perspectiva político-administrativa como sendo o espaço-lugar, resultando em um produto das políticas de organização espacial do território, que seria para (OLIVEIRA, op. cit, p. 55).

Cabe frisar que, o imperialismo não só estendeu os tentáculos para o continente africano, mas também para as Américas, Ásia e o resto do mundo, onde os Estados-Nação do que se definiu como *ocidente* fez questão de anexar territórios. Fortalecendo a ideia de expansão do imperialismo no qual o mundo foi unificado num só conjunto de interações, Said (op. cit, p. 38) realça que:

o poderio ocidental possibilitou aos centros metropolitanos imperiais a aquisição e acumulação de territórios e súbitos a uma escala verdadeiramente assombrosa”. Considere-se que, em 1800, as potências ocidentais reivindicavam 55%, mas na verdade detinham 35% da superfície do globo, e em 1878 essa proporção atingiu 67%, numa taxa de crescimento de cerca de 220 mil quilômetros quadrados por ano. Em 1914, a taxa anual havia subido para vertiginosos 620 mil quilômetros quadrados, e a Europa detinha um total aproximado de 85% do mundo, na forma de colônias, protetorados, dependências, domínio e commonwealths.

---

<sup>38</sup> Said usa “o termo imperialismo para designar a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante; o colonialismo, quase sempre uma consequência do imperialismo, é a implantação de colônias em territórios distantes” (SAID, op. cit., p. 40).

Ao que tudo indica, começou com o intuito declarado de realizar trocas comerciais, de igual para igual, um processo tolerado pelos chefes e mercadores africanos, sem nenhum tipo de submissão, somente disputa com os comerciantes indianos que já se encontravam localmente, residindo e negociando com os nativos, mantendo trocas econômicas e culturais. A subjugação foi paulatinamente sendo construída a integração progressiva desta região à economia capitalista mundial, acelerando-se o surgimento de grandes transformações económicas e sociais que iam acontecendo na Europa. Nessa integração, a empreitada europeia de colonização iniciou-se nos últimos decénios do século XIX, como afirma, Wallerstein (1973 e 1976)<sup>39</sup>. Os portugueses já se encontravam estabelecidos na costa litoral de Moçambique desde 1800, tendo entrado no território como simples mercadores. Sobre esse assunto, Mouzinho de Albuquerque assinala, que:

...indicados por alto os dois grandes períodos em que se pode dividir a história de Moçambique. O primeiro, da descoberta e conquista, curto em duração, 1498 a 1590, fértil em acontecimentos, foi grande pelos resultados colhidos, foi a idade de ouro da província. O segundo, de decadência, dura há mais de três séculos” (...) “estes períodos admitem subdivisões. A princípio, a descoberta de portos de abrigo para reparação unicamente das naus no caminho da Índia, onde ao mesmo tempo se fundavam feitorias para o resgate do ouro e do marfim, constitui a preocupação única dos capitais das armadas; mais tarde, a sede do ouro (...) o ódio ao muçulmano (...) o entusiasmo proselitista multiplicam as fortalezas, espalham feitorias e levam os portugueses a rasgar o véu de mistério que encobria o interior. Mas aparecem franceses, holandeses e ingleses e perdemos o monopólio do comércio do Oriente e são ameaçadas por estes recém-vindos e pelos rumes e mouros as praças da costa. (...) apenas vem o tráfico de negros para o Brasil para salvar a fazenda pública e principalmente a particular, imprimindo ao período pombalino pouco se fez sentir em Africa e, quando mais tarde raiou em Portugal a aurora da liberdade, as atenções da metrópole, concentradas na política interna, desviam-se de todo de Moçambique até que, esporeados pelo despertar das cobiças estranhas, fazemos tentativas, muito intermitentes é certo, para levantar ali o nome português, para firmar o nosso domínio. (...) saindo de um longo e letárgico sono? O futuro o dirá. (MOUZINHO DE ALBUQUERQUE, 1913, p. 43)

De acordo com Wallerstein,

...a grande transformação das relações económicas da África com o resto do mundo não foi produto da partilha do continente nessa época;

---

<sup>39</sup> - Ver: Historia Geral da Africa. Capítulo 2. A África e a economia-mundo. Immanuel Wallerstein. (2010).

pelo contrário, a partilha da África foi uma consequência da transformação das relações económicas desse continente com o resto do mundo e, em particular com a Europa, num processo que começou em 1750, resultante da grande empreitada europeia de colonização dos últimos decénios do século XIX. (op. cit, p. 210)

A segunda metade do século XVIII é um marco determinante da história da expansão colonial, a qual contribuiu para a confrontação de impérios concorrentes nascidos do desenvolvimento do capitalismo europeu. Com advento da Revolução Industrial, a necessidade de recursos para as indústrias emergentes e o aumento da população com as descobertas na medicina que iam reduzindo a mortalidade. Decidiu-se pela divisão do continente entre as maiores potências imperialista de então para a acomodação desses interesses capitalistas em busca não só de matérias-primas, mas também a mão-de-obra barata com a exploração dos povos africanos, na acepção de Rosário & Leite (1963).

A partir do período citado, a palavra de ordem era *ocupação* e administração para exploração dos territórios colonizados. Portugal viu-se coagido a fazer um controle efetivo do território e à instalação da administração colonial em vários países da África, inclusive Moçambique. Contudo, a máquina administrativa colonial em Moçambique não foi pacífica, sendo possível só depois da queda do último império moçambicano, na década de 1895, denominado Império de Gaza a Sul de Moçambique (1884-1895), que abrangia toda área costeira entre os rios Zambeze e Maputo, que tinha a capital sediada em Manjacaze, na província de Gaza. A colonização portuguesa em Moçambique realmente se estabelece com a captura e deportação do Imperador local pelos portugueses, e seu envio para exílio na ilha de Açores, Portugal, onde morreu (ALBUQUERQUE).

Com os processos sociais, económicos e culturais decorrentes da colonização, o grupo *Makonde* já se encontrava localizado nos três (3) planaltos do sudeste da Tanzânia, a nordeste de Moçambique. Mais precisamente, Macomia e Mueda, na Província de Cabo Delgado, num vasto território moçambicano situado na Costa Oriental e Austral da África, o qual possui 799.380 quilómetros quadrados de superfície, fazendo fronteiras a norte com a Tanzânia, a oeste com Malawi, Zâmbia, Zimbábwe, África do Sul e Swazilândia ao sul. Moçambique então apresentava uma faixa costeira a leste do território, banhada pelo Oceano Índico, numa extensão de 2.470 quilómetros, desde a foz do Rio Rovuma até a Ponta de Ouro com algumas Ilhas ao longo da costa. Possui uma população estimada em 24. 366 milhões de habitantes, sendo 12.614 mulheres e 11.752 homens. Trata-se de um País essencialmente agrícola o que se evidencia, acima de tudo,

pelo facto de acordo com INE (2013), 68,8% residem na zona rural, contra 31,2% que vivem na zona urbana. O INE, cita ainda que, as mulheres são a maioria, representando cerca de 86,7%, contra 63,4% dos homens. O país é constituído por 10 províncias e 128 distritos. A coloração avermelhada no topo do mapa de Moçambique indica a localização do Planalto de Mueda, onde podemos encontrar o Makonde, objetos deste estudo.

O Distrito de Mueda, campo empírico deste estudo está localizada na parte Norte da Província, a norte do Rio Rovuma, que faz fronteira com a República Unida da Tanzânia e ao Sul com os distritos de Montempuez, Meluco e Muibunde. A leste, com o distrito de Mocímboa da Praia e a Oeste com os distritos de Mecula, na Província de Niassa. Mueda integra a micro-região norte de Cabo Delgado, constituída também pelos distritos de Muidumbe, Mocímboa da Praia, Nangade e Palma. É habitado por 122.618 (Censo de 2007).

Esta mesma fonte indica a existência de muitos milhares de Makondes espalhados pelo resto de Moçambique nos distritos de Palma, Nangade, Mocímboa da Praia, Muidumbe, Macomia, Cidade de Pemba e Maputo. Outros se encontram no planalto de Newala na Tanzânia, entre outros países da região. Portanto a divisão administrativa posterior aconteceu graças às modificações originadas pela delimitação de fronteiras físicas artificiais impostas pelos colonizadores, que construíram o atual território de Moçambique.

Neste território observa-se uma grande diversidade de zonas agroecológicas, em toda a extensão costeira. O clima é tropical e subtropical mais úmido ao norte e centro e mais seco ao sul. Dados do Instituto Nacional de Estatística (INE) estima que 75, 2% da população estão ligados à atividade agrícola, pecuária, caça, pesca e silvicultura, sendo uma população predominantemente rural<sup>40</sup>.

O estabelecimento dos *Makondes* na região, mais especificamente no Planalto de Mueda, não foi uma mera escolha de viver em locais de difícil acesso, mas foi, sobretudo, uma alternativa para sua própria sobrevivência e para se proteger das incursões dos inimigos e até mesmo de caçadores de escravos. Segundo Dias e Margot (op. cit.),

Os macondes refugiam-se, sobretudo nos grandes planaltos arenosos, de clima ameno, onde a falta de nascentes não impede uma vegetação arbórea e arbustiva que por vezes é cerrada e maciça, (...) do alto do planalto de Mueda tem-se a impressão de dominar o mundo. (...) As florestas estendem-se a perder de vista e ao longe erguem-se relevos

---

<sup>40</sup> Veja a localização de Mueda no mapa no anexo 14.

que se confundem com brumas ou nuvens baixas. (...). No outro extremo do planalto, olhando para o norte, desenha-se o vale do Rovuma, e uma tira prateada reluz, às vezes, quando o sol incide nas águas do grande rio, para além do qual se ergue a bancada do planalto dos Macondes de Newala. (DIAS e MARGOT, op. cit., p.22),

Esses locais viviam completamente protegidos, quase impenetrável, sendo conhecidos por amarem a sua *independência*. O amor à independência e a violência com que se defendiam contribuíram para que eles se mantivessem até aos finais do século XX relativamente fechados à influência do exterior. Tratando-se de uma das razões de terem sido designados de *Mavia* pelos pelo grupo etnolinguístico da Tanzânia seria sua resposta agressiva a qualquer atitude interpretada como ameaçadora, vindo de indivíduos que não sejam da etnia *Makonde* (FERREIRA, op. cit, p. 81).

Portanto, a não socialização com outras etnias contribuiu para a preservação da sua cultura, segundo, Ferreira (op. cit.). O mesmo raciocínio defendido por Geertz (1978), que, ressalta a questão da localização em zonas de difícil acesso além de contribuir para a preservação da sua forte coesão cultural no qual a cultura pode ser considerada como sendo a adoção de um conjunto de técnicas para se ajustar tanto ao ambiente externo como em relação aos outros homens, fortemente vinculado à negação destes em misturar-se com outras etnias.

#### **3.1.4. O papel do isolamento geográfico na configuração da identidade cultural Makonde**

O Makonde de Moçambique escapou do Ngoni e do Yao, e eles foram as últimas pessoas em Moçambique a virar uma administração colonial efetiva". "(...), as tribos vizinhas no Vale do Rovuma foram dizimadas e espalhadas pelo Ngoni belicoso, e assim a população do Vale é extremamente heterogênea hoje". "O português abriu uma estrada militar no planalto em 1917. O primeiro colonizador branco, um missionário, chegou em 1922. Ele ganhou seu primeiro convertido em 1930. (STOUT, op. cit., p. 3- 4).

O fator isolamento do *Makonde* de Moçambique pode ter desempenhado papel de extrema relevância para a preservação da coesão cultural e sustenta também a diferenciação dos *Makonde* de Mueda com os de Tanzânia, ou dos Matambwé e dos Andonde, dentre outros da região. Tratando-se especificamente do isolamento geográfico, consideramos um dos elementos que contribuiu para a configuração da identidade cultural *Makonde*, interpretada como o momento da chegada, o estabelecimento e fixação do grupo

no planalto, tomada do território, como seu, configurando-o, em primeiro plano implantando sua identidade cultural. O processo que vislumbra, no entanto, a ação de configuração do que Oliveira chama de ‘territorialidade’ com destaque para a qualidade inerente a cultura coadjuvado com “os termos atemporais a relação entre a cultura e meio ambiente” (OLIVEIRA, op. cit, p. 71).

Nesse sentido, o isolamento teve, segundo Dias o poder de uma ação arcaizante e individualizadora, da mesma maneira que os contatos e o convívio contribuem para a uniformização de vastas áreas. Reforçando que se tratou de uma característica que permitiu o fortalecimento não só da coesão cultural, mas também as fortes tradições que foram sendo reforçadas e reformuladas ao longo dos três regimes políticos<sup>41</sup> que se sucederam na governação do país e, por consequência, no Planalto de Mueda.

Cada um desses regimes de acordo com o contexto histórico-social, cultural, político e económico promoveu grandes alterações económicas, culturais e sociais no território iniciadas com a penetração e instauração do regime colonial em Moçambique, tendo alcançado a sociedade *Makonde* começando pela transformação de produtos culturais e simbólicos à produtos comerciáveis ou produtos de certo valor no mercado capitalista.

Uma nova perspectiva sobre a circulação de mercadorias na vida social é sintetizada pela troca económica que cria o valor; concretizado nas mercadorias que são trocadas, o que reforça a hipótese de “a mudança cultural possuir duas direcções (...) “a coexistência e o relacionamento entre grupos e culturas é visto” (...) “impondo fatores modernizantes e operando-se a disseminação das características da sociedade industrial ocidental por todas as partes do mundo” (PACHECO, op. cit, p. 30).

De forma específica, o isolamento geográfico é considerado um dos fatores que permitiu preservar a forte coesão cultural e tradições, impedindo por muito tempo a existência de interações com outras etnias. O fato de ocuparem uma região de difícil acesso, geograficamente, funcionou como um elemento eficaz para reforçar o vínculo entre identidade cultural e território observado entre os *Makondes*. O papel do isolamento, na afirmação de Mhaigue (2004) teria contribuído para que a cultura *Makonde* conseguisse resistir em vários aspectos, a manutenção da sua religião tradicional do tipo *animista* até os dias de hoje, embora cerca de 1.260.000 tenha-se convertido ao cristianismo actualmente. Apesar da ocorrência destas importantes mudanças e com forte impacto da cultura e

---

<sup>41</sup> Regime colonial, socialista e mono-partidária e o atual democrática multipartidária

sociedade *Makonde*, a sua cultura se reproduz com perseverança e com força, tanto através da visão do mundo dos artistas escultores, quanto pela continuidade de realização dos rituais da sociedade tradicional.

Apesar da convivência tardia entre os *Makondes* e europeus não ter sido pacífica, pode ter criado um vínculo que emana uma energia social que quando estimulada de forma adequada, o que não foi o caso, mobiliza o grupo social para a construção das concessões dos destinos da comunidade e das visões do presente e do futuro, o que ocorreu com os artistas e produtores de esculturas, que por algum tempo foram influenciados por modelos europeizados introduzidos na sua anterior produção tradicional. Resultante da existência de interações não somente com outras etnias, sobretudo com os europeus com poder, segundo Medeiros (2001).

Com o fim do isolamento com a anexação de Mueda sob tutela do regime colonial português, os escultores *Makonde* foram a partir da década de 1940 apropriados e profissionalizados, fenómeno que veio mudar por completo o mundo destes no seu estilo de esculpir e nas matérias-primas usadas para a produção de arte *Makonde*. A partir de então, os artistas passaram a esculpir profissionalmente a tempo inteiro, o que aumentou significativamente a produção por encomendas de figuras da história portuguesa tais como, Luís de Camões, Oliveira Salazar, virgens Marias, entre outras figuras que eram exportados para diferentes quadrantes do mundo do interesse do colonizador, e em benefício destes. O comércio dessa produção se desenvolveu de tal modo que se multiplicaram as estatuetas desse estilo novo. Criando, no entanto, “o valor económico em situações específicas” (APPADURAI, 2008, p.16).

Cabe discernir, no entanto, a adaptação destes perante essa relativa mudança social, económica e cultural dessa época, questionando-se a produção tradicional aliada a coesão cultural e a forte permanência das identidades que conseguiram resistir às transformações impostas pelo aumento de produção e produtividade e europeização do estilo que influenciou na produção subsequente.

A resposta vai ser encontrada em última instância, em parte como um elemento eficaz para reforçar o vínculo entre identidade cultural e território observado entre os *Makonde* quando das mudanças na classificação da sua arte de tradicional para moderna. Que aconteceu fora do contexto do planalto, sob algumas influências do exterior, principalmente da Tanzânia, local dominado por comerciantes islâmicos, os quais começaram a apreciar figuras distorcidas e grotescas uni-podas, algumas com um braço disforme e distendido, sustentando uma cabeça e, enfim, uma face composta, de um lado,

por um olho e um grande ouvido, e, do outro lado, uma serpente; os corpos às vezes esculpido em forma de bolbo, com duas pernas finas sobre uma base redonda (SOARES, 2000 e PITTA,1997).

O comércio dessa produção se desenvolveu de tal modo que se multiplicaram as estatuetas desse estilo novo, que será detalhado mais adiante no ponto onde discute os diferentes estilos de arte Makonde. No entanto, o isolamento teve, segundo Dias (op. cit.) o poder de uma ação arcaizante e individualizadora, da mesma maneira que os contatos e o convívio contribuem para a uniformização de vastas áreas.

### **3.1.5. Os Ritos de Passagem na configuração da identidade cultural Makonde**

Os ritos de passagem ou de transição são, na verdade, práticas socioculturais convencionados e obrigatórios vistos pelas correntes psicológicas e sociobiológicas, mas com seu enfoque na Antropologia, onde *“as discussões enfocaram na expressão simbólica dos ritos sagrados ou religiosos como a representação máxima da sociedade”* (LANGDON, 2007, p. 5).

Portanto, se os ritos de iniciação são práticas socialmente construídas, uma vez sendo as intenções, interações e cooperações de seres humanos interessados e orientados actuam continuamente sobre factos e contextos na sociedade e na história, e podem influenciá-las e formá-las até um certo grau, geralmente, inextinguível (WEBER, 2012).

Nessa perspectiva os rituais de passagem ocorrem em momentos distintos e desempenham papéis distintos, para que ao fim se possa realizar o trabalho social necessário à continuação da vida social. Por isso Langdon, enfatiza citando Durkheim o qual centraliza os ritos na constituição da vida social, pode ser observado da seguinte maneira:

(...) a sociedade só pode ser estudada via suas próprias regras que a governam e não por via da psicologia (...) a essência da sociedade se localiza na consciência coletiva (...) a religião é a expressão dos valores morais da sociedade via actos rituais (...) o rito é a forma extrema da sociedade, composto dos actos significantes simbólicos e das crenças que organizam a sociedade. (LANGDON, op. cit, p. 6).

Por isso, seus efeitos são para criar e controlar a experiência como aos homens, sua pessoa social e cria assim sua sociedade. Por isso a relevância dos ritos de passagem na vida social específica é demonstrado mais um vez por Durkheim (1978), ao apostar no entanto, na percepção de que o desempenho ritual torna explícita a ordem social, no caso,

a ordem social é um modelo ideal, é uma projeção e não a realidade propriamente dita, consideradas uma das mais importantes instituições sociais. Na perspectiva de Turner, os ritos de passagem são:

Ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social de idade. Para indicar o contraste entre 'estado' e 'transição', emprego 'estado'... conceito mais amplo do que 'status' ou 'função', e refere-se a qualquer tipo de condição estável ou recorrente, culturalmente reconhecida (...) todos os ritos de passagem ou de 'transição' caracterizam-se por três fases: separação e margem (ou limen, significando 'liminar' em latim) e agregação. A separação abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer e um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais ('um estado'), ou ainda de ambos. E agregação – o período 'limiar' intermédio, as características do sujeito ritual (o 'transitante') são ambíguas; passam através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro. A terceira (reagregação ou reincorporação), consuma-se a passagem. O sujeito ritual, seja ele individual ou coletivo, permanece num estado relativamente estável mais uma vez, e em virtude disto tem direitos e obrigações perante os outros de tipo claramente definido e 'estrutural', esperando-se que se comporte de acordo com certas normas costumeiras e padrões éticos, que vinculam os incumbidos de uma posição social, num sistema de tais posições. (...). As entidades liminares, como os neófitos nos ritos de iniciação ou de puberdade, podem ser representadas como se nada possuíssem. Podem estar disfarçadas de monstros... Não possuem status, propriedade, insígnias, roupa mundana indicativa de classe ou papel social, posição em um sistema de parentesco (...). Nada que as possa distinguir de seus colegas neófitos ou em processo de iniciação. Seu comportamento é normalmente passivo e humilde. Devem implicitamente, obedecer aos instrutores e aceitar, sem queixa, punições arbitrárias. É como se fossem reduzidas ou oprimidas até uma condição uniforme, para serem modeladas de novo e dotadas de outros poderes, para se capacitarem a enfrentar sua nova situação de vida (...) Os neófitos tendem a criar camaradagem e igualitarismo (...) ou são homogeneizadas. (TURNER, 2013, p. 97-98).

Ora, é nesse sentido que os *Makonde* se distinguem de outros grupos em Moçambique tanto Makuas e Ajauas vizinhos seus, que também praticam rituais de puberdade apresentando diferenças consideráveis, “o que confirma um longo período de evolução sociais independente” (FERREIRA, op. cit, p. 76).

De acordo com Dias (op. cit., p. 21), “pode dizer-se que o centro de gravidade da vida maconde são as festas associadas aos ritos da puberdade. São elas o grande elo social que liga as diversas populações, fechadas dentro do seu mundo de interesses locais”. Portanto, esses ritos e conseqüentemente suas festas tecem várias teias ou redes

de relações sociais que colmatam a ausência de uma organização política que polarize e hierarquize as pequenas unidades político-sociais ou aldeias, como enfatiza Dias.

Nessa perspectiva, Turner mostra quão os rituais de puberdade são, essencialmente, fenómenos de transição de um estado para outro, tratando-se de um elemento principal da cultura *Makonde*, contribuindo sobremaneira para a construção da sua identidade. As entidades liminares, como os neófitos nos ritos de iniciação sexual ou de puberdade, podem ser representadas como se nada possuíssem, como se nada significassem. Contudo, qualquer que seja a realidade, para que “uma tradição, ganhe coerência, deve ter uma organização social através da qual é praticada e transmitida”. (BARTH, op. cit., p, 9)

Importar lembrar que, na tradição *Makonde* essas entidades liminares ainda prevalecem simbolizando a perenidade da tradição, e a resiliência deles, reforçando o seu significado tendo em conta que, onde existir uma comunidade da configuração *Makonde*, é possível observar essa prática nos dias de hoje. Os rituais nesta comunidade pela sua importância extrema acompanham a vida do indivíduo, e, começam com o nascimento, continuam com a passagem da adolescência, casamento, acompanha-o até à velhice e nem terminam com a morte, e seguem sendo observados além da morte. Assim, “variando em significação com a passagem de uma condição estrutural para outra pode ser acompanhada por um forte sentimento de bondade humana, um sentido do laço social genérico entre todos os membros dessa sociedade”, como advoga, Turner (1974).

Embora essas liminaridades ou rituais ocorram em outras regiões do país, há a diferença de uma tradição cultural para outra diferindo muito na dialética de ciclo de desenvolvimento, pois para “os indivíduos ou para os grupos, a vida social é o tipo de processo dialético que abrange a experiência sucessiva do alto e de *communitas* e estrutura, homogeneidade e diferenciação, igualdade e desigualdade. A passagem de uma situação para outra” (TURNER, op. cit, p. 99).

Os rituais de iniciação de rapazes, a circuncisão masculina, em sua essência possui um carácter sexual. A condição a qual os iniciados se posicionam posteriormente considera-se que, para:

...o sujeito, a passagem de um mundo assexuado para um sexuado a partir de seu desenvolvimento corporal. São momentos, tanto no menino quanto na menina, difíceis de se datar. Por isso, é importante diferenciar a puberdade física e a puberdade social. A circuncisão, por outro lado, é tratada como um rito social, dada à grande variação cronológica de quando ela é praticada (VAN GENNEP, 1978, p.74).

No caso, rende uma “dialética, da 'communitas' abrindo caminho para a mediação da estrutura, enquanto nos 'rites' de 'passage' os homens são libertados da estrutura e entram na 'communitas' apenas para retornar a estrutura, revitalizados pela experiência da 'communitas'” (TURNER, op. cit, 157). De acordo com o mesmo autor, nenhuma sociedade pode funcionar adequadamente sem esta dialética, reforçando a ideia de que a liminaridade, a marginalidade e a inferioridade estrutural são condições em que frequentemente são transmitidos aos rapazes os “poderes que modelam os neófitos na liminaridade para a entrada em uma nova 'condição', nos ritos” TURNER (Idem, Ibidem.).

Portanto, o ritual da circuncisão masculina é um procedimento cirúrgico que consiste na remoção total ou parcial do prepúcio com recurso à “*uma só faca, usada para todos os jovens no mesmo dia, onde uns homens cortam e outros para fazer curativos por último aplicam-se dos depois medicamentos tradicionais*” (depoimento de Artista *Makonde*, entrevistado na Cidade de Pemba, 2013)<sup>42</sup>.

Esse procedimento é realizado, geralmente em casa ou no mato em grupo e em condições não muito seguras em termos de higiene e proteção sob o ponto de vista de prevenção de qualquer risco de perda de sangue e infecções futuras que perigam a vida dos mancebos, e nas actuais circunstâncias de contaminação pelo vírus de HIV. Isso porque no processo em si, os participantes não obedecem a critérios de controle de prevenção desta pandemia. Durante este procedimento, nem os meninos, nem os adultos experientes que executam a tarefa obedecem a critérios de verificação do estado de seropositividade tendo em conta a utilização do mesmo instrumento cortante para todos os candidatos a homens. Contudo, este é o procedimento cirúrgico mais antigo<sup>43</sup> da humanidade e mais comum em todo o mundo realizado por vários motivos: religiosos, culturais, sociais ou médicos, como fundamenta Echwalu (2012).

Por outro lado, trata-se de um dos ritos de aprendizagem sexual, e, é um dos mais determinantes, e os mais definitivos ou o que mais marca o indivíduo, também com intuito de configurar a identidade masculina (integração do jovem no mundo dos adultos). E,

---

<sup>42</sup> Um detalhe não menos importante, é a dificuldade que os homens *Makondes* têm em abordar a questão de circuncisão com uma mulher, para esta entrevista valeu a presença dos pesquisadores de sexo masculino que me acompanhava, caso não, não teria tido esses dados.

<sup>43</sup> Foi instituído por Deus a Abraão no Antigo Testamento da Bíblia Sagrada no livro de Génesis . a partir dessa Lei todos os hebreus descendentes de Abraão (ou seguidores dela) circundaria os prepúcios no oitavo dia do nascimento, sem no entanto, ficar claro sobre a data de início desse ritual que se espalhou pelo mundo e se tornou presente em vários contextos, talvez tenha sido trazido para Moçambique pelos povos do oriente ou pelo colonizador.

passam à fase adulta e dotada de responsabilidades da própria condição. Findo esse período o rapaz é considerado homem feito, ganhando um estatuto social a ponto de assumir responsabilidades como ter uma esposa e filhos e não precisar mais ir à escola, que é frequentada pelos meninos ainda não iniciados, considerados por eles como locais próprios para as crianças, mesmo sendo da mesma idade. Antes da iniciação, havia menino e meninas; depois dela, homens<sup>44</sup>.

O processo de iniciação dos rapazes, no entanto, dura três meses, e passam este período acampados no meio do mato. E, deve acontecer bem distante do local de residência dos rapazes iniciados, ficando eles sem contacto com os membros da família e vizinhos. Somente na companhia dos homens experientes que realizam o ato não somente de circuncisão, mas também de outras atividades, como o treinamento destes na arte de caça de animais ferozes e a apropriação de segredos que os nossos informantes não revelaram, sendo acessíveis apenas aos participantes dos rituais.

Por outro lado, o ritual de iniciação sexual feminina especificamente é caracterizado, como sendo:

(...) O acto de desfloramento artificial com recurso a um pênis feito de barro, borracha entre outros materiais localmente encontrado, no qual”  
(...) “As raparigas são obrigadas a deitarem-se de costas e, enquanto se introduz “nkamango”, a “mbwana” derrama sobre ele uma mistura de bebida fermentada com clara de ovo. Esta mistura representa o líquido seminal e ajuda a perpetrar a operação... (DIAS & DIAS, op. cit., - Volume III p.236).

A caracterização dada acima trata de um procedimento realizado por mulheres mais velhas e experientes às candidatas à mulheres com recurso a um pênis de barro ou outro material, simulando-se uma relação sexual com esse objeto e fala-se desfloração sem necessariamente perfurar o hímen sendo que a distensão da vagina e a manipulação dos grande e pequenos lábios com a finalidade de os esticar para permitir a massagem na base do pênis durante as relações sexuais futuras.

Na verdade envolve, o toque nos órgãos genitais das meninas expondo-as ao perigo de contaminação pelo vírus de HIV/SIDA, uma vez que as participantes sem obediência de alguns critérios de controle de prevenção recorrem ao uso do mesmo objeto para um grupo ou um determinado número de candidatas à mulheres, sem a observância de nenhum tipo higiene, o que pode ser elemento dinamizador da propagação do vírus.

---

<sup>44</sup> Imagem do ritual no anexo 15.

Vale ressaltar que, a iniciação sexual feminina tem como função formatar a identidade feminina, com base numa estrutura de dominação. Embora esses rituais sexuais tenham sido repreendidos pelos governos colonial (e missionários), o actual governo da FRELIMO conhecedor destas práticas desde o período da LALN, foi contra. Porém, os ritos continuam sem que sejam autorizadas, somente a tradição os legitima. A sua realização significa uma estratégia em que feito, à revelia da constituição das leis nacionais e internacionais, o Estado ratificou e legitima a existência de práticas que acentuam e defendem a desigualdade entre mulheres e homens, como diz Zucula (1994).

Nessa mesma lógica, Osório fundamenta que:

... entre todos os rituais, os ritos de iniciação são porventura os mais determinantes e sem querer ser positivista, os mais 'definitivos'. Marcando a passagem de infância para a idade adulta, os ritos de iniciação (rompem com a neutralidade sexual) informam sobre as expectativas sociais, estruturados por um grande aparato material e simbólico, eles 'dizem' quem nós devemos ser, o que é lícito pensar, falar e experienciar (...) os ritos ensinam que ser mulher é ser 'para o outro', ser mulher é 'pacientar vida (...) A menina deve saber como dormir com o marido. Se tiver sogra, como se comportar perante ela e outros membros da família... (OSÓRIO, 2008, p. 14).

Esse processo a cargo das mulheres mais idosas, as guardiãs desses ensinamentos, que passam para as mais novas sobre as relações sociais e a lei de lidar com os homens e sobre comportamento que delas será esperado a partir do momento que elas têm o primeiro período menstrual. A iniciação sexual das meninas também requer seu isolamento por pelo menos um mês no mato, depois do que acontece na aldeia, no interior de uma casa e de forma individual ou em grupo. Segundo Turner (op. cit), trata-se de facto de neófito na liminaridade deve ser uma tábua rasa na qual se inscreve o conhecimento e a sabedoria do grupo, nos aspetos pertinentes ao novo 'status', as meninas passam para a fase adulta. Trata-se de práticas reconhecidamente importantes e de um elemento principal da cultura *Makonde*, contribuindo sobremaneira para a construção da sua identidade.<sup>45</sup>

Para melhor especificar esse processo, as raparigas observam rituais de iniciação sexual feminino associados ao sistema social da organização familiar do tipo matrilinear. E à feminilidade nessa sociedade articulada, além de serem “essencialmente fenómeno de transição de movimentos, ligados a mitologia e ao simbolismo que possuem, e, é

---

<sup>45</sup> Rito de iniciação feminina em anexo 16.

tomado de empréstimo dos mitos e símbolo tradicionais, quer nas culturas em que se originam, quer nas culturas com as quais estão em contacto dramático, são na verdade repletos de momentos de festas familiares onde se pode ouvir batuques. Convidando os ouvintes a assistir à dança *Mapiko*<sup>46</sup>, como forma de recepcionar os iniciados de retorno à casa que são as figuras centrais desses rituais, que teriam ficado isolados por determinado período, frequentemente nos meses de dezembro e janeiro, marcando a culminação deles.

Seria, no entanto, a fase de reagregação ou reincorporação descrita por Turner, na qual consuma-se a passagem dos meninos e meninas se tornaram homens e mulheres coletivamente, permanecerão num estado relativamente estável por muitos anos, e em virtude disto passam a ter direitos e obrigações perante os outros de tipo claramente definido e estrutural. Adicionando-se ao conhecimento adquirido durante três meses de retiro que lhes facultou a possibilidade de saberem o que deles se espera que se comporte de acordo com certas normas costumeiras e padrões éticos, que vinculam o correspondente a uma cerimónia investidura pública, no óptica de Turner, (op. cit.).

Esses referidos ritos de iniciação prevalecentes ainda no território *Makonde*, e onde existe uma comunidade dessa figuração é possível observar-se essas práticas nos dias de hoje, sendo o retorno a casa ou a reintegração, os momentos de grandes festas equiparadas à de casamento<sup>47</sup>, tanto do rapaz como da rapariga.

A dança *Mapiko* de recepção dos iniciados é realizado por dançarinos que recorrem ao uso de máscaras, que caracteriza a expressão máxima da festa *Makonde*, e, é certamente nessa lógica que, as máscaras entram em cena para a dança na qual foram

---

<sup>46</sup> - O *Mapiko* é uma dança tradicionalmente Makonde cujo epicentro são as festas tradicionais, na sua maioria de culminação dos rituais de iniciação de ambos os sexos. Para essa dança, um dançarino mascarase de homem ou animal, vestindo panos e usando uma máscara *Mapiko* na cabeça. Existem vários passos que o dançarino executa, sempre em sintonia com a música dos tambores, apresentando uma espécie de encenação teatral, que encanta e divertem todos os que assistem. Depois de um êxtase de actividade por parte do dançarino, segue-se uma encenação de perseguição e fuga, entre o dançarino e um grupo de expectadores aldeões. Trata-se de uma actividade cultural muito importante na vida do *Makonde* de Moçambique, havendo uma aura de mistério e segredo rodeando a preparação das máscaras e a dança propriamente dita. Um dos maiores mistérios é o de não se saber a identidade do dançarino que se encontra com a face e o corpo mascarados. Isto é, o dançarino, a figura principal no caso além de usar a máscara de madeira que lhe cobre a face, envolve o corpo completamente em panos coloridos estranhos e imprecisos sempre diferentes, tornando-se irreconhecível aos presentes na plateia. As mulheres e adolescentes não participam na dança e são meros expectadores contemplativos. Uns tocam e outros dançam vice-versa (MHAIGUE. 2004).

<sup>47</sup> Existe uma comunidade *Makonde* residindo no Bairro Militar na cidade de Maputo onde os antigos guerrilheiros foram instalados no fim da LALN, transformados em cidadãos, ocupando as mesmas residências outrora ocupadas por antigos oficiais do exército português, que não descuidada dos seus rituais de passagem acompanhados de dança *Mapiko* e todas as suas tradições. Entre eles encontravam-se também os escultores que continuaram esculpindo, desta vez organizados em cooperativas criadas pelo novo governo que fez questão de promover a cultura *Makonde* nas grandes cidades.

esculpidas para serem vistas em movimento. Ao mesmo tempo justificando o carís comunitário da escultura *Makonde* esculpida na máscara entrando em ação. E, se servem de uma linguagem conhecida e entendida pelos artistas e pelos seus destinatários do momento de euforia da dança *Mapiko* para receção dos finalistas dos rituais. O finalista ou iniciada/o passará a ser considerada adulta a ponto de já poder assumir papéis sociais na comunidade. A menina pode morar e casar ou casar até com um homem mais velho. Como afirma Dias, que “nas sociedades humanas, as mudanças de estado ou de situação social são acampanhadas de certas cerimónias festivas e rituais, que têm por objectivo integrar o indivíduo no seu novo grupo social”. “Há sociedades onde os ritos de passagem são mais numerosos, conforme a complexidade de estados que essa sociedade tradicionalmente apresenta”. “Entre os Macondes, os ritos de passagem, que envolvem toda a população, estão reduzidos aos quatro fundamentais: nascimento, puberdade, casamento e morte”. (DIAS, 1964, p. 159).

Portanto, tanto os do sexo masculino quanto do feminino se crescerem sem passar pelos ritos nunca serão considerados de adultos na comunidade, não importa sua idade<sup>48</sup>. *A menina não é considerada mulher sem passar por esse ritual. A família fica segura de que já tem filha mulher depois de ritos de iniciação sexual*. “*Podem casar e ser donas ou donos de casa sem serem consideradas homem ou mulher*” (Extratos de entrevista com Secretário Permanente do Distrito de Mueda, 2013).

Conscientes de que o ritual situa ambos os sexos no mundo sexuado, tratados socialmente como sujeitos actuantes na estrutura social na qual são reincorporação, depois da transformação que se pode considerar “*passaram pelo fogo e resistiram*”, marcado por uma ruptura no fluxo da acção social por um limite temporal, por exemplo.

Elementos como, a arte, a dança *Mapiko* e os rituais de passagem no quotidiano de Mueda são expoentes máximos que diferenciam o *Makonde* de outros grupos de Moçambique. Focalizar os rituais “demonstra que são momentos de intensificação do que é o povo e, torna-os loci privilegiados verdadeiros ícones ou diagramas para se detetar traços comuns e situações sociais” (dos ANJOS, 2006, p. 15).

---

<sup>48</sup> É caso para secundar que os ritos transformam, principalmente os considerados sagrados, na visão de Langdon (...) “um dos eixos teóricos preocupou-se de como entender o poder do rito de transforma a experiência individual assim como o social. (...) o enfoque nos ritos sagrados realizados em sociedades homogéneas à luz das novas teorias de cultura. Aprofundaram como o rito cria novas visões da realidade e da sociedade. Conceituaram símbolos como estimuladores e motivadores de estudos internos dos participantes, provocando modificações na acção dos participantes frente a uma nova visão da realidade criada pelo ritual” (LANGDON 2007, p. 7).

Esta dança continua sendo a expressão identitária que caracteriza o término dos rituais de iniciação para ambos os sexos, assim como para outros eventos julgados importantes na comunidade.

O papel do isolamento geográfico teria contribuído não só para a configuração da identidade cultural Makonde, mas também para a manutenção dos rituais de passagem presentes até hoje em Mueda. Os ritos superaram vários obstáculos entre os quais a cristianização bem como a revolução socialista trazida pela independência do país. Assim, como os entrevistados afirmam que o presidente Machel tentou banir os ritos, sem sucesso porque os Makondes disseram que: *“podemos até deixar de ser membros da FRELIMO para continuarmos com os rituais”*. *“Ai ele teve que parar de repetir com as proibições, porque nós éramos e continuamos da FRELIMO”*. (Estratos de entrevista com os Artistas Makonde, Mueda, 2017).

### **3.2. Processos Históricos envolvendo os Makonde**

O envolvimento dos Makonde nos processos históricos e políticos de Moçambique a partir de Mueda quer parecer que se configura com a própria localização, pois começa a desenhar-se pela manifestação ‘do amor pela liberdade’ e ‘independência’ quando se fixam longe de todos (apesar de não ser clara a existência ou não de outros grupos naquele local) depois de ter passado um movimento de busca por um espaço para desenvolver a sua cultura.

Nesse sentido, a natureza havia criado as condições em Mueda, o local escolhido como alternativa, sobretudo pelas características topográficas da sua localização que mais tarde, culminou na mediação entre o campo social produtivo/artístico, para o campo político. Mueda, tornou-se notável e reconhecido por ter transformado seu território em um berço da (LALN), e possui atributos de referencial obrigatório em nível nacional e internacional. Recuando um pouco para o período da fixação deste grupo, cada aldeia era autónoma como já referenciamos com clareza, a organização social não apresentava estratificação que se igualasse hierarquia de uma organização tribal, ou seja, sempre viveram em grupos e se conheciam, e os grupos eram divididos sempre pequenos de forma horizontal sem hierarquias de classes.

Eram famílias e grupos de famílias vivendo independentes entre si, respeitando a autoridade de chefe de grupo. Segundo eles, “nenhum Makonde aceita ver o outro ser oprimido ou agredido e ficar por isso mesmo. Ele só reage quando provocado de certa, por

isso não têm medo de se defender uns aos outros mesmo com recursos a armas se necessário for. Por isso se diz que existe uma coesão cultural, a identidade Makonde prima pela união”. (Trechos de entrevista com informantes privilegiados, Mueda, 2017).

No entanto, mesmo sem esse aparato hierárquico ou político, os Makonde teciam sua rede relações sociais participando efetivamente na cultura comum através da instituição social formado pelos rituais de passagem que sempre deram formato a vida social alicerçado pelo clã. Inicialmente eram nômadas andando em busca da fixação. Os Makonde mostravam-se aos olhos dos viajantes enquanto uma sociedade que era desprovida de qualquer forma, mesmo que embrionária, de Estado ou de mecanismo de centralização. Ou, como diria Pacheco, alguma forma estruturada de governação que facultasse alguma “possibilidade de uma especialização de papéis políticos ou ausência de um papel de liderança único e centralizador” (OLIVEIRA, 1988, p. 235).

*Sedentarismo é resultado da alta produtividade e administração dessa produção para a autossuficiência encontrada pelo grupo no Planalto de Mueda considerando que, apesar de escassez de fontes de água as terras sempre foram férteis.* (Trechos de entrevista com Técnico superior da Administração do Distrito de Muda, 2017).

Confiantes na defesa e proteção do planalto mantiveram-se independentes e incontestáveis, pela dificuldade de serem encontrados por outros grupos e etnias, tais como, os asiáticos que se encontravam por perto; dos escravagistas, e dos portugueses. Porém, essa hipótese pode ser refutada tendo em conta que sempre é importante ponderar que a escolha feita em se fixar no alto de um planalto poderia também ser um indicador da capacidade de autodeterminação destes indivíduos que formaram a sociedade Makonde sem estrutura de classes como alguns estudos demonstram. O que desencorajou e obstaculizou as tentativas tanto das outras etnias assim como dos portugueses ao longo dos anos que permaneceram na Província, graças a traições de alguns chefes movidas por desentendimentos destes na luta pelo poder.

### **3.2.1. No campo econômico – Mueda antes da colonização**

No campo econômico, Mueda tinha sua economia que se podia considerar de simples, mas de subsistência basicamente da produção agrícola e criação de animais. Mas também da caça e coleta, pois no início dependia-se muito de produtos encontrados na natureza. Contudo, ao longo da sua história Makonde praticava um tipo de economia de produção, alicerçada na divisão sexual do trabalho e produzindo alimentos necessários

à sua sobrevivência, graças às condições climáticas dos planaltos, mesmo com ausências de chuvas, pois contou com a presença de cacimba (geada) não somente a atividade agrícola (milho, feijão nhemba, gergelim, mandioca, mexoeira e mapira, entre outras culturas) criação de animais (cabritos, patos, galinhas, porcos) silvicultura, a caça (inclusive de elefantes, usando armadilhas ou organizando grandes caçadas colectivas).

Antes da produção agrícola o Makonde viveu do a natureza providenciava, como afirmam:

Os nosso ancestrais, passaram por um período e que usava-se um tubérculo (de nome calomba) extraído da natureza em baixo da terra era preciso cavar para encontrar, depois secava-se e fazia farinha. Esse tubérculo depois de seco era vendido aos indianos que se encontravam na costa e la trocava-se com outros produtos que não eram nem conhecidos em Mueda. “Outro produto de troca extraído da natureza era rícino mais conhecido por imbarica que passou a ser cultivado cujos frutos extraem óleo que os Makondes fazem dele perfume e trocavam a semente com os indianos”. De um arbusto chamado ntili dela extraíam uma espécie de cola ao cavar o tronco recolhiam e em ensacavam a quantidade que cada um podia carregar iam trocar na costa com os mercadores indianos que transportavam para Índia e de la traziam produtos desconhecidos na região que depois foram sendo produzidos localmente”. “Depois disso, todos os produtos que colocamos na terra como: milho, mandioca, mapira, mexoeira, amendoim, feijão Nhemba e feijão manteiga, batata doce, abobora gergelim, produzem. Por isso não há fome em Mueda. E criação de animais tais como: porcos, cabritos, galinhas, patos, pombos, etc. (Trechos de entrevista concedidas pelos artistas que são ao mesmo tempo camponeses, Distrito de Muda, 2017).

Nesse campo econômico mais adiante contou com a migração que sempre foi um fenômeno ligado ao fato de existirem Makondes na Tanzânia e outras regiões próximas, contando com irmandade entre Makondes habitantes nesses locais.

Viver em Mueda foi destino de Deus. Planalto é um lugar muito bom para produção agrícola e há muita produção aqui. E também a natureza tem muita coisa para se comer e trocar com outros que levavam para suas terras.

