



Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Ciências Sociais - ICS
Departamento de Antropologia - DAN
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS

**Arte Pública, Arte Oficial:
os murais das Cidades de Maputo e Matola, Moçambique**

Daniel Benigna Lopes

Brasília-DF
2024

Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Ciências Sociais - ICS
Departamento de Antropologia - DAN
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS

**Arte Pública, Arte Oficial:
os murais das Cidades de Maputo e Matola, Moçambique**

Daniel Benigna Lopes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, como um dos requisitos para obtenção de título de Mestre em Antropologia Social

Orientadora: Prof. Dra. Juliana Braz Dias

Agradecimentos

Antes de mais, agradecer a Deus, pelo dom da vida e pelo ar que respiro a cada dia que ele me possibilita viver e usufruir das coisas do mundo. É um privilégio e uma honra que hoje posso desfrutar com alguma consciência da importância da vida e da humanidade, em nome de Jesus Cristo.

Agradeço à família, aos meus irmãos, minhas cunhadas e meus sobrinhos, pelo apoio moral para me descolocar e tornar possível a concretização deste sonho. Ao Teio e Arlete agradeço por olharem pela minha família que ficou em Moçambique enquanto eu continuava com os estudos. Tia Maria do Céu, minha segunda mãe, obrigado pelo apoio moral e espiritual.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Juliana Braz Dias, que me aceitou nesse desafio de me guiar com reflexões que culminaram nesta dissertação, mesmo quando o meu primeiro projeto nada tinha a ver com esta linha de pesquisa. Professora, muito obrigado por me acolher e me orientar para que esta empreitada na vida acadêmica fosse uma realidade. Espero que todos os teus conselhos estejam refletidos nesta dissertação.

Ao professor e amigo Luís Cayon, que me acolheu mesmo sem me conhecer. Cayon, agradeço fortemente por abrires as portas de sua casa e da sua privacidade para acolher um moçambicano que buscava lugar para viver enquanto se formava. Brasília é uma “selva de pedra e cimento” movida por um capitalismo selvagem bastante predatório. Entendendo isso, partilhaste comigo os teus momentos bons e maus, vive em família. Os teus conselhos acadêmicos e de vida foram e continuam sendo de grande valia para mim.

Agradeço aos dirigentes e colegas do ISArC, na pessoa do Diretor Geral Filimone Meigos e do Diretor dos recursos humanos, Aníbal Sando, pela prontidão em me permitirem dar continuidade aos estudos para melhorar a performance profissional e contribuir para a instituição e o país, minha pátria amada Moçambique. Tivas, obrigado pela força, foi pela tua insistência que me candidatei.

Agradeço aos professores do Departamento de Antropologia – DAN com quem tive as disciplinas do curso de mestrado. Obrigado pelo momento de partilha de conhecimento e diálogos vantajosos, Prof. José Pimenta e Prof. Daniel Simeão. Aos demais colaboradores do DAN, obrigado pela paciência e acolhimento.

Agradeço, igualmente, ao programa GCUB, ao Governo Brasileiro e ao CNPq por tornarem realidade cursar este mestrado através da abertura de oportunidade de bolsas de estudos para estrangeiros como eu. Essa oportunidade não se descreve com um agradecimento; é mais do que esta palavra pode significar e representar.

Por último, mas não menos importante, agradeço aos colegas do curso de mestrado, sem exceção. Valeu muito ter privado convosco os momentos acadêmicos e de lazer. Aprendi bastante nesse intercâmbio de conhecimento cultural que muito transformou minha visão do mundo.

*À minha mãe, que muito quer me ver vestindo a batina de graduação;
À minha esposa e aos meus filhos, por terem suportado minha ausência.*

Resumo

O presente trabalho analisa a arte mural em Moçambique como produto e produtora de discursos que perpetuam a narrativa oficial sobre a luta de libertação e a construção do país pós-independência. Seus textos são narrativas polissêmicas de acesso fácil ao público, mas nem sempre democráticos em seus usos. Com recurso à fotografia, na perspectiva de registro, apresentação de imagem para análise, assim como instrumento de leitura da realidade social, foram captados diversos murais nas cidades de Maputo e Matola. São examinados murais cujas narrativas apontam para a (re)construção de memórias identitárias coletivas, na perspectiva do discurso oficial. Os murais *Ode Samora, Vida e Obra de Samora* e o *Mural dos Heróis* têm maior “atenção e respeito” pela comunidade do entorno, desde que se tenha suficiente consideração de seu valor simbólico, para contribuir na sua preservação. Estes murais enaltecem grandes figuras da história do país, além de reforçar as narrativas oficiais, somando-se a outros meios pelos quais a FRELIMO construiu o “roteiro da libertação”, nos termos de Borges Coelho, e a imagem da nação moçambicana. Outros murais, com seus textos entendidos como meios de fortalecimento social, exemplificam bem como suas narrativas são polissêmicas e delas se podem tirar ilações que vão para além da narrativa oficial da luta anticolonial.

Palavras-Chave: Arte pública; arte oficial; mural; Moçambique; roteiro da libertação.

Abstract

The present work analyzes mural art in Mozambique as a product and producer of discourses that perpetuate the official narrative about the liberation struggle and the construction of the post-independence country. Their texts are polysemic narratives with easy access to the public, but not always democratic in the ways they are used. Using photography, from the perspective of recording, presenting images for analysis, as well as an instrument for reading social reality, several murals were captured in the cities of Maputo and Matola. The work examines murals whose narratives point to the (re) construction of collective identity memories, from the perspective of official discourse. The murals *Ode Samora*, *Life and Work of Samora* and the *Mural of Heroes* have greater “attention and respect” from the surrounding community, as long as sufficient consideration is given to it for its symbolic value to contribute to its preservation. These murals praise great figures of the country’s history, besides reinforcing official narratives; adding to other means by which FRELIMO constructed the “liberation script”, in Borges Coelho’s terms, and the image of the Mozambican nation. Other murals, with their texts understood as ways of social strengthening, exemplify how their narratives are polysemic and that lessons can be drawn from them, going beyond the official narrative of the anti-colonial struggle.

Keywords: Public art; official art; mural; Mozambique; liberation script.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1:** *Vovó Chipangara está Zangada. Autor: Malangatana. Fonte: conexasulofuna.org* 46
- Fig. 2:** *Lateral esquerda do edifício Sede do Conselho Municipal antes da produção do mural, em construção* 75
- Fig. 3:** *Imagem do mural rejeitado pintado pelo primeiro artista. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2020* 77
- Fig. 4:** *Imagem frontal do mural feita de um edifício em frente. Foto: Idelson, 2020* 78
- Fig. 5:** *Imagem lateral direita do mural do edifício do conselho municipal da Matola. Fonte: https://web.facebook.com/municipio.matola/?locale=pt_BR&rdc=1&rdr* 79
- Fig. 6:** *Mural da Praça dos Heróis na Cidade de Maputo, evidenciando o envolvimento de Eduardo Mondlane na luta de libertação. Fotos: Daniel Benigna Lopes, feito por telefone celular, 2023* 85
- Fig. 7:** *Mural na Marginal da Baía de Maputo intitulado Ode a Samora Machel, ilustrando as instituições de apoio e financiadoras. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2024* 88
- Fig. 8:** *Imagens do mural que ilustra as mulheres executando a dança Tufu da Mafalala. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023* 90
- Fig. 9:** *Mural que representa o coditano de Mafalala. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023* 92
- Fig. 10:** *Imagem panorâmica da rua onde está inserido o mural que ilustra a diversidade das atividades do bairro. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023* 94
- Fig. 11:** *Mural onde se veem Eusébio e Hilário da Conceição, pintado na parede de uma barraca (estabelecimento de venda de bebida alcoólica e petiscos de água e sal). Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023* 95
- Fig. 12:** *Mural que ilustra Ricardo Chibanga; em seu ambiente vê-se um arbusto jogado no lixo. Foto: Daniel Benigna Lopes, 2023* 96
- Fig. 13:** *Mural onde se pode ver Esculudes exibindo suas medalhas e seus troféus; ao seu lado vê-se também um jovem que, pela escrita em sua camiseta, remete a um talento do bairro. Foto de Daniel Benigna Lopes feita por celular, 2023* 97
- Fig. 14:** *Imagem panorâmica do mural dos poetas, abarcando a rua em que está inserida; pode-se ver entre os postes o logotipo com o nome da entidade que comissionou a obra; vê-se também José Craveirinha e uma coroa por trás. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023* 99
- Fig. 15:** *Mural dos Poetas onde se vê João Albasine em destaque; ao seu lado, retratada Mafalala à noite; mais ao fundo, vê-se Rui de Noronha. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023* 100