Todos os produtos que colocamos na terra como: milho, mandioca, mapira, mexoeira, amendoim, feijão Nhemba e feijão manteiga, batata-doce, abobora gergelim, produzem. Por isso não há fome em Mueda. E criação de animais tais como: porcos, cabritos, galinhas, patos, pombos, etc. “Os colonos introduziram algodão e gergelim do tamanho maior, (porque já produzíamos do menor tamanho) sisal e feijão manteiga. (Trechos de entrevista com informantes privilegiados, Mueda, 2017).

Entretanto, também se dedicam à produção de produtos culturais denominados de 'arte Makonde' - máscaras e esculturas esculpidas em madeira, demonstrando um forte domínio de manuseio de instrumentos de ferro, mesmo antes de se fixarem no planalto, pois produziam artigos de uso doméstico e instrumentos de guerra. Continuam mantendo o tipo de alimentação especialmente o consumo de caracol e ratazanas é típico de Makonde.

Depois de ter-se passado por um período e que se usava um tubérculo (de nome calomba) extraído da natureza embaixo da terra, era preciso cavar para encontrá-lo, depois secava-se e fazia farinha. Esse tubérculo depois de seco era vendido aos indianos que se encontravam na costa e la trocava-se com outros produtos que não eram nem conhecidos em Mueda, como milho, arroz, mandioca, gergelim, mapira. Que passaram a ser produzidos aqui. Outro produto de troca extraído da natureza era rícino mais conhecido por imbarica que passou a ser cultivado cujos frutos extraem óleo que os Makondes fazem dele perfume e trocavam a semente com os indianos”. “De um arbusto chamado ntili extraíam uma espécie de cola ao cavar o tronco recolhiam e em ensacavam a quantidade que cada um podia carregar iam trocar na costa com os mercadores indianos que transportavam para Índia e de la traziam produtos desconhecidos na região que depois foram sendo produzidos localmente”. “A terra não tinha dono, pertencia a todos e cada um produzia para si, faziam trocas de uma povoação para outra sem fins lucrativos. Ou seja, era oferecer a alguém o que lhe faltava sem que fosse necessária a retribuição na hora. Contando que amanhã você irá ter necessidade e poderá pedir e ser-lhe-ia dado. (Trechos de entrevista com informantes privilegiados, Mueda, 2017).

Os Makonde mostravam-se aos olhos dos viajantes enquanto uma sociedade que era desprovida de qualquer forma, mesmo que embrionária, de Estado ou de mecanismo de centralização. Ou, como diria Oliveira, alguma forma estruturada de governação que facultasse alguma “possibilidade de uma especialização de papéis políticos ou ausência de um papel de liderança único e centralizador” (OLIVEIRA, 1988, p. 235).

### **3.2.2. A presença portuguesa no território Makonde – aspectos histórico, sócio-político e econômico**

Quando os portugueses chegaram os nossos velhos disseram que eles eram velhos que haviam morrido e estavam agora a ressuscitar. Nós acreditamos agora que aqueles que morreram nos anos passados continuam a existir mas num outro mundo chamado mahoka, que só Deus sabe onde fica. (...) nós tínhamos medo de os encarar e fugimos deles porque os considerávamos fantasmas. Tínhamos medo de encará-

los nos olhos. Só agora chegamos à conclusão que são pessoas como nós. (YUSSUF ADAM,1993, p. 12).

A presença dos portugueses na figuração Makonde em Mueda não foi pacífica, houve confrontos e resistência para impedir que esses seres se instalassem no seu território. Contudo, “chegaram como quem quisesse estar aqui conosco e conseguir ludibriar o Mbawala o nosso representante na época e mais tarde mostraram a que vieram. A resistência aconteceu porque *“nenhum Makonde aceita ser subjogado”*. *“Mesmo a força não foi fácil era preferível fugir para longe do ficar e ser maltratado, porque eles tinham armas que nós não tínhamos.”* (Trechos de entrevista com informantes privilegiados, Mueda, 2017).

Tudo começou com a presença do imperialismo europeu no mundo com o descobrimento de outros povos sob o manto de expandir a ‘cultura’ (ignorando a já existente) e disseminando a dita “civilização”, alcançou o Continente Africano. A expansão do imperialismo europeu estendeu seus tentáculos neste e em outros continentes e a exerceu com efeitos sobre as culturas locais. Movido pelo interesse nos recursos naturais da região (riquezas no solo no subsolo nos rios e nos mares e nas florestas), com advento da revolução industrial aumentou a busca pelos recursos para as indústrias e traduziu-se no horror do comércio de africanos; pais, irmãos e filhos vendidos e transformados em escravos (deixando suas terras para trás) atingindo-os em sua total dignidade humana.

Por esses e outros motivos, por intermédio dos chamados descobridores, Portugal implantou mais tarde uma base de “sustentação ideológica desta empreitada colonial, suas convergências e divergências e, principalmente, os mecanismos que foram utilizados no processo em terras moçambicanas” (ZAMPARONI, 2012, p. 21).

Portanto, para melhor compreensão da instalação dos portugueses na região que hoje se chama Moçambique é preciso empreender uma viagem histórica de séculos levada a cabo para a consumação deste fato. Primeiramente veremos a atuação de Portugal no território como um todo. Durante séculos os portugueses circularam, praticando trocas comerciais na região sem, no entanto, cogitar o ideal do império ou colonização no sentido que se verificou depois da partilha do continente, que trouxe nova modalidade de exploração, e “definição de novas formas de relações com os territórios ocupados. Estabelecida a ocupação efetiva, implantou-se um regime colonial em finais do século

XIX, com a delimitação de fronteiras artificiais que por consequência separam aldeias e famílias a meio por um simples arame farpado” (LEITE & ROSÁRIO, 1963).

Verificou-se no entanto, uma forte colisão de compromissos culminando com alteração do cenário ambíguo, de entrada e saída dos mercadores de diversas origens, o qual, Wallerstein presume ter permanecido até “em 1750, Moçambique, cujo litoral fora colonizado pelos portugueses e contava dentre seus mercadores com mais naturais da Índia e do Guzerate do que residentes portugueses. Os portugueses já se encontravam a dominar em Moçambique por volta de 1800, limitando-se à Ilha de Moçambique, onde haviam estabelecido a capital, sem atribuir-lhe nenhum papel relevante” (WALLERSTEIN, 1976, p.28).

Nesse contexto, Ajayi (2010), afirma que, eles haviam fundado postos militares e prazos (explorações agrícolas) na bacia do Zambeze. O restante do território foi ocupado efetivamente depois da divisão do Continente Africano, no qual as chamadas potências europeias incluindo a Alemanha que não havia tomado parte no espólio ainda, por conta da sua configuração que se deu em 1871 com Otto Bismarck que unificou um certo número de estados alemães tornando-o em Império Alemão e suas fronteiras transformaram-no em uma Alemanha Moderna. Reivindicando também os territórios fora da Europa, dessa forma convocado à chamada Conferência de Berlim em 1885, dividiram e tomaram para seus próprios interesses, cuja dominação e exploração se fundamentava na apropriação da terra e trabalho escravo, na visão de Martins (1986).

Nessa divisão, além de caber algumas parcelas para Alemanha, a ordem saída da Conferência era colonização efetiva dos territórios e, Portugal se arvorou do direito de colonizar e explorar Moçambique, Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe porque já se encontrava estabelecido em algumas regiões desses territórios, restando ainda vastas regiões que teve que usar armas para conquistá-las, como aconteceu com o último Império de Gaza. Finda a ocupação e fixação restou então a parte Makonde e outros nas regiões próximas à Tanzânia e Namíbia sob a colonização alemã, e mais tarde dos ingleses como aconteceu posteriormente depois da derrota Alemã na II Guerra Mundial.

Nessa ordem, as regiões colonizadas por Portugal, sofreram as vicissitudes próprias do capitalismo periférico português cuja administração territorial contou com limitações financeiras de Portugal (apesar de ter sido primeiro país europeu a iniciar exploração do continente) pela sua incapacidade económica de realizar a exploração efetiva dos territórios que lhe couberam na partilha, coadjuvado com à pressão da

concorrência das outras potências, além do que tinha que fazer funcionar a máquina administrativa colonial.

Aliado a instituição de um Estado cuja administração “reivindica o monopólio legítimo da coação física para realizar as ordens vigentes (Cf. WEBER, 2012, p. 34). Lembrando ainda que, o advento ao capitalismo exigia algo que Portugal não possuía, o próprio capital, para enfrentar as exigências de homens que vendesse sua força de trabalho em troca de salário, e o colonizador português preferia utilizar o trabalho forçado, como assinala Zamparoni (2012), que:

As novas características assumidas pelo capitalismo, a partir da segunda metade do século XIX, entretanto, exigiam a criação nas colônias de uma força de trabalho permanente integrado à esfera produtiva. Mas como obtê-la? A força e a sujeição pareciam ser, como apontava Oliveira Martins, o único caminho. Antes de tudo, entretanto, era necessário estabelecer uma identidade distinta para a população conquistada, de tal maneira que a dominação pudesse ser exercida sobre este 'outro', sem qualquer constrangimento jurídico. (ZAMPARONI, 2012, p. 47).

Portugal viu-se, no entanto, encurralado sem condição de gerir todo território, foi forçado especificamente a dividir o território em regiões Norte, Centro e Sul arrendá-lo na verdade a três grandes companhias<sup>49</sup>: como a de Moçambique (1891), Companhia do Niassa (1891) e Companhia da Zambézia (1892) pertencentes às grandes potências europeias. Dessa forma, partilhou também a gestão dos mesmos com capital estrangeiro. Ou seja, na prática, mantinha-se apenas a soberania oficial portuguesa, enquanto, economicamente dominavam os capitalistas ingleses, franceses e alemães, que alimentavam a economia. “Essas grandes potências requeriam, de preferência, as terras mais férteis do território” (LEITE & ROSÁRIO, 1963, p. 67).

Nessa gestão partilhada o camponês estava frequentemente ligado, pessoal e economicamente, a vários senhores, pois algumas destas companhias controlavam a

---

<sup>49</sup> “Tais companhias, constituídas principalmente por capitais estrangeiros - ingleses e franceses - tornavam-se verdadeiros Estados, acumulando direitos políticos-administrativos, poderes policiais, emitindo selos e moedas próprias. (...). As datas de fundação e os os capitais nelas envolvidos mostram que a criação das Companhias foi uma tentativa da metrópole para enfrentar a concorrência aberta pelo imperialismo britânico, adequando-se às exigências da Conferência de Berlim ao abrir a colônia às novas exigências do mundo capitalista, bem como um indicativo da sua internacionalização. Desta, a Cia. De Moçambique, fundada em 1888, foi a mais importante e duradoura. Recebeu um estatuto de Cia. Majestática em maio de 1892 e a partir de 1893 passou a controlar, até 1942, a totalidade dos distritos de Manica e Sofala numa área de 134. 822 Km<sup>2</sup> ao Norte do Paralelo 22 até às margens do Zambeze. (...) e outra majestática do Nyassa, criada em 1891, controlaram cerca de 50% da área da colônia de Moçambique. (...) em 1892 a Cia. Da Zambézia, em 1898, a Cia. Do Boror, em 1904, a Sociétés du Madal e, em 1908, a Cia. Agrícola do Lugela”. (ZAMPARONI, op. cit, 21).

exportação de trabalho migratório para os países da região Niassalandia, Tanganhica, Congo Belga e para as minas de diamantes de Kemberly e mais tarde de ouro na então União Africana, descobertas nos anos 1870-1881, com início de exploração em 1886 e necessitando de mão-de-obra dos países vizinhos e a moçambicana, particularmente. Esses fatos clarificam que, a demarcação do território teria direcionado a zona Sul, sob administração direta de Portugal, estruturou o desenvolvimento de sua economia assentada basicamente na prestação de serviços para essas companhias, além “de exportação de mão-de-obra para alimentar o capital mineiro da África do Sul e arrecadação das rendas pelo aluguel das terras, abrangia o setor dos transportes e Caminhos-de-ferro”, (WUYTS, 1980, p.12-13). E, “durante algum tempo alimentara as plantações de S. Tomé e Príncipe e, por fim, o próprio trabalho do Estado colonial”, (SERRA, 1997, p. 8).

Para a prevalência da prestação de serviços entre Portugal e União Sul Africana mantiveram-se acordos assinados de exportação de mão-de-obra que traziam rendimentos específicos (em ouro) para o Estado colonial por meio dos impostos da utilização dos Caminhos-de-Ferro que ligavam o porto de Lourenço Marques, a atual Maputo, à África do Sul. Nesse acordo, constituiu-se uma sociedade recrutadora para exportação de pessoas denominadas de indígenas, sediada na cidade de Lourenço Marques denominada Witwatersrand Native Labour Association (WNLA). No ano 1898, foi oficializado pela Portaria nº. 11.40 de Janeiro de 1902, Boletim oficial, nº. 1902, com representante em Lourenço Marques e outro na África do Sul a empresa Breyner & Wirth, conforme ilustram Leite & Rosário (1963, p. 63).

A WNLA recebia da Câmara das Minas um Bônus de £-4-10-00 por preto recrutado e dava um bônus de £-1-00-00 à Breyner & Wirth, devendo notar-se que se não trata de despesas de recrutamento, pois estas são descontadas no salário do trabalhador” (...). Pela eficiência do recrutamento, em apenas 5 anos (1898-1903) a média mensal de trabalhadores emigrados por seu intermédio triplicou. Avultados deverão ter sido os rendimentos da WNLA” (LEITE & ROSÁRIO, op. cit, p. 63).

Nesse contexto, a colônia portuguesa de Moçambique extraía os seus recursos de uma economia de plantation, centrada na exportação de matérias-primas para alimentar as indústrias em surgimento nas Metrôpoles, na qual as propriedades rurais estatais coexistiam com as unidades produtivas privadas, de acordo com Chanaiva (2010).

Certamente que, ao ceder parte à Companhia Britânica, para a construção e exploração do Caminho de Ferro da Beira à fronteira da Rodésia, o atual Zimbabwe, em

1891, fê-lo para iniciarem o processo do desenvolvimento económico assentado na produção interna fortemente voltada para o mercado de exportação de produtos agrícolas (cana-de-açúcar, algodão, arroz, sisal, copra entre outros produtos) dominado pelas referidas companhias majestáticas e arrendatárias, cuja força motriz era a mão-de-obra barata ou quase escrava. Cujo destino era exportação como matéria-prima para alimentar a indústria na Europa, a qual com o advento a Revolução Industrial demandava homens e recursos.

Na região Norte, no entanto, instalou-se a Companhia do Niassa explorada pelos ingleses nas plantações com recursos à mão de obra nativa sendo de Makondes, Macuas, Nianjas entre outros grupos do norte de Moçambique transformados em camponeses assalariados. Entretanto, as companhias pertencentes aos europeus que, nessa altura, exploravam o território que hoje se chama Moçambique, tinham como regra a subjugação dos camponeses, como enfatiza Van Der Ploeg (2008, p. 5) citando Wolf (1971), que, nessas circunstâncias “em regra, os camponeses são afastados das fontes sociais de poder (...). Sua subjugação política está interligada com a subordinação cultural e com a exploração económica através de impostos, trabalho forçado<sup>50</sup>, aluguel, juros e termos de troca desfavoráveis ao camponês”. Ou seja, a própria natureza fundamentalmente empresarial criada nesses territórios produzia novas alterações na estrutura social e económica vigente criando nas comunidades um tipo de proletariado rural, uma classe de camponeses assalariados<sup>51</sup> que possuem um lote comunitário e os que não possuem nenhuma terra.

Essa categoria de proletariado com recurso a trabalho forçado é vista por Marx como sendo a forma adotado pelos colonizadores, pois, serviam-se dele para poupar “o uso de máquinas na produção agrícola, promovido pela superabundância da mão-de-obra” (MARX 1982, p. 884).

Poder-se-ia afirmar que duas tendências sociais fundamentadas em bases completamente heterogéneas foram postas em prática, além de contribuir para desencadear a desintegração dos camponeses. Enfatizado muito bem por Lenin como tem criado fundamentalmente um modo de produção que criara “novos tipos de população rural que, nesse processo de desintegração do campesinato, provoca o desenvolvimento

---

<sup>50</sup> O trabalho forçado é um tipo trabalho imposto coercivamente aos moçambicanos nas plantações das empresas pertencentes aos europeus que, nessa altura, exploravam o território moçambicano.

<sup>51</sup> Cujos salários muitas vezes eram convertidos em impostos de palhota e outros tipos no lugar de remuneração como tal. De acordo com os entrevistados. Em certos casos até eram lhes dado alguns artigos de vestuário como forma de pagamento.

dos grupos extremos, em detrimento do campesinato ‘médio’, criando dois tipos novos de população rural cujo denominador comum é o caráter mercantil, monetário da economia” (LÊNIN, 1988, p. 133).

Posteriormente, o ímpeto da competição moderna capitalista, forçou, mais uma vez Portugal a interferir na função de reprodução económica e social das famílias rurais com a introdução da produção de culturas de rendimentos obrigatórios, que eram produzidas nas unidades familiares de subsistência e destinados somente à exportação como matérias-primas para alimentar a emergente indústria de processamento portuguesa com vista a competir no mercado e no sistema capitalista europeu. Tratava-se, na época, de algodão, a partir de 1928, e arroz, depois de 1936/38 (SERRA, op. cit, p 84).

A produção dessas culturas de forma coercitiva destinada à exportação conduziu à redução dramática da produção de culturas de subsistência das famílias e conseqüentemente ameaçou a segurança alimentar da população camponesa. Lembrando que

os produtos agrícolas, minerais e petrolíferos africanos, no período da colonização, eram transportados para as metrópoles e de lá eram importados para Moçambique produtos manufaturados juntamente com tecnologias, estilos de vida e capitais financeiros” (KASSOTCHE, 1999, p. 92).

Ora, a exploração colonial implicou, para o camponês, na perda de todo um conjunto de valores culturais como componentes de um modo de ser e viver: seu dialeto, religião, valores culturais, histórias, produções artísticas, musicais, entre outros. Esses elementos determinantes da sua condição de vida e trabalho camponês, e da própria visão de mundo foram ignorados pelos portugueses, quando introduziram a produção capitalista, preocupados em desenvolver o processo social de produção, minando os valores sociais do produtor dessa riqueza. É importante destacar que, toda opressão económica é,

acima de tudo, cultural, social e política. Visto por Marx, como forma de se apossarem das fontes de riqueza, pois, segundo ele, “a terra e o homem são as duas fontes originais de toda a riqueza” MARX (1982, p. 555).

Eram justamente estes elementos usurpados pelos invasores com intuito de relegar em segundo plano os próprios donos dessas fontes e subjugar-los.

### **3.2.3. A tentativa de integração dos Portugueses em Mueda**

A primeira tentativa de integração de portugueses na figuração Makonde apesar da sua permanência nas proximidades, na verdade deu-se, finalmente, nos meados do século XX. O que resultou inequivocamente em um processo de incorporação de técnicas de eliminação de símbolos sociais de todos os domínios da vida, das atividades relativas à continuidade interacional das unidades de subsistência Makonde, então subjugados pelos hóspedes, a partir de mais uma invasão, desta vez dos anos 1920 a 1930. “Os portugueses abriram uma estrada militar sobre no planalto em 1917. O primeiro colono branco, um missionário, chegou em 1922” (STOUT, 1966, p. 4).

Colocou-se em curso uma tentativa obrigatória de integração da cultura dominante dos colonizadores, por meio de estabelecimento de modos coercivos de produção com recurso à dominação baseada na violência física legitimado pelo monopólio da violência do Estado e de um sistema jurídico colonial, “poder que desestrutura e coopta as estruturas tradicionais” (ASSIS, SIMONE et al, p. 27).

Certamente que, a integração dos portugueses no território Makonde incorporou práticas denominada por Hobsbawn e Ranger (1997) de 'tradições inventadas', “inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo” HOBBSAWN e RANGER (op. cit, p. 9).

A inculcação dessas tradições ao grupo no território criou as condições que permitiram a interrupção de isolamento do grupo com a instalação da administração colonial e a consequente subjugação dos nativos, o que é passível de ser observado pela introdução de novos materiais de produção de estatuetas bem como os modelos europeizados das esculturas incorporados na sua produção tradicional. Assim como a tentativa frustrada de aculturação do grupo, essas práticas os colocaram a priori em situação de confronto, sendo a reação Makonde por via da oposição, permitiu que fossem rotuladas de povo violento e irascível, de acordo com Mhaigue (2004).

Renovando a rotulagem que já possuíam e os permitiu que vivessem até esse período sem a intromissão de quem quer que seja, mesmo os portugueses que se encontravam ocupando o resto do país incluindo a Província de Cabo Delgado e outros distritos. O encontro do Makonde com os colonizadores promoveu um tanto ou quanto a inserção prevista dos invasores no ambiente daqueles, introduzindo profundas e complexas transformações sociais e económicas jamais vivenciadas na comunidade, as

quais contribuíram em parte, para a redução da coesão social, levando alguns autóctones à conversão ao cristianismo, o primeiro dos quais aconteceu em 1930, como secunda Stout.

Portanto, as consequências da colonização foram irreversíveis, além de usurparem as terras férteis, os colonizadores passaram atuar no interior da estrutura social Makonde e estabeleceram regras de exploração capitalista, tentando eliminar as formas tradicionais e as relações de produção que os sustentaram ao longo da história, ao ponto de “transformaram o comércio dos bens culturais em um comércio semelhante aos outros” BOURDIEU (2004, p. 20). Ou seja, atribuir valor de troca comercial a objetos culturais, “valor concretizado nas mercadorias que são trocadas” (APPADURAI, 2008, p.15).

Nesse âmbito, a arte Makonde, que outrora era do uso interno, apesar de eles trocarem com os vizinhos mais a norte com produtos necessários para sua sobrevivência que não produziam localmente, passaram a ser coercivamente comercializados em benefício exclusivo dos portugueses individualmente ou institucionalmente, sem nenhum tipo de negociação prévia, numa operação através da qual passaram não só a comercializar o que vinha sendo produzido mas também passando a representar indivíduos da história portuguesa como já foi referenciado, dando origem a estilos europeizados e colocados na categoria das commodities nos mercados internacionais com impactos sobre as exportações de Portugal com origem na colónia de Moçambique com a exportação das estatuetas para Europa e outros países - com ênfase na intromissão de posições, como elucida Wacquant (2005, p. 117) com “posições dominantes na distribuição existente de capital artístico na posição de conservação (...) na posição de dominados e marginais e na subversão”, no caso vertente os artistas Makonde.

Esse movimento de diferenciação social tanto nas negociações assim como inferido na dominação “cria vínculo entre a troca e o valor e a política, em sentido mais amplo” (...) “concentra-se nas coisas trocadas, em vez de apenas nas formas e funções da troca” (APPADURAI, op. cit, p.15).

A partir desse processo operacionalizou-se o controle dos portugueses sobre o grupo, resultando no advento a “devastação do homem e subaproveitamento de suas capacidades físicas, intelectuais e morais” (FERNANDES, 1963, p. 319). O subaproveitamento se verifica a partir das relações sociais que se estabeleceram no planalto entre os portugueses e Makonde baseadas na exploração de mão-de-obra barata, sem que se estabelecesse entre os atores sociais em interacção níveis desejáveis de harmonia.

Por isso, seu modo de vida foi visto pelos colonizadores como marginal, devendo ser objeto de civilização pelo trabalho e aceitar a subordinação para aprender a ser gente. E, foi exatamente nesse contexto que a visão do mundo Makonde foi completamente ignorada e passou-se a valorizar a cultura estrangeira, na produção especificamente. Perspectiva que sustentava tanto o imperialismo, assim, como o colonialismo, baseando-se em formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos precisam implorar pela dominação (aceitar a subordinação como forma positiva de aprender a ser gente) bem como formas de conhecimento filiadas à dominação (tratando a sua cultura como a atrasada), usando o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica, nos termos como o de raças servis ou inferiores, povos subordinados dependência, expansão e autoridade, entre outras formas de caricaturas sublinhadas por Said (op. cit.).

Não obstante, a ignorância dos colonizadores em considerar a possibilidade de uma cultura atrasada, as tentativas de aculturação e assimilação e com forte impacto na sociedade Makonde, redundaram num fracasso, pois, a cultura local continua persistente, dando força para traçar a visão do mundo dos artistas, que continuam a cumprir os seus ritos e religião da sociedade tradicional. Os portugueses podem ter encontrado alguns atos de cedência talvez em pequenos números de indivíduos, mas a maioria resistiu à incorporação da cultura portuguesa que se pretendia dominante.

O Makonde mantém os seus usos e costumes, como nos declarou em entrevista (2013) um artista anónimo: onde quer que o Makonde se encontre, preserva a dança mapiko, alimentação, escultura, rituais entre outras práticas, ninguém se esquece do que aprendeu passando-se de geração em geração, apesar de algumas coisas terem sido deixados de lado por conta da modernidade. A transmissão de valores não é como antes. A solidariedade:

Por exemplo, onde houver um falecimento de um Makonde, todo Makonde tem que estar lá para prestar solidariedade. Levando consigo uma ajuda para a família enlutada, não importa se conhece pessoalmente a pessoa ou se é das suas relações o importante é que seja Makonde. A ajuda pode ser em bens ou em dinheiro para prestar apoio sem se preocupar se a família vítima tem ou não condições desde que seja Makonde. No oitavo dia, todos se fazem presentes e levam consigo uma bebida ou algum dinheiro para adquirir. Outra questão é, se alguém provoca o Makonde, todos os outros Makondes saem em sua defesa. E para defendê-lo não importa de outros tenham que morrer. (Trechos de entrevista com informantes privilegiados, Distrito de Muda, 2017).

No entanto, dos termos de Bourdieu (...) de que, “o campo de produção cultural artístico é também um campo de batalha”, e se as práticas coloniais sofreram retaliações, às quais culminaram com início da LALN liderada pela Frente de Libertação de Moçambique a FRELIMO na década de 1960<sup>52</sup>, Mueda foi o palco dessa batalha, só para elucidar, “ Mueda é uma região de Moçambique em que todo o período, entre 1964 e 1974, contrariamente a Niassa e Tete, onde começou mais tarde, e à Zambeze, onde foi interrompida em 1965. Foi também onde as estratégias e política de desenvolvimento tentadas pela Frelimo em tempo de guerra melhor contexto tiveram para amadurecer”.

Em resposta ao imperialismo que sempre ampliava sua abrangência e profundidade, a resistência nas próprias colônias também crescia (SAID, op. cit, p.281).

O autor argumenta ainda que, a resistência política, económica e, em última instância, militar ao império ultramarino foi moldada e movida por uma maciça cultura de resistência, uma cultura comum de longa tradição de identidade e força próprias. Uma janela se abre na década de 1930 com a adoção do Nacionalismo Económico de Salazar (mais tarde Marcelo Caetano) Portugal, com nascimento de um Estado Novo, mudou totalmente a estratégia de colonização implementando um Estado unitário, universal e não colonial, cabendo a Moçambique permanecer na condição de província ultramarina e os nativos passaram a estatuto de cidadãos portugueses.

Nesse período, mais precisamente nos anos 1940 a 1960, Chanaiwa (op. cit.), observa que, os portugueses denominados de colonos importados de Portugal para a colónia de Moçambique chegaram a atingir o número de 130.000. A grande maioria desses colonos era oriunda da metrópole, tratava-se de camponeses iletrados ou proletários desempregados, pobres que acabaram por ser endividados e usados para produzir alimentos nas zonas verdes das cidades para abastecimento dos trabalhadores portugueses no meio urbano.

Esses colonos não primavam por qualquer abertura cultural, nem tampouco pela sua tolerância em relação às outras raças. O seu estabelecimento nas colônias traduziu se, por conseguinte, em um agravamento do racismo e da exploração da mão-de-obra dos nativos<sup>53</sup>. Talvez como forma de usa-los como mão-de-obra barata na produção agrícola

---

<sup>52</sup> - Em negação “a submissão de Moçambique ao poder colonial, e a recusa por parte da potência colonizadora em aceitar o diálogo para a transferência pacífica do poder e em admitir a identidade histórica de Moçambique, conduziu o movimento nacionalista a optar pela Luta Armada de Libertação Nacional” (CASIMIRO, 2005,p. 57).

<sup>53</sup> - O que motivo o movimento de Makondes para Tanzânia, Zanzibar e Quênia para trabalharem em particular nas plantações da British East África que no fim da II Guerra Mundial já não havia trabalho

pela escassez de terras em Portugal e serviram mais tarde de escudos humanos depois da eclosão da luta de libertação.

Resumindo, a integração dos portugueses na figuração Makonde no Planalto de Mueda primou pela reconfiguração da identidade cultural do Makonde desmascarando, no entanto, a primeira fase de interferência externa na cultura do grupo que havia iniciado a construção social do seu território configurado na sua cultura. Por isso, atribuiremos à noção de “territorialização” usada por Pacheco para caracterizar um território que passou pelas mesmas configurações, como as de um “processo social deflagrado pela instância política” (OLIVEIRA, op. cit, p. 71).

Deflagrada pelos portugueses que instalaram um governo colonial dirigido localmente por um administrador que sem rodeio desestruturou a organização do território outrora constituído com as bases culturais e empreendeu uma reorganização territorial baseado na administração colonial com a instituição de um ‘governo tutelar’ estabelecendo um monopólio da violência do Estado colonial e pela racionalização da ordem social na perspectiva weberiana.

Modelada pelas “tradições inventadas” e processo de trocas de mercadorias que se dão dos produtos denominados de arte Makonde sob a égide do capitalismo europeu por intermédio dos portugueses vinculados no imperialismo que operando no território mudado a ordem social e geopolítica emanadas pela Conferência de Berlim, já na metade do século XX.

Ocorre então a colisão entre os aspectos simbólicos e económicos e a reafirmação de que este grupo, não é somente conhecido pelos seus artistas e dançarinos, como também pela produção de arte e possui atributos de referencial obrigatório em nível nacional e internacional, sobretudo pelas características geográficas da sua localização e mediação entre o campo artístico e o político, e tornou-se notável e reconhecido por ter transformado seu território em um berço da LALN, já que após a usurpação das suas terras aráveis e imposições coloniais, começaram reivindicações pacíficas junto aos agentes coloniais resultantes da ocupação do território iniciado nos anos 1889 a 1897, cuja colonização efectiva de Makonde só foi concretizado por volta dos anos de 1920 e 30 do século XX, e sobre eles foi imposto um regime tutelar sob uma autoridade

---

forçado, os africanos podiam abrir suas próprias lojas ou armazéns, podiam obter carta de condução de viaturas”, (CAHEN, op. cit, p. 31)

centralizado e com um universo político bem estruturado, acoplado à máquina do Estado-Nação Português, como sublinha Oliveira (op. cit).

Diante do fracasso da coabitação entre portugueses e Makonde, desenvolveram os enfrentamentos até que o comportamento bélico foi adotado na década de 1960, movidos pelo facto de os portugueses terem instaurado no território de Mueda pela força das armas a imposições de instituições coloniais para o exercício de dominação seguido de um período de intensas arbitrariedades cometidas pelo regime. No âmbito das transformações que ocorreram no contexto político, histórico e económico nos finais do século XIX, princípio de XX, e, sobretudo nos anos que precederam a instalação colonial em Mueda.

Porém, após a usurpação das suas terras aráveis e imposições coloniais, começaram reivindicações pacíficas junto aos agentes coloniais, resultantes da ocupação do território iniciado nos anos 1889 a 1897, cuja colonização efectiva de Makonde só foi concretizada por volta dos anos de 1920 e 30 do século XX, e sobre eles foi imposto um regime tutelar<sup>54</sup> dos portugueses, como adverte Barnes (1960, p. 222). Que, sobre a tutela dos povos indígenas, ‘assim chamados pelo colonizador’, a tentativa de tutelar os tais indígenas, o conquistador provou que tinha como o ideal para melhor controla-los com a imposição de uma autoridade centralizada, com um universo político bem estruturado a partir da Metrópole, que pudesse vir a acoplar-se às engrenagens coloniais de um Estado-Nação Português, como sublinha Oliveira (op. cit).

O processo de colonização surtiu efeito efetivamente, embora não tenha sido pacífico, principalmente no planalto, mas, graças ao fato de se defrontar com uma sociedade nativa desprovida não só de quaisquer formas embrionárias de Estado ou de centralização, mas também a união de um todo territorial que permitiu que o colonizador impusesse mecanismos tutelares, que pode ter gerado os efeitos desejados para o estabelecimento do Estado Português.

De maneira mais incisiva, Portugal tentou destruir uma ordem social e política vigente com recurso a armas de fogo, mas não contava com a resistência Makonde. Resistência reconhecida pelo exército português bem armado e equipado, que tentou defender as companhias que ocupavam as terras pertencentes aos grupos Makondes

---

<sup>54</sup> - “Regime tutelar seria um sistema coeso e interdependente, que se articula não somente sobre o dito e o consensual, mas fundamentalmente em razão de discursos políticos divergentes e de concepções do poder radicalmente contrárias mas que, paradoxalmente, no âmbito das práticas, se associam e se sobrepõem justamente através de diferenças, ambiguidades e silêncios” (OLIVEIRA, op.cit., p. 237).

espalhados pelo território, afinal os Makondes estavam pôr em risco os fins capitalistas nessa região, principalmente a partir do Niassa.

Apesar de várias tentativas das tropas da Companhia, comandadas por valorosos oficiais, até 1914, estes não conseguiram torna-los vassalos das autoridades”. “O capitão Costa Campos, hoje coronel e velho colonial, nunca conseguiu penetrar na região Makonde, apesar do grande efectivo da tropa que comandava”. (...). “Outras colunas desistiram de guerrear os Makondes; e de facto a Companhia havia desistido de submeter os rebeldes. E quando o Coronel Massano de Amorim, mandou nomear um oficial (e 70 soldados) para efectuar o reconhecimento da região, em rebeldia e construir uma estrada que ligasse Mocimboa do Rovuma a Miurite, os funcionários da Companhia foram de opinião que tal facto era impraticável, pois diferentes colunas muito numerosas e bem organizadas haviam sido obrigadas a retirar com sérias baixas. É, pois, um facto indiscutível que a submissão dos Makondes se deve às tropas expedicionárias e não às forças da Campanha do Nyassa”. “Em Setembro de 1912 quando da montagem do posto de Macomia, o chefe do concelho trabalho da construção do posto por meio de ameaças que constantemente lhe faziam de (...) comunicou à repartição militar que os Makondes obrigavam os mesmos a abandonarem o. (PIRES, 1924, p. 51-52- 53).

Não obstante os portugueses terem destruído por completo o último Império de Gaza, na década de 1895, que havia se estabelecido de (1884-1895) sob o comando do Imperador Gungunhana, e o levaram para o exílio em Portugal juntamente com alguns membros de sua família.

Portanto, a colisão entre os aspectos simbólicos e económicos, a reafirmação de que este grupo, não é somente conhecido historicamente por ser Makonde de Mueda, mas também pela produção de arte denominada de ‘Arte Makonde’ e pelos seus artistas e dançarinos. Diante do fracasso da coabitação entre portugueses e Makonde, desenvolveram os enfrentamentos que desenham os primeiros passos do envolvimento Makonde em questões que mais tarde viriam demonstrar a sua competência na promoção da identidade nacional por ter levado a cabo até que o comportamento bélico adotado na década de 1960.

Movidos pelo facto de os “outsiders” terem instaurado no território de Mueda pela força das armas a imposições de instituições coloniais para o exercício de dominação seguido de um período de intensas arbitrariedades cometidas pelo regime. No âmbito das transformações que ocorreram no contexto político, histórico e económico nos finais do século XIX, princípio de XX, e, sobretudo nos anos que precederam a instalação colonial em Mueda.

A percepção que se tem dessa organização social permite visualizar como os indivíduos dão formato ao colectivo, denominado nós “os Makonde”. O uso da designação Makonde só pode ter iniciado com a chegada de um grupo de indivíduos que se fixaram no planalto de Mueda, constituído por um denso matagal (de acordo com os entrevistados, Makonde significa o homem que vive no mato denso).

Na confrontação com outros atores sociais com uma causa na qual se envolvem e se ligam, definem uma identidade que se torna operacional para abranger os processos organizacionais fortemente influenciados pela forma estrutural de vida. Entretanto, no plano político e organizacional, o grupo vivia praticamente independente sem hierarquia que se igualasse a uma organização tribal, sem definição de classes.

É, esse grupo, em torno da qual observamos como concepções históricas são construídas e estão vinculadas a certa descrição geográfica, e que parecem estar associadas às dinâmicas envolvidas na construção social do território e da identidade cultural e política do Makonde a partir de um dos símbolos mais emblemático de sua cultura, a arte denominada de ‘Arte Makonde’, enfatizando sobretudo que o processo de construção da identidade cultural, ficou interligada à identidade política plasmado pela sua competência na promoção da identidade nacional por via da sua participação na Luta de Libertação Nacional (LALN). O que chama atenção mais tarde pela tentativa de legitimar a arte e cultura Makonde como elementos que constituem a base da construção da nação e da moçambicanidade.

No plano produtivo, os portugueses instituíram o trabalho forçado<sup>55</sup> no qual era imposto aos nativos para trabalharem nas plantações das companhias agrícolas fora de Mueda. O imposto de palhota além da usurpação das terras férteis para fins capitalistas, como forma de executar ou legitimar a dominação capitalista, observada por Zamproni (2012) como estando “dentro da lógica colonial moderna que se instituiu a intensiva exploração de força de trabalho barato e compulsivo com gestão do Estado, ou seja, tornar forçado o trabalho do negro sem cair no velho tipo condenado da escravidão” (ZAMPARONI, 2012, pp. 56-57).

Tudo indica, no entanto, que, as condições de trabalho eram uma forma camuflada de escravidão, verificada nas plantações de sisal da Companhia do Niassa da British East

---

<sup>55</sup> - Entende-se por trabalho forçado, trabalho executado de forma coercitiva sobre os nativos denominados de ‘indígenas’ de Moçambique pelos portugueses instituído nos anos 1899-1926 como forma de civiliza-los estabelecendo sua obrigatoriedade e regulamentando na Carta Constitucional da Monarquia Portuguesa quem não cumprisse era deportado para a Ilha de São Tomé e se tivesse esposa era ela que substituíria o marido.

Africa. A usurpação de terras agricultáveis dos nativos em benefício do capitalismo europeu, além de culturas obrigatórias<sup>56</sup>, fortemente direcionadas à exploração colonial de produtos agrícolas de exportação, tem como resultado é a retirada da liberdade dos nativos, o que implicou para o camponês na perda de todo um conjunto de valores culturais como componentes de um modo de ser e viver:

... seu dialeto, religião, valores culturais, histórias, produções artísticas e musicais, entre outros. Esses elementos determinantes da sua condição de vida e trabalho camponês, e da própria visão de mundo foram ignorados pelos portugueses, quando introduziram a produção capitalista, preocupados em desenvolver o processo social de produção, minando os valores sociais do produtor dessa riqueza... (CANDIDO, 2009, 33).

E, apesar de toda essa trajetória os Makonde se mantiveram fieis às suas tradições e o 'amor pela independência' que sempre usufruíram isolados. Até que algumas mudanças foram surgindo com o término da II Guerra Mundial, quando houve um afrouxamento no tratamento desumano dos camponeses e o trabalho forçado nos territórios ocupados por ingleses, o que permitiu que os trabalhadores dos referidos territórios se beneficiassem de alguns privilégios, como ter seus próprios negócios e até carta de condução de seus próprios veículos, como nos diz Cahen (op. cit.).

Essas mudanças chamaram atenção dos Makonde de Mueda que passaram a atravessar a fronteira em massa em busca das melhores condições de trabalho e de vida, na Tanzânia, Zanzibar e Quênia. Apesar de alguns se encontrarem a residir naqueles territórios há bastante tempo, e assim podiam trocar seus produtos a melhores preços nos distritos tanzanianos. E alguns, além de trabalho na agricultura, encontraram trabalhos urbanos, iniciando assim um processo de criação de uma pequena elite Makonde nos territórios vizinhos.

Segundo Cahen (op. cit.) a medida que o capitalismo tinha necessidade de aumentar a produção e produtividade aliado a profissionalização da mão-de-obra, requeria necessariamente a redução de mão-de-obra, e conseqüentemente as condições de vida de Makonde naquele país vizinho – Tanzânia – foram-se deteriorando paulatinamente, visto que os britânicos exigiram o aumento de produção e produtividade,

---

<sup>56</sup> - Eram culturas de rendimento, produzidos nas unidades familiares de subsistência, destinados somente à exportação de matérias-primas para alimentar a emergente indústria de processamento portuguesa com vistas a competir no mercado europeu e no próprio sistema capitalista europeu. Tratava-se, na época, de algodão, a partir de 1928, e arroz, depois de 1936/38 (SERRA, 1997, p 84).

aliado a profissionalização. Os primeiros a perder emprego, logicamente, eram os estrangeiros sem formação, Makondes, Macuas e Nianjas que encontravam trabalho nessas plantações.

Colidindo com o fato de administração colonial portuguesa os reivindicarem enquanto seus cidadãos, ao atribuir-lhes a nacionalidade portuguesa, isso os tornou automaticamente migrantes ilegais, apesar de a maioria ser de segunda a terceira geração naquele país, e, de acordo com Cahen (op. cit.), na sua maioria falava a língua inglesa e Swahili, e certos direitos de outrora foram sendo por eles perdidos.

Com efeito, a revolta dos Makonde contra os invasores não foi somente movida pelo factor territorialidade ou espaço circunscrito e localizado no âmbito do local de usurpação de terras e arbitrariedades vigentes. Mas teve toda uma lógica do fervilhar de acontecimentos regionais, e a nível global com insurgência em quase todos poros do tecido social em escala global de nacionalismos e de tendências nacionalistas que tiveram como marco histórico o final da II Guerra, partindo da partilha e vivência do chamado movimentos nacionalistas, a partir de 1935 a 1957, da maioria dos países africanos colonizados, nascido no auge do Pan-africanismo constituídos por africanos na diáspora (integração visando a unidade ou a cooperação política, cultural dos povos colonizados) em busca das independências, transformando assim o território dos Makonde, que era conhecido pela produção artístico-cultural, em um campo de batalha contra os colonizadores portugueses (HARRIS & ZEGHIDOUR, 2010)<sup>57</sup>.

Uma das concepções mais conhecidas envolvendo a história do Makonde prende-se com a intensificação e aceleração dessas relações com as ideias nacionalistas e independentistas de Julius Nyerere, na Tanzânia, que havia conquistado a independência dos colonizadores Britânicos, depois de ter sido colônia alemã desde a década de 1885 e com perda das suas possessões na I Guerra, por volta dos anos 1919 a Tanzânia tornou-se colônia da Inglaterra. E, ficou independente pacificamente no ano de 1960. Lembrando que, nessa altura havia mais de 200.000 Makondes de Mueda vivendo em Tanzânia, que estavam experimentando dificuldades no Tanzânia independente, alguns interpretaram o fenómeno como importante também para o seu território. Porque não pensar na independência de Moçambique? Restou, no entanto, o retorno à Mueda como solução para os problemas que estavam enfrentando, mas como? Sem autorização para entrar no

---

<sup>57</sup> - Ver Historia Geral da África: o Pan africanismo, a libertação e a integração a partir de 1935 [capítulos 2 e 3]. In HARRIS, Joseph E. A África e a diáspora negra, com a colaboração de Slimane Zeghidour, (2010).

país já que eram estrangeiros? Para onde, se os portugueses ocuparam as suas terras? Entretanto a única alternativa era negociar o retorno às origens, até porque já havia escolas em Mueda para seus filhos. Além de grupos organizados capazes de levar avante uma negociação junto as autoridades portuguesas.

#### **3.2.4. Os primeiros movimentos sociais formados fora do contexto de Mueda**

A convergência de diversos factores locais e globais havia contribuído segundo Cahen para a constituição de movimentos sociais de Makondes na Tanzânia, tais como: “Maconde Clubs” ou “Macua and Maconde Clubs” em 1957; “Tanganyika Mozambique Maconde Union” (TMMU) de Faustino Vanomba; “Tangnyika Mozambique Maconde Association” (TMMA) liderado por Kiribite Diwane. “Mozambique African Association” (MAA), sem fins políticos<sup>58</sup> de Faustino Vanomba, que inicia as negociações com o regime português para o retorno dos Makonde para Mueda.

Cahen (op. cit.) lembra que os Makonde, individualmente ou constituído em grupos, dirigiam-se ao Posto Administrativo Colonial para exigir que os portugueses os deixassem em paz, no território que era seu, no qual (estes) não eram bem vindos. A ponto de dizerem “chegamos aqui para vos dizer que deverão ir para a vossa terra, Lisboa. Esta terra é para os moçambicanos” (ADAM & DYUTI, 1993, p. 4).

Resultando por consequência na tragédia mais conhecido por “massacre de Mueda” onde se presume que 600 Makondes teriam sido mortos no dia 16 de junho de 1960. As interpretações resultantes dessa acção geraram consequências paradoxais e contraditórias. Pois, a versão de massacre é rebatida por Cahen (op. cit.) e outros autores que não foram citados nesta obra, mas que contestam a versão. Baseados nessa fonte discordante mostra uma contradição entre dados divulgados e politicamente legitimados ao longo da história fundamentada nas informações oferecidas por testemunhos que se dizem oculares e sobreviventes.

Testemunhando o politicamente funcional para a versão fixada, difundida e legitimada pela liderança do movimento que assumiu posteriormente o comando das reivindicações liderando a luta armada do território até aos dias atuais se recorda e

---

<sup>58</sup> - “As migrant worker organizations, wanted to organize links of their members with the Maconde families and land in Mozambique and therefore, wanted to have relations with and to be recognized by the Portuguese consulates” (CAHEN, 1998, p. 33).

confirma-se o número de 600 Makondes mortos naquele dia. Por um lado, testemunhas oculares ouvidas por Cahen para a sua pesquisa em 1998 dão conta de que, pelo menos 9 a 36 pessoas possam ter morrido naquele dia, justificam o fato pela ausência no lugar de um contingente militar com capacidade de cometer tal proeza. Por outro lado, a contradição apresentada por Cahen prende-se ao motivo do encontro que levou os Makondes a concentrarem-se na administração naquele fatídico dia no encontro público solicitado pelo administrador de Mueda<sup>59</sup>. Entretanto, (YUSSF ADM, 1993, p. 27), sustenta que, tomou conhecimento por meio de algumas testemunhas oculares que ”morreram 17 pessoas segundo os relatos das testemunhas oculares, ou 600, segundo os nacionalistas”

Uma reunião, o “banja”, não foi exatamente para reivindicar a independência como tem sido politicamente correto e dessa forma veiculado. Os encontros entre alguns dirigentes de movimentos sociais Makonde vinham prosseguindo, até os portugueses responderam ao pedido da almejada “banja” para se discutir as questões da terra. Contudo, uma versão construída politicamente conta que “a euforia no seio da população era tal que a maioria empunhava dísticos e trajava camisas com dizeres como, queremos a indepeência, abaixo a exploração, queremos salários” (MPALUME,2010, p. 14). O administrador do distrito<sup>60</sup> convocou essa reunião na presença do Governador da Província de Porto Amélia a atual Cabo Delgado para discussão de questões de terra no qual foram presos alguns líderes, tais como Faustino Vanomba e Diwane<sup>61</sup>.

A prisão desses indivíduos (anexo 17) gerou tumulto por parte da população presente no encontro, obrigando dessa forma as autoridades portuguesas a ordenar à polícia colonial, (composta por nativos denominados cipaio) o uso das armas de fogo datadas da I Guerra Mundial<sup>62</sup> para atirar e conter a confusão dos que supostamente estariam liderando o movimento reivindicativo, segundo Cahen (op. cit.)<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> Administradores distritais e outros funcionários, oriundos da Metrópole incluindo alguns nativos para serviços braçais que exigiam pouca ou nenhuma formação.

<sup>60</sup> And they did not come to ask for independence, but to negotiate with the local administration the return to Mozambique of the maconde community that had immigrated to Tanganyika” (CAHEN, 1998, p.35).

<sup>61</sup> Ver anexo 17

<sup>62</sup> Com reduzido poder de fogo para atingir as 600 pessoas, pois cada um fugia para salvar a sua vida e o número de homens armados era pouco assim como as armas.

<sup>63</sup> “Then the eight cipaio, had to shoot into the air to prevent the crowd from freeing the pensioners (...) some people were killed or wounded by the bullets, and others were crushed during during the panic escape of the crowd” (CAHEN, idem).

Salientamos também que a interpretação narrativa de Cahen rejeita a versão da presença de Joaquim Chipande<sup>64</sup> na sede do distrito no momento da ocorrência desse encontro, o que leva a ser suspeito de não ser um sobrevivente do massacre, como tem sido veiculado ao longo desses anos, porque fazia parte e “era membro do Linguilani, o movimento cooperativo ora ganizado por Lázaro N’Kavandame o qual não tinha nada a ver com a delegação de Vanomba e Diwane vindo da Tanzânia” (CAHEN, op. cit., p. 30).

O massacre de Mueda foi descrito depois como sendo o climax da consciência nacionalista por aqueles que defendem o discurso político, como estes autores afirmam:

O massacre de Mueda, constituiu desde então, um marco muito importante na história do país, pois, este facto significou uma expressão sublime da recusa da administração colonial do direito dos moçambicanos à autodeterminação. Nest sentido, o Massacre de Mueda demonstrou, em absoluto, que qualquer tentativa pacífica de se alcançar a independência nacional seria inútil, ineficaz, e que o único caminho para o efeito era o recurso à força da acção revolucionária, isto é, a luta armada. (TIANE, Célio e ALEXANDRE, A.).

Vale observar que, depois desse episódio deu-se início a uma intensa movimentação de novos moçambicanos, jovens, educados, oriundos do Sul da então Província Ultramarina, concretamente Lourenço Marques conhecedores da realidade vivenciada no país. Incluindo o Dr. Eduardo Mondlane (antropólogo e sociólogo) oriundo dos Estados Unidos da América onde se encontrava a trabalhar na Organização das Nações Unidas (ONU). Este último, munido de ideais da nação baseado no modelo do nacionalismo representado pela França de 1789 como uma construção política baseado na tendência à representatividade consciente e voluntária de uma comunidade multiétnica ou não por um Estado-nação como o que poderia posteriormente ser Moçambique, na visão de Bonavides (1988).

Estes jovens, além de trazerem esse ideal da nação e nacionalidade, agregavam também a visão da unidade nacional, impulsionaram a unificação de alguns movimentos sociais mais representativos em um único, no caso, a formação da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) com a unificação dos três movimentos expressivos já existentes deu-se início algumas clivagens e resistências à continuação da colonização portuguesa no território, não só o Makonde, mas do país como um todo. Tudo indica que

---

<sup>64</sup> Que se diz sobrevivente do massacre, que deu o primeiro tiro que deflagrou a luta armada, mais tarde Ministro de Defesa no governo da FRELIMO.

os acontecimentos acima referidos, contrariando a vontade da população de Mueda, diz Cahen que, os Makonde “estava pronto para seguir a primeira pessoa que optasse pela guerra contra o colonialismo” (Cahen, op. cit., p. 35)<sup>65</sup>.

Na verdade, todos queriam se ver livres da presença dos portugueses, cuja convivência nunca foi suportada por eles. As condições estavam criadas para dar início às negociações com o regime sem sucesso ou iniciar a guerra de libertação e já estava acontecendo isso em outros países africanos como Argélia. A Tanzânia daria guarita e Mueda propiciava as condições geográficas para a formação da guerrilha, aos homens, no caso os Makondes dispostos a tomar parte na empreitada.

O corolário de alterações do quotidiano impostas pela colonização portuguesa foi visto como exigência também para a alteração dos modos de agir do Makonde, o que gerou resistências e preparou o campo para uma futura desobediência generalizada contra o poder colonial, uma vez que, os portugueses, diferentemente dos colonizadores ingleses que cederam às pressões pela independência pacífica, como a Tanzânia e outros países africanos independentes que se tornaram receptores de Congressos do Movimento Pan-africano, entre outras manifestações que os africanos na diáspora iam organizando com intuito de difundir as ideias nacionalistas.

No caso moçambicano, posições radicais foram tomadas por ambas as partes. Os portugueses não mostravam nenhum interesse em entregar com facilidade o que considerava de sua colónia, principalmente porque dentre vários projectos em desenvolvimento, um dos quais foi a estratégia de povoar a colónia iniciada na década de 1940 a 1960, tendo enviado para Moçambique camponeses pobres de sua comunidade (os colonos). A cada ano aumentavam o número, de 4.000 a 7.000 camponeses portugueses, em média, instalavam se nas colónias, como forma de povoar e instrumentalizar o controle social, tanto que, até a década de 1960, em Moçambique já havia aproximadamente 130.000 portugueses nessas condições, de acordo com Chanaiwa (2010). Muito provavelmente serviam de escudos humanos para proteger projetos do governo tais como a central hidroelétrica em construção na região central do país, entre outros de grande vulto.

### **3.3.1. Participação Makonde no Movimento de Libertação**

---

<sup>65</sup> “Maconde people was now ready to follow the first person who could wage war” (CAHEN, Idem)

Cabe distinguir primeiro que “uma relação social se denomina luta quando as ações se orientam pelo propósito de impor a própria vontade contra a resistência do ou dos parceiros” (WEBER, 2012, p. 23). Vimos esse propósito ao longo do estudo e precisamos entrar em detalhes, sobre esta temática, definindo, em primeiro lugar, o termo participação, por trazer aglutinado uma carga política que pode ser diretamente articulada ao contexto em que os próprios actos de participação operam, e que precisa ser definido, por se tratar de um termo que entra nos debates científicos justamente na década de 1960, na qual a definição se estruturava, sobretudo, em função das modalidades eleitorais, os novos repertórios que começam a fazer parte da ação coletiva (VAN DEL BLOET, 2001, apud BORBA, 2012).

Nesta altura, o Makonde apareceu em ação ‘exigindo’ a liberdade do seu território, violentamente e inescrupulosamente ocupado e administrado por estranhos. Borba (2012) alega ainda que Milbrath (1965) define a participação, como:

...o conjunto de atividades relacionadas ao momento eleitoral. Borba cita Verba e Nie (1972, p. 2), afirmando que a participação política deve ser entendida como (...) “atividades realizadas por cidadãos privados que buscam, de modo mais ou menos direto, influenciar a seleção dos funcionários governamentais e /ou as ações que eles tomam”. Segundo Huntington e Nelson (1976, p. 17), trata-se de uma atividade “realizada por cidadãos privados com o objetivo de influenciar a tomada de decisão do governo”. (BORBA, op. cit, p. 264 -265).

Esta definição pode servir para observação da questão aqui tratada por tratar-se de uma manifestação de cidadãos Makondes que, depois de se insurgirem com o tipo de dominação realizada por indivíduos oriundos de outro continente se juntam a outros cidadãos oriundos de outros cantos do país, com o objectivo de influenciar o governo colonial português a tomar uma atitude em relação a por um ponto final no processo de ocupação de suas terras pacificamente, sendo uma acção orientada expressamente para os colonizadores portugueses.

Embora, também caiba nesse contexto a definição de Boot e Seligson (1976, p.6), citado por Borba de que a participação é “um comportamento que influencia ou tenta influenciar a distribuição dos bens públicos”, tanto uma como outra ação rejeitada pelos funcionários portugueses objectivavam a cobrança de justiça sobre a usurpação de terras assim como a liberdade dos homens. Portanto, tratava-se de uma ação política movida por Makondes direcionada a influenciar um governo instalado a força das armas no seu

território. Mesmo com o esforço em fundamentar que independentemente das definições que forem atribuídas à participação, as lutas do Makonde podem ser encaixadas na seguinte definição, considerando as ações que:

se materializam em diferentes indicadores empíricos, os quais, por sua vez, se transformam em medidas de participação passíveis de ser verificadas empiricamente (...) medidas que se materializam em modalidades de participação, das quais com posse de dados empíricos, temos a possibilidade de verificar sua frequência, evolução, comparar países, identificar determinantes, etc. (BORBA, op. cit, p.265).

No entanto, a definição de Borba, apresenta uma série de tipologias interessantes que se adequam fundamentalmente para o debate que estamos apresentando (até catorze tipos) que os estudos clássicos apresentam sobre os modos de participação, das quais duas podem se encaixar no tipo de participação do Makonde: trata-se de (1) expor-se a solicitações políticas e (3) participar de uma discussão política, colocando estas duas com acréscimos assentes na dicotomia participação social e participação militar. Ele mostra o momento da formação de um movimento social que mais tarde veio a liderar a guerra de libertação nacional tendo o Makonde como membros participantes não só do movimento como simples camponeses, mas também com envolvimento tanto na política assim como na LALN objetivando a conquista da liberdade.

Com os ventos da independência soprando no Planalto de Mueda a partir da vizinha Tanzânia levados pelas mudanças políticas mundiais, assentes nos movimentos ideológicos internacionais, a internacional comunista Leninistas e anti-imperialistas, os movimentos socialistas, a marcha para independência noutros continentes, dentre outros. O despertar dos povos chamados de indígenas pelos invasores como lembra a afirmação de Clifford (2013, p. 16) denunciando, no entanto, essa designação como tendo sido um erro, pois, “os povos indígenas surgiram do até certo ponto da cegueira da própria história”. Os movimentos dos meados do século XX abriram caminho para se lutar pelas liberdades no continente africano.

Entretanto, para melhor especificar a participação do Makonde nos referidos movimentos teremos que recuar um pouco no tempo, tendo em conta os primeiros passos que tiveram lugar com as primeiras manifestações de movimentos sociais anticolonialistas em Moçambique deram mostras a partir de 1919, com a primeira greve dos trabalhadores negros do Porto e Caminhos de Ferro de Lourenço Marques, exigindo aumento salarial. Essa greve não teve sucesso, e 400 trabalhadores foram detidos com

acusados de prevaricadores. Seguiram-se outras paralisações e sabotagens ao longo dos anos que denunciaram as práticas de exploração e representações das relações de dominação inerentes aos dois grupos (colonizadores e camponeses) que iam sendo compreendidos como conformismo, acomodação e/ou submissão, o que nas práticas sutis na era verdade. Os camponeses viviam em tensão e lutas invisíveis aos olhos dos colonizadores, recorrendo à forma de resistência que Scott (op. cit, p. 33) denomina de “expressões da resistência cotidiana” e que serviram então como respostas para saírem da situação de escravos no seu próprio território.

Nesse sentido, Clifford (op. cit, p. 16) enfatiza que, “eles lutam dentro de regimes dominantes que continuam a depreciá-los e mal entendê-los, a própria sobrevivência é uma forma de resistência”. Em conjunto com esses processos, outras lutas foram levadas a cabo por intelectuais moçambicanos, contestando o colonialismo no nível das associações da imprensa e da literatura, inspirados no Pan Africanismo. Nessa fase inicial da luta contra a dominação portuguesa em Moçambique, “ideias, formas, imagens e representações eram recursos usados para exigir liberdade, em um estilo de luta pela geografia que não se restringe a soldados e canhões” (Cf. SAID, op. cit, p. 38).

Importa salientar que, também no meio rural havia reivindicações contra a prática do trabalho forçado que culminavam com migrações para fora do território, quer para países vizinhos como (África do Sul, Zimbábue, Zâmbia e Malawi, sem contar que os Makondes facilmente refugiavam-se na Tanzânia) quer para zonas de difícil acesso, como é o caso de Mueda. Esse fenómeno reforçava a desintegração dos camponeses nas regiões de onde eles partiam.

O sopro de ventos internacionais, logo após o término da I Guerra Mundial, durante as negociações do Tratado de Versalhes e a formação da Sociedade das Nações, foram os negros americanos que defenderam energicamente os direitos dos negros africanos, que, nesta época, não estavam em condições de falar por si próprios. A Revolução Russa de 1917 e a política seguida pela URSS, na qual os intelectuais africanos se inspiravam e a intervenção da delegação soviética que não concordou com a ideia de 'self government' proposto para as antigas colônias investiram na palavra 'independências' para esses países, que afinal de contas não eram somente países africanos que se encontravam na situação de colonizados; proposta foi reforçada com a institucionalização da Organização das Nações Unidas (ONU).

Entretanto, no cenário mundial, os africanos na diáspora<sup>66</sup> (os que emigraram inicialmente para as capitais europeias, Ásia e ao Novo Mundo, escapando do sistema colonial que impunha a opressão econômica e política maioritariamente oriundos das colônias francesa e belgas a Norte de África e portuguesas) denunciavam os desmandos dos colonizadores pelo mundo, coincidindo com o desmantelamento das grandes estruturas coloniais, o que se verificou em alguns países do mundo incluindo os africanos. Após a Segunda Guerra Mundial chegou também ao fim mais ou menos formal o imperialismo no continente africano, como assegura Said (1999).

Importa ressaltar que, foi no contexto da II Guerra Mundial em que alguns africanos participaram como militares, que começaram a compreender o quão nefasto era o colonialismo e desejaram pôr termo à prática de exploração colonial, pois puderam observar que por essa prática, na verdade, não era apenas uma tribo, ou grupo étnico explorado, mas se tratava de toda a nação colonizada.

Nesse contexto, ideias mais precisas sobre como pôr fim ao colonialismo foram cultivadas em muitos países africanos nos quais alguns movimentos sociais eram de abrangência trans-territoriais e interregionais nos quais as organizações da juventude serviram de catalisadores nacionalistas tais como a Kikuy Association, do Quênia, em 1921; o Suduan Guaduates Congress: a Gold Coast Youth Conference, da Nigéria, em 1929; o Youth Movement, a Youth Egipt, a Harry Thunkus, North African Star, South African Congress e a West African Students Union, dirigida pelo nigeriano Lapidio Solanke, que recrutava os seus membros em toda a África Ocidental inglesa; a Liga dos Direitos do Homem e do Cidadão, no Gabão; a Liga Africana de Luanda (Angola) e Lourenço Marques (Moçambique).

### **3.3.2. Contextualização da formação de Movimentos Sociais em Moçambique**

A década de 1935-1945 marcou fortemente o nacionalismo africano. Durante esse período houve a sedimentação de 'novas forma de resistência africana. Das quais sobressaem os 'movimentos políticos, em ebulição religiosa cultural, uma nova atividade sindical, um crescimento dos movimentos grvistas, bm como a aparição do jornalismo político africano. (Diop, Birmingham; Hrbek; Margarido; Niane, 2012, p. 87) apud PAIVA, 2017, p. 160).

---

<sup>66</sup> Os que conseguiram emigraram durante a colonização para as capitais europeias, Ásia e ao Novo Mundo, escapando do sistema colonial que impunha a opressão econômica e política maioritariamente oriundos das colônias francesa e belgas à Norte de África e portuguesas.

A formação dos movimentos, seguidos de lutas iniciais baseadas em ideias, formas, imagens e representações, tiveram contribuição importante para o surgimento do Pan-Africanismo que conheceu uma nítida inflexão em suas atividades na América do Norte e na Europa. Esse movimento foi um marco histórico do período de 1914 a 1945, além dessa contribuição, resultaram também no surgimento de alguns movimentos sociais fora da África, como afirma Harris e Zeghidour (2010).

O Pan-Africanista (expressão dominante do anti-imperialismo) inspirado por Marcus Garvey, na Jamaica resultou na fundação da *Universal Negro Improvement Association*, na América do Norte, em 1917 e associações de estudantes africanos na França e na Grã-Bretanha, a exemplo da *Negirian Improvement Association*, fundada em 1920 entre outras correntes. Nessa direção, alguns países africanos devem o impulso dado pelas atividades do Pan-Africanismo nos anos 1920 como movimento de integração contra a dominação imperialista na África. É nessa lógica que surge o nacionalismo moçambicano com a fundação da Conferência das Organizações Nacionalistas das Colônias Portuguesas (CONCP) em Casa Blanca em Marrocos no ano de 1961. A CONCP tinha como principal objetivo conseguir apoio internacional para a descolonização activa dos territórios ocupados pelos portugueses na forma de meios de autodefesa para apoiar a resistência popular com recurso à luta armada, como sublinha Darch e Hedges (1999).

A partir dos processos sociais derivados destes movimentos sociais, vários Congressos foram organizados e realizados nos EUA e Europa, o primeiro dos quais em Nova Iorque, no ano 1927. Como os realizados na Europa por movimento negritude<sup>67</sup> surgido no início dos anos 1950 com sua famosa revista, *Présence Africaine*. Trata-se de um movimento nacionalista que assim como pan-africanismo serviu de uma janela aberta para entrada do vento que soprava transbordando o nacionalismo. Segundo Clifford, “a negritude era uma aliança de activistas negros conceituados como - Léopold Senghor, Aimé Césaire, Leon Damas, Suzanne Césaire entre outros - que reconheciam as semelhanças de cultura, história e potencial político dos países colonizados”, (CLIFFORD, 2013, p. 16).

---

<sup>67</sup> The négritude movement of the early 1950s with its famous journal, *Présence Africaine*. Negritude was an alliance of black activists - Léopold Senghor, Aimé Césaire, Leon Damas, Suzanne Césaire, and others - who recognized commonalities of culture, history, and political potential (CLIFFORD, 2013, p. 16).

Em 1930, o movimento Pan-Africano reagiu energicamente contra o ataque da Itália à Etiópia, lembrando que os anos de 1930 a 1941 coincidem com a ascensão do fascismo na Europa, no qual Portugal foi o último bastião e serviu de alicerce ao governo de Salazar instituir o nascimento do Nacionalismo Económico por volta de 1933, parindo o Estado Novo e novas formas de designar a colónia de Moçambique. Portanto, o Congresso Pan Africanista realizado em Manchester no ano 1945 contribuiu grandemente para a derrubada do sistema colonial e para a conquista das independências pacificamente nos anos de 1950 a 1960, por exemplo, na Tanzânia, liderada por Julius Nherere. Harris (1974) ressalta que, graças à trajetória e à influência da construção dos nacionalismos idealizados por líderes africanos, como Nkuame Kruma, Julius Nherere, Keneth Kaunda, dentre outros, no período de 1960 e 1964 onde muitos Estados Nações africanos tornam-se independentes, chegando a atingir um total de trinta e três países em 1964.

Mais tarde, esses países serviram de retaguarda segura para muitos países da região que iam buscando espaços para se organizarem e constituírem movimentos sociais anticolonialistas clandestinos, no entanto. Assim aconteceu com Moçambique que encontrou na Tanzânia o espaço social para sua retaguarda. Os países independentes e os movimentos nacionalistas fundaram a Organização da Unidade Africana (OUA), a qual foi projetada para, a partir de 1942, unir as colónias da África Ocidental e formar uma entidade continental, totalmente livre do jugo estrangeiro.

A constituição da OUA e especialmente do seu Comité Africano de Libertação, teve igualmente como efeito positivo aumentar a confiança dos africanos, seu otimismo, a determinação e a combatividade dos nacionalistas africanos. Graças ao apoio que a OUA lhes concedia no plano internacional, os dirigentes nacionalistas e os seus partidários estavam, em sua maioria, persuadidos que lograriam, cedo ou tarde, conduzir os seus países colonizados à independência. A OUA exerceu uma considerável influência para o reconhecimento oficial de movimento de libertação e dos seus dirigentes pela OUA, muito amiúde, determinou o seu reconhecimento internacional.

Ela colaborou para a legitimação de movimentos como Congresso Nacional Africano (CNA) e do Pan-African Congress (PAC), na África do Sul; do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA); o Patriotic Front, no Zimbábue; da SWAPO, da Namíbia. Foram as pressões da OUA que conduziram a União Nacional Africana de Moçambique (MANU) e a União Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO)

a se constituírem em um único movimento, a FRELIMO<sup>68</sup>, que haviam sido constituídos por refugiados em alguns países vizinhos livres, como Quênia, essas as primeiras três organizações nacionalistas que surgiram com base regional. Elas se fundiram em um movimento guerrilheiro sob a liderança do Antropólogo e Sociólogo Eduardo Mondlane, que se demitiu das suas funções no quadro de funcionários das Nações Unidas nos EUA para dedicar-se à causa do seu país.

Usando de sua influência aglutinou os três (3) num só e surgiu então em 1962 a FRELIMO<sup>69</sup>, tendo sua base estabelecida na Tanzânia, em 1963, pautada na ideologia “quase marxista” (Cf. ASANTE, em colaboração com CHANAIWA, op. cit.). Pressões idênticas conduziram a Zimbabwe African National Union (ZANU), de Robert Mugabe e a Zimbabwe African Peoples Union (ZAPU), de Joshua Nkomo, a formarem o Patriotic Front de Namíbia. A ausência de reconhecimento diplomático pela OUA conduziu, em contrário, a comunidade internacional a boicotar os bantustões sul-africanos.

Certamente que a participação Makonde na LALN chamou atenção pela lucidez e ousadia ao reivindicarem a sua 'amada independência' que lhe foi retirada ao serem excluídos do universo das coisas sérias, dos assuntos públicos, e mais especificamente dos econômicos e políticos, graças a penetração dos portugueses especificamente no seu território. Ora, antes de iniciar a LALN alguns Makondes individualmente advertiam aos portugueses que se fossem embora, com palavras tais como “esta terra é para os moçambicanos” (ADAM & DYUTI, op. cit, p.4).

Até que a liderança do movimento encabeçada por Dr. Eduardo Mondlane e por indivíduos moçambicanos oriundos das zonas urbanas organizados em um movimento social, a FRELIMO - com fins revolucionários, para destruir o sistema colonial de produção endereçou uma carta ao governo português no qual exigia a independência pacificamente, e sem êxito. Os portugueses acharam um delírio dos colonizados pensarem em independência não se deram ao trabalho de negociar preferindo esperar para ver. Portanto, a FRELIMO foi concebida como movimento de resistência à dominação colonial e contou majoritariamente com a participação do camponês *Makonde* na posição de atuante na guerra que trouxe a independência por ter iniciado justamente perto do Planalto de Mueda, incluindo alguns escultores e dançarinos de Mapiko que serão entrevistados em nossa pesquisa de campo. Contou especificamente com as condições

---

<sup>68</sup>. FRELIMO surgiu como um novo movimento social, lutando por um espaço moçambicano, por uma cidadania para todos os que haviam sido excluídos da história” (CASIMIRO, op, p.72

<sup>69</sup> - Veja, História Geral da África. UNESCO (2010) capítulo 10, África Austral.

geográficas que facilitariam os movimentos de saída e entrada dos guerrilheiros nas aldeias e retorno para aos campos de batalha.

Essa atitude motivou ao movimento unido recorrer à LALN, desencadeada em setembro de 1964, a qual duraria dez anos consecutivos com consequências drásticas em todos os sentidos, económicos, sociais, culturais e históricas. O movimento fechou o cerco à colonização referida por CLIFFORD (op. ct. 16), “em todos os continentes, sobreviventes de invasões coloniais e assimilação forçada renovam seu património cultural e conectaram-se com terras perdidas”.

Os contornos dessa realidade perduraram até termino da LALN que coincidiu com a queda do império português<sup>70</sup> com desmoronamento e o colapso da ditadura totalitarista fascista de Portugal, em abril 1974, por meio de um golpe de Estado liderado por militares revoltosos com o último sistema fascista e pelas grandes perdas de vidas humanas de militares nas guerras coloniais a que a população portuguesa era sujeita . Levando Portugal a mesa das negociações com a liderança da FRELIMO, em Setembro de 1974 desaguando em última instância na independência dos homens e a terra em junho de 1975.

Na verdade, tudo começou mediante o referido episódio do ‘massacre’ de Mueda de 1960, no qual, os sobreviventes passaram a compor mais tarde parte do movimento de libertação organizado por jovens provenientes do Sul do país, os quais se juntaram na Tanzânia, reivindicando a independência do país. Desaguando no significado simbólico inestimável que o primeiro governo saído da independência atribuiu ao grupo Makonde pela inteligência, coragem e ousadia que teve ao tornar o seu território num berço de nascimento da independência de Moçambique, o qual durante todo período de conflito forneceu homens para a guerrilha, com fim e objectivo de derrubar o sistema colonial. Ou seja, o campesinato local forneceu homens para participarem nesse processo social de grande envergadura que durou dez anos.

Corroborando com a afirmação de Weber sobre o que aconteceu na Europa e apesar de serem realidades diferentes, Weber (1982) dizia que, o camponês tinha missão de abastecer o exército com recrutas, e nesse caso concreto, o grupo Makonde deu os seus melhores filhos para essa empreitada comum até que no final o recrutamento se tornou obrigatório. Inclusive os filhos da ceramista Reinata morreram nessa guerra. Na mesma perspectiva, Moore Jr. (1966, p. 480), sublinha que “os camponeses têm fornecido a

---

<sup>70</sup> O desmoronamento desse Império serviu como um modelo instrutivo de um processo social (...) crescente, tendências de desintegração e descivilização sobrepuseram-se tendências de integração e civilização (Elias (2006)

dinamite para pôr abaixo o velho edifício”. Concretamente o edifício colonial redundando no autêntico afastamento do camponês do processo da produção para a sua subsistência e de sua família se tornar guerrilheiro/militar.

Com efeito, a LALN teve como suporte ideológico e técnico Cuba, China, URSS entre outros países do leste europeu. Os Makondes além de terem sido os primeiros a se tornarem guerrilheiros alegam ter alimentada em parte, a “guerrilha com a venda das estatuetas nos países vizinhos” e aos turistas (extrato de uma entrevista a um artista em 2013). Tornaram-se, então os principais inimigos dos portugueses, sendo identificados facilmente por portarem nos rostos as escarificações e tatuagens como mostram as figuras no início deste texto. Além de que era marca registada para os portugueses reconhecerem o *Makonde* como alvo a abater, e foram e apelidados de terroristas, usando para o efeito de denominá-lo a expressão diminutiva de “turas”, sofrendo as consequências desse acto.

Nesse processo, a arte Makonde, no entanto, tornou-se um elemento mediador fundamental da identidade nacional que fez uma ponte que ligou os escultores, ao movimento nacionalista datando dos anos 50/60 do século XX com eclosão da arte moderna do estilo Ujamaa, na sua forma compacta que significa união familiar, onde a base da escultura é esculpida em uma torre de intrincadas figuras humanas simbolizando a materialização da solidariedade da sociedade Makonde cujo relevo representa a família de uma forma realista nos corpos e rostos com características típicas da arte Makonde dessa época evidenciando o quotidiano social e natural dos escultores.

Essa nova arte moderna, estilo Ujaama, coincide com o contexto mais amplo historicamente no qual o mundo estava virado para as “atenções internacionais para o nacionalismo moçambicano e do movimento de solidariedade internacional o novo estilo das peças rapidamente chamou atenção de africanistas, especialistas e simples amadores de arte do continente negro” (MEDEIROS, 2001, p 168).

Ou seja, a arte moderna tornou-se um trampolim para o movimento social moçambicano se consolidar e angariar solidariedade internacional não só africana, mas também em outros continentes e por consequência ser difundida logo após independência. Vale lembrar que, os artistas Makondes depois da independência, foram levados pelo governo de orientação marxista-leninista para residirem nas capitais provinciais e mais destacados, no Bairro Militar na cidade de Maputo outrora residência de oficiais portugueses, para onde foram instalados os antigos guerrilheiros mais tarde denominados “Antigos Combatentes”.

Neste local se pode ver *in loco* a prática de circuncisão masculina e iniciação sexual feminina e as festividades do seu término, com a execução da dança Mapiko. O mesmo acontece na cidade de Pemba, onde os meses de dezembro e janeiro são transformados em autênticos meses de festas por conta desses rituais, muito valorizados pela comunidade Makonde residente, o que quase chega a ofuscar as festividades cristãs do mês de dezembro.

### **3.3.2. Moçambique independente e a integração dos artistas Makonde nos centros urbanos**

O processo de dominação colonial é baseado na relação desigual em o outro não é reconhecido sem ser para ser espoliado. Espoliado das terras e da cultura. Quando através da arte esse reconhecimento se começa a insinuar, o colonialismo português continua sem o escutar. Segue a moda, sem interiorizar o conteúdo. É essa impossibilidade conceptual, esse autismo sobre os dados do mundo impediu o reconhecimento do outro como ser pelo colonialismo português. É essa impossibilidade cognitiva manteve-se como numa conceição extemporânea durante largas dezenas de anos. (LEITE, 2015, p. 5).

Com a queda do império colonial<sup>71</sup> e o fim das hostilidades, a partir da assinatura do acordo de Lusaka, plasmando a independência de Moçambique (terra e os homens) em 1975, sob a liderança da FRELIMO, a libertação da terra, a recuperação da terra usurpada pelos invasores e que forçaram os homens a assimilarem a cultura e tradições alheias. Esses elementos traduziram-se em combustível para agudização da LALN, e conduziram a estes líderes a conquista não só da independência mas o fim de vínculo do território com a colônia a recuperação da cultura.

A participação do *Makonde* no movimento de libertação na LALN foi além reconfiguração da identidade cultural do grupo, levando também a “territorialização” de

---

<sup>71</sup> - Dois eventos levaram ao derrube total do colonialismo em Moçambique depois de dez anos de perdas, e a Revolução dos CRAVOS de 25 de abril de 1974, liderados pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), na sua maioria Capitães revoltosos não só pelas desgastantes Guerras Coloniais, mas, também pelas convulsões sociais que ocorriam em Portugal, contando também com a revolta da população que perdera seus entes queridos nas guerras para a manutenção das colônias. Esses dois eventos puseram fim não só ao Estado Novo instituído por Salazar por volta de 1933. Mas também o fim do último reduto do fascismo na Europa implementado-se um regime democrático numa primeira fase com orientação socialista com entrada em vigor de uma nova Constituição em 1976. Importa destacar que o MFA contou com a Junta de Salvação Nacional na direcção do país, tendo nomeando António de Spínola como Presidente da República e como primeiro ministro Adelino da Palma Carlos. E uma Assembleia Constituinte que levou a cabo as primeiras eleições legislativas na nova República em 1976.

Mueda modelada pela reorganização territorial baseada na mudança das zonas residenciais e do trabalho dos camponeses para campos de batalha, transformando os camponeses em guerrilheiros de armas em punhos, trocando os instrumentos de trabalho para produzir alimentos.

No meio rural, os *Makondes* foram reintegrados na estrutura social desarticulada de economia subdesenvolvida, que caracterizava o país nesse período específico, semelhante às de todos os jovens Estados que iam se tornando independentes e passaram a ser dependentes das antigas metrópoles, sobretudo as antigas colônias portuguesas e em particular Moçambique devido ao próprio modelo de produção capitalista periférico (Cf. VIDROVITCH, ASANTE e CHANAIWA, 2010).

O processo da conquista da independência constitui-se em uma reconexão à terra e aos homens, iniciando, entretanto, o segundo regime em Moçambique e adotando a democracia com ideologia socialista de governação centralizada, no qual maior parte dos *Makondes*, escultores, dançarinos de *Mapiko* participantes ativos do processo de libertação do país, alguns dos quais como membros desse primeiro governo nacional, membros do partido no poder entre outras funções de relevo no novo país.

A maior parte desses escultores e dançarinos foi instalada pelo novo governo em habitações que outrora eram residências de oficiais portugueses (o denominado de Bairro Militar) e receberam os privilégios de libertadores da pátria. Inicia assim o processo da integração do *Makonde* nos meios urbanos objetivando sustentar o discurso dos novos governantes de construção da Unidade Nacional contrariando a ideologia colonial<sup>72</sup>.

Justamente nesse contexto sócio histórico que conhecemos não só a cultura *Makonde*, mas também sua organização em associação, especificamente na realização de seus ritos de iniciação de ambos os sexos no chamado Bairro Militar, os distingue dos habitantes de Maputo. E a manifestação da dança *Mapiko*, que se realiza sempre que esses ritos tomam lugar, *também se constituíram em uma cooperativa de produção da arte Makonde, no Bairro de Mafalala, na cidade capital Maputo.*

Depoimentos coletados na cidade de Pemba, nas associações de produção de ‘*Arte Makonde*’, produzindo e vendendo esculturas para turistas e para uso interno dos grupos de

---

<sup>72</sup> - “A linha oficial da Frelimo insistiu em que não havia conflito entre as identidades étnicas e a identidade nacional em formação. Reconheceu os benefícios potenciais de um pluralismo cultural pós-independência, mas não enfrentou os problemas de instituições sociais herdadas da estratificação rural associada ou do significado possível destas numa organização e reconstrução político-administrativo pós-guerra. Harry G. West. «Governem-se vocês mesmos!» Democracia e carnificina no Norte de Moçambique”. vol. XLIII (2.º), 2008, 347-368.

atividades culturais, dão conta de que artistas que outrora foram camponeses passados para a guerrilha, formaram cooperativas de escultores nos centros urbanos das capitais provinciais, onde trabalhavam e vendiam os seus produtos. Conhecemos e entrevistamos o primeiro responsável pela Cooperativa de *Arte Makonde* que se constituiu em Maputo, inclusive já teve suas obras expostas em diferentes quadrantes do mundo pela influência do primeiro chefe do Estado Moçambicano, que promoveu a produção cultural, incluindo a organização de festivais de Artes plásticas e das danças, não só *Makondes*, mas também à nível nacional, contudo, a arte *Makonde* passou a representar Moçambique como um todo.

Cabendo então, o reconhecimento das dinâmicas das integrações existentes entre elementos da cultura e da sociedade, sublinhando simultaneamente as relações entre cada elemento e o conjunto sócio cultural, ou seja, os elementos fundamentais, articulados para a construção social do território, e identidade cultural do grupo *Makonde* de Mueda. E a arte *Makonde* foi resgatada e transformada em símbolo representativo da arte de moçambicana.

Na euforia que se seguiu ao período imediatamente a independência, incentivou o governo mono-partidário surgido da independência a proteger e difundir a arte *Makonde* como um elemento mediador e representante da cultura da nação, e criou condições sociais e materiais para o seu desenvolvimento e reconhecimento. Buscou-se, no entanto, a legitimação da produção artística *Makonde* como elemento de afirmação da identidade extensivo para a construção da ideia da moçambicanidade, formatando a ideia de nacionalidade com base nos seus elementos distintivos, mas precisamente como um desses elementos da construção dessa ideia nacional, como aponta, Leite (2015).

E, produção das esculturas passou a ser denominado como atividade cultural, mas também fonte de renda, constituída em cooperativas de produção, sendo encorajadas as exposições desses produtos em eventos ocorridos em distintos países do mundo. Além da existência de galerias nas cidades, os escultores beneficiaram de toda infraestrutura para se dedicarem a tempo inteiro produzindo a arte *Makonde* de Moçambique.

#### **3.3.4. O modelo neoliberal e a deterioração das relações cooperativistas nos centros urbanos**

A FRELIMO, alinhada com uma ideologia de Governo de Partido Único, alicerçado no marxismo-leninismo adotado em 1978 no III Congresso, que se convencionou passar o movimento de libertação para partido político de vanguarda.

Orientando a sua cooperação com a União Soviética, Cuba e com o bloco dos países do Leste da Europa, principalmente a Alemanha Oriental, Bulgária, entre outros países desse grupo, os quais foram favoráveis à luta de libertação nacional e apoiaram, económica e tecnicamente a causa moçambicana durante e após a guerra.

Nascia o primeiro Estado moçambicano no qual nos primeiros anos a governação mostrou-se extremamente difícil, pois ninguém tinha experiência de governar. A não aplicabilidade, com excepção de Mueda, do modelo adotado nas zonas libertadas durante o conflito armado com vista a contrariar o modelo colonial foi outro factor desarticulador, porque os governantes saídos desse modelo acreditavam na sua aplicação efetiva no país independente.

As características constitutivas desse dispositivo em pouco tempo mostraram ser inadequada às condições vigentes. Porém, a máquina governativa acabou direcionado durante o percurso a economia anterior, o mesmo modelo colonial fortemente direcionado para a exportação de produtos semimanufaturados como matérias-primas para as indústrias da ex-metrópole. Segue-se a deterioração dos termos de troca no mercado internacional e crises internacionais no mercado do petróleo entre outras. Deu-se início, no entanto, à construção social de um novo modelo de desenvolvimento, no qual foram adotadas duas estratégias de desenvolvimento diametralmente opostas uma da outra que marcam o percurso económico de Moçambique: (1) a alteração profunda das relações de produção vigentes, em um sentido e uma transição para uma sociedade que se desejava socialista avançada. Com uma ênfase na afirmação de Chayanov de que “o socialismo foi concebido como ‘antítese’ do capitalismo” (CHAYANOV, 1920, p. 29). O governo da FRELIMO, adotou um Estado socialista para se opor ao capitalismo, o qual se encarregou de controlar directamente todos os sectores estratégicos da economia, com vista a criar fundamentos para o comunismo.

Para concretização da ‘antítese’, implantou-se uma política de socialização do campo, transformando as machambas, que outrora eram de pertença dos colonos, em Empresas Estatais e Cooperativas de produção agrícola. E, aldeias comunais foram constituídas, as quais segundo o discurso do partido governamental tinham como finalidade facilitar o acesso à infraestrutura social, saúde e educação, e permitir o aumento da produtividade e a adoção de medidas com vista a modificar completamente as relações sociais no campo.

Portanto, as políticas e programas de desenvolvimento foram-se revelando inadequadas para resolver os problemas económicos e sociais existentes no país

proveniente da tentativa de suprir a crise económica resultante da destruição da estrutura de produção agrária colonial. Casal denuncia esse aspecto com esta afirmação, “as medidas vigentes preconizadas pelo Estado caracterizavam-se de forma geral por marginalizar os camponeses e agricultores familiares, uma vez que a produção económica das famílias rurais, nas condições do País, não foi tomada em consideração” (CASAL, 1988, p.159).

A causa principal era a controversa desarticulação da reestruturação radical da economia com o modelo de planificação centralizada pelo Estado que não solucionou os problemas económico-sociais existentes no país, os quais iam se avolumando. Não abriam espaço para a criatividade, e a distância entre o poder central e os locais de aplicação, porque as políticas para o desenvolvimento agrícolas planificadas não eram soluções para os problemas herdados do colonialismo, uma vez que os moçambicanos não estavam preparados, política, técnica e financeiramente, para lidar com a realidade de cultivo associativista e, muito menos, para produção de cultivos de exportação que tinham um sistema próprio de produção de mercadorias.

Nesse contexto, testemunha-se uma crise económica generalizada, aparentemente irreparável advinda do colapso da estrutura de produção agrícola colonial e “das contradições suscitadas pelo processo de conversão socialista a que foi sujeito o país” (CASAL. 1988 p.159).

Apesar dessa desarticulação das políticas de desenvolvimento, felizmente não impediram que houvesse espaço para a implementação das políticas de difusão da vasta cultura moçambicana com destaque para o ano de 1978 no qual o governo promoveu o Festival Nacional de Danças Tradicionais onde os grupos culturais das dez (10) províncias se espalharam pelas casa de cinemas e pavilhões desportivos da cidade capital para apresentarem as especialidades de cada lugar e cada cultura. Foi o único grande evento cultural sem precedentes, históricos, culturais, sociais e económicos vivenciado no pós-independência em Maputo revelando a diversidade cultural do país.

O resultado foi que, muitos cidadãos da cidade capital passaram a conhecer não só a maior parte das artes e cultura de diversos espaços sociais que compõem o vasto território de Moçambique, mas também novas pessoas e línguas. Infelizmente, a experiência não prosseguiu nos anos subsequentes, o país viu se mergulhado em muitas outras actividades entre as quais guerra civil, ocupando o tempo e investimentos financeiros que contribuiriam não só para colocar a difusão da arte e cultura em segundo

plano mas também desestruturaram a economia tanto agrícola assim como a de prestação de serviços.

Tratava-se de uma apropriação de um modelo de produção e divulgação da arte e cultura que deve ter dado resultados positivos em outras realidades, especificamente Cuba, Rússia e os países do Leste Europeu, mas não na realidade moçambicana e no contexto desastroso que se tentou aplicado. Contudo, é no contexto das cooperativas que os Makondes foram integrados nas grandes cidades e incentivados e apadrinhados pelas novas autoridades do Estado-nação a produzir cultura, a arte Makonde. O Estado não detinha nenhuma experiência nesse sentido, foi facilmente “muito afetado por agências e instituições ocidentalizantes – parecem exigir uma maior complexificação” (OLIVEIRA, 1997, p. 55).

Outro fator observado no período pós-colonial na África se configurou como um contexto de situações de escassez dos recursos públicos e de investimento governamental, contrastando com o aumento demográfico sem precedentes principalmente nas cidades, ao mesmo tempo em que coincidiu com a recessão da economia mundial, cujos principais efeitos se consubstanciaram com a subida dos preços internacionais do petróleo e de outros bens manufaturados, em 1974, agravaram a crise da descolonização, no período de 1974-1977 e na década de 1980, considerada como década perdida pelas principais economias internacionais.

A tentativa da adequação das políticas implementadas ao longo desses anos colidiu com as calamidades naturais e o aumento da pressão interna e externa para a alteração das políticas da governação centralizada. Com base nos quais surgiu a oposição e clivagens políticas que terminam com a corrida às armas e da guerra civil (denominado de guerra de desestabilização) que durou dezasseis anos, aumentando a deterioração da situação económica e humana.

Contribuindo para que grande parte da infraestrutura económica e social herdada do colonialismo português, sobretudo, nas zonas rurais, fosse destruída: estabelecimentos comerciais, pontes, instalações de saúde, escolas, e residências além de produzir muitas mortes e deslocados tanto nas cidades assim como nos países vizinhos.

Quase toda a zona rural do país ficou sob o domínio do grupo armado dificultando a produção agrícola e circulação de pessoas, bens e prestação de serviços para a população, limitando a actuação do governo apenas às cidades, e estas sob o efeito de aumento demográfico geriam graves problemas na distribuição de produtos alimentares

doados pelos países do leste europeu e vendidos nas cooperativas de consumo nos meios urbanos, os quais exigiam longas filas para sua aquisição.