Fig. 16: Imagem do mural ilustrando as escritas “Deixa...Passar o Meu Povo!” no livro, “Karingana wa karingana” e uma corrente rebentada por baixo de livro. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023	101
Fig. 17: Parte da pintura nos edifícios eleitos patrimônio cultural nacional na Baixa da Cidade de Maputo. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023	104
Fig. 18: Imagem panorâmica do mural numa das ruas da Baixa da Cidade de Maputo, onde se pode ver uma pintura da menina lendo um livro, mais à sua direita uma pintura abstrata e, adiante, a combinação de figuras geométricas. Foto: Daniel Benigna Lopes, foto feita por telefone celular, 2024	105
Fig. 19: Imagem ilustrando a pintura mural intitulada “Triunfar na diferença” em solidariedade às pessoas vivendo com albinismo e aos portadores de deficiências. Foto de Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2024	106
Fig. 20: Imagem de um mural de combate à pandemia de Covid-19 na Baixa da Cidade de Maputo. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2024	106
Fig. 21: Mural do Mercado do Povo. Foto: Cortesia de ArtiCoana, 2021	107
Fig. 22: Mural do Mercado do Povo onde se podem ver os parceiros e o início de desgaste da pintura. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023	108
Fig. 23: Imagem de parte do mural registrando pessoas se fotografando junto à pintura durante o processo de sua elaboração. Foto: Cortesia de Sebastião Coana. 2021	111
Fig. 24: Escadaria do museu ilustrando pessoas vindo e indo depois da pintura. Foto: Cortesia do artista Sebastião Coana, 2021	113
Fig. 25: Imagem do mural da vergonha, pintada por Noel Langa. Foto: Daniel Benigna Lopes, Feita por telefone celular, 2023.	114
Fig. 26: Imagem da parte do mural que contextualiza a narrativa. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023	116
Fig. 27: Parte do Mural da Biodiversidade ilustrando uma tartaruga marinha em vias de extinção. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023	117
Fig. 28: Imagem panorâmica do mural na rotunda do aeroporto. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023	118
Fig. 29: Parte do mural “Reviver a arte para sua regeneração”, onde se vê Malangatana à sobra. Foto de Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023	118
Fig. 30: Parte do mural “Reviver a arte para sua regeneração”, onde se veem rostos de artista renomados. Foto de Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023	119
Fig. 31: Vista panorâmica do mural da divulgação da cultura, direitos humanos e ambientais. Foto de Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2024	120

- Fig. 32:** Imagem de parte do mural da divulgação da cultura, dos direitos humanos e ambientais. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2024 123
- Fig. 33:** Texto explicativo dos vários momentos do mural para compreensão da narrativa da vida e obra de Samora Machel. 125
- Fig. 34:** Parte da narrativa do mural com uma das frases emblemáticas do Presidente Samora Machel. Foto: Cortesia do acervo pessoal de Tembo Sinanhal, 2012 126
- Fig. 35:** Parte da narrativa do mural com uma das frases emblemáticas do Presidente Samora Machel, onde se veem o sol e um curso de água sugerindo um rio. Foto: Cortesia do acervo pessoal de Tembo Sinanhal, 2012 126
- Fig. 36:** Diretor do ISArC, Filimone Meigos de mão levantada e camisa de capulana preta, apresentando a parte narrativa do mural que retrata as 11 regiões libertadas ao então Presidente de Moçambique Armado Emílio Guebuza, de camisa creme, no âmbito da inauguração. Foto: Cortesia do acervo de Tembo Sinanhal, 2012 127
- Fig. 37:** Parte do mural que ilustra a necessidade de unidade, num país de vários grupos étnicos, através de figuras geométricas, o trabalho que produz comida e habitação e a vigilância contra os inimigos do povo. Nela se podem ver as cores da bandeira, verde, branco como fundo do muro, o preto, o vermelho e o amarelo. Foto: Cortesia do acervo pessoal de Tembo Sinanhal, 2012 127
- Fig. 38:** Parte do mural com os círculos feitos com mosaico e cimento que retratam as regiões libertadas. Foto: cortesia do acervo pessoal de Tembo Sinanhal, 2012 128
- Fig. 39:** Parte que retrata Samora Machel e a célebre frase, a luta continua. A pintura sugere camuflado do uniforme militar do exército moçambicano. Foto: cortesia do acervo pessoal de Tembo Sinanhal, 2012 128
- Fig. 40:** Retrato das crianças brincando; umas saltando a corda, outra empurrando uma jante de bicicleta, outra empurrando um carrinho e outra jogando a bola. Nelas é possível ver a aplicação do ferro e da madeira na sua produção. Foto: cortesia do acervo pessoal de Tembo Sinanhal, 2012 129
- Fig. 41:** Parte da narrativa do mural que se podem ver as regiões libertadas retratadas em círculo e as crianças em atividades recreativas e culturais. Foto: Daniel Benigna Lopes, foto feita por telefone celular, 2024 130
- Fig. 42:** Vista panorâmica do mural ilustrando o ambiente em que está inserido, onde se podem ver o mercado e vendedores fora do mercado. Pode-se ver, igualmente, o estado de degradação do jardim. Foto: Daniel Benigna Lopes, feitas por telefone celular, 2024 131
- Fig. 43:** Imagem panorâmica de parte do mural do Instituto Superior de Artes e Cultura. Foto: Cortesia de Fernando Tivane, 2024 132
- Fig. 44:** Parte do mural frontal do ISArC. Foto: Cortesia de Fernando Tivane, 2024 133
- Fig. 45:** Vista panorâmica do mural junto ao auditório Carlos Tembe. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2024 134
- Fig. 46:** Parte da narrativa no mural pintada no muro de um parque de viaturas. Foto:

Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2024

135

Fig. 47: *Imagem do Movimento Maputo Street Art. Título: Perdizes e Galos Revoltados.*
Dimensões: 250x300 Ano: 2024. Local: Machava-Bunhiça

142

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BM - Banco Mundial

FMI - Fundo Monetário Internacional

FRELIMO - Frente de Libertação de Moçambique

ISArC - Instituto Superior de Artes e Cultura

MANU - Mozambique African National Union

MUVART - Movimento de Arte Contemporânea em Moçambique

NESAM - Núcleo de Estudantes Secundários de África

PRE - Programa de Reabilitação Económica

RENAMO - Resistência Nacional Moçambicana

UDENAMO - União Democrática Nacional de Moçambique

UNAMI - União Nacional Africana de Moçambique Independente

SUMÁRIO

Introdução	15
<i>Sobre o Problema</i>	16
<i>Sobre aprender o caminho caminhando</i>	24
<i>Sobre os procedimentos metodológicos</i>	25
<i>Sobre o campo</i>	26
<i>Sobre a estrutura da dissertação</i>	32
CAPÍTULO I	
Um olhar sobre as artes na história de Moçambique	34
1.1. Antropologia e história: um “casamento” para levar a sério	34
1.2. O colonialismo e a reconfiguração da experiência nas artes e cultura	36
1.3. Breve Panorama Histórico de Moçambique	40
1.3.1. <i>Das origens do nome à presença portuguesa</i>	40
1.3.2. <i>Sobre Moçambique pós-independente</i>	47
1.3.3. <i>Sobre a arte contemporânea em Moçambique</i>	58
CAPÍTULO II	
Arte Pública: conceito e modalidades	67
2.1. Sobre o mural do município da Matola	74
CAPÍTULO III	
A Província de Maputo e Seus Murais: um sobrevoo pelas cidades de Maputo e Matola	80
3.1. As cidades e seus murais	83
3.2. Sobre os murais da Mafalala	89
a) <i>Mural do Tufu da Mafalala</i>	90
b) <i>Mural da Cotidiano da Mafalala</i>	92
c) <i>Mural dos desportistas</i>	94
d) <i>Mural dos poetas</i>	98
3.3. Sobre os murais da Baixa da Cidade de Maputo	102
3.4. Sobre os murais dos mercados	107

3.5. Sobre o mural da escadaria das barreiras do museu	111
3.6. Sobre os murais do bairro do aeroporto	113
3.7. Sobre os Murais da Cidade da Matola	123
<i>a) Vida e obra de Samora Machel</i>	123
<i>b) Mural do Instituto Superior de Artes e Cultura</i>	131
<i>c) Mural do auditório Municipal Carlos Tembe</i>	133
Considerações Finais	137
Referências Bibliográficas	143

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo central investigar os conteúdos e os usos da arte pública, cristalizada em pinturas murais, nas cidades de Maputo e Matola, em Moçambique. Observa-se como esses murais são um produto e, ao mesmo tempo, produtores de narrativas sobre a luta de libertação do país e de discursos voltados para a construção da nação.