Clarificamos, entretanto, o contexto do fim do conflito, no início da década de 1990, cujo respaldo prima pelas convenções gerais da transição efetiva para o regime multipartidário, que carregou em si a entrada em vigor da nova Constituição de 1990, em Moçambique, contemplando a Liberdade de Expressão e de Imprensa – o que resultou no surgimento de novos movimentos sociais, a exemplo de movimentos feministas, ecologistas, pacifistas, entre outros, com vista a actuarem como críticos da regulação social capitalista<sup>73</sup> (Cf. SANTOS, 2005; GOHN & BRINGEL, 2012) e da censura à imprensa, e à reivindicação da democracia e da liberalização do mercado, com todas as vicissitudes que isso acarretava.

A referida guerra só terminou com a assinatura de um Acordo Geral de Paz (AGP) em 1992. E, para as transformações económicas submeteram-se às imposições das instituições multinacionais da Breton Woods BM e FMI em 1992, os quais exigem o fim da guerra como condição única para a recuperação da deteriorada economia do país com a privatização das empresas sob a gestão estatal. E, a transição efetiva para o regime multipartidário, passando o governo para apenas com a função de regulação social capitalista com o apelo à democracia e ao mercado livre com todas as vicissitudes daí advindas.

Enfraquecendo-se fortemente o papel já debilitado do Estado na eficácia da condução das políticas sociais, a promoção da arte e cultura teve que ser forçosamente interrompida para programar estratégias da ideologia neoliberal, na forma de estabelecimento dos Programas de Reajustamento Estrutural (PRE)<sup>74</sup>, de 1985 e 1987 (PRE)<sup>75</sup> e, em 1990, (PRES). Além de marcar o fim do conflito que havia provocado o desequilíbrio interno e externo da economia, trazendo as despesas do setor privado e

---

<sup>73</sup> No mundo globalizado contemporâneo alguns ideários têm permeado as demandas e lutas dos mais diversos movimentos sociais com vista a ampliação da democracia a partir da participação da sociedade civil organizada, o alargamento dos processos de inclusão social e de reconhecimento de diferenças socioculturais e a institucionalização dessas demandas em direitos humanos e da cidadania” (GOHN E BRINGEL, 2012, p. 115).

<sup>74</sup> Início de “um conjunto de Programas de Reabilitação Económico estrutural (PRE), em 1987 e posteriormente dos Programas de Reabilitação Económico estrutural e Social (PRES), em 1990” (Cf. SILVA. s/d). “Programa clássico de ajustamento estrutural de orientação neoliberal, financiado pelo Banco Mundial e pelo Fundo Monetário Internacional” (CASTEL-BRANCO, 1994, p. 583).

<sup>75</sup> Estes programas do FMI e BM “são idênticos aos de outros países em vias de desenvolvimento (PVD’s) para a maioria das pessoas desfavorecidas, apesar do investimento estrangeiro poder estar a crescer com o resultado das mudanças políticas” (KASSOTCHE, op. cit, p. 97).

público ao nível do rendimento nacional e da ajuda e endividamento externo a níveis insustentáveis.

A introdução do novo modelo de produção neoliberal também trouxe característica de um contexto de governo democrático instituído no Ocidente e foram incorporados em outros países africanos, com diversidades culturais e suas próprias especificidades que interferiram no não assimilar como o esperado os modelos Europeus, que é a exigência da redemocratização do País, com a realização de eleições multipartidárias e livres interpretado pelo multipartidarismo. Ou seja, a transferência dos estilos das democracias europeias para realidades africanas redundou no autêntico fracasso.

Assim, como aconteceu em outros países classificados como PVD's, uma condição obrigatória para receber a ajuda internacional, Moçambique teve que aderir ao FMI e ao BM, o que aconteceu em 1984, seguindo-se a implantação de um conjunto de referidos programas. No qual em 1990 foi forçoso aplicação do termo social e passou a se denominar (PRES). Resultado de algumas negociações feitas com as autoridades moçambicanas ao longo da aplicação dos anteriores programas.

Diríamos mesmo que as democracias que se constituíram na Europa não seguiram um desenho à risca, mas foram acontecendo com quedas e ressurgimentos incluindo levantamentos sociais até se tornarem o que são hoje, sem receberem um modelo estruturado. Nisso, Santos (2005) advoga que estes modelos de democracia produzidos e importados para os países africanos ou outros vieram carregados de uma crise do marco do ponto de vista estrutural de explicação homogeneizante. Ou seja, não existe neles uma preocupação com as especificidades locais, aliado a ausência da expressão ética política dos países em que foram implantados. Coadjuvado também com o facto de não encontrarem respaldo nos países emergentes da África, a consciência de que deveriam aprender com as experiências de outras realidades, “inclusive naquelas em que já havia acontecido o colapso do modelo como o de comunismo soviético, do socialismo pós-colonial, nos quais se observou a ascensão da nova direita” (Cf. CONNELL, 2006, p.193).

Esse período foi caracterizado por um conjunto de novos processos sociais e económicos associados à globalização, enfraquecendo fortemente o papel do Estado na condução das políticas previamente traçadas para o desenvolvimento rural, o que pareceu não ser do interesse do modelo de governo implantado no país, o qual forçou o Estado a pensar uma trajetória política, social e económica baseadas em agendas políticas internacionais, cada vez mais repletas de soluções importadas como receitas já aplicada

em outras economias em vias de desenvolvimento, como arremata Macamo (2006) que culminou com a passagem para a reconfiguração das políticas económicas na direção do neoliberalismo<sup>76</sup>.

A economia de livre mercado em Moçambique desdobrou-se na privatização de empresas estatais e de seus serviços, exigida como condição sine qua non para a renegociação das dívidas contraídas, além do apoio governamental aos investidores privados. Essas medidas acentuaram ainda mais a desarticulação do antigo “modo de vida” no campo. O fim das empresas estatais, que empregavam a maior parte da população não qualificada, composta em sua grande maioria de mulheres, garantindo assim a segurança social dos trabalhadores das empresas de descasque de caju, e a abertura da via para a privatização de recursos produtivos, indústrias, fábricas e comércio, entre outros, causou um prejuízo enorme ao País, pela demissão em massa dos trabalhadores. Até 1987 mais de 500 empresas foram privatizadas, segundo a Organização dos Trabalhadores Moçambicanos - (OTM, 1995).

Nesse contexto, a transformação mais uma vez dos modos de produção econômica afectaram as relações sociais e econômicas, sobretudo entre o Estado e os artistas Makondes, os quais tiveram alguns de seus privilégios pós-independência suprimidos, o que criou neles um sentimento de abandono. As preocupações dos Makondes se revelaram em relação, não só com a liberalização do mercado, mas principalmente com a ingerência das entidades multinacionais tanto na economia local assim como na degeneração dos direitos sociais conquistados como Antigos Combatentes para a libertação da pátria. No entender destes, havia falta de transparência nos processos que se seguiram às negociações com o Estado, que passa a ser dominado por tecnocratas, limitando a sua participação como cidadãos na configuração dos destinos do país.

Nessa orientação, West (op. cit.) advoga que tornou-se difícil de conceber a descentralização e a democracia daí advinda na nova realidade, por colocar o Governo distante da sua base de apoio e por consequência estar a fazer muito pouco para dar suporte ao setor artístico através do desenvolvimento de formalidades necessárias para a gestão das exportações das esculturas e dar cobertura à proteção dos direitos autorais dos

---

<sup>76</sup> Destacando no entanto, que cabe ao neoliberalismo “(...) a privatização de empresas estatais e a diminuição drástica dos gastos governamentais em serviços públicos essenciais às populações menos favorecidas, como na educação, saúde e previdência (...)”. Assim, “o neoliberalismo deixa de ser apenas um discurso da modernidade, e passa a ter repercussões na vida cotidiana das pessoas e nas suas relações sociais, com o trabalho, com a política, etc.” (LIMA e SOUSA, 2013, p. 111-112).

artistas bem como incrementar formas de mercado local justo e regional de comercialização.

Na verdade, o facto é que as imposições feitas pelas instituições doadoras deixaram Moçambique mais uma vez sem meios opcionais, nem escolhas, tanto como questão política, como de economia, desde a protecção dos direitos humanos até à democracia (PNUD, 2004).

Nesse sentido, fica notório que a relação intrínseca entre esta dicotomia parece evidente que o sucesso da luta contra a pobreza implica a aplicação estrita dos princípios do bom governo, na transparência, no controle, na focalização estratégica, a eficiência e participação de todos os atores relevantes nos processos de tomada de decisões e da sua implementação, citando ainda o PNUD (2006).

Certamente, o encerramento da cooperativa de Arte Makonde localizada na cidade de Maputo, é mais uma demonstração de que na altura em que os artistas se beneficiavam de apoio do partido governamental pela influência que este fazia sentir no seio do grupo, foi enfraquecida talvez não por desligamento deste com o povo, mas porque a situação tornou-se incerta por parte do Estado, que se propunha fazer o marketing e criar redes para a comercialização do produto na cidade e no exterior. Caberia então, além do encerramento das cooperativas e galerias de arte Makonde localizadas nas cidades, processo que desaguou na deterioração das relações entre os artistas e o governo, fez surgir uma situação de desencantamento<sup>77</sup> como escreve Weber, e estes retornam a Mueda onde por sua conta e riscos constituem-se em Associações de produção e comercialização do produto no Distrito de Meda, mais para turistas nacionais e estrangeiros que para as grandes cidades e até para o exterior.

Por conseguinte, “os atores sociais participantes das novas práticas institucionalizadas apareceram desligados de uma dimensão associativa que os enquadrava em cenários de criadores de instâncias coletivas de ação em constante (re)significação e em eventual situação de antagonismo perante o cenário político institucional atual” (GOHN E BRINGEL, 2012, p. 13).

Para ser mais específico, o cenário que seguiu conduziu a uma situação diferente, com a imposição da aplicação de certos modelos nos quais os actores sociais são chamados a enfrentar nos anos subsequentes a adoção de políticas hegemônicas,

---

<sup>77</sup> Entendo por desencantamento o processo no qual os indivíduos não encontram as formas habituais de resolver os seus problemas que se tornaram modernas e desprovidas de fundamentos conhecidos que foram sendo substituído pela racionalidade controlado apenas pela ciência e tecnologia ocidental excludente.

obedecendo: à lógica política institucionalizada, bem como mudanças nas formas de gestão do social e nas formas de participação política no âmbito de diferentes instâncias estatais fecharam algumas janelas no que diz respeito ao processo de tomada de decisões.

### **2.3.5. O fim das cooperativas de arte Makonde e o retorno dos artistas à Mueda**

O colapso do Estado-nação de orientação comunista, decretado na década de 1980 aconteceu justamente com o fim dos estados comunistas do Centro e do Leste Europeu, fenômeno que afetou o mundo inteiro e, em larga medida que tinha estes países como cooperantes em quase todos os sentidos para dar rumo a formação de um Estado-nação ingenuamente adotando o mesmo modelo ideológico, além de terem sido estes que apoiaram a LALN.

Segue a desarticulação do momento que demandava o início de um ciclo de adoção de programas variados de orientação sócio-económica empacotados no modelo neoliberal, “traduzido na redução das despesas públicas estatais, visando a criar certo equilíbrio na balança de pagamento no país, que vivia numa situação de desequilíbrio económico, que se refletia nos deficits de contas externas dos orçamentos públicos, no desequilíbrio entre a participação e investimentos, receitas de exportação e obrigações dos serviços da dívida” (CASTEL-BRANCO, op. ct, p. 600).

Com a abolição das barreiras comerciais, muitos dos produtos moçambicanos ficaram sem competitividade no mercado interno, devido aos elevados custos de produção, sendo os produtos importados vendidos a preços bem mais baixos, levando à falência muitas indústrias têxteis, significativas empregadoras de mão-de-obra. Diante desse quadro, o Estado estava obrigado a reduzir as despesas públicas, visando a produzir o equilíbrio na balança de pagamento no País, que vivia situações de enormes desequilíbrios económicos, inclusive provocados pelas obrigações de manter os serviços das dívidas contraídas com, o BM e o FMI, sob a configuração de ajuda internacional (CASTEL-BRANCO, op. cit, p. 600).

... As concepções da descentralização democrática e das eleições locais (...) Estado nomeara governantes que agiam em seu nome (...) Os 'muedenses' temiam que um governante eleito por eles não falasse pelo Estado, e, conseqüentemente, não trouxesse a força do Estado para manter a ordem e resolver os problemas locais. Um governante da sua escolha falaria apenas em nome deles, numa voz que duvidavam fosse

ouvida pelo Estado. De acordo com o raciocínio de muitos, um Estado que já não se preocupava com quem fosse o líder comunitário era um Estado que já não se interessava (...) As dinâmicas da reforma pós-socialista confirmaram dramaticamente as suspeitas dos 'muedenses' (WEST, 2008.p.357-358).

Como já foi referido, em relação a situação decorrente das transformações provocadas pelo fenómeno da mudança do modelo ideológico de orientação política e económica, a onda de privatizações que seguiu das anteriores empresas estatais, com efeitos na região de Mueda, cujo destaque foi para a empresa agrícola Nguri, que proporcionava oportunidades de emprego para grande número de Makondes. Os serviços sociais nessa região também entraram em declínio e, com a degradação dos salários de professores e enfermeiros na região, apenas as escolas e clínicas apoiadas por alguma ONG's continuavam a prestar serviços de qualidade, de acordo com West (op. cit).

Os artistas Makondes não se adaptaram ao modelo de mercado livre por lhes inviabilizar a produção e a comercialização, apelando para a reabertura das galerias antes existentes nos centros urbanos. Assim a maior parte dos artistas Makondes retornaram a Mueda, alguns constituindo-se em sujeitos empíricos deste estudo, dos quais 15 entrevistados os mais destacados possuem um histórico de veteranos tanto da LALN e da produção artística.

O primeiro entrevistado foi responsável pela primeira cooperativa de arte Makonde em Maputo. E, diz ter iniciado muito jovem, ou, “iniciei quanto criança em 1968 com meu tio, o velho Nyakenya, por sinal o nome da primeira associação que a equipe de pesquisa visitou. E que, “no tempo da guerra de libertação, vendíamos as estatuetas na Tanzânia, esculpíamos com arma na mão e combatíamos ao mesmo tempo”. “Vendíamos o produto para alimentarmos a luta”. Perguntado por que se desvinculou da actividade cooperativista em Maputo. Ele alega ter tomado essa atitude porque “a arte não estava dando mais”. E neste momento se encontra vinculado na Associação NHAKENYA em Mueda, desenvolvendo suas actividades, produzindo esculturas e utensílios de uso domésticos, máscaras e desenvolve agricultura de subsistência para incrementar os rendimentos familiares que somente os resultados da venda dos produtos artísticos não compensa, associando então a pluriatividade.

O segundo faz parte também da mesma associação e actualmente produz Xilogravura e diz ter dois alunos na Ilha Reunia e gostaria que a arte fosse institucionalizada por um Ministério de Arte, como forma de se leccionar esta actividade porque só assim poderá manter-se salvaguardada arte Makonde. Tinha sido outrora

Secretário Provincial de Arte designado pelo primeiro Presidente de Moçambique no fim da guerra. Este se viu obrigado a retornar a Mueda com sonhos de desenvolver uma aldeia na zona de origem no qual se encontra a residir não muito distante da associação actualmente.

Todos experimentaram o desencanto lamentando o abandono de que são vítimas, estando neste momento articulando compromissos com governantes com vista principalmente a se for permitido, abrir uma Escola para Formação de Artistas para esculpir madeira, embora a Universidade Eduardo Mondlane (UEM) tenha uma Escola Superior de Comunicação e Arte. Mesmo sem terem passado por uma formação, já que o novo modelo de mercado livre exige deles competitividade na produção e comercialização, apelam para a reabertura das galerias antes existentes nos centros urbanos. Contudo, insiste em uma Escola para o desenvolvimento da Arte Makonde, nos seguintes moldes:

... Quero o Ministério de Arte para o desenvolvimento das artes no País todo. A continuar assim a cultura vai sobreviver somente nos livros. Para salvar a arte deve-se designar um Ministério da Arte. O Ministério da Educação não tem uma área de arte. Estimula a dança, mas para escultores não tem dirigente. Pedi dinheiro ao presidente da FUNDEC para abrir uma escola no Distrito de Mueda e entreguei-lhe um projecto pessoalmente. Agora estou a esperada resposta. Aqui está a directora de cultura do distrito que veio com vocês nunca tinha vindo alguém ligado a cultura aqui do distrito para visitar a Associação. Tem havido encontros entre associações para debater os aspectos negativos da arte, mas sem sucesso... (Matias Ntunda, entrevistado, em 2013).

O retorno dos artistas à Mueda tornou-se um marco histórico na criação das associações de produção e comercialização das esculturas no Distrito de Mueda. Ambas incorporam artistas antigos combatentes como são chamados geralmente e alguns jovens entre praticantes e já conceituados, sem contar com associações instaladas na Cidade de Pemba (também visitada por esta pesquisa). Por incrível que pareça o sonho de construir escola para ensinar os mais jovens se tornou real. O artista Matias realizou este sonho no ano 2017.<sup>78</sup>

Tantos os de Mueda como os de Pemba comercializam seus produtos directamente a turistas nacionais e estrangeiros. A disseminação e legitimação dos produtos Makonde enquanto elemento da identidade moçambicana somente foi possível graças ao incentivo

---

<sup>78</sup> Imagem da construção da escola em Anexo 20

governamental que, desde os anos de 1970, apoiava a produção artístico-cultural como estratégia camponesa de pluriactividade rural. Porém, a nova realidade causou uma nova diáspora ou retorno às origens para os Makondes que viam excluídos tanto da lealdade do Estado de continuar patrocinando, assim como a não inclusão destes no atual processo de globalização que promete mercado livre e salve-se quem puder.

O que marca a identidade cultural e o território veiculado ao desenvolvimento local não é verificado, uma vez que as iniciativas e estratégias em busca de um desenvolvimento rural sustentável não são apoiadas pelo poder público, nem no que se refere à adoção de políticas públicas para prevenir a destruição dos recursos naturais decorrente da atividade de exploração irresponsável de madeira por parte de empresas estrangeiras, o que coloca em risco o próprio património-natural, cultural e histórico daquele grupo.

Importa destacar que essa época também marca a identidade cultural no qual se desenham estratégias de um desenvolvimento cultural não mais apoiado pelo poder público, nem no que se refere à adoção de políticas públicas que enquadrassem as actividades culturais para prevenir a destruição dos recursos naturais decorrente da actividade dos artistas, o que coloca em risco o próprio património cultural histórico daquilo que e era considerado representativo para todo moçambicano.

A cultura local atualmente se resume na realização dos festivais anuais para manter os jovens interessados na cultura, tanto a dança e escultura, entre outras manifestações culturais, buscando foco na organização e criação de cooperativas, pois estes artistas sempre trabalharam organizados em cooperativas voltadas para a produção comercial.

A construção social do território Makonde se articula com a da unidade nacional. As múltiplas e diversas realidades presentes em Moçambique fazem-no um país privilegiado pela multiculturalidade, o que se reflete na produção artística. Assim, sem esgotar a enumeração encontramos, ao longo da sua historia, artistas destacados:

Não é só na escultura em madeira desenvolvida no sul de Moçambique que se nota a influência da estética e da simbologia maconde, tal como se nota um traço de identidade comum na forma narrativa similar de ‘contar estórias’. Esta maneira de contar estórias através da arte, em que o carácter narrativo desenvolvido reflecte as tradições orais populares, como também, acontecimentos quotidianos em que o passado e o presente se misturam, encontram paralelismo em certas expressões literárias contemporâneas. (SOARES, 2000, p. 65) apud LEITE (op. cit, p. 13).

Por isso, na pintura de tecidos, com recurso à técnicas de batik, a exemplo de Malangatana Valente Nguenha, Naguib, Ismael Abdula, Smart, Idasse, “antes destes, em Joé Júlio, nestes reconhecendo a sua expressão plástica, na pintura ou no desenho, a influência da estética” (LEITE, op. cit, p. 13).

Na música tradicional, a chamada Timbila de Zavala, da comunidade Chope, que tanto impressiona os apreciadores desse estilo, com recurso a instrumentos criados localmente e classificados como Património Mundial da Humanidade; na escultura, destacam-se os artistas Makonde do Planalto de Mueda. Mais particularmente na arte Makonde, destacam-se Ntaluma, Matias Ntundo e Valingue entre outros conhecidos além das fronteiras do País, pela habilidade de esculpir a madeira; e Reinata, na Cerâmica (nascida em 1945, na aldeia de Nemu, no planalto de Mueda), em Cabo Delgado.

Ela é a única artista mulher incluída entre os mais conceituados artistas Makondes, destacando-se nos trabalhos com o material mencionado. Ela expôs seus objetos no mundo inteiro, e tem suas obras expostas em diversas galerias internacionais famosas. Os filhos dela participaram LALN de Moçambique, e ela ingressou na FRELIMO em 1972 e é participante desse movimento social.

Por razões políticas, esses artistas tiveram suas vidas associadas a Dar-es-Salam, capital da Tanzânia, onde viviam em pequenas vilas ao longo da costa, visitando as cidades maiores apenas de vez em quando, para trocarem ou venderem suas peças. Devemos destacar que, estes artistas nunca tiveram uma formação especializada, ou seja, a transmissão das técnicas de escultura foi acontecendo de geração a geração, sendo legitimados pelas comunidades de que faziam parte. De avós a pais, tios à sobrinhos entre outros familiares transmitem-se as técnicas de produção artístico-cultural, iniciando-se desde a infância a prática de escultura com paus menos duros, até se tornarem grandes artistas.

De salientar que, nos meados da década de 1980 iniciam-se as transformações profunda na vida dos artistas Makonde, que perdem o amparo do Estado com a interferência das entidades internacionais e retornam a Mueda desencantados, depois de experimentarem o auge do seu trabalho com a participação em exposições colectivas, workshops e exposições culturais promovidas e apoiadas pelo poder público no país e ao redor do mundo, promovidas e apoiadas pelo poder público. Alguns desses artistas renomados internacionalmente com mais de 50 anos de idade e continuam sendo

membros do partido no poder. Dos 15 entrevistados os mais destacados por possuírem um histórico de veteranos tanto da LALN e pela produção artística.

Resultante do desmoronamento da estrutura de mecenato estatal provocado pela adoção do modelo neoliberal imposto pelo BM e FMI, o qual marcou significativamente as dinâmicas socioeconómico e culturais, de Moçambique, hegemonizando-se através de três processos de legitimação: políticos, económicos e científicos. Esses processos são, na análise de Giddens (1998), marcados pela “expansão do capitalismo e da economia liberal à escala mundial”. Esta expansão do capitalismo forçou a liberalização do mercado em Moçambique, a produção de bens culturais, a exemplo da arte Makonde, finalizando-se os programas assistencialistas do governo aos artistas.

A redução drástica ou o fim da assistência desses artistas na disseminação e legitimação dos seus produtos enquanto elemento da identidade moçambicana somente foi possível graças ao incentivo governamental lhes dava desde os anos de 1970, o estado apoiava a produção artístico-cultural Makonde como estratégia camponesa de pluriactividade rural. Além da comercialização na vizinha Tanzânia, pessoas oriundas de diversas partes do globo compravam as esculturas diretamente dos produtores e/ou, através de intermediários não necessariamente identificados com o referido grupo, mas que se inserem enquanto empresários/comercializadores da arte Makonde pelo mundo.

## CAPÍTULO 4: A ARTE NA CONSTRUÇÃO DO TERRITÓRIO DE MUEDA

A partir da análise de Albagli (2004), advogando que, o território tem uma funcionalidade no reforço do sentimento de pertencimento e um modo de agir no âmbito de um determinado espaço geográfico como forma de dar significado à caracterização de uma noção de territorialidade, refletido nas coletividades. Levando-nos a acreditar que o “sentimento de pertencimento étnico a um lugar de origem específico, onde o indivíduo e seus componentes mágicos se unem e identifica-se com a própria terra, passando a integrar um destino comum. A relação entre a pessoa e o grupo étnico seria mediada pelo território e a suas representações poderiam remeter não só a uma recuperação mais primária, mas também as imagens mais expressivas da autoctonia” (OLIVEIRA, 1997, p. 64).

Buscamos analisar a construção social identidade cultural e política do grupo *Makonde*, discutindo a arte como um dos elementos mediadores fundamentais, definidores do território e da cultura do grupo aqui estudado. Assumimos que os produtos culturais denominados por seus produtores, de artísticos - indivíduos e grupos que habitam o Planalto de Mueda –, por terem uma base territorial, tendem a se definir com base na ligação explícita entre “arte” e o “território”; “arte” e “cultura do grupo”; “arte” e seus “rituais de passagem”, “arte” e as “identidades”.

Concebemos, no entanto, a produção cultural definida por seu produtores como “arte” em seu aspecto de identificador simbólico e territorial, e a arte *Makonde* como possuidora de especificidades relativas à configuração do grupo *Makonde*, assim como encontramos outros produtos culturais que assim funcionam em outros povos e culturas do mundo, adotam-se terminologias como “ produtos típicos”, na Itália, ou “produtos regionais”, na Inglaterra “produtos coloniais” no Brasil<sup>79</sup>, ‘produtos do territoire’ na França, entre outras designações. O que significa evidentemente que a arte de produzir não só esculturas mundialmente apreciadas realça uma simbologia de referência à identidade cultural do grupo que a produz.

Tal como acontece com a escultura de muitos africanos era mais do que incidental para a vida diária”. “O mito *Makonde* da criação concebe o primeiro homem como uma criatura não cortada e desatada do mato. Ele esculpiu uma figura feminina de uma árvore, colocou-a na vertical e durante a noite cobriu a vida. De acordo com este mito e a importância das mulheres em sua sociedade matrilinear, homens *Makonde* gravaram figuras femininas que ficaram em pé em suas cabanas exceto quando carregadas com elas em jornadas. Esses ídolos maternos foram auxiliares do culto de antepassados femininos que foram sepultadas na posição sentada, seguindo um edito do primeiro homem, e "em

---

<sup>79</sup> - Onde os europeus se estabeleceram e resguardaram formas tradicionais de produzir trazidos da Europa, mais concretamente no Rio Grande do Sul.

memória da primeira mãe esculpida em madeira e viva enquanto estava reta" (...). "Muitas esculturas modernas de *Makonde* trata de antepassados e sua relação com os vivos. Os antepassados em forma humana geralmente são assentados ou dobrados". (STOUT, 1966, p. 5).

Nesse sentido, na compreensão dos produtores de estatuetas *Makonde*, a arte Makonde é 'cultura' do grupo *Makonde*, enfatizado evidentemente que a construção do território fundamentada na razão e no sentimento de pertencimento e um modo de agir no âmbito de um determinado espaço geográfico como forma de dar significado à caracterização de uma noção de territorialidade, refletido nas coletividades. Isso interligado à arte de produzir esculturas conhecidas e apreciadas não significa o estilisticamente classificado pelos defensores da modernidade Ocidental de "arte primitiva", de povos não civilizados.

Sob pretexto de visibilizar a arte deste território, em seus aspectos originais, arriscaremos em primeiro lugar a definição do conceito arte na generalidade, como forma de confrontar alguns posicionamentos ocidentais em relação à arte dos países do continente africano, que eles consideram no cômputo geral como 'arte africana', o que lhes permite homogeneizar toda a diversa expressão sociocultural e arte existente nesse continente. Com efeito, a abordagem de construção social do território, assemelha-se, inspirando-nos, no entanto, na perspectiva dos autores, Berger & Luckmann:

A construção do terreno de rotina por sua vez torna possível a divisão do trabalho entre os seus membros, abrindo o caminho para inovações que conduzirão à formação de novos hábitos, maior expansão do terreno comum para os indivíduos (...) um mundo social estará em processo de construção, contendo nele as raízes de uma ordem institucional em expansão. (BERGER & LUCKMANN, 2007, p. 83).

O fato é que a arte tem uma função na comunidade *Makonde*, confrontando a imbatível prática classificatória revestida de etnocentrismo, na medida em que "aplicavam normas próprias de outra cultura para avaliar a escultura africana" (AJZENBERG & MUNANGA, 2008, p. 5).

Pecqueur diz em (1987) que, a diferencia os tipos de território, ao introduzir a expressão território construído, ou espaço-território, que, segundo ele, é formado a partir do que se considera as dinâmicas resultantes do encontro de actores sociais em um determinado espaço geográfico, atuando para procurar identificar e resolver problemas comuns da comunidade. Portanto, os mesmo autor acrescentou em (2000) considera importante a diferenciação entre dois tipos de territórios circunscritos que, o primeiro entre eles seria aquele

estabelecido por decisão político-administrativa, num processo de decisão “de cima para baixo”, cujos interesses, normalmente, são o estabelecimento de políticas de desenvolvimento da região pré-definida. Essa abordagem corrobora com o processo ocorrido no território de Mueda onde os colonizadores, ao se estabelecerem no território delimitaram as fronteiras sociais pelas administrativas com a finalidade de impor uma governação tutelar.

As críticas carregadas de preconceitos referentes a arte produzida pelos artistas dos países africanos trouxeram posteriormente classificações elaboradas não só da arte destes referidos países, bem como da produzida por índios das Américas e pelos aborígenes, na Austrália.

Com efeito, para fundamentar o debate iremos recorrer a importantes pesquisadores na área da arte moderna, vendo com eles o percurso sinuoso seguido pelos observadores, colecionadores e classificadores ocidentais, com sua visão eurocêntrica das noções estéticas do 'belo' nas sociedades diferentes daquelas das quais se originavam. O que vimos foi a análise estética da arte africana com recurso a um visão eurocêntrica de discurso, o qual seguia as regras de uma disciplina ocidental, colocando a *incapacidade* dos africanos de produzir coisas 'belas', ignorando o contexto cultural não ocidental no qual os produtores cultural artísticos locais atuavam (L' HARMATTAN, 1998).

Os críticos internacionais de arte esqueciam-se, de, em primeiro lugar, situar a África como um continente composto por 54 países, que passou a uns anos a compor-se por 55 países, cujas realidades foram alteradas pelo imperialismo durante o período das colonizações, no qual as populações autóctones foram forçadas à aculturação e extorsão da sua identidade, como já foi sobejamente retratado no capítulo 1 deste estudo. Cada um dos países que compõe o continente africano possuía uma identidade específica, sua arte, sua cultura e sua estrutura social, encontrando-se uma ampla heterogeneidade ao longo da sua história.

Condensar essa realidade do continente implica incorrer em um equívoco crasso, em que incorriam os críticos e especialistas de arte ao incluir toda a produção cultural/artísticos dos países da África sob o rótulo de arte africana, sem considerar as especificidades de cada país do qual se originava. O que se observa na história da apreciação estética da produção artístico-cultural dos diversos países africanos é que:

a maior parte das instituições centrais de classificação estética um número surpreendente de académico continuam a pensar sobre a arte africana e a sua exposição ao público, como se este debate não existisse. Na maioria parte das principais exposições de arte africana atualmente

realizadas nos Estados Unidos são raras as tentativas explícitas ou implícitas de subversão da autoridade onisciente dos curadores. (KASFIR, s/d, p.2)

O mais notável equívoco dessa atuação dos críticos e especialista de arte internacionais em relação às artes dos países africanos é a negação do que foi denominado de “arte moderna” nos vários contextos nacionais de produção artístico-culturais do continente africano (DIAS, 1973, apud MEDEIROS 1995).

No contexto *Makonde*, por exemplo, podem-se definir pelo menos quatro fases evolutivas da produção artística, sendo a “arte moderna *Makonde*” a que mais trouxe discórdia entre os classificadores da arte com viés eurocêntrico, segundo Medeiros (op. cit), trata-se de uma arte que apresenta todas as características, comparáveis a outras artes, do ponto de vista estilístico, pelo desenvolvimento de esculturas com crescente nível de elaboração, execução, apresentando alto nível técnico na talha e acabamento das peças.

A análise de Medeiros (op. cit) trouxe à tona a controvérsia da inexistência da abordagem das transformações temporais experimentadas pelos artistas *Makonde*, o que justificaria a classificação de uma periodização em sua produção que dessem conta das fases anteriores à arte moderna *Makonde*. É como se as transformações da arte *Makonde* não fossem percebidas pelos críticos ocidentais como a emergência de novos estilos artísticos, por não seguirem os trâmites observados no Ocidente. O que se constatou foi que muitas vezes a cristalização dos primeiros estilos como a verdadeira arte *Makonde* “e seus desdobramentos foram considerados como adulteração de valores culturais antigos, como se 'revoluções artística' não pudessem acontecer, na arte dos Makonde” (Cf. MEDEIROS, op. cit p.168). Caberia nesse debate compreender a interpretação que foi dada a arte Makonde por Ferreirinha (1949), que:

trata-se de objetos à primeira vista ‘toscos à nossa sensibilidade’ mas quando olhados com atenção portadores “de expressões ‘de beleza inéditas’ (...) O “indígena colhe, das coisas, aspectos e atitudes que falham vulgarmente à nossa acuidade”. “Não deixa de ser curiosa esta justificação contraditória entre, por um lado pela admiração da beleza estética, ao mesmo tempo que a operação mental nega intencionalidade no ato de produção do belo. (...) “no dia em que rasgarmos os olhos dessa grande estátua cega poderemos então colher do seu gênio um mundo novo de expressões” (...). “A consciência criadora dos indígenas, assim como a sua desenvoltura social, salvo melhor opinião, dependem unicamente da consciência dos civilizados” (...) “na estatuária há (já) indígenas expressões de humanidade a contrastar com o gênio exaurido dos povos ocidentais” apenas os civilizados poderiam entender na sua plenitude a estética inerente”. (...). A Arte indígena

reflecte de qualquer modo um mundo de expressões inteiramente (...) “objeto de imaginação apurada e refinado gosto. Com simples linhas quebradas, ângulos cruzados, círculos e outras figuras geométricas, que esculpem rendas (...) “o mundo em representação limita-se a figuras negróides com as suas incisões, suas deformações horrendas e seus estranho aspectos, refletindo de qualquer modo o seu milenário drama”. (FERREIRINHA, 1949, p. 2-12 apud LEITE, 2015, p. 2-5).

As afirmações acima contrariam em parte com as de Stout (1966) que, prefere acautelar as suas observações no seguinte:

Os Makonde são conhecidos através da sua escultura tradicional como uma das poucas pessoas da África a combinar a simplicidade e a tendência abstrata da escultura dos pólos com as complexidades do naturalismo. “(...), o tronco e o dorso do homem Makonde se aproximam mais do cilindro perfeito”. (...). “No entanto, o naturalismo é fortemente evidente no rosto, nos braços e nas pernas da figura Makonde, que, embora em semi-relevo, são amplificados pela curvatura do cilindro para dar uma impressão de plenitude carnuda”. (STOUT, 1966, p. 20).

Dito de maneira mais abrangente, escancara o que podemos observar nesse contexto, de que, a conceituação de arte é sempre um exercício complexo. A complexidade desse exercício deixa transbordar preconceito das lentes de quem assume a tarefa conceitualizar na verdade uma arte que deveria ser considerado ‘primitiva’. Por essa e outras razões, Cauquelin (2005, p. 28, apud CAMARGO, 2009) mostra a dificuldade para a definição do conceito arte, “alegando que todo o empreendimento filosófico, desde os realizados pelos gregos clássicos até muito recentemente visou (ainda visa) englobar a arte como uma atividade dentre outras e encontrar-lhe um lugar junto às filosofias, ciências e as técnicas”.

Por milênios, a arte foi caracterizada por uma norma segregacionista, Do 'belo' ocidental que vinha sendo observado como o rosto do 'bem' e a expressão da verdade, atrelando a atividade artística à normalização ética e à reflexão filosófica moral imbuído de fechamento para o que não é abrangido pelo ‘belo.’

Camargo (idem) parte da identificação das características da própria arte numa coisa ou um evento que os essencialistas acreditam ser objetos de arte por possuírem propriedades imanentes que lhes são intrínsecas. Para ele, a existência de algo intrínseco a todos os objetos considerados artísticos está na base das teorias essencialistas, tributárias do pensamento estético clássico, fundamentado no pensamento racional acerca da identidade.

Contrariando essa visão essencialista da arte, Beuys (1997) criou o conceito de 'arte ampliada', que via a arte como parte integrante da vida e como parte fundamental no processo de formação e organização social. E, categoricamente, Beuys frisa que, o conceito ampliado de arte a partir do final da década de 1960 permitiu elaborar uma teoria da estética social, na qual a ideia da arte se refere não apenas como parte integral da vida, mas formadora do processo de organização social

(...) a escultura social pode ser definida em como nós moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos (...). É a escultura vista como um processo evolucionário, no qual todo ser humano é um artista (...). Pelo conceito de arte ampliada na Teoria da escultura da década de 1970, o artista quer ir mais além, introduzindo uma visão de arte que se expressa em todas as áreas da vida humana, agindo diretamente dentro dos indivíduos. A arte poderia conscientizar as pessoas de que cada ser humano é um ser criador em potencial e com capacidade de usar esta potencialidade para moldar a sociedade em que vive. O conceito ampliado de arte esta no princípio na qual tudo é incluído, todas as atividades criativas na Terra. Não apenas criatividades artísticas, mas também criatividade social (...) incluindo as questões ligadas à organização e educação. Todas as questões humanas estão sempre ligadas à forma de como algo será modelado. (...). Este conceito se refere às habilidades essenciais de todo mundo. Partindo do princípio que todos são seres criativos, referindo-se também às questões sócias em geral. (BEUYS, 1997, p. 19).

O fato de o conceito de escultura de Beuys não se referir apenas à escultura como objeto criado por um artista, reforça cognitivamente a ideia de que se estenderia para todas as outras manifestações artísticas (Teoria da Escultura Ampliada) e por toda a organização social. Nesse âmbito, a Cultura, Política e Educação passariam a ser compreendidas como esculturas sociais, pelo facto de serem maleáveis e moldáveis pelo pensamento humano em todos os instantes da vida quotidiana.

Nessa busca cognitiva várias definições de arte foram encontradas, mas como na sua maioria são contraditórias e muitas vezes ocidentocêntricas, selecionamos algumas que respondem aos anseios desta pesquisa, tendo em conta que procuramos elementos do conceito que possam ser aglutinadores da interface entre produção artístico-cultural com produção identitária, como observamos no planalto de Mueda, em Moçambique.

Entretanto, Cavallin (2012) realça que a “arte é o produto da inspiração que qualifica o artista e valoriza sua capacidade criativa”. Para Tabosa (2005), o termo arte provém do latim *Ars*, que significa habilidade, definida em suas manifestações visuais, desenvolvida por artistas, com base em suas emoções e imaginação, geralmente refletindo

a época e cultura vividas pelo criador. Beuys (1981), já vimos acima, baseado no seu conceito ampliado, estende a arte para além do campo artístico, ampliando a sua função, para aos campos políticos e educacionais. Camargo (Idem) alude a Nietzsche, segundo quem a arte oscila na direcção de uma ordem que ignora sua expressão para se estabelecer no discurso, o ‘logos’, no qual se refletirá, mantida a distância pela razão ou mesmo pelo raciocínio. Continua defendendo que o “o juízo de gosto, não é, pois nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende a obra de arte como fundamentada senão no subjetivo” (KANT, 2005, p. 48).

Nessa perspectiva, Azevedo Júnior (2007), enfatiza que, a arte seria um tipo de conhecimento, (o ato ou efeito de abstrair ideia ou noção de alguma coisa) sendo uma das primeiras manifestações da humanidade e servindo como forma do ser humano marcar sua presença no planeta<sup>80</sup> (exemplo das figuras encontradas nas grutas). Criando objectos e formas que representem sua vivência no mundo, suas formas de comunicação e expressão de ideias, sensações e sentimentos. Ou seja, o que se define como arte seria claramente desenvolvido com o principal objectivo de mostrar o pensamento do artista e expressar os sentimentos, por meio de correntes de estilo e estéticas diferentes, que seriam as formas de suas manifestações, o fundamento da arte.

Para Azevedo Junior (idem), cada indivíduo interpreta os cenários e objetos de uma maneira única e singular, sendo a “arte uma experiência humana de conhecimento estético que transmite e expressa ideias e emoções” (AZEVEDO JUNIOR, 2007, p. 7).

O autor salienta ainda que, cada sociedade apresenta variados estilos de fazer arte, a partir de seus valores, sejam eles morais, religiosos e artísticos, cada região tem sua cultura, manifestando-se a arte de acordo com essa cultura. É ilustrativo o trecho de uma das entrevistas com um artista *Makonde* sobre a especificidade de sua arte: “*Ainda não apanhei um povo produzindo a arte Makonde*”. “*Só os Makondes daqui, é que produzem esta arte Makonde*”. “*Tem a ver com a origem e a cultura*” (Artista de Mueda de renome internacional, entrevistado em, 2013).

---

<sup>80</sup> Nesse sentido, Christopher Henshilwood, elucida o facto de ter encontrado encontrado ocre e rochas marcadas com certos traço deliberado de hachuras, datados de 200 mil anos. Além de utensílios produzidos tendo ossos esculpidos como matéria-prima e decorados com a idade, 100 mil ano por habitantes de uma caverna haviam pulverizado ocre e misturado com outros ingredientes para produzir uma pasta pode ter sido usada como tinta decorativa para corpo, rosto, utensílios ou roupas. Ou seja, símbolos, concebidos por uma mente e capaz de ser compartilhado com outras. algumas provas que evidenciam a presença de seres humanos na Caverna de Blombos, na África do Sul remontam a pelo menos 165 mil anos, NGBRASIL, (op.cit).

Nessa ordem, para visualizar e definir a arte *Makonde* torna-se necessário em primeiro lugar introduzi-la dentro de um contexto global de África para nos contrapor às desconstruções já referidas acima. Para isso, seguimos a visão de Munanga (2009), que afirma ser equivocado tratar a África no singular: “Cultura africana”, “Civilização africana”, africanidade no seu emprego singular remetendo uma unicidade ilusória, negando a extraordinária diversidade e complexidade cultural apresentada pelos países africanos.

Convém esclarecer que esse empreendimento de busca pela sensibilidade nas caracterizações equivocadas, Ki-Zerbo, dá um exemplo eloquente de quando a política interfere na cronologia, referindo-se ao caso da relutância dos bôeres na África do Sul por exemplo de que, “estão muito pouco dispostos a aceitar a grande antiguidade da civilização artística dos autóctones africanos com tentativas de reduzir-lhe o desenvolvimento, seja por omissão, seja aplicando mecanicamente métodos de avaliação utilizados para os rupestres europeus”(KI-ZERBO, 2010, p.764).

Na mesma região da África do Sul, Christopher Henshilwood, encontrou “em um penhasco no sul da África, a Caverna de Blombos abriga as mais antigas provas de expressão simbólica, entre elas contas de concha e utensílios para o beneficiamento de ocre de 100 mil anos atrás (...) escavam em busca de pistas das origens do comportamento dos seres humanos modernos no Abrigo de Lipdrift, que, como a Caverna de Blombos, revelou arte de tempos remotos. Seres humanos andaram pela região há pelo menos 165 mil anos” (NGBRASIL, 2015, pp. 28- 31).

Outro argumento interessante para o debate situa-se nos posicionamos contra a limitação do campo artístico ao mundo dos museus ou galerias de arte. Para nós a arte também abrange todas as áreas da vida humana, conforme defendem Ajzenberg e Munanga (2008) que demonstram o quanto em 1907 Picasso, Matisse, Vlaminck e Derain, encontraram esculturas africanas, deixando-os impressionados com as possibilidades plásticas daquelas obras. Apraz-nos argumentar que esses achados resultaram por consequência no que, Picasso se tornou conhecido, mudou totalmente a sua maneira de pintar no decorrer de 1908, incluindo o uso de determinadas cores. Esse exemplo ilustra o fato de que nos países da África já se produzia arte muito antes da penetração ocidental e da colonização. E, os ocidentais enciumados destruiriam algumas pinturas ou as transferiram para Europa, para torna-los suas invenções durante o processo de expansão das tradições inventadas.

Essa discussão foi levantada em 1971 por Frank Willett quando com autoridade estudou a arte africana, assumiu posicionamentos que para muitos eram inconcebíveis, mais Alberto da Costa e Silva historiador africanista, lembra que esta obra ajudará os brasileiros a ver melhor, compreender e estimar a arte africana, de modo a opôr-se ao que, muitos já referidos neste texto esdrúxula até mesmo, ao rudimentar e ao grotesco.

Já no começo do novecentos a escultura africana fora acolhida com entusiasmo por alguns jovens artistas europeus que nela viram o exemplo, quando não a inspiração e o modelo, para traçar o rumo de suas próprias criações. Esses artistas que se tornariam os grandes nomes do século XX – e falo de Vlaminck, Derain, Matisse, Kirchner, Picasso, Braque, Juan Gris, Brancusi, Lipchitz e Modigliani -, repetiram o que se passara, antes, com Donatello, Luca della Robbia, Sansovino e outros italianos da alvorecer do Renascimento ao redescobrirem a Grécia antiga: mudaram a direção das artes plásticas do Ocidente.

Talvez por isso, o maior ou menor entusiasmo pela arte africana ficou vinculado à recepção do que se chamou de arte moderna. (DA COSTA e SILVA, 2017, p. 13).

Após várias tentativas de se definir a arte, concluiu-se que, ela é como todas as atividades criativas na Terra, e, é mister afirmar que, todo ser humano é um artista. Todas as características da vida humana serão sempre modeladas, como advoga Beyus (op. cit.).

Os artistas seriam, no entanto, aqueles capazes de utilizar a criatividade para exteriorizar suas impressões, sentimentos, emoções em manifestações diversas, tendo a inspiração como meio de revelar sua percepção da vida social. Logo, a África tem artes. Várias foram as reflexões para fundamentar a existência da arte no continente africano que nos levar a embrenharmos nas descobertas publicadas no periódico, National Geographic, Brasil de Christopher Henshilwood, revelando que:

em 2000, seu grupo encontrou um pequeno bloco de ocre vermelho gravado, um pouco menor que um celular. O ocre é comum nessa parte da África, e há milênios vem sendo usado nos mais variados produtos, de pintura corporal a conservante alimentar. Mas essa peça é diferente: 75 mil anos atrás, alguma pessoa muito esperta gravou-a com um padrão esmerado de marcas triangulares paralelas e sobrepostas. Ninguém sabe o que significam essas marcas, que depois foram achadas em outras 13 peças de ocre. Uma assinatura? Cálculos? Uma lista de mercado primitiva? Seja qual for seu misterioso propósito, elas eram 35 mil anos mais antigas que qualquer outra, evidência incontestável de comportamento simbólico conhecida na época. No começo, a controvérsia desdurou a descoberta. Alguns cientistas criticaram a pedrinha como golpe de sorte, nada mais que uns rabiscos sem sentido, garatujas feitas por capricho. “Disseram que não tinha importância”, comenta Henshilwood. Com tempo, porém, outros estudiosos a

consideraram uma grande descoberta. Logo foram achados outros símbolos e ornamentos”. (NGBRASIL, 2015, pp. 31-32)

Ora, certamente que não restam dúvidas para ilustrar a veracidade da existência da arte nesse continente. É, nessa lógica que, Ki-Zerbo (2010), se propôs a analisar o período das artes pré-históricas<sup>81</sup> da África, encontrando sequências temporais inteligíveis, sendo a primeira abordagem a geológica e ecológica, já que era o meio mais determinante para os povos desprovidos tecnicamente (apesar de não concordar com o factor desprovido de técnicas, pois as representações apresentam técnicas), existindo em quadro geral em que o biótipo condicionava a vida das espécies representadas nas figuras, incluindo a do próprio homem, suas actividades e estilos de vida. Para este autor, as primeiras artes africanas “exprimiram, em primeiro lugar a admiração perante a vida animal que fervilhava em volta dos abrigos humanos pré-históricos” (KI-ZERBO, op. cit, p.746).

O resgate histórico das representações simbólicas do que se considera na verdade, lógica que posiciona a arte no quotidiano da vida do Makonde cabe nesta afirmação

as artes negro-africanas, como todas as artes, não foram construídas no vazio, pois mergulham sempre suas raízes na vida profunda de suas sociedades de origem. Através de sua arte, um povo projeta toda sua concepção global da existência. Tentar observá-la apenas através do mecanismo religioso, querer afirmar que o aspeto religioso é a todo o momento presente e predominante me parece exagerado. (SOARES, 1988, apud MUNANGA, 2008, p. 7).

Muitos argumentos tentam elucidar e sublinhar o quanto a visão excêntrica vinha distorcendo a historiografia no que se refere às identidades africanas dependendo das diversas pesquisas realizadas em diversas nas perspectivas teóricas, Históricas, Antropológicas, Etnográficas e mesmo Filosóficas ocidentais, afirma que:

Na própria História da Arte, situa os povos africanos como primitivos, reduzindo desta forma o discurso hegemónico que perdura até hoje sobre a cultura africana no sentido de ausência de saberes, e publica

---

<sup>81</sup> Período que antecede a invenção da escrita corresponde a 3.500 a.C. Estudado pela antropologia, arqueologia e paleontologia podendo ser dividido em três fases: Paleolítico, Mesolítico e Neolítico, este último considerado o mais importante por ser a fase em que o homem experimentou a sedentarização, e pode ter desenvolvido a escrita com os primeiros sinais de integração de indivíduos em comunidades e o avanço de metalurgia criando objetos de metais, tais como, lanças, ferramentas e machados, os quais aumentou a capacidade dos homens se defenderem dos outros animais. Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre. Acessado:07/03/2016.

exemplo de máscara africana como simplesmente um objeto, sem levar em consideração o uso de máscara em sua origem, no seio da sua comunidade (...) procedimento dos Etnógrafos e Antropólogos do século XIX. Gombrich (2008, apud BRITO, 2012, p. 37).

Os resultados dessas pesquisas serviram para catalogar os povos africanos e suas artes de primitivos. Sobre isso, Munanga, manifesta sua indignação afirmando que:

Por muito tempo, as artes negro-africanas ficaram excluídas da história universal das artes tal como foi ensinada na Europa. Considerada primitiva como os povos que a produziram, pensava-se, de acordo com o esquema evolucionista do século XIX, que esta arte ainda se encontrava na fase infantil representada pela forma figurativa e que podia evoluir até chegar um dia à fase adulta representada por uma arte intelectual geométrica e abstrata, fase em que se encontrava a Europa “civilizada”. Esta visão era sem dúvida apoiada nos preconceitos da época, na ignorância da complexidade e sofisticação das artes negro-africanas e também nos ideais da missão civilizadora dos colonizadores. (MUNANGA, 2008, p. 4).

O autor revela que o rompimento do paradigma clássico de classificação da arte e o respectivo reconhecimento da produção artística na África partiu dos próprios “civilizados”, ocidentais, pois, surgiram na própria Europa alguns intelectuais e críticos famosos da arte que observaram sem preconceito estatuetas e outros objetos de rituais trazidos da África pelos exploradores europeus e se pronunciaram contrariando os discursos hegemônicos da época, afirmando terem esses objetos um estatuto artístico. Foi a partir desse reconhecimento proveniente dos franceses e alemães que as artes africanas ganharam destaque e admiração e que possibilitou sua transformação em objeto de estudo sistemático nos moldes dos estudos feitos sobre a arte ocidental.

Ora, uma ideia chave que tem sido produzida pelos sociólogos em suas análises das questões do campo artístico é a noção de que não podemos tomar a palavra arte como natural e aceita-la de modo acrítico. Tendo em que no mundo ocidental moderno essa palavra é usada geralmente para se referir a um conjunto de certos tipos de pintura, escultura, livros, performances teatrais e musicais, além de filmes, vídeos, fotografia, dança, moda, e coisas desse tipo. Na compreensão do senso comum quotidiana, alguns objetos são vistos como sendo claramente identificáveis como essencialmente artísticos. A ideia de que um soneto de Shakespeare, um quadro de Van Gogh ou uma peça de Goethe são realmente obras de arte aparece recorrentemente como se essas coisas

tivessem uma natureza artística. Haveria uma essência da arte, de modo que essas coisas seriam inquestionavelmente artísticas e outras obras não.

As diversas correntes da sociologia da *arte* rompem com essa ideia do senso comum a respeito do que seria a *arte* (DUVIGNAUD, 1927:23). Eles afirmam então que nenhum objeto tem qualidades intrinsecamente *artísticas*. Pelo contrário, os sociólogos não tendem a ver a *natureza artística* de uma obra de *arte* como algo que lhe seja *intrínseco* ou algo inseparável da obra, mas como uma classificação delas construída por certas partes interessadas, por membros de grupos cujas vantagens aumentam quando certos objetos são definidos como *arte* (BECKER, 1984).

Como assegura Christopher Henshilwood ter achado no ano 2000 “um bloco de ocre vermelho encontrado na Caverna de Blombos, mostra um padrão de hachuras e linhas paralelas entalhado por mão humana há 75 mil anos. Ele segura um creiom de ocre vermelho achado do vizinho de Klipdrift em 2013. “foi aqui que tudo começou”, diz o pesquisador. (NGBRASIL, op. cit, p. 33).

Esses achados e as respectivas revelações revelam que o anterior processo de classificação pode ter sido guiado por um elemento inconsciente ou não intencional. Todavia, “uma ideia central da sociologia da arte é a de que ela nunca é neutra. Algum grupo social estará lucrando de uma maneira ou de outra quando um objeto específico é classificado de artístico, bem como quando outros são classificados de não artísticos” (Cf. WOLFF, 1981:40).

Em outras palavras a visão sociológica tende a analisar a arte como algo totalmente ligado à política, às relações sociais de conflito e de luta por prestígio, distinção e poder. Nesta perspectiva, as coisas denominadas de obras de arte devem ser vistas como fazendo parte do mundo social, mesmo quando alguns indivíduos, grupos ou instituições interessadas afirmam que existe algo acima e além da sociedade, em um reino elevado especial. Aí está a raiz da discordância entre a abordagem sociológica e a visão da Estética (BOURDIEU, 1992).

Esse ramo da filosofia, alegam os sociólogos, tem classicamente definido as obras de arte como existentes nelas e por elas mesmas. A maneira pela qual os estetas compreendem a pura natureza da arte somente é possível por ignorarem, por vários interesses e razões, que os processos que resultam na classificação de coisas como obras de arte estão intimamente ligados a contextos sociais e políticos. Desse modo, as análises estéticas das obras de arte se revestem de um caráter abstrato e idealizado. Deve-se

perceber que algo só se define como arte graças ao poder dos indivíduos, grupos e instituições que assim o definem.

Portanto, “se a arte é uma classificação de algumas coisas por algumas pessoas, de onde vem essa classificação? Os sociólogos enfatizam que o termo arte – bem como seus irmãos, obra de arte e artista – são invenções históricas, cuja origem pode ser localizada no tempo e no espaço. Assim, a invenção da arte é vista como algo que ocorreu na modernidade e no ocidente. Antes disso, o termo arte, em seu sentido moderno, não existia. As pessoas da Idade Média produziam coisas – que a antropologia chama de cultura material – para usá-las de formas específicas. Por exemplo, ícones religiosos eram produzidos para a decoração das igrejas e para nelas representar a presença de Deus” (WILLIAMS, 1991, p. 96).

Somente muito depois, a partir do século XIX, aqueles ícones/objetos foram classificados como arte sacra, por grupos de indivíduos que tinham interesses em assim classificá-los – grupos tais, como os dos curadores de museus e historiadores da arte. Do ponto de vista sociológico, quando esses grupos classificam esses ícones/objectos religiosos medievais de arte eles estão reinterpretando o passado a partir de seus interesses. É interessante para esses grupos, que actuam como se a arte estivesse sob sua custódia, se apropriarem do passado e afirmarem suas capacidades de expertises profissionais e seu controle sobre o campo artístico. Fazendo isso eles estão tomando a noção especificamente moderna de arte e cometendo um anacronismo interessado, na medida que a aplicam a períodos em que essa noção não existia.

Mediante o cenário geral apresentado incidiremos o debate para a arte de Moçambique, mas precisamente a de Mueda e salientarmos que o *Makonde* define o que produz de arte. Certamente carregada de funcionalidades, tais como, “a arte *Makonde* que é nossa cultura”<sup>82</sup> e por consequência, cultura moçambicana carregada de hegemonia de unidade nacional. (...) “à questão da escultura maconde, no seu percurso explicativo sobre a sua contribuição para a Moçambicanidade (...). A arte escultórica dos macondes, pelo seu carácter destacadamente humano e o seu valor estético, é nosso intuito proclamar o génio excepcional destes artistas que muito se distinguem das outras tribos moçambicanas” (FERREIRINHA, op. cit. p. 12 apud LEITE, op. cit. p. 5).

Para os artistas *Makonde* sua produção é a materialização das relações sociais, a preocupação com a estética na arquitetura das suas aldeias e caminhos que acessam as suas

---

<sup>82</sup> - Revelação dada pelo Artista de Mueda de renome internacional, entrevistado em 2013.

casas, assim como em todos objectos de uso doméstico, tudo esteticamente trabalhado, denotando a sensibilidade e a habilidade de seus produtores. A título das maneiras diversas de interpretar essa produção artístico/cultural são as esculturas com boca entreaberta e os dentes pontiagudos produzidas pelos *Makondes*, que são qualificadas por observadores ocidentais como representando feras, enquanto para eles demonstram sinais de beleza e estética, como enfatiza Munanga (2008, apud Murray, s/d). Ao que indica, os dentes afiados além de ser um símbolo identitário *Makonde*, atuam com finalidade estética de beleza.

A abordagem desta pesquisa se filia à elaborada por abordagem filiada à sociólogos e antropólogos da arte como acima colocados dão conta de que os produtores e artistas Makondes “utilizam a própria estrutura da raiz ou do tronco selecionados para dar forma a figuras imagéticas. Das suas linhas e dos seus nós, o artista faz brotar uma criação espantosamente “arejada” e mobile, na qual se incarnam passo a passo imagem de sua vida quotidiana e os símbolos delicados dos seus conceitos sociais e mágico-religiosos,” (MEDEIROS, op. cit, p.168-69).

Considerando a arte Makonde desenvolvida no Planalto de Mueda, podemos também reforçar sua atualidade, com base na observação de Ki-Zirbo, que afirma que:

A atualidade da arte pré-histórica africana, popular e quotidiana, animada por um senso de humor que é a ironia alegre ou amarga da vida. Esotérica, ela vibra como um fervor místico levado pelo estilete ou pelo pincel do artista, e nos dá alguns dos mais belos florões da arte universal (...) cuja atitude hierática anuncia o mistério e convida à meditação (...) o homem africano moderno tão espontâneo e quase trivial no dia a dia, tão sério e místico quando tomado pelo ritmo de uma dança religiosa (...) ele vive, ainda que apenas nos topónimos que perduram. (KI-ZERBO, op. cit, p.746).

A arte Makonde vislumbra uma estilização do quotidiano de todo um povo a partir do qual emerge, fazendo parte do labor de seus artistas não deformar nem tornar menos reais as figuras de um todo `belo`, harmonioso e sensível, sem atingir a sobrenaturalidade ou mesmo o irrealismo, realçando a beleza artística e cultural e o talento e técnica dos artistas deste grupo de acordo (Cf. MHAIGUE, 2004).

#### **4.1. A Origem da Arte Makonde**

As origens da arte: Quem não se lembra de alguma vez na vida ter visto uma escultura rodopiando as pessoas numa viagem que é de todos nós,

numa reafirmação permanentemente nos corações de todas as latitudes. A humanidade é uma parte da natureza com os seus fenómenos. Para o escultor, uma imagem não é só um simulacro provido de qualidades vivas, é também homem manifestar o seu imaginário. Desde a idade da pedra que os nossos antepassados, suas mãos, as formas naturais da terra. [www.aup.org/lista/pr8168.htm](http://www.aup.org/lista/pr8168.htm).

Para situar a origem da arte Makonde precisamos começar pelas origens da arte. As mais antigas pinturas do mundo que exibem a criatividade que mudou os rumos da história humana. “A maior inovação da história não foram os utensílios de pedra ou a espada de aço, e sim a invenção da expressão simbólica” (NGBRASIL, op. cit, p. 28).

O mesmo periódico sustenta que, “a Europa contém exemplo de arte paleolítica em Chauvet, Lascaux e Altamira, mas há traços de comportamento moderno em tempos mais remotos na África e no oriente Médio.” (NGBRASIL, op. cit, p. 37).

Em termos gerais, a origem da arte se liga às tentativas de o homem executar qualquer trabalho transformando a natureza. Além de ser uma das primeiras manifestações da humanidade, que marca sua presença em determinado espaço com intenção de mostrar como as coisas podem ser de acordo com determinada visão e não como as coisas são, a obra de arte é uma representação simbólica do mundo humano. Como afirma Azevedo Júnior (2007), a arte existe desde os primeiros momentos do desenvolvimento humano, inicialmente utilizada para suprir necessidades de sobrevivência, como utensílios de cozinha e modos de comunicação entre os indivíduos, como demonstram as inscrições encontradas em cavernas.

Assim, justifica o que Christopher Henshilwood e sua equipe escavam em busca de vestígios em Cavernas afirma ter sido nesse lugar onde tudo teria começado, ou a origem do que se chamaria de arte, e:

achou conchas de pequenos gastrópodes do género Nassarius, com cerca de 75 mil anos e perfuradas, indícios de que haviam sido enfiadas juntas em um cordão. Contas de Nassarius foram datadas de 82 mil anos em um sítio denominado Gruta dos Pigeons, em Taforalt, no Marrocos. Do outro lado do Mediterrâneo, contas similares de duas cavernas israelense, Qafzeh e Skhul, foram datadas em 92 mil anos e 100 mil anos. Na África do Sul, em 2000, a equipe de Pierre-Jean Texier, da Universidade de Bordeaux, informou ter encontrado cascas de ovo de avestruz gravadas há 60 mil anos no abrigo da rocha de Diepkloof, ao norte da Cidade do Cabo. Nesse meio-tempo, Blombos continuou a entregar tesouros: Utensílios de ossos esculpidos e decorados e indícios de que, 100 mil ano atrás, os habitantes da caverna haviam pulverizado ocre e misturado com outros ingredientes para produzir uma pasta. Armazenada em conchas de abalones, os mais antigos recipientes conhecidos, a pasta pode ter sido usada como tinta decorativa para

corpo, rosto, utensílios ou roupas. (...). Encontrado mais ocre e rochas marcadas com um traço deliberado de hachuras, também datados de 200 mil anos... comparadas à beleza deslumbrante da arte criada na Caverna de Chauvet há 65 mil anos, artefatos como esses parecem rudimentares. (...) forja uma forma simples que representa alguns coisa - um símbolo, concebido por uma mente e capaz de ser compartilhado com outras. - Só é óbvio depois se ter a ideia. Mas ainda que a arte rupestre, essas primeiras expressões concretas de consciência indicam um salto do nosso passado animal em direção ao que somos hoje - uma espécie imersa em símbolos, das placas de trânsito aos ícones do iPhone. Há mais um aspecto revelador nessas primeiras erupções de simbolismo na África e no Oriente Médio (...). Pontas de arpão feitas de osso, não achadas em nenhum outro lugar antes de 45 mil anos atrás, surgiram na República Democrática do Congo, em sedimentos com quase o dobro dessa idade. Na África do Sul, aprecem duas tradições complexas de utensílios de pedra e osso. (...). (NGBRASIL, pp, 28-33).

Logo, é motivo mais do que suficiente para se concordar com Fischer (1983) que, de forma categórica assume que, a arte, como trabalho do homem é utilizada como tentativa de transformação da natureza, como expressão do seu sonho de modificar os objetos dando uma nova forma à sociedade. Esse trabalho artístico seria o de exteriorizar da imaginação do que significa a realidade. Dessa forma sendo a priori o homem considerado um mágico, por ser capaz de transformar a realidade através da arte.

Este autor reforça ainda que, a criatividade artística se liga à liberdade e à consciência que os homens desenvolvem de si mesmos. Revelando que somente no pensamento o homem é plenamente livre de expressar-se e era justamente no pensamento que começava qualquer escultura, lembrando a afirmação de Khun de que 'o conhecimento científico nasce de um sonho'. É a partir de um sonho, pensar e esculpir e a ideia de escultura social estava impregnada muito mais de uma atitude política do que artística. Portanto, a arte seria para os homens o único caminho capaz de proporcionar uma mudança real na vida humana. Ao artista cabia ou cabe a função de oferecer expressões que levem a debates, por isso suas obras muitas vezes acabavam se centrando no sujeito, na ação, e não necessariamente no que retratavam ou descreviam, o que mostra o individualismo reportado por Stout (1966),

Um exemplo do individualismo de Makonde - e resiliência - é encontrado em um conto que pretende ser biográfico de um dos escultores notáveis. Diz-se que há vários anos, este escultor estava entre os muitos trabalhadores da fábrica de Mtwara. Como outros, ele criou as exigentes especificações de alguns modelos padrão. Mas, ao contrário da maioria dos outros, ele estava com problemas. A história diz que ele desagradou os maridos, lutou com armas e uma vez achatou uma casa com um tronco de ébano. Seu trabalho geralmente era bom,

exceto que ele tinha sido dado para transformar criaturas fantásticas ocasionais. Ele ofereceu isso ao gerente, que sempre os recusou. O gerente confessa que no momento em que ele pensou que o escultor deveria estar trabalhando sob influência, e que ele nunca sonhou que as pessoas algum dia queriam comprar tal coisa. Finalmente, o escultor foi obrigado a deixar Mtwara. Chegando a Dar es Salaam, ele se tornou um escultor independente trabalhando e vivendo fora da cidade. Seu conseqüente sucesso foi duplo: ele é conhecido por seus clientes por suas composições ousadas, mas gratificantes, e por outros senhores como 'The Teacher'. (STOUT, 1966, p.14 – 15).

Recuando para o século V a. C., Fischer (idem) diz que a arte era considerada técnica, vindo a palavra que a descreve do termo grego *tékn*, a partir do qual esculturas e pinturas eram definidas como aprimoramentos técnicos. Nesse sentido, a arte foi e é concebida como ideia de colocar o homem em equilíbrio com seu meio, caracterizando-se como um reconhecimento parcial da sua natureza e das suas necessidades, tendo em vista que não é possível um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda, o que sugeriria secundar que a arte é, e sempre será necessária para dar primazia a representações das configurações da vida quotidiana, (FISCHER,1983).

Como forma de configurar elementos chaves nessa empreitada, Azevedo Júnior (2007) fundamenta a necessidade de três elementos essenciais para que a arte efectivamente exista: a) o artista, o observador e a obra de arte. O artista é aquele que tem o conhecimento concreto, abstrato e individual sobre determinado assunto que se interessa em transmitir esse conhecimento através de um objeto artístico (pintura, escultura, entre outros objetos) que represente suas ideias. b) o observador, é aquele que faz parte do público que observa a obra para chegar ao caminho de mundo que ela contém, ainda terá que ter algum conhecimento de história e história da arte para poder entender o contexto de tal arte. c) a obra de arte, é a criação do objeto artístico que vai até o entendimento do observador, pois todas as artes têm um fim em si.

Particularmente, a visão da sociologia e antropologia da arte, entende a origem da arte, assim como a arte *Makonde* como uma dinâmica de lutas entre grupos que resulta na sua legitimação e definição, assim como a origem do grupo *Makonde* não se dá no Planalto de Mueda, sua arte também pode ser entendida em termos das rotas de movimentação desse grupo Bantu, originário dos Grandes Lagos, até se fixar em Mueda, os quais desenvolveram técnicas de trabalho com o ferro, assim como com a madeira, entre outros materiais, inclusive para a construção de embarcações usadas para se deslocarem ou mesmo navegarem com vista a atravessarem os lagos. Portanto, a arte *Makonde* remonta “do período do biótopo, que particularmente condicionava a vida das

espécies representadas, inclusive a do próprio homem, suas técnicas e seus estilos” (KIZERBRO, 2010, p. 747).

Nesse contexto, que se pode aferir que os *Makonde* passaram a região do vale Zambeze, deixando marcas de sinalização de que, “havia dez a quinze séculos que comunidades de língua Bantu estava desenvolvendo uma próspera civilização da Idade do Ferro, familiarizados com o trabalho do ferro e seus usos, se estabeleceram em diversas regiões da África Austral. E desenvolveram a escultura em madeira antes da sua fixação em Mueda” (NGCONGCO, op. cit, p. 105). Para Pitta, a história da cultura *Makonde*, a arte tinha começado a “*idade dos espíritos*”:

Os artistas de figuras rígidas e estereotipadas, dando livre curso ao seu individualismo, usando técnicas menos severas e aproveitando mesmo o ébano, outrora considerado defeituoso, ébano que agora desafiava a sua imaginação, começaram a produzir peças de beleza surpreendente, a recorrer à abstração para exprimir os seus pensamentos e sentimentos e, até, para representar as suas experiências pessoais. Pitta conta que, certa feita, um dos artistas lhe trouxe uma figura de face mutilada empunhando um telefone (...) pretendia representar um guarda-fios que, procurando impressionar sua mulher, tocava insistentemente o telefone diante da palhota onde morava. Outro passou meses na floresta procurando antigos troncos de ébano, com as formas que julgava apropriadas para transmitir a sua mensagem. Os aprendizes cedo se transformaram em plenos artistas, cada qual revelando estilo próprio e pretendendo experimentar novos temas assim que fatigados dos antigos. (PITTA, 1997. P. 1).

Observa-se que ao longo da história foram desenvolvidas vários estilos da arte *Makonde* produzida em madeira encontrada em abundância nas regiões baixas da floresta do Planalto, e da Província de Cabo Delgado como um todo, considerado de património natural, cuja denominações científicas das árvores são *Dalbergia Melanoxylon*, denominada em Swaili de “mpingo” (PITTA, 1973). E, em Shimakonde chamada de ‘lipiko’ (especificamente a usada para produzir as máscaras). Medeiros (Idem) ilustra a evolução da arte *Makonde* ao longo da história adotando a seguinte periodização: a) arte antiga; b) arte do período colonial; e c) arte moderna. Dias (1973) observa que a arte moderna apresenta quatro tipos diferentes, referindo-se: a duas variantes de escultura de estilo Ujamaa: uma compacta; outra do tipo não compacta; escultura do tipo Shetani; escultura em baixo relevo.

#### 4.1.1. Diferentes Estilos das Esculturas Makonde – Arte Antiga

A arte *Makonde* pode ser categorizada e dividida em diferentes estilos que surgem como proezas de diferentes momentos da convivência dos seres humanos influenciados com as condições dadas pelo meio ambiente que por sua vez contribui para a criatividade. Ou seja, o que na verdade concorre para a criatividade ou inovações é parte de florescimento e da partilha de ideias entre grupos dependendo em muito das representações simbólicas resultante das trocas daí advindas. Nessa ótica encontramos um desenvolvimento de um estudo no periódico NGBrasil que expressa justamente o que queremos descodificar referente ao processo de diferenciação dos estilos e as influências externas na configuração desses estilos:

Parece improvável, portanto, que algum ‘comutador’ genético tenha se ativado em nossos ancestrais africanos, produzindo a capacidade para um novo nível de cognição que, uma vez adquirido pela evolução, levasse a uma mudança duradoura no comportamento humano. Como, então, explicar essas centelhas esporádicas de criatividade? Uma hipótese é de que a causa não foi nenhum novo tipo de pessoa, mas a maior densidade populacional: os picos de habitantes provocariam o contato entre grupos, o que aceleraria a difusão de ideias inovadoras de uma mente e outra. Símbolos teriam ajudado a cimentar as diversas partes desse ‘cérebro coletivo’. Quando novamente a população minguou baixo de uma massa crítica, os grupos acabaram isolados, e as novas ideias não tiveram para onde ir. As inovações que tinham se estabelecido declinaram e, aos poucos, morreram. Essas teorias são difíceis de comprovar: o passado guarda muito bem seus segredos. Mas análises genéticas de populações modernas realmente indicam um surto de crescimento demográfico na África há 100 mil anos. Em 2009, um estudo também trouxe apoio estatístico à ideia do poder das grandes populações para gerar inovação. E estudos de Joseph Henrich, hoje na Universidade da Colúmbia Britânica, indicam que, conforme a população diminui, as pessoas têm cada vez mais dificuldade para preservar as inovações. (NGBRASIL, op. cit, p. 33-36).

Essas transformações aliadas às influências culturais e do meio ambiente conduz-nos a algumas ideias dadas por Medeiros (1995) que apresenta diferentes épocas do desenvolvimento da arte *Makonde* alegando a propósito da denominada “Arte Antiga” ter sido desenvolvida pelos *Makonde* no período anterior a colonização, talvez não documentado. Esse período foi um marco histórico no território Makonde como aponta Leite que:

Foi Neutel de Abreu que permitiu a colonização do território e através deles os primeiros contactos com a produção de escultura desta comunidade (...). Embora existisse um conhecimento sobre os macondes desde que os primeiros exploradores penetraram no mato (SANTOS, 1999) nomeadamente da sua produção escultórica, apenas nos primeiros anos do século XX ele mereceu o interesse dos etnólogos. Elas estiveram presentes, por exemplo, na exposição colonial de Paris em 1936, onde os críticos de imprensa sempre atentos terão assinalado o seu valor. (...) interessa reter que a questão da escultura maconde se torna um fenómeno relevante a partir dos anos 40, não mais cessando de estar presente como elemento significativo da expressão da arte no norte de Moçambique. (...). As campanhas de Jorge Dias, nos anos 50, sobre esta comunidade, uma das mais conhecidas na época não foram, portanto destituídas de intencionalidade nem um fruto do acaso. A busca dos macondes como objeto de época de uma ‘ciência’ de ação ao serviço da dominação colonial. (LEITE, op. ct. p. 7).

Medeiros, afirma ainda que, a maioria dos estudiosos dessa arte costuma distinguir três períodos estéticos, de acordo com o tipo de objetos produzidos e materiais utilizados. Ou seja, a cada período histórico uma inovação surge que pode ter sido, no entanto, criada por pessoas dependendo da densidade populacional para fornecer os símbolos a serem representados determinados pelas relações sociais entre os grupos no seu quotidiano no qual resulta não só a produção mas também a difusão de ideias inovadoras de uma mente a outra, secundando entretanto, que,

A arte Makonde antiga se referiria a algumas esculturas feitas somente para serem contempladas pelo mundo dos espíritos, não para serem vistas por olhos de mulher, por exemplo, que permaneciam escondidas entre vigas do telhado, à espera das ocasiões cerimoniais, ou eram guardadas em relicários a que os não iniciados e os estrangeiros não tinham acesso. (BLACKMUN, 2001 apud AJZENBERG & MUNANGA, 2008, p. 4).

Entretanto, produziam-se objetos distintos marcados por uma “arte estatutária, de máscaras, de decoração corporal, objetos com funções mágicas e rituais e um elevado nível de estilização. A maneira particular de esculpir os olhos e os lábios e a preocupação com o pormenor percorreu as três fases da arte Makonde” (MEDEIROS, 1995, p. 165).

Importa destacar que nem sempre as estatuetas foram iguais às que se vêem hoje produzidas em Mueda. No período anterior à penetração colonial os objetos produzidos eram distintos de certa forma. Chamaram sempre atenção mesmo sem considerarem como tal por não considerarem o produtor de artista:

quando o europeu se encontra frente a uma escultura, seja ela que natureza e origem for, anda à roda dela, admira-a, observa as formas e volumes e, frequentes vezes, toca nela, justamente para a poder melhor apreciar. Todas estas operações começam ou culminam com a contemplação da obra de arte, que tantas vezes o objeto tocou as cordas mais sensíveis do nosso gosto estético, vibra-se porque simplesmente gostamos da obra que se nos apresenta (...) avaliação sobre o olho ocidental... Além dos problemas dos significados das obras, são estes os parâmetros do mecanismo de apreciação estética de uma escultura dentro dos chamados valores da cultura ocidental. (LIMA, 1985, p. 10) apud (LEITE, op. cit, p. 10).

Seja como for, a arte antiga caracterizava-se pela produção da estatuária e de máscaras, produzidas como peças únicas até hoje, cada máscara é produzida para cada evento cultural a ser realizado. É extraordinário destacar que a “máscara era produzida com recurso a um tipo de madeira denominada sumaumeira brava, sem muito peso e perecível, o que explica que sobreviveram poucas peças antigas”, (CASTRO 1961, DIAS 1964-1970, DUARTE 1983, BLESSE 1984, apud Medeiros, op. cit, p. 165).

A referência a unicidade das peças, obriga-nos a nos deslocar à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica, Walter Benjamin (1955) nos apresenta o que ele chama da ‘aura’, a existência única, marcada por sua autenticidade, por seu aqui e agora e por sua originalidade. Ou seja, a característica de uma obra de arte singular, no objeto artístico, imbuído de sua "unicidade", "singularidade" e "autenticidade". Portanto, para configurarmos uma obra de arte única e autêntica de um trabalho artístico, Walter Benjamin, (1936) assegura que:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde (...) a autenticidade de uma coisa compreende tudo o que ela contém de transmissível desde sua origem: tanto ‘sua duração material quanto seu testemunho histórico’. No entanto, essa qualidade de testemunho depende fundamentalmente da primeira, da ‘materialidade da obra (PALHARES, 2006, p. 49).

Com a chegada dos portugueses no planalto por volta de 1920 foi incorporado na produção de máscaras da dança Mapiko um outro tipo de madeira de ébano como matéria-prima, que é mais macia e mais clara. Entretanto, as máscaras lipiko, usadas nessas danças encontram-se até hoje espalhadas em museus e coleções privadas, de acordo com Roseiro (op. cit), distinguidas pela representação das mutilações corporais então comuns entre os Makonde, bem como o uso das rodela labiais, (caracterizadas por um furo no

centro dos lábios e dela se colocarem uma rodela de tal forma que se pode esticar até a exaustão) chamadas de pelele, pelas mulheres (Cf. BOWIE, 1949; DIAS et al 1970).

Estas características experimentam transformações que se verificaram nas zonas habitadas por Makonde, as autoridades portuguesas que se instalaram a força no território descobriram o talento e técnica dos artistas deste grupo e iniciam o processo de introdução de tradições e exploração dessas actividades para fins meramente mercantis (MHAIGUE, 2004).

O que era considerado de saber-fazer local, ou a própria forma de expressão cultural local, que definia a identidade cultural, através da qual se estabeleciam as relações de indivíduos e grupos, foi visto pelos portugueses como sendo a fertilidade do mercado de aquisição para exportação de estatuetas. Aproveitando-se da situação de dominante introduziram na nova configuração dos objectos, focados em reorientar o sentido da necessidade, e “transformaram o comércio dos bens culturais em um comércio semelhante aos outros” (BOURDIEU, 2004, p. 20).

Essa interferência dos portugueses no território Makonde e nas actividades culturais, no sentido de cultura local, acabou por se infiltrar nas estruturas da organização das relações sociais existentes nesse espaço delimitado e pequeno, onde havia estabelecido formas específicas de representação, com códigos comuns, como bem afirma Featherstone (1993).

Deste processo resultou na coação para que os artistas locais esculpisse em moldes mercantis as imagens das tradições do colonizador, tais como rostos de representações de individualidades da história portuguesa: cristos e virgens, bustos de poetas Camões, Alexandre Herculano, o que significou na importação ou inculcação de tradições inventadas pelo regime para o meio rural de Mueda. Para isso foi exigida a introdução de novas matérias-primas, a utilização de um tipo de madeira mais rija e de difícil manuseio, exigindo mais esforço e instrumentos mais elaborados, como é o caso da implantação do Formão. Isso dotou as obras de acabamentos tecnicamente mais avançados, podendo, no entanto, enquadrar esse fenómeno no que se observou como “uma nítida diferença entre as práticas antigas e as inventadas<sup>83</sup>” (HOBSBAWM, 1997, p. 19).

---

<sup>83</sup> - As práticas inventadas que são na verdade tradições discutidas como inventadas, coadunam com a introdução de novas matérias-primas e novas figuras a serem esculpidas acabaram por exercer grande influência na evolução plástica dos anos posteriores, revolucionando por completo as estatuetas *Makonde*. Ou seja, a produção cultural cuja natureza dos valores, direitos e obrigações que procuravam inculcar nos

Dessa forma, assistiu-se à reconfiguração do estilo das obras com acabamentos tecnicamente mais elaborados, as novas figuras esculpidas acabaram por exercer grande influência na evolução plástica dos anos posteriores, revolucionando por completo as estatuetas Makonde. Além do que significou no aumento da produção e produtividade. As estatuetas passaram à comercialização internacional pelos portugueses, que as exportavam, colocando a arte Makonde em mercado mundial de comercialização em seu benefício, tornando o território de Mueda uma referência devido ao seu produto mais cobiçado.

Sobre os estilos de produção artística Makonde, vale ressaltar o que contou o professor Lyndon Harries, missionário que durante cinco (5) anos conviveu com Makondes da Tanzânia, autor de uma gramática da língua falada pelos Makondes de Moçambique. Segundo este professor, os Makondes da Tanzânia e os do planalto da Mueda distinguem-se tanto étnica, cultura e linguisticamente. Assim como são também distintos na produção de esculturas. Os de Mueda assumem que o tipo de escultura por si produzida é singular e nenhum outro grupo faz igual mesmo copiando.

O professor citado por Pitta conta ainda, que o estilo Chetani ou Shetani, como é denominado por diferentes estudiosos<sup>84</sup>, surgiu com a chegada de um artista chamado Samaki:

de modo absolutamente inesperado e até insólito, surgiu Samaki, oriundo do Planalto de Mueda, que pode ser considerado como o pai da moderna escultura Makonde. De início apresentava apenas figuras rígidas, medíocres e sem expressão, que contrastavam desfavoravelmente com o trabalho dos seus colegas (...) como era óbvio, não agradavam aos patronos indianos (...) resultaram infrutíferas as tentativas que fizeram no sentido de o levar a melhorar a qualidade da sua produção, foram constrangidos a informa-lo de que não podiam continuar a adquiri-la. Samaki, homem de forte personalidade e possivelmente ferido no seu orgulho, rogou, de modo insistente, que o aceitassem durante mais algum tempo. Semanas depois voltou a apresentar-se com as habituais figuras medíocres, mas entre elas encontrava-se uma algo estranha: a cabeça era representada por uma simples esfera com três orifícios; o corpo era em forma de bolbo com duas pernas finas sobre uma base redonda. Intrigado, Pira inquiriu-o. Samaki (...) de modo imprevisível negou terminantemente que tivesse esculpido a figura e afirmou desconhecer até o nome do seu autor. À segunda visita, Pira voltou a interrogá-lo sobre a insólita

---

membros de um determinado grupo. As estatuetas passaram à comercialização pelos portugueses, que as exportavam, colocando a arte *Makonde* em mercados internacionais.

<sup>84</sup> Os diversos estudiosos apresentam cada um uma grafia diferente atribuindo o mesmo significado (Schetani ou Chetani).

estatueta. Então, Samaki, finalmente satisfeito com o interesse que a sua obra original havia despertado, disse com fingido descaso: «Ah! Está a referir-se à figura Shetani?» Solicitado a produzir mais peças do mesmo estilo, as suas potencialidades de artista revelaram-se com gritante pujança. (...) Jauanila, notando expostas na loja algumas das insólitas peças, perguntou a Mohammed Pira se estava interessado no estilo Schetani (...) recebido resposta afirmativa, talhou uma figura horripilante e unípoda, com um braço disforme e distendido, sustentando uma cabeça e, enfim, uma face composta, de um lado, por um olho e um grande ouvido, e, do outro lado, uma serpente. Afirmou representar Lhoca, figura do folclore Makonde.

Um dado relevante nesta arte de esculpir é que, em quase todas as esculturas, a mulher assume um papel muito importante, aparecendo retratada de uma forma superior seja quando é esculpida sozinha, como madona e se o for juntamente com uma figura masculina aparece sempre em dimensão menor. Outro fator impressionante é a mensagem que os artistas produtores passam nas suas obras, sempre representando a vida diária, dos trabalhos e a cultura, embora alguns novos artistas estejam apresentando de certa forma algumas inovações nos temas e reportórios imagéticos nos produtos.

Contudo, a representação do curandeiro, o mago, o adivinho não acontecem no mesmo nível de momentos do quotidiano. Como tomar café, fumar cachimbo, farinar cereais, cozinhar, ou representando outros animais em atitudes peculiares, sós ou com seus filhotes. Todos os motivos são tratados com o espírito artístico, sendo a estilização e a busca da beleza indispensáveis. Esses eventos acima referidos explicam o surgimento do estilo Shetani na produção artística Makonde, que coincide com a implantação da dominação colonial.

#### **4.1.2. Máscara para Dança Mapiko de Mueda**

*Até agora o gênero mais conhecido da escultura Makonde tradicional foi a máscara de capacete mpiko. Esculpida a partir de madeira njala muito suave, foi unida à roupa de uma dançarina da sociedade secreta que agiu o papel do mal em uma cerimônia perante a aldeia, que então se levantaria e expulsaria. Mpiko e máscaras de iniciação, como as figuras dos antepassados maternos, eram basicamente naturalistas, com muita atenção dada à anatomia. O naturalismo também é característico da escultura de ébano moderna. (STOUT, 1966, p. 5)<sup>85</sup>.*

---

<sup>85</sup>“to now the best-known genre of traditional Makonde sculpture has been the mpiko helmet mask. Carved from very soft njala wood, it was joined to the costume of a secret society dancer who acted the role of evil

*“A máscara é feita de likukua (siumaumeira, um tipo de madeira leve para poder ser usada como capacete). E, o significado do lipiko - algo não conhecido. Lipiko é a máscara, o dançarino se chama lipiko. Mapiko é o conjunto - dançarino e o equipamento = dançarino e a máscara”. (Extratos de entrevistas, Mueda, 2017).*

*“A máscara é esculpida justamente na aproximação da apresentação para não permitir que alguém descubra para não quebrar o encanto e o mistério que a envolve”. “Era feita no mato pelos velhos e a pessoa vestia-se lá mesmo só aprecia para dançar sem ser conhecido por ninguém”. “Ninguém conhece a identidade do dançarino ou da pessoa mascarada”. (Extratos de entrevistas realizadas em, 2017).*

*“Alguém que sabe esculpir ou fabricar o lipiko e o dançarino vão no mato e fabricam esta máscara para o dançarino sai do mato direto para o palco sem ser notado, sem ter sido visto por aqueles que irão assistir a dança e o verão ela primeira vez no palco”. (Extratos de entrevistas realizadas em, 2017).*

Não restam dúvidas de que na História da Arte, a máscara situa-se na posição cimeira da cronologia da sua evolução por ilustrar que é um dos primeiros objetos a ser produzido depois dos utensílios domésticos. Então, máscara a e dança Mapiko na verdade, “é arte reconhecida desde o período da pré-história africana. Ela é popular e quotidiana, animada por um senso de humor que é a ironia alegre ou amarga da vida. Esotérica, ela vibra como um fervor místico levado pelo estilete ou pelo pincel do artista e nos dá alguns dos mais belos florões da arte universal” (KI-ZIRBO, 2010, p. 780).

Portanto “muitas máscaras para as danças eram feitas para serem vistas em movimento, iluminadas de maneira intermitente pela luz oscilante de uma fogueira” (AJZENBER & MUNANGA, 2008, p. 4).

Portanto, o uso de máscara nesta dança é considerado de muito importante na tradição Makonde. Diferentemente das máscaras quotidianos referidas por Goffman (1959) na mais conhecida teoria social para análise da interação simbólica de forma dramaturgica no seu livro “representação do eu”. Indicando nesse caso o papel social que cada um desempenha nas relações sociais quotidianos, nas quais as máscaras são socialmente construídas pelos indivíduos no processo de socialização e representadas em diferentes etapas das representações sociais. No entanto, as máscaras estavam cada uma com sua caracterização única.

---

in a ceremony before the village, which would then rise up and drive him away. Mpiko and initiation masks, like the maternal ancestor figures, were basically naturalistic with keen attention given to anatomy. Naturalism is characteristic of the modern ebony sculpture as well. (STOUT, 1966, p. 5).

Nessa ordem, a máscara Mapiko possui dentre outras funções um significado religioso e cerimonial. A sua produção obedece a um ciclo de máximo sigilo e segredo. Nunca, sob hipótese alguma se pode encontrar duas máscaras iguais, nem em padrões, nem nas dimensões, nem nos motivos decorativos. Elas são sempre diferentes, usadas uma única vez para a dança Mapiko. Elas traduzem muitos usos, costumes, tradições e superstições.

Portanto, a produção das máscaras obedece a certo critério que não se explicita completamente para os de fora da cultura *Makonde* e participantes da dança Mapiko. Durante uma visita a Mueda, tivemos oportunidade de observar a produção artística local, mais particularmente de esculturas e encontramos algumas obras repetidas. O mesmo não acontece com as máscaras, elas são peças únicas usadas para um determinado evento. Tratar-se de uma arte fundada na observação, na atenção quase amorosa e, por vezes, reverente diante da realidade, como assegura KI-ZIRBO.

Tudo nasce do povo e se destina ao povo. Ficaria quase impossível separar as máscaras da dança Mapiko por se tratarem de dois elementos culturais que movimentam as dinâmicas socioculturais Makonde articulam conjuntamente de forma que na prática tornam o dançarino misterioso, uma vez que, a máscara tem função de não permitir a visualização ou mesmo o reconhecimento do dançarino, tornando, no entanto, um grande mistério.