Por arte pública, neste documento, entende-se como sendo a arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, os museus e galerias; trata-se de arte fisicamente acessível à população em geral, apresentada em espaço público e capaz de modificar a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário.¹ O termo “arte pública” engloba uma série de manifestações, em diferentes suportes, como esculturas, pinturas, performances ou projeções digitais, entre outros. O foco desta dissertação recai especificamente sobre a pintura mural.

No contexto africano, e em Moçambique em particular, falar sobre arte contemporânea como um todo ainda constitui um desafio pela escassez de trabalhos, quando comparamos à produção sobre arte no chamado Norte Global. Contudo, Costa (2005) e Brito (2012) consideram que, apesar dessa escassez, podemos encontrar referências importantes em eventos que reúnem artistas africanos, como as bienais de Johannesburgo, entre outros. Embora se faça alusão às pinturas murais, nos poucos trabalhos científicos em que a arte africana contemporânea é colocada em discussão, o muralismo não tende a ser muito evidenciado.

Em Moçambique, as teses de doutorado de Alda Costa (2005), Filimone Meigos (2018) e Estevam Filimão (2020) constituem bons pontos de partida para refletir sobre as artes e cultura contemporânea. Nestes autores, a abordagem das diversas fases que a arte atravessou está umbilicalmente vinculada às etapas da história do país, que vão desde o período da colonização, o pós-colonização e a guerra civil pela qual passou Moçambique. Há também as dissertações de mestrado de Tembo

¹ ARTE Pública. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo356/arte-publica>. Acesso em: 24 de agosto de 2022. Verbete da Enciclopédia. SBN: 978-85-7979-060-7.

Sinanhal (2016) e Isa de Brito (2012). Este último versa sobre o movimento artístico contemporâneo em que vários jovens artistas na cidade de Maputo se reúnem, já num ambiente de paz, com obras que refletem os elementos dessa transição. O trabalho de Sinanhal (2016) trata especificamente do muralismo em Maputo enquanto elemento de ocupação e reativação dos espaços públicos, assim como examina a participação do público na produção da pintura mural – uma abordagem que muito contribui para a presente pesquisa, ainda que dela se diferencie.

De forma específica, será com este último trabalho e com a recente obra em formato de catálogo, intitulada *Maputo Street Art*, que irei dialogar ao longo desta dissertação. Entretanto, um projeto de pesquisa da natureza de mestrado não nasce como de uma “varinha mágica”. Ele nasce de acúmulo de informações cujos pontos de penumbra vão alimentando a busca por compreensão.

Sobre o Problema

Em Moçambique, os debates sobre as artes, em geral, estão vinculados ao campo das “artes e cultura” e não necessariamente a uma reflexão antropológica sobre o tema. Assim, dos trabalhos a que tive acesso, evidencia-se sobretudo uma abordagem sobre os estágios de desenvolvimento da arte contemporânea. Na essência, elas são recortadas analiticamente e colocadas numa perspectiva histórica, mostrando como elas se foram metamorfoseando desde o período colonial, passando ao pós-colonial, com a afirmação de uma república popular e a mudança ideológica do socialismo para a economia de mercado, sem descurar as guerras que caracterizavam essas fases (Costa, 2005; Meigos, 2018; Filimão, 2020).

Na sua tese intitulada *Arte e Museus em Moçambique: entre as construções da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004)*, Costa (2005) nos remete a um panorama sobre as histórias das artes e culturas. Neste trabalho, a autora aponta a pintura mural como tendo estado engajada com as ações revolucionárias, numa mescla de artistas moçambicanos que combinavam as tradições moçambicanas com as perspectivas contemporâneas gestadas no México e com artistas chilenos: “o mural da Praça dos Heróis é, na opinião de Sachs, uma imagem auto-consciente da Revolução produzida pela Revolução, para servir a Revolução” (Costa, 2005, p. 291).

Volvidos onze anos, Sinanhal (2016), na sua dissertação de mestrado *Arte Pública em Moçambique – Maputo: Intervenções nos espaços públicos a partir da prática artística do Mural*, afirma que, em Moçambique,

a arte em espaço público é entendida como escultura/estátuas em jardins e praças, estatuárias monumentais que glorificam dirigentes ou figuras de referência. As soluções práticas e estéticas atuais ainda são o reflexo do contato e do discurso colonialista que afetou a nossa sociedade. As estátuas monumentais representam agora personagens que se identificam com a história e o regime político atual moçambicano, mas permanecem características formais e soluções estéticas dos monumentos do período colonial em Moçambique. (Sinanhal, 2016, p. 79)

Sinanhal (2016), tal como Costa (2005), evidencia que o surgimento da pintura mural está associado à ideia de Revolução e que servia de luta contra a agressão colonial, além de ser uma resposta à necessidade de afirmação de uma identidade moçambicana – ainda que mantendo algumas referências estéticas do período colonial. Segundo Sinanhal (2016),

A prática do muralismo nos anos 60, por parte dos artistas moçambicanos, está associada ao período colonial, como já referido. Os murais começam por estar associados à Revolução. Os artistas procuravam denunciar a opressão, a exploração e agitavam a construção da identidade moçambicana. Entre os anos 75/90, período pós-independência, os artistas passam a representar nos murais temas ligados à afirmação política, momentos históricos ligados à conquista da independência, entre outras preocupações. (Sinanhal, 2016, p. 79)

Sinanhal ressalta que, a partir da década de 2000, os artistas começam a pintar os murais já com alguma liberdade criativa, mas que essa liberdade configura aquilo que ele chama de um novo tipo de colonização, na medida em que as temáticas estão vinculadas a instituições e a publicidades. Sobre este assunto, Sinanhal (2016) refere que, na atualidade moçambicana,

os murais são financiados por empresas públicas e privadas, executados por artistas nas instalações das empresas, e os temas são na sua maioria representações visuais e emblemáticas destas

empresas. A produção desses murais sob moldura institucional reduz o contacto com o público. O público tem o seu acesso condicionado devido à natureza e localização do lugar em que os murais estão inseridos. (Sinahal, 2016, p. 79)

Destaco que esse carácter institucional dos murais será especialmente relevante para a análise que aqui desenvolvo. Seguindo por outro caminho, a opção de Sinahal, como artista, foi de aproximar a sua pintura mural ao público, procurando envolvê-los na sua elaboração. De acordo com o autor, “estes murais são compreendidos como ações participativas que convidam o público ‘distante’ das artes à colaboração na sua execução” (Sinahal, 2016, p. 80). Com efeito, esses “murais são executados em espaços ‘marginalizados’, lugares do povo, de livre acesso e informais, como mercados municipais, onde o público não tem restrições para ver e interagir com as obras” (*ibidem*). Assim, continua o autor, essas “opções permitem dissociar a arte da moldura institucional e convidar todas as pessoas, mesmo as distantes das artes, a refletir sobre o espaço público como lugar de todos e para todos” (*ibidem*).

Meigos (2018), na sua tese *Dinâmicas das artes plásticas em Moçambique*, situa os diferentes momentos das artes e cultura moçambicana através de um recorte de dois períodos marcantes da história do país. O primeiro, de 1975 a 1986, marca a época pós-independência, cujo primado era pelo coletivo, a cristalização do regime socialista. O segundo, de 1987 a 2016, caracterizou-se pela morte do primeiro presidente do país Samora Machel, eclosão da guerra civil que durou 16 anos, a assinatura dos acordos de paz, inaugurado o multipartidarismo, e a realização das primeiras eleições.

Se, no período de 1975-1987, em Moçambique, os campos político e cultural (ideológico) eram inegociáveis, dominantes e hegemónicos e, por isso, se sobrepunham ao económico centralmente planificado (pelo partido-Estado FRELIMO), no segundo período (1987-2016), o campo económico sobrepõe-se ao político e ao cultural, tornando-se dominante. Ou seja, a economia vai no posto de comando e inaugura a época “dolarcrática”. (Meigos, 2018, p. 25)

Segundo o autor, nestes períodos as artes e cultura seguiram as dinâmicas paradigmáticas vigentes em cada época, próprias de seu contexto social e político. Assim, no primeiro momento, os artistas estavam mais inclinados a criar temáticas

que exaltavam a coletividade moçambicana, enquanto no segundo, os efeitos do individualismo e da abertura para o mercado já eram visíveis, mas também eram retratados os efeitos da guerra civil, que na essência perdurou de forma quase recorrente muito mais do que os 16 anos (Meigos, 2018).