Nesse sentido, Boas realça que, alguns povos usam máscaras em diferentes momentos das representações para enganar os espíritos quanto à identidade daquele que as usa. Diversos povos segundo ele partilham essa cultura e linguagem em pequenas áreas geográficas da África Oriental, nas quais coabitam grande diversidade de costumes. Mesmo concluindo que o significado do recurso às máscaras para muitos povos não é absolutamente claro em todos os casos. Todavia podem-se distinguir com facilidade algumas formas típicas de uso. No entanto, as máscaras estavam cada uma com sua caracterização única, mesmo na atualidade onde se esculpem rostos conhecidos<sup>86</sup>.

Nessa lógica é pertinente frisar que o segredo que cerca a produção das máscaras é associada à atribuição de um caráter especial, um talento a alguém a quem se atribui conhecimento sobre a arte, o que o legitima e distingue perante a comunidade. Pode-se observar que, esse indivíduo reflete na obra que produz a própria especificidade de sua subjetividade. Reforçando a ideia de que cada exemplar da máscara por ser um objeto

---

<sup>86</sup> Ver anexo 23.

único está imbuída de uma aura a ideia de algo específico e inconfundível. Lembrando que, o dançarino é a figura central para quem é dirigida toda atenção na dança Mapiko. Nesse sentido, fundamentamos a afirmação de Brito, de que:

Em alguns casos as máscaras não eram expostas em vitrines, nem em conjunto, nem separadamente, como vimos hoje nas vitrines dos museus”. (...) “a máscara é pertencente ao grupo Makonde cerimonial, e por isso distancia-se do próprio sentido da cultura material e imaterial que vem sendo perpetuado erroneamente através do tempo no inconsciente ocidental de varias formas, incluindo a exposição das mesmas como peças nos museus e instituições culturais... (BRITO, op. cit, p. 61).

Por essa e outras razões, que reforçam a especificidade e a presença da máscara na dança Mapiko não se traduz apenas em um símbolo decorativo ou de enternecimento, mas sim um motivo de exteriorização do apreço e predileção do artista, que traduz prazer material ou espiritual (MHAIGUE, 2004).

No que tange às dinâmicas da arte na construção social do território e da identidade cultural e política, também gravita em torno das relações sociais consolidadas nas formas organizativas e específicas do Makonde de Mueda, uma vez que existem outros Makondes nos países vizinhos, os quais diferem em termos de cultura e da prática de produção da arte denominada Makonde, e nas respectivas danças que podem ser similares. A pesquisa constatou é acerca da criatividade que não esta limitada as pessoas que praticam uma forma tradicional de arte.

#### **4.1.3. Dança Mapiko**

A Dança é um meio de expressão natural, uma forma de comunicação entre os homens. Através dela, do movimento do corpo, uma pessoa pode comunicar a outras as suas ideia e emoções”. “Nos tempos primitivos, o homem, tal como muitos animais, utilizava instintivamente este meio de comunicação, batendo ferozmente com os pés para indicar a cólera, por exemplo.” “(...) nesse estágio de evolução da humanidade, a dança era talvez mais uma expressão de prazer”. “(...) Também nos tempos primitivos apareceram danças simbólicas que segundo as crenças antigas eram danças rituais dos deuses que controlavam as forças da natureza”. “(...) se havia necessidade de chuva, a tribo executava incansavelmnte uma ‘dança de chuva’ na qual batia constantemente com os pés no chão levantando poeira que eles acreditavam formaria uma nuvem, os trovões seriam originados pelo som dos tambores e os relâmpagos pelas chamas das fogueiras.” “Antes das caçadas eram executadas danças especiais, que representavam a perseguição e a morte de uma presa” “(...) quem não conhece as danças

de boas-vindas nas relações sociais”. “(...) as danças guerreiras, que serviam ao mesmo tempo para encorajar os guerreiros e aterrorizar o inimigo?” SEMINÁRIO DE FORMAÇÃO DOS RESPONSÁVEIS DISTRITAIS DA CULTURA: BREVE HISTÓRIA SOBRE A DANÇA AFRICANA (1978, p. 4).

*Portanto, “Mapiko é uma dança tradicionalmente Makonde cujo epicentro centra-se nas comemorações de festas tradicionais, tais como: o lobolo (cerimónia de pagamento de dotes), casamentos, as cerimónias de ritos de passagem para rapazes e meninas assim como apresentações teatrais para comemorações e receções de visitas governamentais”. “Para essa dança, um homem mascara-se de homem ou animal, vestindo panos e usando uma máscara Mapiko na cabeça. Existem vários passos que o dançarino executa, sempre em sintonia com a música dos tambores, apresentando uma espécie de encenação teatral, que encanta e divertem todos os que assistem”. (Extratos de entrevistas, Mueda, 2013).*

*O Mapiko designa o plural de lipiko, dançarino ritual de máscara, ou seja, todos os elementos que compõem a dança incluindo as vestes”. (Extratos de entrevistas realizadas em, 2017).*

*É, uma dança tradicionalmente Makonde cujo epicentro centra-se nas comemorações de festas tradicionais, tais como: o lobolo (cerimónia de pagamento de dotes), casamentos, as cerimónias de ritos de passagem para rapazes e raparigas assim como apresentações teatrais para comemorações e receções de visitas governamentais. (Extratos de entrevistas, Mueda, 2017).*

Nesse contexto, a Dança Mapiko é considerada muito importante na vida do Makonde de Moçambique, havendo nela uma aura de mistério e segredo rodeando a preparação das máscaras e a dança propriamente dita. Um dos maiores mistérios é o de não se saber a identidade do dançarino que se encontra com a face e o corpo mascarados. O dançarino usa máscara de madeira que lhe cobre a face e roupas estranhas e imprecisas sempre diferentes das usuais envolvem o seu corpo completamente, sendo ele a figura principal da dança. Para saber mais sobre Mapiko, recomendamos as seguintes leituras de, FERNANDES (1960); ALBERTO (1963); DIAS et al (1964-1970) e GRAÇAS (1951).

Esta dança é particularizada como a arte da cultura Makonde e um dos alicerces da construção social do território e da identidade cultural-política, deste grupo, esta dança não existiria sem a arte de produção de máscaras que caracteriza as manifestações da cultura do grupo que tem como elemento central o dançarino mascarado. Ou seja, elementos como a arte, a dança Mapiko e os rituais de passagem, dão relevo a “significação com a passagem de uma condição estrutural para outra pode ser

acompanhada por um forte sentimento de bondade humana, um sentido do laço social genérico entre todos os membros dessa sociedade”, (TURNER, 1974, p. 99).

No quotidiano de Mueda a dança e a máscara são expoentes máximos que diferenciam o grupo Makonde de outros grupos étnicos de Moçambique. Particularmente, o grupo se destaca pelos seus rituais de passagem e nesse caso “os rituais focalizam as especificidades, serve para demonstrar que são momentos de intensificação do que é o povo e, torna-os loci privilegiados verdadeiros ícones ou diagramas para se detetar traços comuns a outros momentos e situações sociais” (dos ANJOS, 2006, p. 15).

Por essa razão Dias acrescenta que, “o mapiko representa o mistério sagrado, representa a distensão lúdica da vida humana, que atormentada de trabalhos, misérias e doenças, pode então desabrochar em alegria exuberante, facilitando numerosos contactos humanos” (DIAS, 1964, p. 21).

Nessa perspectiva conclui-se que, a dança Mapiko como arte também é cultura *Makonde* no qual resulta num sentimento de pertencimento e um modo de agir no âmbito de um dado espaço geográfico. Para isso, Albagli (2004), chama atenção para a definição da noção de construção social do território ou territorialidade, onde as relações sociais e a localidade estão interligadas, fortalecendo o sentido de identidade, e refletindo em um modo geral o sentimento de pertencer aquele grupo social específico e aquele território determinado. Albagli alega ainda que, esta prática fortalece a compreensão da territorialidade condicionada por normas sociais e valores culturais, que caracteriza tanto uma determinada sociedade de um período para outro.

Nesse sentido, a dança representa o sentimento de pertencimento do território interligado pelo dançarino que também configura o território que conta com o privilégio de, historicamente ter sido o palco da ‘LALN’ que culminou a independência nacional por via da participação desses seus artistas e dançarinos no processo com vista a pôr fim o colonialismo português consumado em 1975. Ou seja, esses elementos são na verdade os fatores que são específicos do território, seu grupo, sua história, sua cultura e seus artistas evidentemente seus ritos de iniciação suas crenças que alicerçam a manutenção diversidade cultural existente em Moçambique, um país que na sua essência é multicultural. Por essa razão alegamos que estamos perante um folclore<sup>87</sup> moçambicano

---

<sup>87</sup> - “O conjunto de costumes populares. É o carácter tradicional de um povo - tradições, cerimoniais, manifestações populares, cantos, danças, contos, narrativas que caracterizam um povo, sua originalidade social e que se transmite de geração para geração. O folclore é que liga um povo ao seu passado, à sua origem histórica... todos os povos têm o seu folclore, mesmo os mais avançados tecnicamente. ... por toda a parte do mundo grupos folclóricos com carácter nacional ou regional. Cada país esforça-se por conservar

por se tratar de uma fonte inesgotável de estudo para diversas áreas de saber e argumentamos de que todos os povos têm o seu folclore.

Nesse contexto, o artista dançarino é um indivíduo pertencente à comunidade que sob a forma de representar os ancestrais como já nos referimos conforme as funções pelos quais está sendo projetado. Que só podem ser escolhidos a dedo dentre os já iniciados e os preparados para representarem o papel. Justificando o fato de que, a dança não é efectivamente decorrente de um mero desejo de dançar. Trata-se de um processo que envolve toda uma cultural imbuída do momento pelo qual está sendo comemorado. Trata-se de entrar, como argumenta Pacheco:

num mundo em que tudo é animado por espíritos, favoráveis ou nocivos, e em que todos os fenômenos, a doença e a morte, se explicam sempre pela sua ação, não poderiam deixar de existir pessoas dotadas de qualidades psíquicas especiais, por natureza, ou resultantes de aprendizagens, que os comandam par o bem e para o mal dos demais. Mágicos, curandeiros ou adivinhos, conforme as funções que exercem em vários grupos. (OLIVEIRA, 1969, p.11).

Nessa dança, o dançarino/lipiko se mascara de homem ou animal, vestindo panos e usando uma máscara Mapiko na cabeça. Executa vários movimentos, sempre em sintonia com a música tocada dos tambores, apresentando uma espécie de encenação teatral, que encanta e ao mesmo tempo divertem todos os espetadores posicionados na roda em torno dos músicos e a principal figura do espetáculo, que é um dos maiores mistérios, a identidade do dançarino que se encontra com a face e o corpo mascarados, portando uma máscara de madeira que cobre-lhe totalmente a face e roupas estranhas e imprecisas sempre diferentes envolvem o seu corpo completamente. É uma atividade cultural muito importante na vida dos Makondes de Moçambique, havendo uma aura de mistério e segredo rodeando a preparação das máscaras e a dança propriamente dita<sup>88</sup>.

Quem produz a máscara é alguém que sabe esculpir ou fabricar o lipiko e o dançarino vão no mato e fabricam esta máscara para ser usada lá e ele sai do mato direto para o palco sem ser notado, sem ter sido visto por aqueles que irão assistir a dança e o verão pela primeira vez no palco”. (Extratos de entrevistas realizadas em, 2017).

---

e transmitir às gerações futuras com toda sua autenticidade, este património cultural insubstituível, que é o folclore”. SEMINÁRIO DE FORMAÇÃO DOS RESPONSÁVEIS DISTRITAIS DA CULTURA: BREVE HISTÓRIA SOBRE A DANÇA AFRICANA (1978, p. 4).

<sup>88</sup> Imagem dos dançarinos mascarados em anexo 24.

“Quem dançava Mapiko era segredo. Não se conhecia a pessoa que estava atrás da máscara. As mulheres não sabiam quem estava por trás da máscara. Podia ser o marido de uma delas”. “Não eram permitidas nem chegar perto do local onde se faziam preparativos”. “Os homens sabiam, só não divulgavam”. “Hoje até crianças dançam”. “as mulheres também dançam, mas sem máscara”. (Extratos de entrevistas realizadas em, 2017).

Para manter o segredo de quem está por trás da máscara várias artimanhas são levadas a cabo, como por exemplo.

Quando um homem casado quer dançar o mapiko na sua própria aldeia, simula uma viagem. Um ou mais dias antes, diz à mulher que vai visitar um amigo longe, e vai para o mato. No dia do mapiko, dança e vê a sua mulher, mas ela não o reconhece. Passados dias, volta a casa, pergunta à mulher se o mapiko esteve bonito, como decorreu, etc., sem trair a sua atividade secreta. (DIAS, 1970, p. 197).

De acordo com Dias e Margot (1970), para se tornar um dançarino categorizado é necessário uma prática sistemática até que se domine, o que frequentemente acontece, pois, imitam-na tantas vezes desde pequenos que se tornem mais hábeis, quando chegam ao likumbi, já sabem bastante, pode neste dia ir dançar na aldeia, visto que, como mascarado, ninguém o reconhecerá. Para os rapazes esse ato constitui um acontecimento memorável que os enche de excitação. Assim, entram mascarados na arena da aldeia e exibir as suas danças, sem que a mãe, irmãs, ou companheiros mais novos ainda não iniciados os reconheçam. Eles, que ainda há pouco tremiam perante um mascarado, passam a encarnar nesse momento a temível personagem. (...) “O mapiko nesse dia, é dançado a rigor. Pelo chamdo ‘caminho do mapiko’ (ndila na Kumbulo), senda estreita através do mato, vão chegando à aldeia estas figuras mascaradas. O corpo está inteiramente tapado; só as pontas dos dedos das mãos e dos pés são visíveis”. (DIAS e MARGOT 1970, p. 199).

Dias e Margot realizaram um estudo intensivo sobre os Macondes de Moçambique e de forma detalhada descrevem o processo de transformação do indivíduo em Mapiko salientando que:

Vestir o mascarado é uma autêntica arte que só com o tempo se aprende (...). São necessários 5 panos grandes entre 1, 50m e 2, 30m de comprimento. (...) Um para as pernas, outro para os braços, e ainda outro para o tronco, que se deve cruzar sobre o peito e amarrar na nuca. O quarto pano, um pouco mais pequeno, quadrangular, é, de preferência, de seda. A maneira de o prender e arranjar à volta do

pescoço, para tapar o bordo inferior da máscara, é muito especial. O pano que usam sobre a cabeça é sempre utilizado para este fim. (...). O quinto pano = roda, dobra várias vezes, franzir, é posto da seguinte forma: estende-se o pano ao comprimento e dobra-se cerca de um terço de cada extremo, em três partes. Depois coloca-se este pano entre as pernas e as dobras são franzidas e amarradas à frente e atrás, por meio de um cordel cingido à volta da cinta. Como o cordel amarra fortemente as dobras pelo meio, estas ficam armdas em folhas. Para este quinto pano está hoje em voga um pano cru, de 1,40m e comprimento por 1m de largura. Tem umas barras de cores, vermelhas e amarelas com estreitas linhas de verde e preto, que correm ao longo das orelhas. No meio um fino risco vermelho e na largura, tanto em cima como em baixo, umas riscas vermelhas mais apagadas, com verde. Em cima do pano cruzado sobre o tronco, ajusta-se uma espécie de corpete, como o nome de lutove ou lutandove. (...). É feito de tiras de folhas de palmeira, fendidas. Esse 'colete' é colocado à volta do tronco de tal maneira que, para o despir, basta puxar a ponta do último cordão vertical que liga as voltas laterais. (...). Os cordões horizontais estão ligados uns aos outros por uma dúzia de tiras verticais enlaçadas, de maneira a formar uma espécie de cesto flexível que pode ser aberto para se vestir ou despir, ajustando-se firmemente ao corpo depois de vestido e amarrado. Neste colete, está enlaçada uma série de cascavéis ou guizos de ferro, amarrados numa tira de pele, que chocam com os movimentos do corpo. O número de cascavéis varia, porque o seu preço obriga a limitar a quantidade. (...) Os panos que envolvem os braços e as pernas, em vez de serem cosidos, são amarrados da seguinte maneira: o pano dos braços passa sobre os ombros e coloca-se sobre cada um dos braços, de maneira a envolvê-los juntando-se as duas orelhas do pano. Depois sobrepõem e ajustam apertadamente os panos, fazem, distanciados cerca de 6cm, pequenas torções que amarram firmemente com fios delgados de fibra vegetais. Dentro destes costumam meter qualquer objecto pequeno, como bocados de madeira ou semente, para fazer mais volume e impedir que o fio escorregue. O fio vê-se passar no exterior de uns nós até aos outros. O pano das pernas passa igualmente sobre as nádegas e desce de cada lado, envolvendo as pernas. Depois é amarrado como o dos braços, com a única diferença que os nós se situam no lado de fora das pernas, enquanto nos braços se situam no lado de dentro. (...) permite que o dançarino faça movimentos mais violentos e rápidos, sem que os panos se soltem. Os panos bem cingidos dão a impressão de um fato justo, como os usados por bailarinos ou artistas de circo, com diferença de pequenos nós que dão ao mapiko um aspecto muito típico. Nenhuma parte do corpo do mapiko deve ficar à vista a não ser, os dedos dos pés e parte dos dedos das mãos. (...) quando qualquer trapo se solta, ocorrem logo amigos a tapar cuidadosamente, para que nenhuma mulher veja que se trata de um ser humano. (...). Hoje, todos o sabem, mas a fantasia continua a comprazer-se em alimentar o mistério, como se ele fosse necessário à própria vida do grupo. Na cabeça o mapiko traz uma máscara de madeira, lipiko, de tipo elmo, esferoidal, escavado por dentro, e apenas com orfício na boca entreaberta. O bailarino enfia-a de maneira a ficar com a cabeça tapada e com o rasgo da boca à altura dos seus olhos. Quando esse dança, ligeiramente inclinado para a frente, a máscara toma a atitude normal da cabeça humana. Mas quando o mapiko se endereita para descansar e respirar livremente, toma a atitude estranha de uma pessoa grotescamente altiva, que levanta a cara para o ar. À volta do pescoço,

o pano colorido de seda tapa o bordo da máscara de forma que a pessoa está completamente disfarçada. (DIAS e MARGOT, 1970, p. 200-202).

Não é por acaso que os entrevistados rejeitam a tentativa de inculcar a reprodução da dança Mapiko e a desmistificá-la com fins de popularizá-la fora do contexto *Makonde*<sup>89</sup>. Por essa razão, as mulheres e adolescentes não eram permitidos participar como dançarinos, mas podiam ser meros espectadores contemplativos. Enquanto uns tocam, outros dançam, vice-versa.

*Actualmente com a interferência por parte das autoridades e sua tentativa de desmistificar o oculto em torno da dança original, alega-se hoje, que qualquer pessoa pode dançar Mapiko e deve ser divulgada como manifestação cultural de todos moçambicanos. Atitude criticada pelos artistas/dançarinos locais. Que actualmente se denomina de popularização dessa dança, hoje se faz espetáculo de Mapiko. Já não é dança só das cerimónias. É diferente de antigamente. (Extratos de entrevistas realizadas em, 2013).*

Os participantes desta pesquisa revelaram alguns segredos sobre essa dança que,

*“quem dança Mapiko é artista homem”. “Agora dizem que todos podem aprender, mas no passado só os Makonde. No passado era segredo não se conhecia a pessoa que dançava; era considerado fantasma ou bicho”. “Mapiko de hoje é diferente do antigamente. O crescimento do país veio mudar tudo”. “Hoje até crianças dançam”. “as mulheres também dançam, mas sem máscara”.*

*(Extratos de entrevistas realizadas em, 2013).*

*“Os jovens não tinham acesso ao Mapiko. Primeiro tinham que passar pela iniciação e depois iniciar o trabalho de conhecer o segredo”. “O rapaz iniciado podia conhecer o Mapiko no mato durante a iniciação, porque na época os rapazes iam a iniciação com uma certa idade por volta dos 17 anos. “Para ele conhecer o Mapiko tinha que suportar porrada dos mais velhos”. “Dois grupos de homens enfileirados formando um corredor de um lado e do outro e ele passava do meio enquanto lhe batiam nas pernas com varas enquanto atravessava a*

---

<sup>89</sup> A almejada popularização da dança Mapiko vem no pacote de dinamismo revolucionário do período a seguir imediatamente à independência que se caracterizou pela recuperação do que se chamou de despersonalização da cultura movida pelo colonialismo, e levar os moçambicanos a reencontrar-se criticamente com o seu próprio passado. E não só retornar ao passado, “mas também transformar os valores assumindo aspectos novos, isentos dos aspectos negativos da sociedade tradicional e dos valores decadentes da burguesia”. “os moçambicanos começam a dar os primeiros passos no conhecimento científico, levando-os a rejeitar os aspectos religiosos, obscurantistas, tradicionalistas, etc. de que as danças ainda enfermam”. “Combate-se o tribalismo quando elementos das diversas regiões participam nasao conheciam”. “Luta-se pela libertação da mulher, quando esta pode participar em danças normalmente executadas por homens e vice-versa”. “Ao mesmo tempo que reflectem a vida e a mentalidade colectiva, as danças, elas próprias, dinamizam e desenvolvem a consciencia nacional e internacionalista”. (SEMINÁRIO DE FORMAÇÃO DOS RESPONSÁVEIS DISTRITAIS DA CULTURA: BREVE HISTÓRIA SOBRE A DANÇA AFRICANA, 1978, p. 5).

*linha até tocar no lipiko”. Caso ele resista até tocar”. “Assim poderia conhecer o segredo”. (Extratos de entrevistas realizadas em, 2017).*

A Dança Mapiko original se constitui pelas máscaras esculpidas especificamente para um determinado evento e não repetido em outro. “As máscaras são produzidas como peças únicas para cada evento”. E, a dança é acompanhada por vários percussionistas, que criam seus próprios tambores, feitos de madeira e cobertos de pêlo do animal, que passam por um processo de queima no fogo como forma de afiná-los para produzir os sons desejados.

Na verdade, a dança Mapiko é uma mistura de dança, escultura e teatro que expressa o imaginário relativo à existência do mundo sobrenatural e a relação entre o dançarino, o principal elemento na dança, e as suas crenças. O poder de criação e recriação alicerçada nela expressa os diversos modos de estar na vida espiritual e são usados para reforçar a história e o quotidiano Makonde, transmitindo em cada dança as convicções do grupo, através da máscara inédita especialmente preparada para uma determinada performance.

Em última instância, a dança Mapiko, possui uma função, e características que lembram a dança kalela etnografada por J. Clyde Mitchell (1956), debruçando-se sobre suas características e especificações. Sendo uma manifestação cultural do povo da Rodésia do Norte, a actual Zâmbia, ao norte de Moçambique; o Mapiko, no Norte de Moçambique, na fronteira com a Zâmbia pelo lado da província do Niassa. A kalela não é somente caracterizada, segundo por trajes ocidentais ou militares, mas pela graciosidade nos movimentos. Mesmo assim, representando uma manifestação de repúdio à presença colonial na área citada.

Ao passo que o Mapiko deixa parecer que os movimentos são desordenados a avaliar pela entrada do dançarino no círculo formado por espectadores em roda. Ele sai à alta corrida do camarim ou dos bastidores, enquanto os tambores e as palmas estão entoando. A sua entrada no espaço reservado para a apresentação os espectadores recuam, para a entrada do dançarino na velocidade adotada. Caberia ser estudado o paradoxo entre o peso da máscara que é uma espécie de capacete feito de madeira e a velocidade da corrida, a avaliar pelo corpo franzino do dançarino contrasta com o que parece ser o peso da máscara.

Porém, a máscara é esculpida em madeira leve ou com menos peso comparativamente a utilizada para produção de outro tipo de escultura: seria a

representação da dificuldade do acesso geográfico aos Makondes nas regiões íngremes que escolheram para morar?

Tornado irreconhecível, graças à máscara e às roupas que usa, ele executa sua coreografia, acompanhada pela música proveniente dos tambores, construindo uma espécie de encenação teatral, que encanta e diverte os presentes. Por essa e outras razões, a especificidade e a presença da máscara na dança Mapiko não se traduz apenas em um símbolo decorativo ou de entretenimento, mas sim um motivo de exteriorização do apreço e predileção do artista, que traduz prazer material ou espiritual (MHAIGUE, op. cit.).

Depois de um êxtase de apresentação por parte do dançarino, ele dirige-se à plateia, termina a apresentação com uma encenação e sequência final de perseguição e fuga entre o dançarino e os aldeões espectadores, que se assustam com a presunção de que o dançarino mascarado pode ser de fato um animal ou fantasma, de acordo com a máscara que ostenta. Nesse sentido, Dias e Margot, enfatizam, que, durante a dança, há sempre um grupo de espetadores quase que alheios aos propósitos do dançarino, e, como se estivesse a falar ou a expulsar um animal, expulsam-no dizendo para o dançarino que ele é animal:

...os homens do grupo juntam-se, fazem gestos ameaçadores e soltam frases curtas na direção do mapiko. Depois, avançam uns 20 ou 30 metros em direção àquele, a vociferar e, de repente, como que possuídos de medo, desatam a fugir e, quando chegam junto da orquestra, dão grandes saltos e berros. O mapiko corre atrás deles, como que em sua perseguição, com movimentos de pernas um pouco rígidos, mas extremamente rápidos e quase os alcança. Porém, ao alcançá-los, dá uma volta, vira-se de costas e executa uma dança em que as pernas saltitam velozmente e todo o corpo se agita e faz tilinta os guizos. Depois, inclina-se mais para a frente e, de repente, ergue-se e volta a correr na direção oposta, perseguido agora pelo grupo que a princípio fugiu dele. (...). O grupo que contracena com o mapiko, quando o persegue, grita o nome do lokola do nanjolo da aldeia em que se realiza a festa. Às vezes juntam no grupo de perseguidores outros homens, velhos e novos, pronunciar frases que parecem incoerentes. (...). Uma vez disseram: ‘nós queremos as nossas mulheres’. Outras vezes: ‘você não sabe nada, nós é que sabemos tudo; você hoje fica a saber’. Ou então: ‘Você é um bicho, vá-se embora daqui’ etc., etc. (DIAS E MARGOT, 1970, 204).

Essa perseguição e fuga da plateia torna-se séria, na acepção de Boas (2004, p. 31) por ser “motivada por se pensar que, o que está por trás da máscara pode ser um espírito personificado pelo mascarado, ao mesmo tempo em que se pensa que ele afugenta outros espíritos hostis”. Tradicionalmente a essa dança é realizada no período da

finalização dos rituais de iniciação de rapazes - a circuncisão masculina, que os tornam em homens adultos, descritos anteriormente.

Em Moçambique as danças têm um significado até profundo as quais algumas expressam a alegria e até mesmo luto. O Mapiko acontece não só mas também, com a finalização do ritual da iniciação sexual das meninas e circunsisão dos rapazes, cujo ritual especificamente é caracterizado, por ser, normalmente, o período de culminação desses rituais coincide praticamente com a apresentação destes e reintegrados à sociedade como homens e mulheres prontos para a sociedade que esperar desses indivíduos que passam a assumir certos papéis e responsabilidades, na vida social numa comemoração com apresentação cujo espetáculo é agraciado pela dança Mapiko.

No qual simboliza que, antes da iniciação, havia meninos e meninas; depois do ritual são apresentados como homens e mulheres que deles se pode contar. “os rituais focalizá-los em especificidades, serve para demonstrar que são momentos de intensificação do que é o povo é, torna-os loci privilegiados verdadeiros ícones ou diagramas para se detetar traços comuns a outros momentos e situações sociais” (dos ANJOS, op. cit, p. 15).

Esses rituais como já referimos acontecem também na cidade capital Maputo, onde existe uma comunidade Makonde residindo no Bairro Militar para onde os antigos guerrilheiros, dentre eles encontravam-se também os escultores que continuaram esculpindo, desta vez organizada em cooperativas criadas pelo novo governo que fez questão de promover a cultura Makonde nos centros urbanos, incluindo dançarinos, foram instalados no fim da LALN, transformados de camponês a militares, por últimos em cidadãos. Mesmo morando em área urbana, já há muito tempo, continuam mantendo os seus usos e costumes como ilustra a seguinte fala: “*onde quer que o Makonde se encontre, ele mantém seus hábitos alimentares, dança Mapiko e todos os seus costumes*” (artista entrevistado em 2013). Ou seja, não descuida dos seus rituais de passagem acompanhados de dança Mapiko. E, todas as suas tradições. É, nesse bairro onde tivemos o primeiro contacto com a dança Mapiko, desde o ano 2000 em diante. São realizados com frequência os rituais de passagem que culminam com a dança no bairro onde residem desde 1975.

Nas entrevistas, os artistas locais não se cansam de repetir que “*a nossa arte é a nossa cultura, assim como a dança Mapiko, sempre foi e é muito importante para nós*”; “*O dançarino era considerado fantasma, bicho porque ninguém conhecia a figura*”, “*as*

*mulheres e adolescentes não participavam da dança só eram meros espetadores contemplativos”. “Uns tocam e outros dançam e vice-versa”.*

Na observação não participante realizada nos últimos meses de dezembro de 2013 e janeiro de 2014, na cidade de Pemba, foi possível ouvir e acompanhar batuques e sirenes de carros chamando atenção para a festa de recepção dos que completaram os rituais acima mencionados, os quais implicam em cumprir períodos de isolamento, sendo frequentes nos meses de dezembro e janeiro os meses de culminação, o regresso dos/das iniciados/as realizam-se grandes festas, equiparadas às de casamentos, nas quais são realizadas performances da dança Mapiko.

Importa salientar que, a dança e a música no geral, para as populações de Moçambique ocupam um lugar de destaque a avaliar pelo fato de ela ser parte integrante da vida social dos indivíduos, e coletividades, tanto nos momentos, de alegria e até mesmo de luto, nas cerimônias religiosas e familiares, como já foi referido. Isso justifica o fato de existir no Mapiko uma máscara para cada ocasião.

Todos os povos dançam. Todavia, a África é considerada como o continente da dança. A criança africana vem ao mundo numa atmosfera de canto e dança. Desde o seu nascimento ela entra num ambiente de música e de ritmo. Ela aprende a dança ao mesmo tempo que aprende a andar e a falar. As mães reunidas em círculo batem as mãos e cantam para fazer dançar seus filhinhos. Os mais crescidos encontram-se à noite, ao luar, no centro da aldeia, à volta do tam-tam. (SFRDC: BREVE HISTÓRIA SOBRE A DANÇA AFRICANA (1978, p. 4).

#### **4.1.4. O Estilo Shetani**

*Shetani – sataná- tem ações demoníacas. Sinificado não é bom tipo, não mostra boa coisa nem boas ações, é elemento estranho. Época de shetane foi feito por refugiados. Shetani significa um comportamento, má pessoa que faz o que é mau para a comunidade mostra atitude estranha na época colonial os refugiados criaram shetani. (Trechos de entrevistas realizadas na Associação Nyankenya, Muda, 2017).*

*Os colonos encontraram o estilo shetani. Shetani- sataná – manda você matar pessoas. Por o nome provém das pessoas más, de tanto que se via pessoas fazendo barbaridades as outras como transformar pessoas em escravas. O artista pensou na maldade que as pessoas fazem e projectam na escultura. Shetani n (Trechos de entrevistas realizadas no Centro Cultural, Mueda, 2017).*

Shetani<sup>90</sup> é como se denomina um dos estilos da arte Makonde.

Após a penetração colonial em Mueda particularmente com a influência do cristianismo, assistiu-se à inauguração do período de grande aceleração na produção estatutária, uma fase da história marcada pela diversificação de estilos resultante da disseminação quase que global da arte *Makonde* pelos corredores das galerias europeias. Uma época em que se duvidava da originalidade e da tradição da arte, de acordo com Stout (1966) que "Considerado em algum nível, toda a escultura moderna de Makonde ebony é híbrida, se meramente porque é esculpida sob circunstâncias não tradicionais

Considerado por alguns autores de segundo período da produção da arte *Makonde*, caracterizado pela produção artística dos últimos 25/30 anos da ocupação colonial (MEDEIROS, op. cit, p. 165).

Período situado entre 1940–1975. Considerado a arte da época colonial com a imposição da administração tutelar sobre os *Makonde* concretizado a partir dos anos de 1920 e 30 do século XX. Surge o estilo com a nomeação Shetani, atribuída a estilos que recorrem à figuras humanóides ou de animais estilizados, de carácter realista. De acordo com os Makonde, Shetanis são criaturas que não são nem homens nem animais, animados de vida própria bastante semelhante à dos humanos. As estátuas produzidas nesse período reproduzem formas humanas, mamíferos, peixes e pássaros, tomando um carácter bizarro. As figuras formam uma torre acrobática, captando o sentido de movimento do estilo Shetani.

A escultura chamada "Shetani" é, portanto, uma grande força criativa, graças à liberdade e imaginação do artista que, a partir de figuras reais, humanas ou animais, as transforma profundamente em seres míticos de grande força expressiva, além disso, a característica mais evidente deste estilo é a sua expressividade e, por vezes, não é realista que essas esculturas possam aparecer para nós, elas estão extremamente ligadas à realidade na vida. "Não podemos esquecer que, nos últimos anos, até a independência de Moçambique, os Macondes" (...) "sujeitos a uma existência humana perturbada por massacres, tortura, prisão e exílio".

---

<sup>90</sup> - Shetani è una parola Swahili che há origine dalla lingua ebraica, secondo quanto afferma Margot Dias, e che può significare una entità spirituale, tradotta volgarmente anche "santa" o "diavolo". Pensiamo tuttavia, dopo alcune ricerche da noi effettuate da indagine bibliografiche, che la parola "Shetani", per i Maconde, non significhi diavolo o satana nel suo significato cristiano, ma esprima una varietà complessa di figure mitologiche, essendo alcune considerate - pericolose per il genere umano, altre no. E' questa immensa varietà di figure che l'artista Maconde rappresenta, ora individualmente, ora in piccoli gruppi. Ecco una piccola descrizione di queste figure: MBEGUA -Rassomigliante ad un cinghiale che procura molta fortuna per chi lo incontra. MGENGE - Spirito creativo e spaventoso delle foreste, divoratore di bambini. NANDENGA - Spirito demoniaco identificato con la figura del cobra. LIGUMBNGUMBE - Spirito maligno divoratore di carne umana. SITOGUA - Spirito estremamente crudele, aggressivo nei confronti degli uomini. (DUARTE, 1985, s. p).

Foi nesse contexto que surgiu a arte moderna de Maconde e é esse contexto que nos permite explicar a evidência de suas formas angustiadas e enroladas, dos maxilares abertos, invocando, do seu aspecto patético. “(...) o acabamento é perfeito e o menor detalhe imaginado é cuidadosamente gravado” . (...). “Neste tipo de escultura, as imagens são trabalhadas em alívio na superfície da mesa, podendo, do mesmo modo, ser cruzadas de lado a lado por concavidades destinadas a iluminar a peça”. “Esta forma de escultura também nos mostra o grande espírito inovador do artista Maconde, já que não existe na sua tradição. (DUARTE, 1985, s. p).

Ou seja, aquelas esculturas cuja face é difícil de reconhecer por caracterizar, segundo os escultores, um homem mau a ponto de ser considerado satanás ou demônio. São realmente criaturas estranhas nas quais um ser humano pode ter o rosto no joelho, por exemplo, tão estranho que pode ter um olho em local como cabeça<sup>91</sup>.

Na verdade, a variedade de shetani é infinita dependendo unicamente da imaginação e criatividade do artista que o inventa. Trata-se de um movimento de criação livre que o artista Makonde se beneficia dela para criar e representar a força mística fruto da liberdade e poder do artista nessa atividade que se desenvolveu em grande medida na migração usando como fonte de partida o ser humano real incluindo figuras de animais.

Parece claro que a principal característica deste estilo expressa paradoxalmente a vida real interna da convivência com estrangeiros de má índole devido que impunha um modo agonizante de vida que incluía tortura, prisões e maus tratos que culminou com exílio de muitos artistas para os países vizinhos. Onde continuavam a criar essas aberrações representativas dessas práticas coloniais. Portanto, acreditamos que, essas criaturas grotescas e místicas do estilo shetani ilustrando um contexto no qual expressa e caracteriza a aparência da força do grito angustiante de desdém que os artistas demonstravam para os seus algozes.

J. Anthony Stout (1966), na sua obra sobre *Modern Makonde Sculpture*, quando se refere ao estilo Shetani produzido no período colonial com influências europeias e da escultura das imagens do cristianismo, afirma que:

À primeira vista vemos um burlesco do sacerdócio, mas um escultor identificou-o como um "padre shetani"<sup>92</sup>. “Evidentemente, o Diabo tem

---

<sup>91</sup> Anexo 26

<sup>92</sup> - “at first glance a burlesque of the priesthood, but a carver identified it as a ‘shetani padre’. Evidently the Devil has his own priesthood, too; but possibly this Satanic host consist of thinly disguised local spirits. It is also possible that the Shetani are interchangeable with the jinni, sub-angelic spirits of Mohammedan mythology who appear in huma or animal form and are capble of influencing manking for good or ill. (...) A Jinni is not a good creature. Meting one leads to misfortune. Jinn have always been here, but Shetani

seu próprio sacerdócio também; mas possivelmente este hospedeiro satânico consiste em espíritos locais pouco disfarçados. É possível que os Shetani sejam intercambiáveis com os espíritos jinni, sub-angélicos da mitologia maometana que aparecem em forma huma ou animal e são capazes de influenciar o manchando para o bem ou o mal”. (...) “Um Jinni não é uma boa criatura. Combinar um leva ao infortúnio. Jinn sempre esteve aqui, mas Shetani entrou com Cristianity. Jinn são criaturas estranhas; você não pode saber qual será o seu formato. (...) uma criatura com as pernas de uma árvore e um olho é um maligno mal”. Mas o escultor implicou que o Jinni masculino poderia estar disfarçado como sua própria esposa”. “O padre Shetani e este Janni têm em comum o incomum central, novamente sugerindo o equivalente de Jinn e Shetani”. “Virgem, Cristo, Sacerdote, Shetani, Jinni. No ecumenismo único, o cristianismo e o Islã ajudaram a fornecer ao artista Makonde uma encarnação contemporânea para sua espiritualidade tradicional”. (STOUT, 1966, p.18).

Os autores desse período/estilo alegam ainda o carácter realista mais acentuado de sua produção, registando suas peças como fazendo crítica social e a presença repugnante do colonizador. Encontra-se nesse estilo um nível mais elevado de abstração do que no anterior, resultante da aculturação ou assimilação da cultura ocidental pode ter contribuído com o protagonismo para aquisição de pelo menos duas ou três fases culturais coexistentes. A expressão escultórica tornou-se mais realista assumindo nessa altura a função de arte social particularmente crítica da ocupação e da própria sociedade *Makonde*. Caracterizado pela produção de personagens estilizadas e deformadas, formas sinuosas e entre lances de uma grande capacidade de abstração, de onde emergem seios, olhos, ou cabeça e outros elementos *Makondes*, as características fundamentais do tipo Shetani (DIAS, 1973).

Cabe destacar que, esse estilo se enraizou na década de 1950, resultante de um novo desenvolvimento da arte entre os *Makondes*, que tomaram contato com ideias políticas e sociais, lhes ajudando a alterar as suas concepções do contexto da colonização.

Sobre as obras desse período, Medeiros (op. cit, p. 165) afirma que, “todos consideram o talhe da madeira perfeito e bem acabada; os traços e as peças policromadas. Os Makonde acrescentavam por vezes outros materiais com fibras vegetais, tecidos, cabelo etc.” No entanto, surgiram também nesse período esculturas tipificadas, tais como: fumador de cachimbo, o utilizada nesse período, a madeira de Pau Preto, Pau rosa,

---

came in with Cristianity. Jinn ar strange creatures; you cannot know what their shape wil be. (...) a tree-legged, one-eyed creature is a mal Jinni. But the carver implied that the male Jinni might be disguised as his own wife. The Shetani padre and this Janni have in common the unusual one central ye, again suggesting the equivalente of Jinn and Shetani. (...) virgin, Christ, Priest, Shetani, Jinni. In unique ecumenism, Cristianity and Islam have helped furnish the Makonde artist with a contemporary incarnation for his traditional spirituality. (STOUT, 1966, p.18).

madeira branca ou vermelha e ébano era mais abundante nas zonas baixas e mais raras no planalto, segundo os artistas entrevistados<sup>93</sup>.

Medeiros (op. cit.) reafirma ainda que, o governo colonial instituído em Mueda atribuiu a categoria de profissional aos escultores na década de 1940, fenómeno que veio mudar por completo o mundo dos escultores *Makonde* os quais passaram a esculpir a tempo inteiro, o que aumentou significativamente a produção e na sequência a exploração capitalista dos artistas a partir desse período sob a tutela colonial caracterizado pela territorialização legitimada por um processo social com contornos políticos, sociais, culturais e económicos.

Cabe discernir a adaptação destes perante essa radical e relativa mudança social, económica e cultura dessa época, observando se a manutenção da coesão cultural e a reconfiguração da forte identidade com reestruturação das relações sociais com a coabitação cultural resistindo às transformações radicais impostas pelo aumento de produção e produtividade e manuseio de dinheiro e *status quo* experimentado pelos produtores. A resposta vai ser encontrada quando das mudanças classificadas de arte *Makonde* moderna, fora do contexto do planalto, sob algumas influências do exterior, principalmente da Tanzânia, local dominado por comerciantes islâmicos (SOARES, 2000 e PITTA, 1997).

Esses comerciantes começaram a apreciar figuras distorcidas e grotescas unípodas, algumas com um braço disforme e distendido, sustentando uma cabeça e, enfim, uma face composta, de um lado, por um olho e um grande ouvido, e, do outro lado, uma serpente; os corpos às vezes esculpido em forma de bolbo, com duas pernas finas sobre uma base redonda. O comércio dessa produção se desenvolveu de tal modo que se multiplicaram as estatuetas desse estilo novo, assumindo a característica das *commodities*, o qual comentaremos com mais detalhes adiante. Todavia, grandes alterações económicas e sociais aconteceram no território nas décadas que antecederam a LALN na sociedade *Makonde*.

#### **4.1.5. O Estilo Ujamaa**

---

<sup>93</sup> - Eles precisam se deslocar em busca destas madeiras, mais valiosas até os dias atuais.

*“Ujamaa – união representa o Mokonde porque sempre viveu em comunidade e cada um vivendo para outro”.*

*“Ujamaa – união surgiu na década de 60 mostrando união entre as pessoas iniciou em Tanzania”. “Os colonos não conheceram em Moçambique talvez através de amigos porque ele só entrou em Moçambique depois de independência”. (Trechos de entrevistas com os artistas em Mueda, 2017).*

*“Em outras palavras Mwungano – amigo- união – solidariedade de Moçambique e do mundo, internacional. Solidariedade africana a união.*

*“União africana foi impulsionador”. “Colono entra no continente e inicia o movimento da união”. (Trechos de entrevistas com os artistas em Mueda, 2017).*

*“Os Makondes sempre viveram em grupos e se conheciam e os grupos eram divididos sempre pequenos de forma horizontal sem hierarquias de classes”. A identidade Makonde prima pela união”. (Trechos de entrevistas com os artistas em Mueda, 2017).*

Com a ocupação do planalto pelos colonizadores portugueses o território de Mueda foi imposto um regime tutela colonial, muitos *Makondes* migraram então para o Quênia, Zanzibar e a Tanzânia, países aos quais, em um passado não muito remoto viajavam para fazer trocas comerciais voluntárias. Os quais alguns *Makondes* tinham alguma parentela, com outra denominação étnica. Os que ficaram no Planalto foram vítimas dessa dominação, beneficiando-se do processo de comercialização e exportação da arte *Makonde*, muitas vezes sem sequer terem a quem denunciar a exploração de que eram vítimas. Os artistas *Makondes* remanescentes não controlavam suas próprias obras de arte muito menos suas vidas, pois, estas pertenciam ao colonizador.

O estilo Ujamaa, que em Swaili significa força ganhou espaço nas exposições em que os portugueses expunham a produção dos artística *Makonde*. Este estilo predominou em forma de escultura que retratavam torres acrobáticas de intrincadas figuras humanas simbolizando a materialização da solidariedade da sociedade *Makonde* que se prolongaria após a colonização, e a materialização da independência, ganhando relevo a representação da família de uma forma realística nos corpos e rostos, marcada ainda pelo sentido de movimento que lembra o já expresso no anteriormente. Nesse estilo, pode-se observar a palavra união e a solidariedade é expressa<sup>94</sup>, e a afirmação de que:

O maconde, enquanto integrado na sua cultura, tem uma concepção da vida perfeitamente comunitária em relação aos membros da sua povoação, aos quais está ligado por laços de parentesco. Os deveres de solidariedade desenvolvidas através dos séculos, a partir de formas de economia mais elementares, quando a sobrevivência do grupo dependia

---

<sup>94</sup> Anexo 29.

desse mesmo espírito, ainda se matêm bem visíveis. (DIAS, 1964, p. 147).