Nesse sentido, para Meigos (2018), a arte é um fenômeno que pode ser equacionado entre a necessidade de produção e reprodução social da identidade, portanto, a produção da diferença. Essa colocação me leva à questão que tomei como a “rocha” desta pesquisa, ainda na fase de elaboração do projeto. Considerando que, na perspectiva de Sinahal (2016), a atualidade da pintura mural é marcada por essa nova colonização, que se cristaliza na mercantilização, aspecto que Meigos (2018) nos traz como sendo próprio do contexto atual, o que produzem hoje as pinturas murais (recentes ou de outrora, ainda preservadas) no meio social em que estão inseridas? Levantar esta questão impele a fazer outras mais, como por exemplo, que narrativas estão contidas nos murais (produzidos em diferentes contextos históricos) e que leituras as pessoas fazem hoje sobre eles? Será que os murais falam, transmitem informação aos moradores das comunidades em que estão inseridos e também aos visitantes? Será que as comunidades que vivem em torno dessas obras se identificam com os murais? O desenrolar da pesquisa mostrou que não é tão simples e imediata essa relação das pessoas com os murais pintados pela cidade. O acesso físico facilitado a essas obras – diferente daquelas que se encontram em museus e galerias – nem sempre se desdobra em uma atenção especial por parte das pessoas que ocupam esses lugares. Uma pergunta que me acompanhou mais de perto ao longo da realização do trabalho de campo, bem como no meu processo de reflexão e estruturação da dissertação, foi o quão democrática é a chamada arte pública.

Neste breve relato da produção acadêmica existente sobre a arte contemporânea moçambicana, destaco ainda outros trabalhos: o de Manso (2004), com o título “A representação do homem nas artes plásticas contemporâneas”, com um pendor histórico; o trabalho de Mira (1999), que escreve vários artigos sobre as artes plásticas em Moçambique; e o de Sopa (2004), que fez um mapeamento histórico sobre as artes no país. Como argumento Meigos, “nenhum dos estudos mencionados se debruçou especificamente sobre as relações incrustadas do artista no mercado e no Estado (Meigos, 2022, p. 41-42).

A estes trabalhos, acrescento outros. Há o artigo de Rivas (2014), intitulado “Contemporary Art in Mozambique: Reshaping Artistic Nacional Canons”, que mapeia o desenvolvimento das artes em Moçambique com foco naquilo que a autora chama de nova geração de artistas contemporâneos. Noto também a obra *Atlantica: Contemporary Art from Mozambique and its Diaspora*, uma coletânea com trabalhos de artistas, curadores e acadêmicos, publicada em 2020. Por fim, destaco as dissertações de mestrado de Brito (2012), intitulada *Movimento de Arte Contemporânea em Moçambique – MUVART (2004- 2010)*, elaborada com o objetivo de apresentar esse movimento de artistas de uma nova geração e revelar o contexto histórico das relações entre a arte tradicional e a arte contemporânea moçambicana; e a de Matsinhe (2012), *The production of local art for a global cultural market in contemporary Mozambique*, um trabalho que analisa a produção da arte comercial num Moçambique contemporâneo, explorando as relações de poder entre os artistas locais (pintores e escultores) e seus patronos e mediadores no mercado das artes.

É no contexto desses trabalhos que esta minha dissertação se junta para contribuir com o debate sobre a arte contemporânea moçambicana, analisando, especificamente, a arte pública expressa em murais, suas narrativas polissêmicas e suas relações com as pessoas e com a cidade como um todo. Entendo a arte mural como um tipo de arte associada intimamente ao espaço urbano do qual faz parte. Ela transforma a cidade e as pessoas, assim como é transformada por elas.

De igual modo, esta dissertação pretende ser um contributo para um debate atual no campo da história e historiografia moçambicanas. Tal debate gira em torno da ideia de “roteiro da libertação”. Borges Coelho (2019) argumenta que, em Moçambique, estabeleceu-se uma relação especialmente estreita entre a política e a história após a independência do país:

tais relações foram modeladas por dois importantes fatores: por um lado, o monopólio das explicações do passado detido pela política e, no interior desta, pela Frelimo, o partido no poder e única fonte de autoridade; e por outro, a centralidade de uma narrativa específica da libertação que, codificada como um roteiro, um *script*, constituiu um instrumento para legitimar essa autoridade e torná-la inquestionável. Por outras palavras, o Roteiro da Libertação veio a constituir aquilo que Michel Foucault e Giorgio Agamben,

depois dele, designaram de “dispositivo”, ou seja, um discurso estratégico localizado na interseção das relações de poder e das relações de saber. (Borges Coelho, 2019, p. 4)

Nesta perspectiva, o que é chamado de “roteiro da libertação” é uma narrativa a partir da qual a história de Moçambique é contada, seguindo uma cronologia organizada segundo grandes fases separadas entre si por congressos da FRELIMO, que funcionam como marcos nesse processo de periodização (Borges Coelho, 2019, p. 5). O roteiro da libertação teria operado como uma ferramenta de legitimação do regime. Sua eficiência, ainda segundo o autor, estaria fundada no fato de ser uma narrativa clara, facilmente acessível às massas populares, e suficientemente flexível para adaptar-se às mudanças, “para manter a sua capacidade de resposta em diferentes circunstâncias”:

Mas o que de fato garantia essa flexibilidade após a independência era sobretudo o fato do Roteiro da Libertação não ser escrito, mas *transmitido oralmente*. Esta oralidade permitiu que o roteiro mantivesse a sua adaptabilidade ao longo dos anos, com base na gestão das suas afirmações e dos seus silêncios ou, se quisermos, mantendo um *corpus* central constante, mas com margens que podiam mudar ligeiramente para poder responder aos desafios do dia a dia, sempre diferentes. (Borges Coelho, 2019, p. 9)

Textos escritos importantes que serviam como guia para o roteiro da libertação eram, na verdade, transcrições de discursos proferidos por Samora Machel em grandes comícios, mantendo, assim, características próprias da oralidade (*ibidem*).

Em agosto de 2012, foi realizado um *workshop* na Universidade de Western Cape, África do Sul, que procurou abrir um diálogo em torno das proposições de Borges Coelho. A partir desse evento, foram produzidos diversos artigos que mostraram como a história foi “ficcionalizada” pela FRELIMO em seu favor, relegando para si o direito de narrar o processo de luta de libertação. Tais artigos foram reunidos em um número especial da revista *Kronos*, organizado por Paolo Israel.

De acordo com Israel (2013), os artigos da referida edição traçam a inscrição da narrativa nacionalista numa variedade de meios, formas e corpos de produção de conhecimento – tais como discursos políticos, fotografia, poesia, música, canto e dança, memória viva, paisagem, história acadêmica, panfletos e arquivos. Os artigos

revisitam tais objetos, abrindo-os a novos tipos de escrutínio, considerando-os sob ângulos variados e originais, e inscrevendo-os em temporalidades e explicações mais complexas, afrouxando, desse modo, o controle do guião de libertação sobre a escrita da história moçambicana (*ibidem*).

O roteiro da libertação, conforme abordam estes autores, diz respeito ao “privilégio” que a FRELIMO se deu, no âmbito das lutas de libertação contra o colonialismo, de contar a história sobre a sua luta, mantendo certos silêncios e omissões. De Souto (2013), corroborando com Borges Coelho, vai dizer que a FRELIMO, no processo de construção da história e da nação, teve por base a oralidade. E, mais recentemente, tem reforçado sua narrativa por meio da publicação de grande número de memórias escritas por participantes da luta de libertação e biografias de heróis da luta (*ibidem*). Trata-se de uma estratégia de construção da memória coletiva por meio da memória individual de atores cuidadosamente selecionados.

De Souto (2013) argumenta ainda que é verdade que em Moçambique, depois da introdução do pluralismo político, mas sobretudo depois de 2004, quando Armando Guebuza assumiu a presidência, houve uma evidente revitalização da FRELIMO, da sua história e da sua memória. Contudo, paralelamente à revitalização, tomou-se a posição extrema de recusar críticas, acentuando algo que Aquino de Bragança e Jacques Depelchin já tinham chamado a atenção em 1986: que um dos grandes problemas da história da FRELIMO surge não só na forma como a discussão acontece, mas também na utilização do conhecimento de uma forma que não admite questionamentos.

Thompson (2013), que também participa do debate, nos mostra que, para além da oralidade, conforme pressupunha Borges Coelho, da memória e das biografias escritas por ex-combatentes da libertação, a narrativa oficial da FRELIMO foi contada e legitimada por meio de fotografias em jornais.

The sub-headline read, ‘Reaffirming the anti-racial political line and the proposition of no interference in other countries’. The same article included two photographs, which according to their captions depicted a press conference in Lourenço Marques that included delegations from the Republic of

Portugal, the Organisation of the African Union and Tanzania [...]. Four days later, on September 21, 1974, *A Tribuna* reported, ‘Frelimo is an organisation destined for all of Mozambique without distinction of race, colour or belief’, a direct quote from the soon-to-be President, Samora Machel, who was then speaking to the diplomatic corps in Tanzania [...]. The article also contained the headshots of the transition government that Frelimo later claimed represented all the ethnicities and races in Mozambique [...]. Inside their front pages, *A Tribuna* and other daily papers featured editorials titled, ‘Who’s afraid of Frelimo’ and ‘With Eyes to the Future: Calm Reasons to Stay in Mozambique’, each of which included photographs of white settlers and text that detailed their frustrations with being ‘confused with’ colonisers. Editorial boards frequently published headlines and pictures that characterized Frelimo as anti-racist and anti-discriminatory, and, before and after Mozambique’s official independence, Frelimo was keen to situate its power within this particular rhetoric. (Thompson, 2013, p. 160)

Num outro momento, evidenciando como essas narrativas foram também muitas vezes construídas por meio de fotografias, Thompson avança da seguinte forma:

Unlike João Paulo Borges Coelho, who argues that Frelimo’s liberation struggle and proclamation of victory over the Portuguese was largely verbal, I assert that cameras, films, photographs and even the opportunity of having an individual’s image taken were realities of daily life before and after independence. In fact, the technological limitations and possibilities that photography presented in 1974 to Frelimo, photographers, their subjects and audiences were critical to the documentation and preservation of the unfolding of Mozambique’s history as both a colony and independent state. Furthermore, the press and commercial photographers that practiced in this period have since appropriated photography’s technical and visual aspects to reflect on their lives in relation to Mozambique’s history. (Thompson, 2013: 162)

Nessa perspectiva, o autor argumenta que o seu estudo da fotografia é também um estudo das diferentes práticas políticas, por vezes de oposição, nas quais as fotografias

foram inseridas e retrabalhadas em histórias de colonialismo e de libertação altamente complicadas, mutáveis e até contraditórias (Thompson, 2012).

Esta dissertação pode ser compreendida como um acréscimo ao debate exposto acima, mostrando como a arte mural foi também um instrumento importante na construção da história e da imagem da nação, guiada pelo roteiro da libertação. Os murais somam-se às outras linguagens na construção de uma narrativa oficial. Assim como a oralidade, destacada por Borges Coelho, os murais codificam suas mensagens de forma suficientemente flexível para manter sua instrumentalidade até os dias atuais.

Acrescento ainda aqui outra reflexão. Se não se pode abordar a história de Moçambique sem considerar o roteiro da libertação, narrado por atores legitimados pela FRELIMO e pelos demais órgãos oficiais do Estado-nação, também não se pode falar de um Moçambique independente sem considerar o legado colonial em toda a esfera do país e dos decisores da nação moçambicana. É nessa linha de pensamento que esta dissertação também argumenta que o colonialismo está presente ainda na história dos moçambicanos, mesmo considerando que a experiência colonial não foi vivida de forma passiva, mas reconfigurando as suas opções. Ademais, esta é uma parte que o roteiro esconde na sua narrativa sobre a luta de libertação.

Sobre aprender o caminho caminhando

“Aprender o caminho caminhando” foi uma expressão que ouvi quando ingressei no Museu das Pescas, em 2012, a convite do já falecido Sr. Manuel Luiz Gonçalves, a quem chamávamos de ideólogo do Museu. Quando ele se referia a isso, dava exemplos de Moçambique, que foi governado por jovens, de certa forma inexperientes, para a gestão de uma recém-nação, em construção. Esses jovens começaram por abraçar a causa da luta de libertação e conseguiram conquistar a independência de Moçambique. Foram precisas ações em campos desconhecidos, foram necessárias atitudes de ousadia, de enfrentamento de “monstros” que se figuravam inabaláveis, mas fizeram o seu caminho histórico aprendendo com as experiências e com os erros do dia a dia. Manuel Luiz Gonçalves contava esses episódios para me ensinar que nem tudo estaria pronto a ser executado na minha mesa enquanto investigador no Museu. Ao exemplo do que aconteceu no país e nas pescas,

especialmente a pesca artesanal, onde ele trabalhou por cerca de 40 anos, foi se desenvolvendo nesse espírito até virar no que hoje é conhecido como ministério do Mar. Um setor que iniciou como Ministério das Pescas, desmembrado do então Ministério da Agricultura e Pescas. Este ponto e todo o presente trabalho se espelham nisso, aprender o caminho da pesquisa em antropologia caminhando. Foi uma caminhada que teve início embrionariamente com a graduação, com alguns trabalhos no Museu das Pescas e, mais recentemente, no Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC), como docente e investigador. Portanto, os procedimentos metodológicos e o campo fazem parte desse percurso.

Sobre os procedimentos metodológicos

Em qualquer pesquisa acadêmica, é sempre conveniente fazer uma descrição dos métodos e técnicas que serão usados na coleta do material etnográfico, e esta pesquisa não será uma exceção a tal simples e honesta regra. De fato, metodologicamente, me proponho a realizar um estudo exploratório de carácter qualitativo com recurso ao método etnográfico para a coleta do material empírico. De acordo com Magnani (2009: 135), a etnografia é uma forma especial de operar, em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para atestar a lógica de sua visão de mundo, mas para, seguindo-os até onde seja possível, numa verdadeira relação de troca, comparar suas próprias teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente.

Esta etnografia teve como universo de pesquisa artistas plásticos que se dedicam a pintar murais (olhando para seus estilos, técnicas e narrativas), dirigentes do pelouro da Cultura de Desposto dos municípios de Maputo e Matola, bem como as comunidades que residem nos locais em que as obras estão pintadas.

Através da observação participante, examinava as reações das pessoas aos murais identificados para análise. Foram realizadas algumas entrevistas e conversas informais com as pessoas que se mostravam disponíveis e com alguns representantes das organizações de base comunitária dos bairros em que os murais foram produzidos,

com objetivo de captar as suas percepções, significados, valores, memórias narradas pelos murais e a importância que atribuem a esses trabalhos de pintura mural.

O uso da fotografia neste trabalho se mostrou de grande importância, na medida em que possibilitou duas coisas: o registro das imagens para captar informações analisadas posteriormente; e a apresentação final do resultado das reflexões desenvolvidas. Sigo aqui a ideia de Milton Guran (2000) quando nos diz que a fotografia numa pesquisa pode cumprir duas finalidades distintas: fotografar para descobrir e fotografar para contar. Igualmente, a fotografia foi usada para *ler as imagens*, nos moldes de Schwarcz (2014), para quem é possível retirar das imagens informações que vão além dos documentos escritos e dos discursos falados. As fotografias são entendidas aqui para além daquele uso corriqueiro de ilustrações que adornam a dissertação. São usadas em diálogo direto com as análises realizadas. E aqui elas têm duplo sentido, da foto em si e dos murais que ela procura retratar.

Portanto, a fotografia não é um instrumento apenas, ela carrega muito do olhar do fotógrafo. Com isto, as fotografias aqui apresentadas tem esse viés. Ela é usada para apresentar os murais aos leitores, mas também para ressaltar algumas perspectivas do meu próprio olhar sobre os murais. Pelo que, o leitor irá encontrar fotografias dos murais que destacam as pinturas, bem como fotografias dos murais que as colocam em relação com o contexto que as circunda: pessoas, carros, árvores, placas, sinalizações, mato, entre outros.

Sobre o campo

Trago, por fim, uma reflexão rematando que o “campo”, para mim, teve início com a minha experiência enquanto estudante de mestrado na Universidade de Brasília, no Brasil. Por isso, ao mesmo tempo em que procuro adentrar nos detalhes de recolha de dados sobre o meu objeto de estudo, apresento aqui algumas inquietações que acompanharam meu processo formativo como um todo.

Foi na experiência com colegas de turma que me dei conta que parte considerável da antropologia brasileira tem debatido bastante as questões de racismo e indigenismo, num exercício cujas abordagens procuram dar novas possibilidades, no lugar “de

perpetuar um perfil de antropologia colonizada e colonizadora” (Castro, 2022). Essa busca por “esviscerar” a antropologia ocidentalizada, marcada pelo viés da branquitude, tem levado a abordagens e apelos por uma antropologia que aceita o lugar de fala dos negros e dos indígenas enquanto indivíduos cujos sentidos demandam outras bitolas (Medeiros, 2017; Castro, 2022; Damásio, 2022). Isso leva a que a antropologia brasileira frise constantemente a questão identitária ancorada na raça, na religião, no gênero etc., mas com maior enfoque para as reivindicações dos negros e dos indígenas em todas as vicissitudes que lhes são características. As experiências de campo que dão base a grande parte desses trabalhos não fogem aos dizeres vinculados a essas classificações para dar sentido ao que pretendem afirmar.