Por esse motivo, este estilo, de acordo com Medeiros (op. cit), representa não apenas o grupo familiar, no sentido restrito e *lacto sensu*, mais incorpora a representação da comunidade e suas gerações, incorporando os espíritos dos antepassados protectores e as preocupações diárias. Trata-se de um estilo recente, mas que reproduz a arte escultórica tradicional, esculpida em madeira ébano considerada a mais resistente. As figuras humanas, no entanto, aparecem agarradas umas as outras representando diferentes atividades dos indivíduos.

Portanto, este estilo é uma representação da vida quotidiana da comunidade *Makonde*. E mais, a figura central que aparece no topo da “pirâmide” humana, representa o mais velho, que pode ser um homem ou uma mulher, expressa também a ideia de ancestralidade e descendência. As figuras humanas da escultura possuem formas realistas, sendo visíveis seus corpos, cabeças, braços e até apetrechos que carregam. Assim a Ujamaa representa também a visão de mundo dos *Makonde*. Uma verdadeira “árvore da vida”. Este estilo serviu também de símbolo de resistência nas lutas regionais em meados do século vinte.

Importa salientar que, o estilo Ujamaa foi uma expressão da ideologia socialista da Tanzânia independente nos anos 60 do século XX. Nesse estilo, denominado de “arte moderna”, se destaca o papel do presidente da Tanzânia, Julius Nyerere, que o usou o conceito Ujamaa como base para uma produção e circulação equitativas, que contribuiu para uma nova ideia de desenvolvimento autossustentado e não depredatório, a partir do final dos anos 50 e início dos 60. Ele acreditava num desenvolvimento inspirado na visão do Chayanov, um economista russo que sustenta que, “o socialismo foi concebido como ‘antítese’ do capitalismo.” (CHAYANOV, 1920, p. 29).

Nesse período constituiu-se uma ponte que ligou a produção artística *Makonde* e o movimento de libertação de Moçambique da dominação portuguesa, o qual recebeu solidariedade internacional tanto dos outros movimentos africanos, assim como de outras quadrantes do globo que mais tarde mantiveram essa solidariedade até depois da independência, realçando que, o novo estilo das peças rapidamente chamou atenção de africanistas, especialistas e simples amadores das artes do continente africano e do mundo. Inicialmente a denominação de arte moderna nascida dos *Makondes* não foi bem

vinda aos olhos de classificadores ocidentais da arte, com base no seu etnocentrismo, que produzia julgamentos estéticos baseados nas escolas ocidentais de estética.

À imposição da ditadura económica colonial quis suceder-se a ditadura da cultura. Segundo Medeiros (idem), dois posicionamentos foram tomados na época: um que representava a incapacidade de aceitar a possibilidade de que os artistas africanos desencadeassem um novo estilo artístico, ainda por cima denominá-lo de moderno. Evocaram-se, no entanto, o que consideraram de “adulteração de valores culturais antigos dos Makonde ao optar por esse estilo e que os artistas estariam desvirtuando sua cultura autóctone em geral e Makonde especificamente” (MEDEIROS, op. cit, p. 168).

Todavia, a arte moderna dos *Makonde* não só estava ligada ao movimento tanzaniano de desenvolvimento com recursos próprios, mas também com o desenvolvimento do movimento de libertação de Moçambique, que ganhou ímpeto com a produção do novo estilo, o qual influenciou significativamente para a transformação das suas aldeias em zonas libertadas, como foi referenciado ao longo da tese.

Devido à mobilidade territorial dos *Makondes*, provocada pela não aceitação à dominação portuguesa no planalto da Mueda, os artistas adotam um novo estilo de talhe, continuando a escultura a representar o relevo e a família de forma realista, nos corpos e nas características típicas *Makonde*. Independentemente dos posicionamentos veiculados sobre continuou sendo reconhecido como a arte *Makonde* moderna e caracterizada do ponto de vista estilístico, por um desenvolvimento na direção do acabamento mais refinado das peças, e de uma execução mais cuidadosa no talhe, como reforça Medeiros.

Com a dominação portuguesa na região a hegemonia da Igreja Católica tentou implantar a força essa hegemonia nos nativos proibindo os talhadores de retratarem temas das tradições ancestrais considerando-os de pagãos. Tendo interferido também nos rituais de passagem, assim como a dança *Mapiko*. As proibições foram acompanhadas até de repreensões de vária índole, desde que isto era visto como actos pagãos e inaceitáveis, nos termos dos valores cristãos impostos pelo “governo tutelar”. Mesmo com essa proibição e repreensão, os *Makonde* nunca se intimidaram não deixaram de realizar seus rituais e produzir sua escultura social, suas máscaras e dança *Mapiko*.

De acordo com Mhague (2004), a escultura *Makonde*, nesse período deixa de ser somente objectos tradicionais que eram comercializados na região Sul da Tanzânia e passam a serem expostos em diferentes museus de arte nacionais e internacionais no mundo inteiro.

O mercador indiano citado por Pitta (1997) frisa que os artistas *Makondes* penetraram no palco mundial e se tornaram internacionalmente famosos, inclusive na Índia, passando a esculpir imagens indianas ao observar as estatuetas que os migrantes indianos portavam. Ou seja, o que começou com valor de culto, transformou-se com advento a produção em série, de acordo com Walter Benjamin (1994, p, 168-70) em objetos “drasticamente alterado graças ao advento à reprodutibilidade técnica causou uma deterioração da "aura", que estaria ligada ao aqui e agora da obra de arte” (...) “Neste cenário abrem-se as portas para o valor de exposição, onde o fundamental é distribuir cópias e faturar em cima da distribuição da arte”.

#### 4.1.6. O Estilo Mawingu/ Nuvens

*Mawingu –nuvem na língua Swaili*

*“MAWINGO em Shimakonde – plural mawunga – mawinde – nuvens, é o último estilo. “Liwundi- singular.” “Surge também em Tanzania mais logo chegou a Moçambique e cresceu muito no país- arte moderna”. “Quem está sentado olha para o Céu e vê imagens formadas pelas nuvens, pode ser uma pessoa ou várias e retê na mente e cria uma escultura”. “Por isso as vezes o rosto não é visível”. ” (Trechos de entrevistas concedidas por artistas nas três Associações visitadas, 2017).*

*“Imagens que saem das nuvens sem cara muitas vezes são passadas para a madeira e formam uma estatueta” (Trechos de entrevistas concedidas por artistas nas três Associações visitadas, 2017).*

Outro estilo de arte moderna *Makonde* que se presume seja o atual é o Mawing<sup>95</sup>, termo que em Swaili significa nuvens. Com este estilo, a meta é retratar imagens inspiradas nas nuvens matinais. É de salientar que, este estilo emergiu a partir dos anos 1975. Com a independência de Moçambique, dá-se uma reviravolta na concepção da escultura: passam-se a esculpir cabeças quase do tamanho real das que se retrata. Essas cabeças tem, por vezes cabelo no topo, parecendo seres animais e mitológicos a devorar-se uns aos outros, aproximando-se de concepções da moderna arte ocidental.

Deste período destacam-se artistas tais como Ntaluma, escultor nascido no planalto de Mueda, em Cabo Delgado, na década de 1960. Vivendo em Portugal desde o ano 2002, começou a desenvolver com outros artistas seu estilo pelo qual se notabilizou,

---

<sup>95</sup> Anexo 30.

sendo hoje responsável por uma escola de escultura da ALDCI – Associação Desenvolvimento, Cultura e Integração – Portugal, integrada à Escola Multicultural. Está representado em coleções particulares em todo o mundo.

A arte moderna *Makonde* executada hoje é marcada pela sua transformação em mercadoria, observando-se um grupo cada vez mais numeroso de escultores que se reproduzem e se copiam, afirmando de modo diferente da produção dos períodos anteriores a sua cultura. A produção em série<sup>96</sup>, para o mercado de turista nas feiras de artesanato em Maputo, Nampula e Pemba, nas galerias de aeroporto, conduziu a uma metamorfose mercantilista dos objetos (Cf. NAROROMELE,1986 e SERGIO,1998).

Nesse processo de produção em série torna-se pertinente a abordagem de Benjamim (1994) resumindo o seguinte:

o modo da produção artística foi afetada pelo advento da reprodutibilidade técnica das formas simbólicas, principalmente a partir da entrada do processo em tal produção (...) “Do valor de culto”, então, dá lugar ao “ valor de exposição” “a partir das técnicas de reprodução serial, sua exponibilidade faz surgir uma necessidade crescente por uma maior disponibilidade das obras de arte. Esta mudança de valores chega, portanto, a acarretar uma verdadeira “refuncionalização” da arte”.

Essa interpretação se contrapõe ao declarado por um artista *Makonde* que foi entrevistado pela equipe, segundo ele, a arte daqui é feita pelas próprias mãos, com base em conhecimento dos antepassados. “*É pensar e fazer*”. “*Primeiro comecei com pau simples com tempo passei para pau preto e a seguir fizemos máscaras*”. “*Hoje produzimos escultura e fazemos machamba porque o que ganhamos com arte não é suficiente*”. “*Os clientes são raros*”<sup>97</sup>.

“*De vez em quando vêm turistas de Alemanha, Itália e mesmo de Maputo, Nampula e Pemba e compram nossos produtos*”. *Ou seja, o que ganhamos na produção de esculturas não supre as nossas necessidades diárias, por isso praticamos a agricultura como forma de sobreviver à crise da falta de mercados e de clientes.*

---

<sup>96</sup> - Esta prática Segundo Benjamim (1994) caracteriza-se por ser reprodutibilidade técnica, que concorre para a quebra de autenticidade da obra de arte, a sua ‘aura’ ou o aqui “aqui e agora, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (...) mesmo quando a reprodução seja perfeita, pois, “o aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” Benjamim (1994, p. 168-169), pois, “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura”. O que não acontece na produção de máscaras para dança Mapiko caracterizadas por ser peças únicas até aos dias atuais.

<sup>97</sup> Ver imagens das atuais esculturas em anexo 31.

#### 4. 1. 7 A Xilogravura

A Xilogravura ou xilografia é a técnica de gravura na qual se usa madeira como matriz possibilitando a reprodução da imagem gravada sobre o papel ou outro suporte adequado. Trata-se de um processo equiparado ao de uso de um carimbo. A técnica se assemelha a esculpir ou talhar na madeira recorrendo aos instrumentos usados para trabalhar o referido material. Depois de cortar a figura, usa-se um rolo de borracha embebida em tinta, tornando apenas as partes elevadas do entalhe, produzindo-se no final do processo uma impressão em alto relevo em papel ou pano especial, a qual é impregnada com tinta, revelando a figura<sup>98</sup>.

Antes da pesquisa não conhecíamos ninguém produzindo esse estilo de arte em Moçambique até que descobrimos no distrito de Mueda e conhecemos o artista de nome Matias Ntundo, moçambicano, nascido em 1948, que por nós era tido como um escultor das artes tradicionais *Makonde* de Mueda. Afirmando que começou a trabalhar com essa técnica no período em que os portugueses profissionalizaram os escultores. Normalmente usavam o pau preto e nela esculpiam figuras humanas com tatuagens tradicionais.

A escultura profissionalizante surgiu do estilo Shetani, através do qual se representavam espíritos benignos e malignos. Graças a sua imaginação e talento, articulados à vontade do escultor de transmitir mensagens sobre a vida, Matias Ntundo<sup>99</sup> começou a produzir usando a técnica de Xilogravura nos anos que se seguiram a independência. Ele participou da LALN e diz que: *“fui eleito Secretário Provincial de arte na Tanzânia em Nachingueia em 1986 pelo então Presidente Samora Machel. Eu sou artista de arte Makonde e eu sou artista Makonde”*.

Considerado um escultor de mão cheia, desde os anos oitenta deixou de fazer escultura para enveredar pelo mundo da xilogravura, por lhe dar mais liberdade de expressar a história do país que o vira nascer. A viver retirado no planalto de Mueda, as suas xilogravuras representam o mundo ancestral moçambicano até a sua submissão a Portugal, libertação e sua divulgação pelo mundo. Entre os seus trabalhos, podemos encontrar ilustrações da bíblia em língua Shimakonde.

---

<sup>98</sup> Exemplo de Xilogravura em anexo 32.

<sup>99</sup> Anexo 34.

A obra de Ntunda tem sido objeto de exposições e também de livros de crítica de arte. Mais de cento e cinquenta quadros de xilogravuras do artista Matias Ntundo estão expostos na Fortaleza de Maputo, numa exposição que tem sido visitada por muitos nacionais e estrangeiros. Vários são os motivos desenhados por ele, estando a moçambicanidade sempre em evidência.<sup>100</sup> Nesse conjunto destaca-se a representação do Massacre de Mueda. Na abertura da referida exposição em Maputo declarou que “*os trabalhos que aqui apresento significam muito para a história de Moçambique, pois retratam várias etapas da vida deste país, desde a luta de libertação colonial à fase de desenvolvimento que se verifica agora*”.

Matias Ntundo, hoje reivindica uma escola de arte em Moçambique:

*Quero o Ministério de Arte para o desenvolvimento das artes no País todo. A continuar assim a cultura vai sobreviver somente nos livros. Para salvar a arte deve-se designar um Ministério da Arte. O Ministério da Educação não tem uma área de arte. Estimula a dança, mas para escultores não tem dirigente. Pedi dinheiro ao presidente da FUNDEC para abrir uma escola no distrito de Mueda e entreguei-lhe um projeto pessoalmente. Agora estou à espera da resposta. Aqui está a diretora de cultura. Antes nunca ninguém do Ministério tinha vindo aqui, veio hoje para trazer vocês. Tem havido encontros entre associações para debater os aspetos negativos da arte, mas sem sucesso... (Matias Ntunda, em entrevista, em 2013).*

Apesar de, o Secretário Permanente de Mueda contrariar Ntundo ao afirmar que, a causa de não haver jovens no campo da escultura e xilogravura *Makonde* não é a inexistência de uma escola, mas de mercado para comercialização das peças. Segundo ele “*não é verdade que seja factor importante uma escola de arte. O que está em causa é a falta do mercado*” (Secretário Permanente de Mueda, em entrevista dada em 2013).

#### **4. 1. 8 A Cerâmica**

Este estilo de arte *Makonde* diferentemente dos outros estilos já referidos neste estudo é produzido tendo o barro como matéria-prima. Ele reflete a cultura Makonde, pois a sua estética apresenta linhas específicas que só uma artista *Makonde*, Reinata

---

<sup>100</sup> - “*Os trabalhos que aqui apresento significam muito para a história de Moçambique, pois retratam várias etapas da vida deste país, desde a a luta de libertação colonial e a fase de desenvolvimento que se verifica agora*”, Matias.

Sandimba<sup>101</sup>, domina<sup>102</sup>. Ela, nascida em 1945, é hoje considerada em alguns círculos como uma das mulheres mais importantes no mundo das artes africanas. Foi a primeira mulher em Moçambique a desenvolver a escultura *Makonde* em cerâmica<sup>103</sup>.

Apesar de não ter passado por uma escola formal, ela tem ensinado outras pessoas a praticar esta arte, a qual aprendeu com sua mãe, produzindo principalmente objetos utilitários como pratos, cântaros dentre outros, desde muito jovem. Dedicou-se a criar novas formas em barro, e foi até à decoração extensiva das paredes da sua casa de uma forma original. Talvez esta fosse a sua forma de recuperar o prestígio e a influência da mulher na sociedade *Makonde*. Esse fato chamou atenção do David Livingstone<sup>104</sup> a elogiar a olaria *Makonde* num estudo publicado em 1865, citado por Waller (1874) dizendo que:

A olaria parece ter sido conhecida pelos Africanos desde os tempos mais remotos, pois encontram-se fragmentos por toda a parte, mesmo entre os ossos fósseis, mais velhos, for mulheres e a forma é preservada na memória visual, pois nunca usam qualquer máquina. Primeiro fazem uma base, ou fundo, e com pedaço de osso, ou de bambu, vão raspando ou alisando as peças que se vão acrescentando para aumentar o bojo. Então a vasilha fica sem se lhe mexer durante uma noite. Na manhã seguinte juntam mais um pedaço à borda – como o ar é seco, podem acrescentar-lhe várias voltas – e tudo isto é então cuidadosamente alisado. Depois é completamente seco ao sol. O fogo ligeiro feito de bosta de vaca, ou pés de milho, ou madeira miúda e erva, com pequenos ramos, é colocado numa depressão de terreno para a cosdura final. Nestes potes fazem ornamentos com chumbo preto, ou antes de ficarem endurecidos pelo sol, são ornamentados a umas polegadas da borda. Todos os desenhos são imitação de entrelaçado de cestaria. (WALLER, 1874, p. 59)

Em 1975, depois de divorciar-se e acabar com uma relação abusiva, ela reconfigurou seu trabalho e passou a acrescentar enfeites próprios às suas obras que

---

<sup>101</sup> Anexo 35.

<sup>102</sup> A razão porque Reinada começou a fazer figuras de olaria, foi porque ela viu vários dos seus filhos, guerrilheiros a serem mortos na guerra pela liberdade da pátria. Ela ficou sozinha.

<sup>103</sup> A olaria que tradicionalmente é restrita às mulheres *Makondes*, tal como a escultura em madeira é para os homens.

<sup>104</sup> “Pottery seems to have been known to the Africans from the remotest times, for fragments are found everywhere, even among the eldest fossil bones in the country. Their pots for cooking, holding water and beer, are made by Women, and the form is preserved by the eye alone, for no sort of machine is ever used. A foundation or bottom is first laid, and a piece of bone or bamboo used to scrape the clay, or to smoothe over the pieces, which are added to to increase the roundness. The vessel is then left a night; the next morning a piece is added to the rim – as the air is dry, several rounds may be added – and all is then carefully smoothed off; afterwards it is thoroughly sun-dried. A light fire of dried cowdung or corn-stalks, or strew, and grass with twigs, is made in a hole in the ground for the final baking. Ornaments are made on these pots of black lead, or before being hardened by sun, they are ornamented for a couple of three inches near the rim, all the tracery being in imitation of plaited basket work”. (LIVINGSTON)

actualmente adotam formas consideradas ‘estranhas’. Devido à guerra civil que teve lugar em Moçambique, em 1980 Reinata emigrou para a Tanzânia, onde residiu até 1992, ano em que voltou a Moçambique e se instalou em Maputo. Ali ela recebeu bastante apoio de Augusto Cabral, o então Diretor do Museu de História Natural de Moçambique, que lhe ofereceu um espaço de estúdio dentro da referida instituição. Em 1998 ela realizou no museu uma semana de ensino sobre cerâmica tradicional.

Ela é conhecida por fabricar peças numa velocidade frenética, por estar sempre inspirada em criar figuras novas e não se altera mesmo quando uma peça se parte no forno. Alguns desses objectos apresentam formas meio humanas, meio animais, reminiscências de alguns tipos de escultura Shetani, mas mantendo os motivos geométricos tradicionais usados na cerâmica Makonde.

Reinata já expôs as suas obras em vários países da Europa e Américas, dentre outros continentes entre anos 1995 a 2007 e internamente. Possui um lugar reconhecido na história de Moçambique e no mundo. Criando o que observa no quotidiano, suas peças se inspiram em desenhos que retratam espíritos da sua etnia e representam aspectos dessa cultura, tais como a feminilidade, a maternidade e o parto.

Reinata tem exposições permanentes de suas obras no Museu Nacional de Arte de Moçambique, no Museu Nacional de Etnografia, na coleção de arte africana da Culturgeist (ambas em Lisboa) e no Museu de l’Art Brut (em Lausanne, na Suíça). Em 2003 o cineasta Licínio de Azevedo produziu o documentário “Mãos de barro”, no qual focaliza a vida de Reinata Sadimba e sua arte com a cultura *Makonde*. Mais informação sobre este documentário pode ser consultada no seguinte enlace. Outra obra sobre a referida escultora foi lançada em 2010, pelo arquiteto italiano Gianfranco Gandolfo, uma biografia intitulada “*Não somos iguais, estamos diferentes*”, publicada em três línguas: Português, Italiano e Inglês, entre outros lugares.

#### **4. 2. – A arte e suas funções**

Podemos afirmar que a arte tem como função transmitir algum tipo de mensagem de forma a que haja uma interação entre o produtor dela, o *artista* e o público que a admira, criando uma relação entre aqueles que produzem e aqueles que consomem as *obras de arte*. Cavallin (2012) afirma que as exposições da arte alcançam o povo e transmitem mensagens. Contudo, de acordo com as definições do conceito de arte

apresentadas, elas fazem parte da vida social e cultural dos povos, sendo essencial na formação e organização social.

Para Beuys (1981), a *arte* não está apenas limitada ao campo artístico, estendendo sua função aos campos políticos e educacionais. É com base nessa visão que se pode entender que em cada sociedade, e mesmo dentro de cada sociedade, em cada estrato social, existem modos particulares de definir e experienciar a arte. Azevedo Junior (op. cit.) dá exemplo das sociedades indígenas, nas quais se pode notar no seu dia-a-dia, através de vestimentas, pinturas, artefatos *etc.* que são mobilizadas representações artísticas que expressam suas relações sociais em suas especificidades. Ele lembra que, a arte só foi reconhecida como objeto que proporciona experiências de conhecimento no século XX.

Para Fischer (1983), a arte teve e tem a função de revelar que o homem só se tornou homem a partir do conhecimento que a *arte* proporciona, uma vez utilizada como conhecimento que ele utilizou para produzir suas ferramentas para atender suas necessidades. É nesse sentido que Beuys (1981) alerta que a *arte* sempre esteve na vida, no mundo, em qualquer lugar e baseado no seu conceito ampliado, a arte não se resume apenas ao campo artístico, sua função se estende aos campos políticos e educacionais. De acordo com esse conceito ampliado de *arte* todos possuem capacidade criadoras a serem desenvolvidas. Ou seja, todo homem é uma artista. Isso não significa, bem entendido, que é um pintor, escultor, compositor, bailarino, ator/atriz, mas no sentido da dimensão estética do trabalho humano, da qualidade moral que aí se encontra, da dignidade possuída por todo ser humano.

De forma mais específica Azevedo Júnior (2007) esclarece que a arte apresenta três principais funções: a pragmática ou utilitária; a naturalista e a formalista. A pragmática se refere à existência na arte de um determinado fim não artístico, uma finalidade, podendo ela estar a serviço de religiões, políticos e grupos sociais específicos. A função naturalista se refere ao interesse da representação da realidade e da imaginação de uma maneira que este possa compreender mais claramente o mundo que o rodeia. A função formalista da arte preocupa-se com significados e motivações estéticas, ou seja, preocupa-se em transmitir e expressar ideias e emoções através de objetos artísticos e da estilística estética que iam sendo representados.

Fischer (1983, p. 01) defende que cabe à arte o papel de clarificação das relações sociais, o papel de iluminação dos homens em sociedades que eventualmente tenham se tornado opacas, o papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade. Uma

sociedade altamente complexificada, com suas relações e contradições sociais multiplicadas, já não pode ser representada à maneira dos mitos. Esse autor enfatiza ainda que a função verdadeira da arte é a de fazer, esclarecer e incitar à ação, ação necessária para tornar o homem capaz de conhecer e transformar o mundo em que vive. Desse modo Beuys (1981) acredita que, além do material, a arte se ampliaria para a ação, fosse esta ação artística ou cotidiana.

No concernente à função da arte *Makonde*, sua produção começa por um processo social de construção da sua cultura. Especificamente as estatuetas produzidas por esse povo requerem uma perspectiva de compreensão, entendimento e percepção da cultura e modo de ser do povo do planalto da Mueda, de tal forma que se torna um elemento descritivo estético e erótico das relações entre os indivíduos, ao realça, por exemplo, os dotes femininos, o valor da mulher como mãe e funciona como fonte de renda para seus produtores: “a arte *Makonde* no início era fonte de renda para a família a que pertencia o escultor, somando-se sempre a outra atividade realizada para garantir o sustento familiar. Eles não têm nada de escultura em casa” (Extratos de entrevista com o chefe do Posto administrativo da Mueda).

A arte *Makonde* é constituída uma força unificadora dentro de cada comunidade, reafirmando a identidade comunitária a partir de uma linguagem específica (Cf. AJZENBERG & MUNANGA, 2008). Para ilustrar elucidar como a arte Makonde funciona como elemento definidor das identidades do território desse povo, observemos abaixo trechos das entrevistas feitas com artistas na Associação de produtores *Nhakenya*, em 2013:

*A arte Makonde é inspiração dos mais velhos, antepassados, passando de geração em geração. Uns dominam e outros não conseguem...Aprendi quando criança, iniciado por meu tio... antes de entrar como combatente e durante a guerra fazia e vendia em Tanzânia... no início fazia máscaras de pessoas, leão e outros animais. Após a independência começamos a fabricar outro tipo de escultura. Hoje produzimos utensílios, esculturas de animais, máscaras, pessoas ligadas, catanas, dentre outras coisas. (Trechos de Entrevistas concedidas por artistas, 2013).*

As estatuetas do período inicial da arte Makonde retratavam os rostos tatuados, objetos de uso doméstico, insígnias de poder, de adorno e de todo tipo de objeto de utilidade caseira fabricado, tudo feito com muito cuidado e sensibilidade estética. Nessa produção *artístico-cultural* o modo de ser, as preocupações quotidianas, a força vital e a fecundidade dos Makonde são registrados em forma estética, servindo de material para a

afirmação da identidade do povo. Sobre isso, Ajzenberg e Munanga (2008, p. 4) comentam que:

as artes africanas são comunitárias. As formas que as esculturas adotam são específicas para os povos que as produzem. Esses povos se servem de uma linguagem conhecida e entendida pelos artistas e pelos seus destinatários (...) a arte que se produz pretende satisfazer as necessidades de uma comunidade na qual ela se integra.

As artes africanas são consideradas funcionais ou adequadas a determinada situação (MUNANGA, 2008, p. 5). A arte Makonde de Cabo Delgado desempenhou o papel de profissionalização dos seus produtores: “muitos escultores profissionalizaram-se e a atividade foi reconhecida pelo governo colonial desde 1940, atribuindo-lhes um estatuto social privilegiado em relação ao do camponês comum” (SOARES, 2000, p. 62, apud MEDEIROS, 2001, p. 167).

A arte Makonde no estilo Ujamaa é considerada “arte moderna”, exercendo a função “de representar o grupo familiar, no sentido restrito e lacto, por isso, a comunidade e suas gerações, incorporando os espíritos dos antepassados protetores e as preocupações diárias (MEDEIROS, s/d, p. 168).

Outra função das estatuetas e esculturas é a de ornamentação em espaços de uso comercial e doméstico, apresentando características de estilo idêntico ao das máscaras, representando espíritos de antepassados” (Cf. LIMA, 1918).

A partir da década de 1960 esse estilo de arte moderna desempenhou uma relevante função ideológica, na medida em que se fundamentava da concepção marxista que emergiu em vários contextos das nações africanas. No caso de Moçambique, as atenções internacionais focalizaram o nacionalismo da arte deste período, o qual se destinava a conquistar a solidariedade de outros povos para a luta destinada a por fim ao colonialismo português. O referido estilo chamou a atenção de africanistas, especialistas e simples amadores de arte do continente negro em sua interface com o movimento de libertação nacional de Moçambique (Cf. SOUT, 1966, apud MEDEIROS, s/d, p. 168).

#### **4. 2. 1 - Dinâmicas da Arte na Construção Social do Território Makonde**

O território *Makonde* pode beneficiar-se de um caráter de naturalidade ou uma “origem” que não poderia ser datada com exatidão, constituindo-se no que Wagner (2008)

chama de terra tradicionalmente ocupada. Esse autor chama a atenção para o fato de que “territorialidades específicas têm existência efetiva dentro do significado de território nacional, apontando para agrupamentos constituídos no momento atual ou historicamente”. Na mesma direção, Albagli (2004) defende que é na construção territorial que a fronteira simbólica ganha limites territoriais, sendo as identidades formadas com base em relações histórico-culturais e territoriais.

Um dos fatores importantes para entender a funcionalidade da arte Makonde foi sua capacidade de, retratando o que era específico ao povo *Makonde*, sua história, sua cultura, seus ritos de iniciação, suas crenças, alicerçam as identidades locais e a diversidade cultural existente em Moçambique que mantinha e mantém a sua coesão cultural negando a influência da civilização portuguesa e as pressões globalizantes atuais.

Logo, pode-se fazer uma analogia entre a arte *Makonde* e outros produtos existentes em várias regiões do globo que procuram denominar seus produtos de territoriais ou regionais, ou ainda locais como forma de identificá-los e diferenciá-los de outros.

A Arte *Makonde* situa-a no patamar do produto cultural principal que identifica tanto o território quanto o povo e sua cultura e relações com o meio ambiente, indicando o entrelaçamento dos elementos: a arte, a dança Mapiko e os rituais de passagem no cotidiano de Mueda como expoentes máximos que diferenciam o povo *Makonde* de outros povos de Moçambique.

#### **4. 2. 2 Os Produtores da Arte *Makonde* e o território de Mueda**

Todo homem é um artista. Isso não significa, bem entendido, que todo homem é um pintor ou escultor. Não, eu falo aqui da dimensão estética do trabalho humano, e da qualidade moral que aí se encontra, aquela da dignidade do homem. (Joseph Beuys, 1981)

Essa visão de Beuys (1981) de que a arte está presente na vida de todos deve ser relativizada, conforme os argumentos acima apresentados, de que toda constituição de um indivíduo como artista e do que ele faz como arte depende de processos de lutas de classificação. Atores, artesãos, escritores, Bailarinos, cantores, escultores, pintores, são assim definidos a partir de processos de legitimação que passam pela ação de instituições e mediadores sociais, evidentemente com maior ou menor grau de formalização. O escultor Makonde olha para um pedaço de mandioca ou uma raiz um tronco na sua forma

natural como matéria-prima para sua arte e consegue vislumbrar “uma forma à figuração imagética” (MEDEIROS, 1995, p. 168).

Nem todos podem classificar ou experienciar a arte antes que o escultor *Makonde* a produza. Na comunidade *Makonde*, somente um artista visualiza a arte antes de produzi-la. Nesse caso é esta habilidade, o controle da técnica e do conhecimento necessário para mudar a forma do tronco em arte é que lhe confere o título de artista. Mesmo entre os artistas, nenhum vislumbra a arte da mesma forma que o outro. Para ser mais específico, pode se considerar que, o artista *Makonde* se constitui como “um sujeito criativo, proprietário do seu fazer” (OLIVEIRA, 2007, p. 43).

O artista *Makonde* alcançou uma dimensão de elaboração de uma obra com recurso de madeira iniciada nos tempos remotos, período o qual o saber fazer era incutido coletivamente entre membros da mesma família e da comunidade, fazendo jus ao fato de que, os conhecimentos eram passados de geração em geração no alpendre onde os mais velhos e jovens iniciados trabalhavam e uns ensinavam, outros aprendiam. Na verdade, os dotes artísticos do *Makonde* foram exaltados por Livingstone no século XIX ao afirmar que, parece que os *Makonde* dominam a arte desde dos tempos remotos e, estava certo quanto a constatação. Apesar de os Portugueses terem tentado dinigrir esse conhecimento alegando que a arte produzida pelos *Makonde* eram esculturas toscas sem nenhum valor estético.

Contudo, enquanto os portugueses denegriam, outros estrangeiros já haviam concedido estatuto de arte Moderna. Alegando que tanto o talhe artístico assim como o estilo iliba-os das gramáticas técnicas e conceituais, forçando o argumento de que o *Makonde* é detentor de um génio artístico que o classifica de sujeito produtor que ilustra na produção da arte contemporânea representando ideias específicas fazem cisão do passado e o presente que resulta na construção social do território e identidade *Makonde*.

Desta forma, podemos dizer que a arte guarda a singularidade de criação de cada artista. Há todo um conjunto de inspirações que povoam e movimentam a cabeça de um artista e, semelhante ao DNA, estas inspirações jamais se repetem. Cada um cria conforme a mente lhe inspira. Das mãos do *Makonde* saem linhas, seios, nós e olhos. O artista faz brotar uma criação única, mais nitidamente esculpindo uma imagem captada nas nuvens, o estilo mawingo plural de nuvem ou liwundi, um ser único, singular, que é retido na mente pelo artista até o produto final.

Após a Guerra da Independência de Portugal, os artista foram transferidos para as grandes cidades reuniram-se e constituíram-se em cooperativas, beneficiando-se do apoio

do governo central saído dessa independência que teve *Makonde* como guerrilheiros. Destacando-se nesse movimento um de nome Teodósio Moisés (antigo combatente) que depois da libertação foi incumbido da responsabilidade de gerir a Cooperativa da Arte Makonde em Maputo. Destacam-se ainda Patrício Soda, Barnabé Maganyavedo, Albino Armando, Simões Atanásio, Nkalewa Bwaluka, Nkabala Ambelicola, Manguana Cesário Simba, Kauda Simão e Reinata (a única mulher do grupo), que desenvolve, como já citado acima, esculturas de cerâmica.

Importa também salientar que, Rafael Nkatunga é um dos jovens artistas que está a enveredar por um estilo mais contemporâneo. Outros nomes importantes a destacar na escultura Makonde, são os de Bartolomeu Ambelicola, Celestino Tomás, Cosme Tangawisi, Gabriel Angalinde, Constantino Mpakula, Cristovão Alfonso, Jorge Makope, Karrume Gulamu, Sinuame Eduardo, Lamizosi Madanguo, Miguel Valingue, dentre outros. Atualmente existe o Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique (MUVART) com sede em Maputo, onde pode ser encontrada a maior parte de jovens artistas que promovem a arte contemporânea moçambicana na África Austral e no Mundo.

#### **4. 2. 3 – Arte: elemento definidor do território e das identidades *Makonde***

A abordagem de identidade cultural não se refere apenas a um conjunto das características de um povo advindas da interação dos membros da coletividade e da forma de interagir com o mundo. Também se refere às tradições, à cultura cristalizada nas instituições, a religião, a música, a culinária, o modo de vestir, de falar, os ritos, entre outros elementos que representam os hábitos de uma dada nação.

Os *Makonde* traziam tatuagens ou 'escarificações' no rosto. Alguns as retiraram, não porque não queriam assumir sua identidade, mas para confundir o colonizador. Finda a guerra, alguns continuaram sem se tatuar. O *Makonde* é um indivíduo que quando está a conversar pode abandonar a conversa para ir onde se toca o Mapiko, que para ele é mais importante”. “O Swahili é uma língua de negócios por aqui. Os jovens se vangloriam com o conhecimento de outras línguas. Porém, não substituiriam a sua língua pela estrangeira em suas casas junto a seus pais. É o meio de transações comerciais apenas, não significando o abandono da tradição ou a negação da identidade”. “Não diria que estamos em crise. (Estratos de entrevista com Secretário Permanente da Mueda, 2013).

A produção, disseminação e consumo da arte *Makonde* envolve processos ativos e constantes em seu cotidiano, desempenhando “um papel central como estruturador de valores que constroem identidade, regulando relações sociais, definindo mapas culturais como fenômeno cultural” (Cf. DOUGLAS, 2004:9).

O campo artístico *Makonde* foi também campo de batalha, da ‘luta armada de libertação de Moçambique’, através do engajamento dos seus artistas no processo de libertação do domínio português do país. A arte e a dança Mapiko são para os *Makonde* literalmente consubstanciais à sua cultura, orientando-se para as especificidades de sua cultura. A produção do estilo moderno da arte Makonde apesar de ter-se desenvolvido além-fronteiras e suscitou posicionamentos ou dúvidas sobre sua vinculação com a cultura local. Quando uns alegam que:

Nosso conhecimento fragmentado<sup>105</sup> da arte *Makonde* tradicional e quase ignorância do folclore deixa muita incerteza quanto ao que na escultura moderna reflete pura tradição, distorção ou reinterpretação da tradição, ou pura invenção. Por isso, para a antropóloga, a escultura não é, por si só, um corte rápido confiável para os fatos da cultura *Makonde* tradicional. Apreciado como arte, no entanto, a escultura sugere que os escultores são notavelmente individualistas e imaginativos. Pode-se adivinhar que os individualismos artísticos no fundo de Makonde foram amplificados pela liberdade encontrada em Dar es Salaam." (STOUT, 1966, p. 14).

Apesar desses argumentos, a arte não deixou de ser um elemento aglutinador de construção social do território *Makonde*, até porque continua a ter como temas elementos constituintes do mesmo. A arte do Planalto de Mueda, além de ser um elemento fundamental de amálgama da cultura e da identidade local também é um elemento primordial na construção da identidade nacional.

Cabe reconhecer os efeitos sofridos na produção dos artistas *Makonde* com a dominação colonial, quando os objetos produzidos eram distintos dos anteriores à colonização, pela força da imposição dos dominadores. No pós-ocupação os objetos passam a ter um caráter realista mais acentuado, registrando uma crítica social e à presença do colonizador.

---

<sup>105</sup> “Our fragmentary knowledge of traditional Makonde art and near-ignorance of the folklore leaves much uncertainty as to what in the modern sculpture reflects pure tradition, distortion or reinterpretation of tradition, or pure invention. Hence, for the anthropologist, the sculpture is not by itself a reliable short cut to the facts of traditional Makonde culture. Appreciated as art, however, the sculpture suggests that the carvers are remarkably individualistic as well as imaginative. One might guess that artistic individualisms in the Makonde background has been amplified by the freedom found in Dar es Salaam.” (STOUT, 1966, p. 14).

Não obstante, as tentativas de aculturação e assimilação e com forte impacto da cultura exterior na sociedade *Makonde*, a produção artístico-cultural desse povo persiste em sua função de retratar território de onde vêm os artistas, continuando a cumprir os ritos e religião da sociedade tradicional. O *Makonde* resistiu à aculturação movida pelos portugueses colonizadores na época pela manutenção dos seus usos e costumes: “onde quer que o *Makonde* se encontre, ele mantêm seus hábitos (alimentares e dança Mapiko) e costumes” (artista anônimo, 2013). Isso contrasta a “interconexões culturais no espaço e na atual reorganização da diversidade cultural no mundo” (Cf. HANNERZ, 1997, p. 8).

Pensando com Bourdieu (*apud* WACQUANT, *op. cit.*, p, 117), que o “campo de produção cultural artístico é também um campo de batalha”, o caso da produção artístico-cultural dos *Makonde* é exemplar em suas conexões com a luta de libertação moçambicana do domínio português. Devido ao contexto histórico, político, econômico, cultural e social no qual seus atores produziram na região, sob a influência dos ideais nacionalistas e independentista de Julius Nyerere, na Tanzânia, a território dos *Makonde* se tornou um referencial obrigatório em nível nacional e internacional por ter sido historicamente o berço da independência do país.

O *Makonde*, grupo de alta resiliência, tornou-se o primeiro grupo a se manifestar contra a presença do colonizador e a exigir a independência do seu território, mesmo sem a visão da extensão do território nacional, que vai do Rovuma a Maputo, a partir dos anos 1959. Pela sua resiliência<sup>106</sup> o povo, os artistas *Makonde* foram os primeiros guerrilheiros da luta de libertação nacional, que durou dez (10) anos e libertou o país da colonização portuguesa, em 1975. Alguns ocupam posições chaves no governo. Hoje, o presidente da República de Moçambique, eleito em outubro de 2014 é finalmente *Makonde*, 39 anos depois da independência.

#### 4. 2. 4 - Mecanismo de valorização do produto local

---

<sup>106</sup> - A resiliência é a capacidade que tem uma pessoa ou um grupo de se recuperar perante a adversidade e ultrapassá-la para continuar a seguir com a sua vida. Em certas ocasiões, as circunstâncias difíceis ou os traumas permitem desenvolver recursos que se encontravam latentes e que o indivíduo desconhecia até então. Que tem a capacidade de lidar com os mais variados obstáculos.

Uma das motivações para a realização deste estudo deveu-se ao fato de termos tido contato com as abordagens das conceitualizações dos produtos regionais, com foco na reconceitualização do desenvolvimento rural interagindo com meio ambiente, cultura, saber local, histórias e mitos, incluindo as habilidades produtivas dos atores sociais locais, como elucida Van der Ploeg e outros estudiosos da área de desenvolvimento rural. Nessas abordagens o foco do novo desenvolvimento rural e sustentável é a preocupação com a economia do meio rural. Nossa intenção é abordar a arte *Makonde* no campo da produção de bens não agrícolas com base em elementos que lhe são específicos: seu povo, sua história, sua cultura, seus artistas, seus ritos de iniciação e a dança Mapiko, dentre outros.

Um produto não agrícola que tem ganho relevância na região estudada é o turismo. Em Mueda, na zona de *Negomano*, junto ao rio Lugenda, podem-se encontrar várias espécies de animais, outrora denominado de *caça furtiva*. Agora essa área beneficia-se de projeto de proteção e conservação da fauna bravia e aquática. Com o crescimento da pesca artesanal e o turismo na área tem aumentado a entrada de recursos decorrente da venda de artigos artísticos, como demonstra a afirmação seguinte: “Quem mais compra – turistas, os compradores são dois (2) grupos, no passado eram estrangeiros. Hoje os nacionais entraram no grupo de compradores para revenderem nas grandes cidades” (trecho de entrevista com um artista Makonde, realizada em 2013).

O território adquiriu historicamente mais valor por ter sido o palco da ‘luta armada de libertação nacional’, reconceptualizando-se em termos de destino turístico rural. Depois da independência, aumentou em Mueda não só o número de estrangeiros mas também de nacionais que por curiosidade querem conhecer o território Makonde, suas gentes, a cultura, a arte e a beleza da paisagem do planalto.

Ganharam *status* de destino turístico local um monumento histórico no qual está depositada a maior parte dos instrumentos usados pelo colonizador para repressão e castigo aos nativos e o *Túmulo dos Heróis*, erguido no local onde, em 1960, ocorreu o massacre de Mueda de moçambicanos naturais de Mueda tombados na guerra de libertação.

#### **4. 2. 5 - Associações de Arte *Makonde* em Mueda e Pemba**

O período de transição para a democracia socialista suscitou a criação de ações coletivas na forma de cooperativas e aldeias comunais, prática encontrada pelo governo

nos primeiros anos de independência para suprir as necessidades populares e para dar continuidade à administração do território nos moldes das chamadas zonas libertadas<sup>107</sup>. Esse processo requereu uma nova adaptação correspondente a adaptação de novas tradições, ou seja, tradição inventada. “Houve adaptação quando foi necessário conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins”(HOBBSAWN e RANGER, 1997, p.13).

Portanto, o sistema associativo depois da independência tinha em vista um novo tipo de organização social, sendo a preocupação do governo “criar cooperativas para preservar a arte e cultura – mobilizar todos artistas para se juntar e criar associações e juntos ao governo controlar, combater a pirataria, além de promover festivais artísticos para dar espaço aos artistas mais jovens para desenvolver a arte” (Entrevista, Chefe do Posto, 2013).

Numa clara alusão a adequação a modelagem proposta por Hobsbawn e Ranger de considerar a “invenção de tradições” como elemento essencialmente em um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. Ou seja, sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção de precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o exposto na história.

Por que se dizia que, o sistema associativo naquele período tinha em vista um novo tipo de organização social. Embora nessa época podia se cogitar com uma lógica política institucionalizada desvinculadas da atual dimensão associativa que se caracteriza por uma significação perante o cenário político institucional nos termos de Gohn e Bringel (2012)

As cooperativas podiam ser espaço amplo de participação dos atores sociais em busca das negociações para criação de cooperativas voltadas para a comercialização das esculturas veiculando a produção de rendimentos, e para as famílias dos artistas pode ser vista como forma de contribuir para o desenvolvimento local, que não é verificado por falhas das iniciativas e estratégias em busca de promoção de políticas públicas que no passado beneficiava esta produção, através de galerias instaladas na cidade de Maputo e vínculos estabelecidos pelo poder público para os artistas exporem suas artes na arena internacional. De acordo com um artista local entrevistado em 2013, as associações e

---

<sup>107</sup> Estas localizavam-se no interior do território ocupado pelos portugueses mas se encontravam fora do alcance da sua administração. O movimento de libertação ia conquistando espaço e formava estados nos quais implementava sua própria administração.

cooperativas desempenham a função de produção e de comercialização. Alegam que no mercado não há lugar para venda das estatuetas. “*Os que estão em Pemba também estão a sofrer, não conseguem vender*” (Trechos de entrevistas concedidas por artistas, Mueda, 2013).

O edifício da primeira associação visitada, formada em sua maioria por antigos combatentes, é construído de material de origem vegetal<sup>108</sup>. As paredes são de bambu coberto de palha de palmeiras. Enquanto o denominado centro cultural é construído de cimento e coberto de chapas de zinco. A primeira fica localizada fora da área urbana do distrito (esta distância permite que tenham contato mínimo com seu mercado, desta forma não são supervisionados ou apressados pelos possíveis clientes, podem esculpir o que eles querem), encontramos um grupo de artistas que trabalha com madeira e um que produz xilogravura e também usa madeira. Mas cada um mostrando a originalidade, representando sempre o que tem significado na cultura *Makonde*. O saber fazer *Makonde* ilustrado na produção da arte contemporânea.