O que estou a dizer é que a perspectiva antropológica da alteridade – ou do afastamento – e do familiar – ou do exercício de aproximação do outro – é marcado por um nós, mas não um nós antropólogo. É um nós negros/as antropólogos/as, ou nós antropólogos/as indígenas, em contraposição a um nós antropólogos/as brancos/as. Esse é um dos segmentos da antropologia brasileira com o qual tenho sido confrontado nestes dois anos de mestrado. Seguramente, tenho mais visto o eu negro/a reivindicando uma nova narrativa nas análises antropológicas dos povos negros e indígenas. Nisso não vejo problema. O fato é que essa reivindicação parece estar a cegar grande parte de um segmento de antropólogos e antropólogas brasileiros cujas abordagens tentam homogeneizar o negro e o indígena.

Por ser negro, durante o mestrado fui levado muitas vezes por alguns colegas negros a me posicionar nas análises antropológicas dos autores que debatíamos na sala de aula “como negro”. Era pressionado psicologicamente a concluir meu raciocínio analítico na base da minha cor de pele e “como africano”, sem se importarem que eu sou moçambicano. Se não o fizesse, era considerado alienado pelo colonizador. Enquanto antropólogo, insisto que isso é muito mais perigoso do que procurar aprender ou apresentar outras formas de saber num vasto e “rico mosaico de conhecimento” (Ingold, 2019: 61) disposto na humanidade. Ao agir desse modo enveredamos, paradoxalmente, por algo próximo daquilo que Ingold chamou de cientificismo. Para este autor,

O cientificismo é uma doutrina ou sistema de crenças, fundada sobre a afirmação de que o conhecimento científico tem apenas uma forma, e que essa forma tem uma reivindicação de verdade incomparável e universal. (Ingold, 2019: 61)

Como uma antropologia que pretende ter superado o cientificismo há tanto tempo, assumindo-se subjetiva, parcial e fragmentada, pode ambicionar agora generalizações, supostamente verdadeiras?

Vale a pena lembrar, na lógica de pureza e perigo de Douglas (1976), para quem essas questões são simbólicas e relativas, que ser negro antropólogo moçambicano não é o mesmo que ser negro antropólogo brasileiro. Nossas lutas são diferentes, nossos estigmas são diferentes, nossas experiências de exercício de afirmação e cidadania divergem. Pode ser que no sistema “mundi” sejamos rotulados com uma mesma plataforma, mas os nossos dilemas e desafios são relativos ao contexto e aos valores simbólicos que cada um de nós aciona para se fazer presente.

Silva (2019), no seu trabalho de dissertação intitulado “Uma escrita contra-colonialista do quilombo Mumbuca, Jalapão – TO”, faz um interessante apelo ao afirmar que, nesse exercício de escrita onde queremos nos fazer presentes e compreendidos a partir dos nossos lugares de fala, devemos nos

abster do caminho possível do entendimento da escrita contra-colonialista como dicotomia simplista e essencialista de “nós” contra “eles”, no sentido de inverter posições ou sinônimos de “nós” melhores e “eles” piores. (Silva, 2019: 19)

Silva sugere que a escrita que evidencia o lugar de fala quilombola – e eu acrescento, do “negro antropólogo” – não deve ser uma escrita de sobreposições, mas de trazer confluências e de perceber a existência de outras lógicas de reflexão, além de que os negros e indígenas também podem escrever sobre si sem romantismos e vitimismos.

A minha experiência de campo foi completamente diferente do que poderia supor grande parte das leituras feitas a partir da antropologia brasileira. Em Moçambique,

no exercício da minha pesquisa, a questão identitária marcada pela raça não se colocou como um dos elementos a considerar. Há outras lógicas, outros marcadores de sentido e de alteridade, os quais eu venho experimentando desde que fiz a graduação e em alguns trabalhos de pesquisa posteriores. Mas aqui vou me deter na pesquisa de campo para esta dissertação, destacando os desafios reais que enfrentei e as soluções buscadas para essas questões particulares.

As pessoas dos lugares que pesquisei e os meus interlocutores em geral não me viam como estranho ou próximo por ser negro. O estranhamento era por ser um pesquisador, “um entrevistador”. Eu era estranho àquele mundo, e sou ainda estranho, por ser estudado e a desenvolver conversas sobre assuntos que para eles é óbvio. Me tornava próximo à medida que dialogávamos e, de quando em vez, recorriamos a piadas em língua local *Xishangana* e *Xichopi* ou *Cicopi*.

Entretanto, constantemente tinha que me apresentar e explicar *sem gaguejar e nem pestanejar* (para que não houvesse alguma desconfiança) sobre o que eu pretendia com as conversas, ainda que dissesse se tratar de um diálogo sobre os murais com os quais eles convivem no dia a dia. De contrário, as pessoas não conversavam comigo, ainda que a conversa iniciasse com o idioma local, *Xichangana*. O que marcava nosso distanciamento – e, conseqüentemente, a disposição deles para conversarem comigo – era o fato de eu ser alguém que os abordou para colher informações, para escrever um documento, uma dissertação de mestrado de uma formação que estava a fazer no Brasil. Portanto, era assim que me apresentava: “Sou estudante de Antropologia no Brasil, estou a terminar o curso e estou a escrever sobre os murais”.

Para essas pessoas, a minha condição era privilegiada, autossuficiente financeiramente, e aí viam a possibilidade de obter algum benefício com a conversa. Aqui, vale a pena lembrar do jovem guia que me levou aos três murais do bairro Mafalala (abordados mais à frente nesta dissertação). Enquanto caminhávamos, íamos conversando sobre o que os jovens do bairro pensam sobre os murais, sobre as questões de criminalidade através das quais o bairro é conhecido, mas também sobre como o museu e os murais reescrevem o bairro como elemento importante na

memória e no patrimônio cultural em Moçambique, em África e no mundo.² Depois de vermos o terceiro mural, o jovem guia falou que estava com fome e que não tinha comido nada. O que ele se esqueceu foi que saímos do Museu de Mafalala juntos e que, no momento em que foi indicado para me acompanhar, ele acabava de terminar o seu pequeno-almoço.

Noutros murais, o cenário era completamente diferente. As pessoas ficavam curiosas por me verem observando atentamente as pinturas e, posteriormente, fazendo registos fotográficos. Neste exercício, percebi que muitas pessoas só se interessavam pelos murais no momento em que eram pintados. No decorrer dos dias em que me fiz presente, quase ninguém tinha um olhar de “análise”, procurando compreender o que os murais contam. Me recordo quando fotografava o mural dos heróis moçambicanos com o meu telefone celular, na praça de mesmo nome, e uma moça ficou curiosa em saber por que eu estava a fotografar. Perguntei a ela se entendia o que o mural transmite, o que significavam as imagens ali expostas. Ela me respondeu que passava por ali todos os dias – disse isso com um sorriso –, mas que não sabia do que se tratava.

Quando desenvolvia essa conversa, aproximou-se de nós um jovem que me questionou se eu gostava do que via. Quando respondi que sim, ele disse: “eu cresci aqui, vejo todos os eventos que acontecem aqui na praça; essa pintura é nossa, é nossa história, é nossa identidade, os nossos mais velhos lutaram por nós para nos libertar e é isso que esta aí”. A conversa se estendeu mais um pouco. Parei de fazer as fotos e de falar com a moça, para prestar mais atenção na fala do jovem que me parecia ter entre 18 e 19 anos de idade. Faço menção à idade porque nesta faixa etária em Moçambique, principalmente naquele contexto, poucos têm interesse pela história de libertação da país.

Ao querer aprofundar a conversa com o jovem, a moça se retirou, agradecendo o momento de partilha de informação, pois ficou a saber o que o mural significava, disse ela. Passados alguns minutos, continuei a fazer as fotos, escutando o jovem a falar de como aquele espaço era protegido e que estava perplexo por eu estar a fazer

² Como referiu Ivan Laranjeira, diretor do Museu de Mafalala. Este museu inclui no seu roteiro turístico os murais e outras atividades artístico-culturais do bairro.

registro fotográfico sem que os militares que guarnecem o lugar aparecessem. Disse o jovem: “boss, cuidado, aqui é proibido fazer fotos, se te virem vão levar o seu telefone”. Fiquei admirado e preocupado, não compreendia a razão, porque me parecia algo público e de acesso a todos os que passam por ali. Nisso, vinha na nossa direção um indivíduo³ que me alertou, dizendo: “irmão, não é permitido fazer fotos aí, nem sei como ainda não te proibiram”. Na verdade, isso só aconteceu porque eu estava a fazer os registros de um ângulo em que os guardas militares não me visualizavam. Agradei o alerta e me retirei do local. Fiquei observando, por um período de duas horas, as pessoas passando, quase nenhuma parou para apreciar o mural. Com base nesta experiência do mural da praça dos heróis moçambicanos, na cidade de Maputo, que foi o primeiro que escalei, mudei de estratégia de inserção junto às pessoas que vivem e circulam entres os murais. Se antes chegava, me apresentava e perguntava às pessoas sobre as mensagens contidas nos murais, passei a realizar o registro fotográfico em primeiro lugar, ao mesmo tempo em que ia observando os potenciais interlocutores, porque a minha atividade despertava curiosidades.