Constata-se também, que a cooperativa de arte *Makonde* localizada na cidade de Maputo, na altura em que os artistas se beneficiavam de apoio do partido governamental pela influência que este se fazia sentir no meio do povo *Makonde*, encontra-se fechada.

Não obstante não se saber exatamente os motivos por trás do seu fechamento, pressupõe-se que falta *marketing* ou redes para comercialização dos produtos culturais/artísticos *Makonde* na cidade. Isso pode ser atribuído ao fim do governo de partido único da FRELIMO, que tinha um caráter centralizador e mantinha os artistas como antigos combatentes, dando-lhes pensão pela participação na guerra de libertação do país.

Outro fator é a adoção do modelo neoliberal, o qual trouxe transformações sociais, culturais, históricas sem precedentes, com a privatização de empresas que davam emprego até aos não qualificados. Segundo os artistas entrevistados, o governo de Moçambique tem estado a fazer muito pouco para dar suporte ao setor artístico através do desenvolvimento de formalidades necessárias para a gestão das exportações das esculturas e dar cobro a proteção dos direitos autorais dos artistas bem como incrementar formas de inserção da produção deles no mercado local justo, regional de comercialização. Por isso, os artistas de Mueda clamam por um Ministério da Arte.

---

<sup>108</sup> Atualmente este edifício foi transformado em uma casa de alvenaria e com mais segurança do que o que encontramos em 2013.

## **Conclusões**

O grupo étnico Bantu, *Makonde* de Moçambique, habitante do Planalto de Mueda se estabeleceu durante o movimento de migração dos povos Bantu a partir dos Grandes Lagos norte de África, passaram pelas Grandes Florestas em busca de melhores condições de vida passaram pelo vale de Zambeze. E, mais tarde empurrados pelo movimento da invasão *nguni* que só terminou com sua fixação na Tanzânia tendo deixado para trás os que hoje compõem o grupo *Makonde* que, no entanto, encontrou no Planalto de Mueda o local ideal para habitar facilitada pela localização geografia e assim formar uma comunidade que sempre viveu dividido em pequenos grupos familiares, sem no entanto dispor de uma hierarquização tribal, isso possa ter inviabilizado a possibilidade de alguma especialização de papéis políticos o que resultou na ausência de um papel de liderança único e centralizador.

Constatamos que o território *Makonde* conserva uma série de autoformações advindas da própria topografia aliada há aspectos naturais, combinam-se factores culturais e estruturais que intermedeiam e reforçam a presença do *Makonde* desde tempos remotos, muito antes da delimitação das fronteiras pelas potências capitalistas que dividiram entre si o continente africano nos finais do século XIX.

Sua cultura fundamentada na produção artística secundado pelos discursos políticos que primam em restauração da cultura e arte *Makonde* como património cultural do Estado - nação moçambicana -, considerados renascimento da história de Moçambique. O que nos chamou atenção no nosso encontro com a arte *Makonde* que modela a perspectiva de construção social do território, identidade cultural e políticos notáveis do grupo que se associam a produção artística, as crenças, os rituais como elementos fundamentais e mediadores na dinâmica da construção social do território *Makonde* e a maneira de transmissão do conhecimento de geração em geração que focaliza a manutenção e perpetuação desses elementos na atualidade.

Na verdade, o território *Makonde* pode ser considerado um espaço com carácter de naturalidade, cuja, “origem” do grupo habitante não poderia ser datada com exatidão. Podendo ser caracterizado, de terra tradicionalmente ocupada, na visão de Alfredo (2008). Nesse contexto, o campo outrora de produção cultural artístico transformou-se também em um campo de batalha, resultante da LALN liderada pela FRELIMO na década de 1960, movido pelo repúdio das práticas de exploração coloniais que, nos finais dos anos

30 começaram a ser questionadas e por consequência sofreram reações. Onde participaram os artistas e dançarinos como guerrilheiros-produtores artísticos, cujo saldo foi o fim da colonização portuguesa e a conquista da independência do país em 1975.

Entretanto, a lembrança da LALN aumenta a tendência de valorização simbólica do território e do grupo e tendente a representar para o atual Governo nascido da entrega de vidas de membros desse grupo. Prova dessa valorização está no esforço do Governo do Distrito de Mueda em promover frequentes festivais culturais com vista a transmitir para a camada juvenil o conhecimento e formas de preservar a cultura *Makonde*, sob a influência dos modos de vida trazidos para Mueda, por estrangeiros e até mesmo outras etnias circundantes.

Focalizamos também nos ritos de passagem por serem importantes na configuração da cultura Makonde, acompanham a vida do indivíduo, e, começam com o nascimento, e seguem sendo observados além da morte. Os rituais de circuncisão masculina cuja essência é do carácter sexual, no caso, rende aos homens liberdade da estrutura e entram na comunidade para retornar a estrutura. O mesmo acontece com a iniciação sexual feminina além da formação destas para futuras mulheres, configuram-se com a iniciação as relações sociais e a lei de lidar com os homens e sobre comportamento que delas se espera. Ambos são considerados rituais determinantes, e os mais definitivos ou o que mais marcam o indivíduo, cujo intuito é de configurar a identidade masculina e feminina, integração dos jovens de ambos os sexos no mundo dos adultos. Nos dois atos entram em cena as máscaras esculpidas em madeira com rigor para a dança *Mapiko*, um dos elementos que desempenha uma função importante da cultura *Makonde* que pode ser encontrado onde quer que exista uma comunidade cujo epicentro são as cerimônias dos ritos, festejos de recepção dos iniciados, sobretudo festas tradicionais de comemorações de lobolos e casamentos.

A arte como produção de bens simbólicos como prática social passou a ser exportado primeiramente por alemães a partir da Tanzânia e pelos portugueses durante a colonização. As esculturas e máscaras tomam o nome da etnia e do território o que pode ser explicada fazendo-se analogia com as terminologias identitárias de produtos tidos como “*típicos*”, “*regionais*”, associados às formas tradicionais de sua produção em diferentes locais por mundo a fora. A arte *Makonde* é realmente um produto típico do Planalto de Mueda integrando-a como produto territorial como forma de identificá-lo com a cultura local e o modo local de produzi-lo conferindo-lhe uma originalidade e uma característica própria, e sua utilização enquanto um elemento em torno do qual se organizou a resistência aos colonizadores portugueses.

A pesquisa delineou que, as dinâmicas da construção social do território e das identidades é mediada pela produção cultural de arte Makonde como conjunto principal de produtos que identifica territorialmente o grupo. E, a Arte Makonde situa-se no patamar do produto cultural principal que identifica tanto o território, quanto o grupo e sua cultura e o meio ambiente, indicando o entrelaçamento da produção cultural em seu aspeto de identificador simbólico e territorial, e a arte Makonde como possuidora de especificidades relativas à configuração da identidade cultural e política do Makonde. Assim, como encontramos outros produtos culturais que dessa forma funcionam em outros povos e culturas do mundo.

Portanto, a produção de arte Makonde se associa aos fatores que diferenciam este território do resto do País, dentre os quais destacamos alguns que lhe são específicos (seu grupo, sua história, sua cultura - por exemplo, a dança Mapiko evidenciando as máscaras e seus rituais de passagem - seus artistas evidentemente. A escultura Makonde atingiu o estatuto de moderna nos finais da década de 1950 e caracterizada do ponto de vista estilística reconhecida internacionalmente como tal apesar da controvérsia promovida pelos classificadores. Apesar do seu desenvolvimento e elaboração refinada, numa execução cuidada de talha e um acabamento esmerado, de acordo com Medeiros (2001). Na arte africana “em combinação com as tradições orais, sugerem que o estilo intensamente naturalista da escultura” é algo que lhe caracteriza (ALENCAR). Ou seja, a arte Makonde não sera apenas tecnicamente, mas também se expressa na sua cultura, entre outros aspectos que o leitor encontrou neste texto.

É coerente afirmar que, as dinâmicas da arte na construção social do território e da identidade cultural e política também gravitam em torno das relações sociais consolidadas nas formas organizativas e específicas do *Makonde* de Mueda, uma vez que existem outros nos países vizinhos, os quais diferem em termos de cultura e da prática de produção da arte denominada *Makonde*. Outro aspecto que a pesquisa constatou é acerca da criatividade que não está limitada as pessoas que praticam uma forma tradicional de arte. Cada indivíduo é possuidor de grande potencial criativo encoberto pela competitividade e as agressões das cobranças de sucesso. E que a arte denominada tradicional africana não é uma arte de imitação como muitos pretendem deixar transparecer. Esse posicionamento é uma visão clara da imposição da ditadura cultural e económica por todo mundo. As esculturas africanas e as *Makonde* em particular são manifestações diversas e precisam de grandes princípios e de ideias gerais, contrariamente a arte grega que se baseava sobre indivíduo para tentar sugerir um tipo ideal e chegava a individualizar o que é geral.

O fato negativo infelizmente vivido pelos artistas prende-se na mercantilização das obras nos últimos tempos de peças cujo's autores são exteriores ao meio social de origem, o que chamaríamos de cópias das peças originais que poluem os centros urbanos, a denominada arte do aeroporto. Apesar da tentativa do governo de combater a pirataria e o incentivo da assinatura nas esculturas que cada artista produz.

Os produtores de Mueda ainda não abriram a visão para a questão da finitude dos recursos naturais ou o património natural do qual se beneficiam como matérias-primas para produção das estatuetas, ao longo de gerações. Contudo, se intrigam com a exportação ou com o roubo de tais recursos naturais por estrangeiros talvez com a conivência de algumas figuras públicas. Como derivação desse problema ambiental e para articular a construção social do território em sua interface com a arte *Makonde*, a focalização da questão da sustentabilidade dos recursos florestais. Nem os artistas assim como as autoridades, falam da devastação da floresta, muito menos sobre a reposição do que é utilizado.

## *Referências Bibliográficas*

- ABA, Associação Brasileira de Antropologia. 1994. **Documento do Grupo de Trabalho sobre Comunidades Negras Rurais** (Rio de Janeiro, 17-18 de outubro de 1994).
- ABRAMOVAY, R. Bases para formulação da política brasileira de desenvolvimento rural: agricultura familiar e desenvolvimento territorial. Brasília: IPEA, 1998. 25 P.
- ACSELRAD, Henri [org.]; Aurélio Viana Jr. [*et al.*]. **Cartografia social, e dinâmicas territoriais: marcos para debate** – Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2010.
- ADAM e DYUTI. Massacre de Mueda: Falam testemunhas. Arquivo Histórico de Moçambique. Maputo. 1993.
- ADAM, Yussuf (2006) – Escapar aos dentes do crocodilo e cair na boca do leopardo. Trajetória de Moçambique Pós-Colonial (1975-1990). Maputo: Promédia. Cooperação Suíça – Moçambique (1982) - Plano a médio e longo prazo de desenvolvimento de Mueda, Maputo: Ministério da Agricultura.
- ADAM, Yussuf (1993). Mueda, 1917-1990: Resistência, colonialismo, libertação e desenvolvimento. Arquivo Histórico. Maputo (Moçambique), 14: 9-101, Outubro de 1993.
- AJAYI, J. F. Coleção História Geral da África da UNESCO. Capítulo 1. África no início do século XIX: problemas e perspectivas. Brasil. Ministério da Educação. Universidade Federal de São Carlos, 2010.
- AJAYI, J. F. Coleção História Geral da África da UNESCO. O litoral e o interior da África Oriental de 1845 a 1880 I. Brasil. Ministério da Educação. Universidade Federal de São Carlos. 2010.
- AJZENBERG, E. (Org.).Arteconhecimento. São Paulo; MAC-USP, 2004, p.29.
- ALBAGLI, S. *Território e territorialidade*. In: LAGES, V., BRAGA, C. MORELLI, G. (org.). **Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva**. Brasília: SEBRAE, 2004.
- ALBUQUERQUE, Maria José Galvão Mousinho. carta publicada na 2. edição do livro «moçambique, iniciativa da sociedade de geografia de lisboa, (póstuma) sob o patrocínio do ministério das colônias livro primeiro a província de Moçambique Capitulo I. O país e os habitante. Edições anteriores do Relatório Moçambique,1896-1898. Livraria Manuel Gomes, Lisboa. 1913.

ASANTE, S.K. B. E *David Chanaiwa*. Coleção História Geral da África da UNESCO capítulo 24. O Pan-africanismo e a Integração Regional. Brasil. Ministério da Educação. Universidade Federal de São Carlos, 2010.

AZEVEDO JUNIOR, José Garcia de. **Apostila de Arte – Artes Visuais**. São Luís: Imagética Comunicação e Design, 2007. 59 p.: il. BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BACHELARD, Gaston. A formação do espírito científico; contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BATUSICH, M. Desenvolvimento Rural Sustentável. Ótima definição. Disponível em: <http://www.Orkut.com./comm.Msg/asp?cmm=6004968&tid=2427518060474072769>. Acessado 12/6/2007.

BAUER, Martins W., GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Rio de Janeiro: Vozes, 7 ed., 516 p. 2008

BERGER, Peter & LUKMANN, Th. **A construção social da realidade**. 27 ed. Petrópolis, Vozes. 2007.

BEUYS, Eva; WENZEL, Jessyca. Joseph Beuys - Block Beuys. Schirmer/Mosel: München, 1997.

BEUYS, Joseph 7000 Eichen fur Kassel - an attempt at social sculpture and its reception. University of Wolverhampton: West Midlands, 2000.

BEUYS, Joseph. **Conceito Ampliado de Arte e Escultura Social**. PUC-RIO. Certificação Digital nº 0410534/CA. P. 45-58.

BOAS, Franz. A formação da antropologia norte-americana 1883-1911. Antologia. Organização e introdução George W. Stocking Jr. RJ: Contraponto. Editora. UFRJ, 2004. Pp.111-160; 367-406.

BORBA, Julian. Participação política: uma revisão dos modelos de classificação. UFSC. V 27 n. 2-mai/agost. 2012.

BORBA, Julian. Participação Política: uma revisão dos modelos de classificação. Revista.. 2012.

BOURDIEU, P. **A distinção**: crítica social do julgamento. Bauru, SP: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007, pp. 62-92.

BOURDIEU, P. *Espaço social e simbólico*. In: **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus. pp. 13-33.

BOURDIEU, Pierre. A Produção da Crença: Contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk.2006.

BOURDIEU, Pierre. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seus públicos. São Paulo: Editora da USP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRITO, Isa Márcia Bandeira de. Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique: MUVART: 2004-2010. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidade em Estética e História de Arte da Universidade São Paulo para obtenção de título de Mestre em Estética e História de Arte. São Paulo. 2012.

BRUNET, R. **Le territoire dans les turbulences**. Paris: Reclus, 22p. 1990. 248.

CAMARGO, Marcos Henrique. AS ESTÉTICAS E SUAS DEFINIÇÕES DA ARTE. R.cient./FAP, Curitiba, v.4, n.1 p.1-15, jan./jun. 2009.

CANDIDO, Maria H. Dinâmicas sociais de gênero a partir da concessão do crédito pecuário a mulheres rurais do posto administrativo de Changalane em Maputo – Moçambique. 2009. Porto Alegre. [Disponível em: UFRGS/PGDR.](#)

CASTEL-BRANCO, Carlos. In: Hanlon, J. Paz sem benefício com o FMI Bloqueia a Reconstrução de Moçambique. Coleção nosso chão Moçambique, n. 101. Maputo: 1997.

CASTEL-BRANCO, Carlos. Opções Econômicas de Moçambique, 1975-95: Problemas, lições e ideias alternativas. In: Mazula, Moçambique: Eleições Democracia e Desenvolvimento. Maputo: Imprensa Universitária, 1995.

CAUQUELIN, A. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHANAIWA, David. Capítulo 10. A África Austral. Coleção História Geral da África da UNESCO. Brasil. Ministério da Educação. Universidade Federal de São Carlos, 2010.

CHAYANOV, A. V. Textos para debate nº 41; Viagem de meu irmão Alexei ao País da utopia camponesa. Rússia: Desktop Publicações Ltda., 1920.

CLYDE-MITCHELL, J. C. “A dança Kalela” (365-436) in: FELDMAN-BIANCO, Bela. A Antropologia das Sociedades Contemporâneas. São Paulo, Editora UNESP.(1965) [2010]

COHN, M, Breno, M. Movimentos sociais na era global. Editora Vozes. Petropolis. 2012.

CUCHE, Denys de. A não de Cultura e Ciências Sociais. 2 ed. EDUSC. Universidade Sagrado Coração de Jesus. São Paulo, 2002.

Da MATTA, Roberto. Relativizando: uma introdução à Antropologia Social. Petrópolis, Vozes, 1984

DARCH, Colin e Hedges. ‘Não temos a possibilidade de herdar nada de Portugal: as raízes do exclusivismo político em Moçambique, 1969-1977, in: Gláucia Villas Bôas

(ed.), *Territórios da língua portuguesa—culturas, sociedades, políticas: anais do IV Congresso Luso-Africano- brasileiro, 1a 5 de setembro de 1996* (Rio de Janeiro: IFCS, 1999), p.135-149.

DIAS, Jorge – Os Macondes de Moçambique Vol I. – Aspectos Históricos e Económicos. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Centro de estudos de Antropologia Cultural.(1964)

DIAS, Jorge & DIAS, Margot – Os Macondes de Moçambique, Vol II. – Cultura. Material. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Centro de estudos de Antropologia Cultural. (1964 b)

DIAS, Jorge e DIAS, Margot – Os Macondes de Moçambique: Vol. III – Vida Social e Ritual – Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Centro de estudos de Antropologia Cultural. (1970a)

do Oriente. Lisboa: Edição da Comissão Nacional para as Comemorações.

DIAS, Jorge e Margot (1970). Os macondes de Moçambique. Estrutura social; relações com o ambiente. Organização do espaço. Junta de investigação do ultramar, Centro de Estudo de antropologia cultural.

DOUGLAS, Mars e ISHERWOOD, B. O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.2004.

DUARTE, R. Pesquisa Qualitativa: Reflexões sobre o trabalho de campo. Departamento da Pontifício Universidade Católica do Rio de Janeiro: Cadernos de Pesquisa, n. 115, p. 143 março/2002.

DUARTE, R. Pesquisa Qualitativa: Reflexões sobre o trabalho de campo. Departamento da Pontifício Universidade Católica do Rio de Janeiro: Cadernos de Pesquisa, n. 115, p. 143 março/2002.

Dernier Journal du Docteur David Livingstone relatant ses explorations et découverts de 1866 à 1873, trad. de Mme. H. Laurau, Paris, 1876, 8 de Abril de 1866.

ELIAS, Norbert. **Escritos & ensaios**: Estado, processo, opinião pública. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FARDON, R. (2004) As instituições pensam? *In: Mary Douglas*: uma biografia intelectual. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. Pp. 307-350.

RITA-FERREIRA (1966). OS CHEUAS DE MACANJA. INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO CINÉTICA. MOÇAMBIQUE, 8, SÉRIE C, 1966.

FERREIRA, Rita A. – Povos de Moçambique: história e cultura. Porto: Edições. Afrontamento, p 65.1975.

- FERREIRA, Rita A. Pequena História de Moçambique Pré-colonial, produzido pelo escritor moçambicano. 2005.
- FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FLORENTIN, F. A sociologia numa era de revolução social. São Paulo, Nacional. Coleção Biblioteca Universitária, Série 2ª Ciências Sociais, 12.1963.
- FLORES, M. **A identidade cultural do território como base de estratégias de desenvolvimento – uma visão do estado da arte**. Cidade: editora, 2006 [RIMISP?].
- FRANK, Willett. Arte Africana/tradução de Tiago Novas, São Paulo. Edições Sesc São Paulo; Imprensa do Estado de São Paulo, 2017.
- FÜLLEBORN, Friedrich – Das Deutsche Njassa und Ruwuma-Gebiet: Deutsch-ost Africa, Band IX, Berlin. In: René Pélissier, *Análise Social*, Vol. XLII (182), 2007, 901-918.(1906)
- FURTADO, R., FURTADO, E. A intervenção participativa dos atores (INPA) –Uma Metodologia de capacitação para o desenvolvimento local sustentável. Brasília: IICA, 2000.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan. [1974], 1978.
- GIDDENS, A. As consequências da modernidade. São Paulo: Celta Editora, 1998.
- GIDDENS, A.; BECK & LASH. Modernização Reflexiva; Política, Tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: UNESP, 1995.
- GIGLIONE, R; MATALON, B. O inquérito: Teoria e prática. Oeiras: Celta,1997.
- GREENBERG, Joseph. H. – Studies in African Linguistic Classification. New Heanven: Compass. 1955.
- GUIMARAES, Açba Zaluar. Desvendando máscaras sociais, pp. 87-122. 1980.
- HAESBAER, Rogério; LIMONSD, Ester. O território em tempos de Globalização. etc, espaço, tempo e crítico.
- HAESBAER, Rogério. Des-territorialização e identidade: a rede gaúcha no Nordeste. Niterói: Eduff, 1997.
- HANNERZ, Ulf. “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional ”in: *Mana* 3 (1): 7-39. Rio de Janeiro, Contracapa e PPGAS/MN/UFRJ.1997.
- HARRIS, Joseph. In: Coleção História Geral da África da UNESCO. O pan-africanismo, a libertação e a integração a partir de 1935 [capítulos 2 e 3]. Brasil. Brasil. Ministério da Educação. Universidade Federal de São Carlos. 2010.

H. v. Behr (1893). “Die Volker swischen Rufiyi und Rowuma”, in Mitteilungen a. d. deutschen Schtzgebieten, 1893, p. 75.

HRBEK. Ivan. Capítulo 1. A África no contexto da história mundial. A ascensão da civilização islâmica. O mundo islâmico e a África. Coleção História Geral da África da UNESCO-II África antiga. Brasil. Ministério da Educação. Universidade Federal de São Carlos, 2010.

G. Lieder (1897). “Rise von Mbamba-Bai am Nyassa nach Kiswere am Indischen Ocean, in Mitteilungen a.d. deutschen Schutzgebieten, 1897, p. 120.

INE - Instituto Nacional de Estatística. Maputo: IDH, 2013.

ISAACMAN, Allen. Coleção História Geral da África da UNESCO. Os países da bacia do Zambeze, Brasil. Ministério da Educação. Universidade Federal de São Carlos, 2010.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005

KASFIR, Sidney Littlefield. Patronage and Maconde Carvers. African Arts. Vol.3, nº3: pp. 1980.

KASFIR, Sidney. Arte africana e autenticidade: um texto com uma sombra. Tradução de Marina Santos.

KASSOTCHE, D. Globalização: Receios dos Países em vias de Desenvolvimento, Reflexões sobre o caso de Moçambique. Maputo: Instituto Superior de Relações, 1999.

Ki-Zerbo, J.. Coleção História Geral da África da UNESCO. Volume I Metodologia e pré-história da África. Brasil. Ministério da Educação. Universidade Federal de São Carlos, 2010.

KROEBER, A. L. A Natureza da Cultura. Lisboa: Edições 70. 1993.

João Andrade Corvo (1884). Estudos sobre as Provincias Ultramarinas, vo. II, Lisboa, 1884. L' Harmattan. Art Africain Et Esthetique Occidentale – La Statuaire Lobit et Dagara au Burkina Faso. 1998.

LACOUR, C. *Espace et développement: des enjeux théoriques nouveaux face aux contradictions des sociétés contemporaines*. **Revue d'Economie Régionale et Urbaine**. Bordeaux, ASDLF, N° 5, 1985, PP. 837-847, 1031 p.

LAKATOS, E. M.et al. Metodologia Científica, 2ª edição, Editora Atlas, São Paulo. 1991

LAKATOS, E., MARCONI. Fundamentos de Metodologia Científica. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1996.

LAMAS, Marta. Cuerpo: Diferencia sexual y género, taurus. 2002.

LANDIM, Fátima L. P. et al. Uma reflexão sobre as abordagens em pesquisa com ênfase na integração qualitativa e quantitativa. RBPS, vol. 19, Nº 01, 2006, p. 53-58. disponível em: <http://www.infor.br/notita/fiel/766.pdf>. Acessado em 15 março. 2014.

LEITE, J. P.; ROSÁRIO, J. Da passagem do século ao Estado novo. Instituto Superior de Economia. Lisboa: CEDEP, 1963.

LIMA, Marinalva e Sousa Michelly (org). Estudos Culturais. Campina Grande: EDUFPG, 2013.

MACAMO, E. Um país cheio de soluções. Maputo: Ed. Lua, 2006.

MANJATE, Rangel; MUTHEWUYE, Marcos; AUGUSTO, Pedro; EV11 – Educação Visual, 11ª Classe, Texto Editores, 1ª Edição; Maputo.

MAPLES, Ellen – Chauncy Maples D. D., F.R.G.S. Pioneer Missionary in East Central Africa for Nineteen Years and Bishop of Likoma, Lake Nyasa A.D. 1895 A sketch of his life with selections from his letters (The Life of Bishop Maples).1897.

MANUANGA, Kabengele. In: Arlete Soares (ed.) Africa Negra, Salvador: Edit. Corrupio, 1988, 9.7.

MPALUME, Estevão Jaime. Massacre de Mueda; Símbolo da Resistência Moçambicana. Pemba, 2010.

MARX. K. O Capital. Crítica da economia política. O processo global de produção capitalista. Tradução Reginaldo San't Anna, Livro terceiro. Vol. VI 4ª Ed.. São Paulo: Difel, 1982.

MATTEDI, M. A abordagem Sociológica da problemática ambiental: considerações epistemológica, metodológica e normativa sobre a Guiana ambiental na sociologia. In: **Anais do XXIV Congresso Latino americano de Sociologia**. Arequipa, 2003.

MEDEIROS, Eduardo. Arte maconde: principal bibliografia. Africana studia: revista internacional de estudos africanos, 2001, nº 4: 165-182.

MENNEKES, Friedhelm. Joseph Beuys: Pensar Cristo; p 99-100.

Mhaigue. 2004 [www.aup.org/lista/pr8168.htm](http://www.aup.org/lista/pr8168.htm), acessado em fevereiro, 2008.

MIDDLEJ, Suylan. Movimentos sociais na era global. Editora Vozes, Petropolis. 2012

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde. 4.ed. São Paulo: Hucitec, 1992,

MUNANGA, Kabengele. “A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional”. In:

NAROROMELE, Albino. Degradação da Arte Maconde ou a vanguarda numa encruzilhada, in: Domingo, Maputo, 19 de Janeiro.

NEWITT, M. D. D. (1982). The Early History of the Maravi, edited by. BRIMINGHAM, D. e FYFE, Cp. 145), In: Journal African History, 23 (1982), pp. 145-162. Cambridge University Press.

Malinowski (1938, p. xv).

PAIVA, Felipe. Indômita Babel; Resistência, colonialismmo e a escrita da história na África. Eduf. 2017.

NGCONGCO, D. *Coleção História Geral da África da UNESCO. Capítulo 5. O Mfecane e a emergência de novos Estados africanos.* Brasil. Ministério da Educação. Universidade Federal de São Carlos, 2010.

OLIVEIRA, J. Pacheco. Pluralizando Tradições Etnográficas: Sobre um certo mal-estar na Antropologia. Cadernos do LEME, Campina Grande, vol. 1, nº 1, p. 2 – 27. jan./jun. 2009.

OLIVEIRA. J. Pacheco. **O nascimento do Brasil:** Revisão de um paradigma historiográfico. Museu Nacional/UFRJ. 2009-1, 2010: 11-40.

OLIVEIRA, J. Pacheco. O Nosso Governo: Os Ticuna e O Regime Tutelar. São Paulo, Marco Zero/CNPq, 1988.

OLIVEIRA, J. Pacheco. Uma Etnologia Dos “Índios Misturados”? Situação Colonial, Territorialização E Fluxos Culturais, 1998a. Universidade Fedral Fluminense, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 39-52, ago 2007.

OLIVEIRA, Sílvio Luiz de. Tratado de Metodologia Científica: projetos de pesquisas, TGI, TCC, monografias, dissertações e teses. São Paulo: Pioneira, 1997. 320 p.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio de. A Arte Coletiva: Um problma para arte-educadores?. Revista MUSAS, 2007, nº 3, p 43.

P. Adams (1902). Lindi ud sein Hinterland, Berlin (Districh Reimer), 1902, p. 43.

PECQUEUR, B. **Le tournant territorial de l'économie globale: Université Joseph Fourier, 1978.**

PECQUEUR, B. **Le Developpment territorial:** une nouvelle approche des processus de développement pour lês economies di Sud. France: Université Joseph Fourier, 2004.

PIRES, António José (1924). A região dos Makondes. (Pelo cap. António José Pires).

PIRES, António José (1924). A Grande Guerra de Moçambique, Porto, 1924, p. 51). (Pelo cap. António José Pires).

PNUD-Relatório Nacional do Desenvolvimento Humano. Maputo : PNUD, 2004.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder.** São Paulo: Ática, 1993.

ROSEIRO, António Henrique Rodrigues. Símbolos e Práticas culturais dos Makonde. Tese de Dissertação para obtenção de grau de Doutor em Antropologia Social e Cultural. Coimbra 2013.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Companhia das Letras. São Paulo. 1995.

SALETTE, J. Le concept de territoire: une logique pour l'étude du lien du territoire au produit. *In: Compte rendu de l'Académie d'Agriculture Française*, 1998. v. 84, n° 2, pp 3-17

SALIM, Ahmed Idha. Coleção História Geral da África da UNESCO. O litoral e o interior da África Oriental de 1800 a 1845. Brasil. Ministério da Educação. Universidade Federal de São Carlos, 2010.

SANTOS, Frei João dos – **Etiópia Oriental e várias histórias de cousas notáveis. Capítulo 8. Descobrimientos Portugueses. [1892] (1999).**

*Santos Frei João dos (1999). Etiópia Oriental e várias Histórias de Causas notáveis do oriente: Dos cafres macuas da terra firme de Moçambique, e de seus costumes, de de como conquistaram aquela terra, Lisboa.*

SCHECHNER, R. *Performance Studies: an introduction*. London and New York: Routledge, 2002.

SCHECHNER, R. *Performance Theory*. London & New York: Routledge, 1988.

SCOTT, James. O cotidiano camponês e a sua importância enquanto resistência à dominação: a contribuição d. Raízes. V. 21, n. 01, Jan.-Jun/ 2002.

SERRA, Carlos. *Novos Combates pela Mentalidade Sociológica; Sociologia Política das Relações de Poder em Moçambique, seguido de Desafios de uma Medicina Bernardina*. Maputo: Livraria universitária, UEM, 1997.

SHIEFFELIN, E. *Performance and Cultural Construction of Reality*. *In: American Ethnologist*, 12 (4). 1985.

SILVA, Grazielle R. F. *et al.* Entrevistas com técnicas de pesquisa qualitativa. **Online Brazilian Journal of Nursing**, vol. 5 n. 2006. Disponível em: <http://www.Objnursing.uff.br/index.php/nursing/Article/view Article/382/88>. Acessado em março 2014.

SILVA, Teresa Maria Cruz. Moçambique: Um perfil. Maputo. (sd p.1). acessado dia 7. 7.2007.

SOARES, Paulo. Tradição e modernidade nas artes plásticas em Moçambique: autenticidade ou identidade?, in: *Conflitos e mestiçagem* (dir. de Carlos Serra), Maputo, Livraria Universitária, UEM, pp. 55-68. 2000.

- STOUT, J. A. (1966). *Modrn Makonde Sculpture*: Kibo Art Gallery Publications, Keenya Litho ltd Nairob.
- TABOSA, Adriana. **A perda do conceito original de arte**. Oficina Cinema- História, Copyright ©, 2005. BERTZ, Iris.
- TIANE, Célio e Alexandre, A. *Massacre de Mueda: Climax da Cosnciência Nacionalista*. ARPAC – Instituto de Investigação Sócio-Cultural. 2010.
- THOMSON, Joseph (1882). “Notes on the Basin of the River Rovuma, East Africa”, in *Proceedings of the Riyal Geographical Society*, vo. IV, Londres, 1882, p. 79.
- TEIXEIRA, Duarte Ricardo. 1987. *Escultura Maconde*. Universidade Eduardo Mondlane, Maputo. 142 pp.
- TRIVINOS, A. N. S. (1987) *Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais: A Pesquisa Qualitativa em Educação*. São Paulo: Atlas.
- TURNER, V. *O processo Ritual: estrutura e antiestrutura*. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. 1974
- TURNER, V. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ, 1982.
- TURNER, V. *The Anthropology or Performance*. New York: PAJ, 1987.
- TURNER, V. *O processo Ritual: estrutura e antiestrutura*. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- VALTER, Pitta. In: Antônio Rita-Ferreira. 1997.
- VAN DER PLOEG et al. *Rural Development: From Practices and Policies towards Theory*. Vol 40, Number 4, October 2000 Oxford. 2000.
- VAN DER PLOEG. J. D. *Camponeses e Impérios alimentares; luta por autonomia e sustentabilidade na era da globalização*. Porto Alegre: Editora UFGRS, 2008.
- WACQUANT, L. *Mapear o campo artístico*. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n. 48:117-1223. 2005
- WAGNER, Alfredo Berno de Almeida. **Antropologia dos Archivos da Amazônia**. Rio de Janeiro: Casa 8/Fundação Universidade do Amazonas, 2008.
- WAGNER, Alfredo Berno de Almeida. **Terras tradicionalmente ocupadas: processos de territorialização, movimentos sociais e uso comum**. 2.<sup>a</sup> ed, Manaus: PGSCA–UFAM, 2008.
- WALLER, H. (1874). *The Last Journals of David Livingstone in Central Africa from 1865 to his death*, London, 1874, vo. I, p. 59.

- WALLERSTEIN, Immanuel (2010). Ver, *Historia Geral da Africa*. Capítulo 2. A África e a economia-mundo. *Brasil*. Ministério da Educação. Universidade Federal de São Carlos . 2010.
- WEBER, Max. *Economia e Sociedade*, v. 1 Editora UnB. 2012.
- WENZEL, Jessyca. Joseph Beuys - Block Beuys. Schirmer/Mosel: München, 1997. Joseph Beuys in America: energy plan for the western man. Compilad by Carin Kuoni; p. 19. 67-70.
- WEST, Harry G. *Análise Social*, vol. XLIII (2.º), 2008, 347-368.
- [Wikipedia.org/wiki/](http://Wikipedia.org/wiki/) Wikipédia, a enciclopédia livre, acessado em fevereiro, 2014.
- [Wikipedia.org/wiki/](http://Wikipedia.org/wiki/) Wikipédia, a enciclopédia livre, acessado em fevereiro, 2014
- [Wikipedia.org/wiki/](http://Wikipedia.org/wiki/) Wikipédia, a enciclopédia livre, acessado em fevereiro, 2014.**
- WOLF, Eric. *Peasants*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1966.
- WUYTS. M. A Statically Note on Post-Independence Economic Development in Mozambique.
- Relatório, Centro de Estudos Africanos. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1980. [www.revues-plurielles.org/\\_uploads/pdf/17\\_25\\_19.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_25_19.pdf).
- ZEGHIDOUR, Slimane, *Joseph E. Harris*. Coleção História Geral da África da UNESCO. Capítulo 2 3. *Africa e a diáspora negra*. *Brasil*. Ministério da Educação. Universidade Federal de São Carlos . 2010.

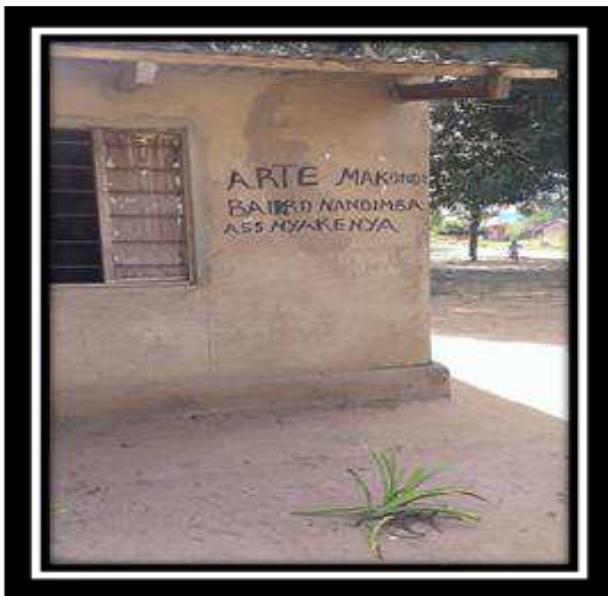
## ANEXOS

**Anexo 1.** Associação Nyakenya: imagem frontal da antiga Associação Nyakenya fotografia captada em Mueda, 2013.





**Anexo 2.** Imagem frontal da atual Associação Nyakenya fotografia captada em Mueda, 2017.



**Anexo 3:** Artistas mais antigos da associação captadas pela autora na Associação Nyakenya, Mueda, 2013-17.



**Anexo 4:** artista usando a máscara, captadas pela autora na Associação Nyakenya, Mueda, 2017



**Anexo 5:** Fotografias captadas pela autora na Associação Nyakenya, Mueda, 2017





**Anexo 6:** Artista exibindo um Diploma de honra, captada pela autora na Associação Nyakenya, Mueda, 2013.



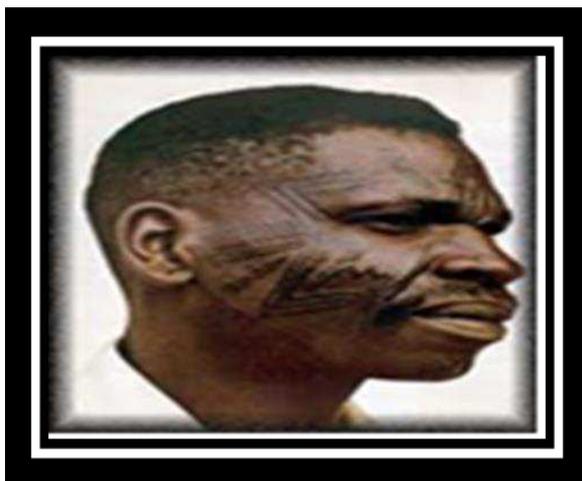
**Anexo 7.** Instrumentos de tortura chamados de palmatórias e a janelinha onde cada candidato introduzia a mão para apanhar com as palmatorias, captadas no Centro de Interpretação do Local Histórico de Mueda, 2017



**Anexo 8:** Ilustrando os dentes afiados e pontiagudos na primeira forma de construção da identidade Makonde. Imagem disponível na Wikipedia



**Anexo 9:** Fotografia representando as escarificações faciais. Fonte: Wikipedia



**Anexo 10:** Fotografia encontrada na Internet, ilustrando as escarificações faciais e o lábio superior furado e o *donda*.



**Anexo 11:** Fotografia da escultura representando o lábio furado com o *donda*, captada pela autora no Centro Cultural de Arte Makonde de Mueda, 2017.



**Anexo 12:** Fotografia com trabalho esculpido exibindo uma cena na qual as caçadas dos animais de grande porte são representadas. Captadas pela autora no Centro Cultural de Arte Makonde de Mueda, 2017.



**Anexo 13:** Fotografias de estatuetas representando os primeiros Makonde e a forma como se vestiam, encontradas nas Associações Nyakenya e Centro de Produção de Arte Makonde em Mueda, 2017.



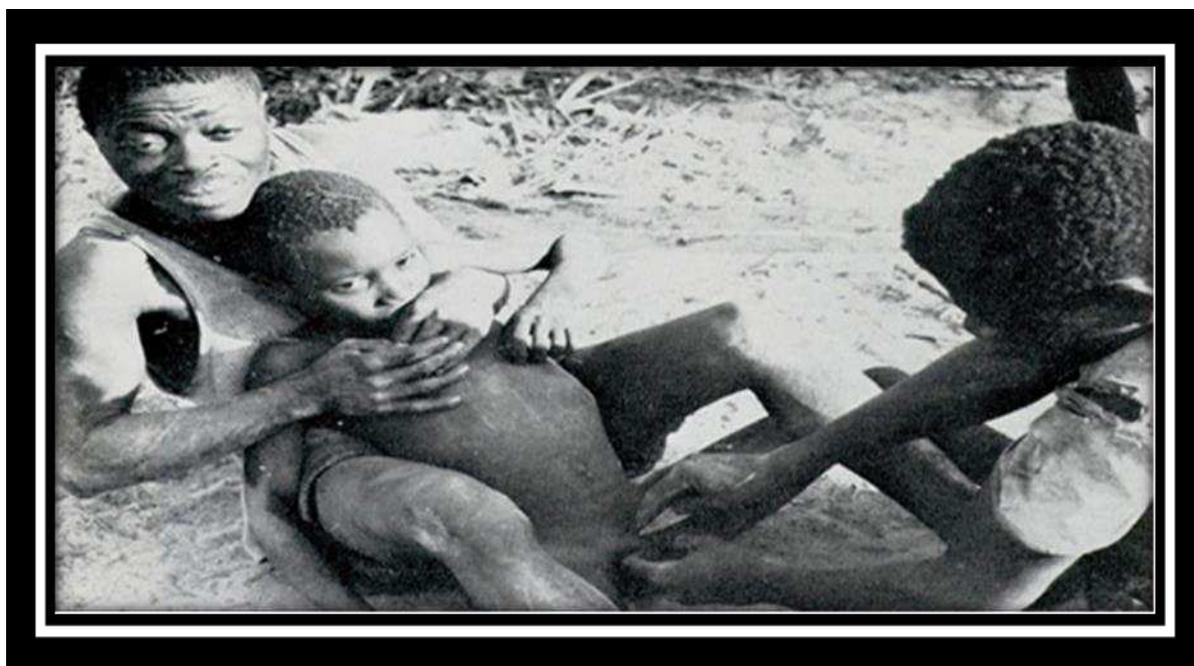
*Anexo 14: Mapa da África, no qual se podem ver Moçambique e suas fronteiras, estando marcada em vermelho a vasta área, chamada de planaltos dos Makondes. (Fonte: [Wikipedia.org/wiki/Wikipédia](http://Wikipedia.org/wiki/Wikipédia), a enciclopédia livre, acessado em, 2009).*



*Anexo 15:* Circuncisão masculina.

Fonte:

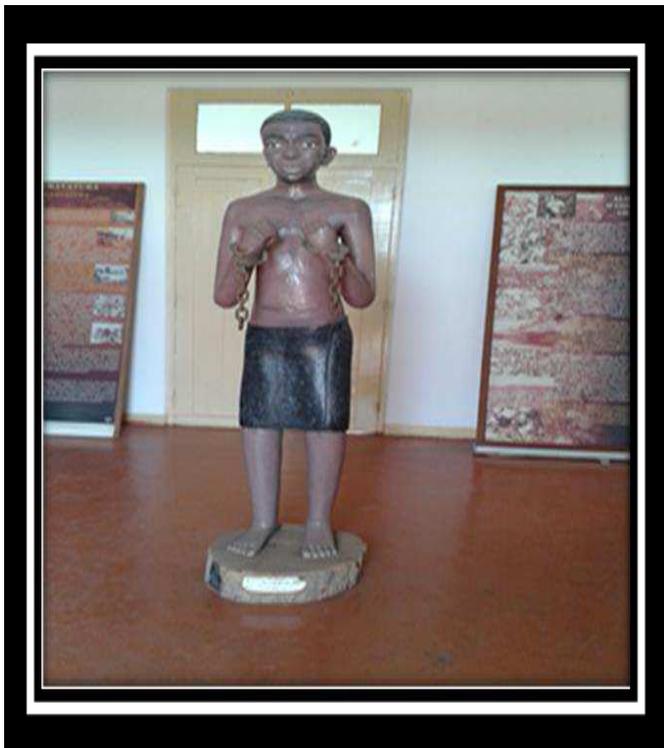
[https://coracaoafricano2532014.iles.wordpress.com/2014/04/lundaquioco-corte-do-prepucio\\_jpg.jpg](https://coracaoafricano2532014.iles.wordpress.com/2014/04/lundaquioco-corte-do-prepucio_jpg.jpg).



Anexo 16: Ritos de iniciação feminina. Fonte: [http://2.bp.blogspot.com/-wNNYkNhimlY/TfTQG2aV57I/AAAAAAAAAgxg/Aius6WMAaRU/s1600/interior+do+acampamento+ femenino \\_final.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-wNNYkNhimlY/TfTQG2aV57I/AAAAAAAAAgxg/Aius6WMAaRU/s1600/interior+do+acampamento+ femenino _final.jpg)



**Anexo 17:** Foto da estátua que representa Faustino Vanombe, quando foi levado a prisão no dia do massacre. Fonte: Centro de Interpretação do Local Histórico de Mueda, em 2013.



**Anexo 18:** No centro Eduardo Chivanbo Mondlane, fundador e primeiro presidente da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), em 1962. (Foto: FRELIMO)



**Anexo 19:** Foto captada na Associação Nyakenya e Centro Cultural da Arte Makonde em Mueda.



**Anexo 20:** construção da escola de arte Makonde em Mueda no mesmo bairro onde se situa a associação Nyakenha. Fonte: captada pela autora em Mueda, 2017.