As viagens de deslocação para os murais foram sempre feitas por meio de transportes privados, que chamamos de *chapas*, assim como de *Yango*, um serviço de transporte de aplicativo semelhante ao Uber. Nos chapas, aproveitava para ouvir e dialogar sobre as questões do país, relativamente à aproximação das eleições e em quem as pessoas iriam votar. Aliás, a minha pesquisa foi marcada por esse contexto muito conturbado. As pessoas andavam – e andam ainda – muito desconfiadas, por causa do regime do dia, ao mesmo tempo em que andam saturadas, desacreditadas e revoltadas com o partido no poder. Conversar sobre murais próximos a instituições do partido FRELIMO retraía as pessoas. Quando fotografava um mural na Matola no bairro 700, por exemplo, quase ninguém queria conversar comigo. Esse mural está próximo de instituições do governo e da sede provincial do partido FRELIMO. Apenas algumas pessoas aceitavam dialogar comigo, mas sempre que me apresentava como um estudante que estava a cursar mestrado no Brasil e a estudar os murais e suas mensagens.

³Percebi depois que o indivíduo era militar e estava a entrar para render um de seus colegas guardas.

Se com as pessoas das comunidades onde os murais estão inseridos a dificuldade era interagir com elas em torno das temáticas dos murais, com os artistas escolhidos para análise as dificuldades estavam no acesso a eles. Foi muito difícil marcar encontros com esses artistas para conversa enquanto trabalhavam em suas obras. Com ambos os artistas nos quais me concentrei, só foi possível lhes observar nas suas produções por uma vez, ora por dificuldades de transporte, ora por falta de comunicação e disponibilidade. Porém, foi com eles que passei a saber as narrativas de suas obras, conforme suas intenções. Um aspecto curioso é que os artistas normalmente chamavam os seus murais de arte; já o público muitas vezes chamava aquelas obras apenas de *pinturas bonitas*. E é a essas “pinturas bonitas” que iremos nos dedicar ao longo dessa dissertação.

Sobre a estrutura da dissertação

Para além desta parte introdutória, este trabalho conta com mais três capítulos, conforme apresento abaixo.

O primeiro capítulo parte do debate sobre a importância da relação entre a antropologia e a história, evidenciando como os grandes eventos como o colonialismo deixaram legados nas artes e cultura em sociedades de contato, tal como é exemplo Moçambique. Aqui também trago um maior aprofundamento na história pós-colonial do país, seguindo, com algumas críticas, a narrativa convencional. E argumento como as artes contemporâneas precisam ser compreendidas tendo em vista tal pano de fundo.

No segundo capítulo, adentro o debate sobre o conceito e as modalidades de arte pública. As diversas contribuições sobre esta temática mostram como esta prática vem se desenvolvendo no mundo como um todo, e em Moçambique em particular. Mostro como a arte pública engloba manifestações diversas, dentre elas o graffiti, as performances de dança, pinturas, estátuas, esculturas e os murais. Procuo, então, especificar o que entendemos neste trabalho como sendo mural. Em seguida, ilustro essa definição com um estudo de caso.

No terceiro capítulo, descrevo e analiso os diversos murais das cidades de Maputo e Matola. Examino essas obras como produto das narrativas oficiais do poder público e privado. Observo também como as pessoas recepcionam as narrativas dos murais nos ambientes em que estão inseridos e como os próprios murais vão sendo transformados pelo tempo e pelos usos que deles são feitos.

Por último, teço minhas considerações finais, evidenciando os principais pontos que a pesquisa procurou demonstrar e indicando como essa pesquisa abre uma janela para novas investigações sobre outros modelos de arte pública que vêm sendo produzidos em Maputo e que não se enquadram nas lógicas da arte oficial.

CAPÍTULO I

Um olhar sobre as artes na história de Moçambique

1.1. Antropologia e história: um “casamento” para levar a sério

A partir de autores como Sahlins (1990), com *Ilhas de história*, e Wolf (2009), em *A Europa e os povos sem história*, reflito aqui sobre a importância da história para as análises antropológicas, ou seja, a história na sua relação com a cultura. Após fazer essa reflexão, realizo uma incursão pela história moçambicana, com foco naquilo que nos permite melhor compreender o objeto desta dissertação.

Com perspectivas diferentes, os autores supracitados nos sugerem que, para compreender determinada configuração social, é profícuo considerar a história dessa sociedade, não só no plano micro, mas macro. Isto é, importa pensar a sociedade para além do contexto histórico local, alcançando também o global. Sahlins e Wolf fazem essa virada analítica na antropologia na década de 1980. Mas vale considerar que a importância da história nos estudos da cultura já é notada, principalmente nos Estados Unidos da América, desde Franz Boas.

A grande contribuição do livro de Wolf (2009) é que, para o autor, não se pode estudar nenhum povo sem entender que ele está relacionado com um contexto maior. Essa máxima nos coloca numa relação entre o microcosmo e o macrocosmo, na medida em que há processos históricos que são locais e outros que são globais, contudo, sempre relacionados. O autor sugere que não se pode pensar em nenhum povo como sendo isolado, pois os macroprocessos existentes acabaram construindo o que vem a ser entendido como capitalismo ou economia mundial. Wolf (2009) critica as noções de sociedade e de cultura como categorias autônomas e isso o coloca numa perspectiva de que tanto as culturas quanto as sociedades vão se reavaliando, se reconstruindo em função de toda essa conjuntura que se dá no exterior das comunidades.

Na mesma linha de pensamento está Sahlins (1990), que afirma que o que “os antropólogos chamam de estrutura – as relações simbólicas de ordem cultural – é um objeto histórico”. Essa afirmação cancela de modo explícito a oposição das noções de estrutura e história (Sahlins, 1990, p. 8). Sahlins sugere ainda, tal como Wolf, que a história é construída da mesma maneira geral tanto no interior de uma sociedade quanto entre sociedades (*ibid*, p. 9), daí que os homens em seus projetos práticos e em arranjos sociais informados por significados das coisas e de pessoas submetem as categorias culturais a riscos empíricos, de modo universal. Sahlins afirma que,

A própria teoria do sistema mundial faz concessões à preservação das culturas satélites enquanto meios de reprodução de capital na ordem dominante europeia. Mas se assim for, e adotando o ponto de vista alternativo dos chamados povos dominantes, a riqueza europeia está atrelada à reprodução e até mesmo à transformação criativa de ordem cultural desses povos (Sahlins, 2009, p. 8).

A partir da narrativa do Capitão Cook, Sahlins nos revela que eventos majestosos como esses recebem significação em contextos diversos e vão se reestruturando. Assim, a cultura é significação e essas significações são anteriores às pessoas, pelo que Sahlins a vê como sendo a síntese do passado e presente. Em suma, cada povo vê o seu mundo na dimensão histórica da cultura, daí que as categorias de cada povo não são estanques, elas podem ser transformadas e repensadas por meio de eventos grandiosos como o colonialismo, que aqui nos interessa especialmente. E estes eventos são também (re)significados na medida em que buscamos sentidos para as coisas práticas que advêm deles. Sentidos estes que são construídos para dar significado aos eventos e ao mundo com o qual interagimos.

O que fica evidente com a contribuição destes autores é, por um lado, que não podemos abstrair o povo e pensá-lo fora desse contexto global. Mas também, por outro lado, os indivíduos não podem ser vistos como sujeitos passivos dentro do grande sistema mundial, em grande medida marcado por relações econômicas, sem descurar outros modos de relações. O lado “fantasmagórico” da abordagem de Wolf (2009), principalmente, reside no fato de ela ignorar sobremaneira as elaborações conceituais dos outros povos, na medida em que se acredita que tudo provém dessa relação histórica global. Entretanto, se mantivermos ponderada a abordagem histórica

da cultura, podemos captar aspectos de interesse que se desdobram para o entendimento daquilo que Sahlins chamou de estruturas prescritivas e estrutura performativas, e daí captar os significados e conceitos próprios de cada sociedade.

1.2. O colonialismo e a reconfiguração da experiência nas artes e cultura

Ao fazer a reflexão acima, pretendo deixar clara a necessidade de considerar as artes africanas, moçambicanas em particular, à luz dos grandes eventos mundiais, sobretudo o colonialismo. Não descuro outras perspectivas, porém penso ser fortuito ir por esse caminho. Não digo que a produção de cunho estético africana teve início com o colonialismo, porém o prisma aqui adotado vai permitir observar elementos que cristalizam o estágio atual das artes em Moçambique e as várias narrativas sobre cada um dos murais aqui examinados, tendo em conta as épocas de suas respectivas execuções.

Para melhor esclarecer o recorte temporal adotado, vale desenvolvermos um pouco mais sobre o lugar do colonialismo como fator crucial para entendermos o contexto moçambicano contemporâneo, e o domínio das artes moçambicanas em particular.

Frantz Fanon (2008), em sua obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*, já evidenciou a importância de considerar os impactos do processo colonial em sociedades que passaram por essa experiência histórica, tratando mais especificamente do caso martinicano. Fanon abordou esses elementos ao analisar a situação dos negros e brancos dentro do contexto dos efeitos do colonialismo na década de 1950, não como antropólogo, mas psiquiatra. Porém, com uma contribuição de certo modo antropológica, o autor fala do indivíduo inserido num contexto social, não à luz dos efeitos da constituição francesa sobre os martinicanos de então, mas a partir das estruturas sociais forjadas pela experiência colonial.

Fanon (2008), a partir do contexto específico do colonialismo, vai demonstrar como os tipos ideais foram sendo construídos. As formas de falar, vestir e até as relações afetivo-sexuais foram sendo modeladas à imagem do homem branco, o colono, e isso também gerou consequências para os brancos e negros tanto no plano subjetivo como

no objetivo, quando muitas atitudes não eram percebidas como sendo próprias dessa condição.

O que Fanon descortina é que os negros, ao exemplo dos martinicanos, não percebiam que os seus desejos estavam moldados pela relação de contato que tinham com os brancos franceses. E isso levou muitos martinicanos a se considerarem “franceses” e não negros, em relação aos senegaleses por exemplo. Isso seria uma espécie de alienação. Desse modo, o autor desvenda em seu trabalho que todas as ideias de branquitude estão dentro das estruturas mentais dos negros e brancos. Essas ideias são produzidas pelos costumes inerentes ao próprio colonialismo, que foi dando origem a práticas e conceitos específicos não só entre os indivíduos martinicanos e franceses brancos, mas um pouco pelo mundo todo.

Assim, o que ele nos coloca é que existe, por um lado, consciência da colonização e, por outro, a colonização da consciência, na medida em que a chegada dos europeus colonizadores nos diversos lugares vai produzir novas práxis em função daquilo que eles designaram de civilização. Muitos povos podem não se aperceber disso, mas o contato colonial trouxe várias formas de ser e criou o que Fanon chamou de dialética de ser e ter. Um aspecto instigante de se pensar é a questão de como os europeus conseguiram subjugar os demais. Eles o fizeram a partir daquilo que Fanon chamou de alienação psíquica do negro. O “golpe” da colonização se revestiu da ideia de civilização superior aos demais povos, que se caracterizavam na infantilização das pessoas e inferiorização da raça, das práticas culturais, das mulheres, dos homens, dos idiomas e principalmente a econômica.

Uma vez mergulhados nesse universo, onde os fenômenos psicológicos regem as relações dos nativos e colonizados, marcadas muitas vezes por inferiorização econômica, a colonização comportava não apenas a inserção de condições objetivas e históricas, mas também atitudes do homem diante dessas condições. Assim, chamando o homem negro, mas também o branco, à consciência de si próprios, Fanon nos propõe uma reestruturação mundial onde o problema deixa de ser o racismo, as relações inter-raciais, o lugar do branco ou do negro apenas, mas o Homem como um todo no mundo.

Por último, não menos importante, é que se pode notar na contribuição de Fanon (2008) que ele inaugura uma série de temas que passaram a vigorar na antropologia, tais como multiculturalismo, decolonialidade, branquitude, só para citar alguns exemplos, que na atualidade se batem com muito “fervor”. Por isso, importa a abordagem histórica na antropologia para compreensão dos processos e fenômenos sociais mundiais que ajudam a dar sentido a algumas práticas locais, considerando aqui sobretudo o grande empreendimento colonial que impactou a reorganização do mundo.

É fundamental compreender que o colonialismo teve efeito não só nos aspectos políticos e econômicos, isto é, na dominação e na exploração de vários povos pelo mundo, mas também exerceu grande impacto no remodelamento das formas de perceber o mundo. De acordo com Trajano Filho e Braz Dias (2015),

A continuidade de alguns aspectos do modo colonial de organizar a vida social justifica-se pela força hegemônica do mapa mental obsessivamente construído pelas mãos dos agentes do colonialismo, mas também pelos usos estratégicos que tais classificações ainda podem ter para alguns grupos sociais na contemporaneidade. [...] A reprodução de categorias sociais originadas nos regimes coloniais pode ser encontrada em diferentes contextos: de persistentes representações raciais a formas contemporâneas de classificação e hierarquização de hábitos, relações, espaços, conhecimentos, línguas, crenças religiosas, sistemas políticos, moralidades etc. (Trajano Filho e Braz Dias, 2015, p. 13)

De fato, para entender as artes em África, em particular Moçambique, é preciso considerar as “heranças” deixadas pelo colonialismo, pois os traços dessas produções artísticas, ainda que criativos, encontram âncora nas configurações e reconfigurações das experiências coloniais. Muitos dos artistas contemporâneos tiveram seus aprendizados e formações em escolas do colono, alguns com experiências no próprio contexto europeu. Artistas como Malangatana, com produções murais desde o período colonial, mas também artistas como Titos Pelembe e Tembo Sinhalal, só para citar alguns exemplos, mais recentemente tiveram seus estudos realizados em escolas de

Belas Artes em Portugal e, por conseguinte, as suas produções conhecidas internacionalmente.

A experiência colonial foi especialmente relevante na construção de determinado olhar sobre as produções de cunho estético oriundas de realidades africanas. A própria definição de “arte africana” é resultado desse olhar colonial. Embora possamos entender a intenção estética como universal – como disseram Boas (1955), Morphy (2005) e Coote (1992) –, o conceito de arte é ocidental. Ele diz respeito, originalmente, a um fenômeno acontecido exclusivamente no mundo ocidental, de autonomização do campo da arte. Depois foi ampliado às produções de outros povos, com um viés etnocêntrico e colonial, por meio da ideia de “arte primitiva”. E só mais recentemente há um movimento de crítica a essa ideia, por meio da concepção de um campo de “arte africana contemporânea”.

De fato, as “acusações” de que a África artística moderna entrou para essa designação a partir do colonialismo são constantes e aceitáveis, mas a ideia de ela ter sido passiva é no mínimo discutível. Meigos (2022) afirma que a modernidade pôs em contato o ocidente europeu com o resto do mundo, carregando com eles as suas vicissitudes e perversidades. Nas artes, em particular, houve trânsitos de discursos, técnicas, estéticas e autenticidades à luz da modernidade europeia. Nesse sentido, a partir do seu poderio colonial, a modernidade europeia impôs à África os critérios e valores da sua arte contemporânea, fator que a colocou num “lugar periférico, de exclusão, ou por outra, a inclusão na estética europeia” (Meigos, 2022: 73), ou ainda, como diria Sansi (2005), apenas um espelho imagético e vitrificado.

Meigos (2022), ao elaborar seus argumentos sobre a entrada das artes na modernidade, acentua a sua crítica ressaltando que a perversidade da modernidade “em África significa que os africanos tinham que negar-se e negar a sua própria cultura” (Meigos, 2022: 73). Entretanto, ele assume a existência de uma negociação dos africanos nesse projeto, mas uma negociação em desvantagem porque em seus próprios critérios e realidades sociais específicas, impostas pelo colonialismo, os africanos eram objetos e não sujeitos. Para Meigos, isso teve implicações fortes na arte contemporânea africana porque só se pode falar dela aludindo ao colonialismo e ao seu olhar sobre a modernidade. Por via dessa lógica foram feitas construções sobre

a África no que diz respeito à identidade e aos seus modos de vida – e a arte não foi excluída desses construtos. Por isso, muito do que a arte contemporânea africana produz fica diluída no sistema *mundi* ocidental.

1.3. Breve Panorama Histórico de Moçambique

A história de, ou sobre, Moçambique pode ser analisada de diferentes prismas. Ela pode ser vista da perspectiva econômica, social, política, religiosa, da educação, da construção da identidade moçambicana e por aí em diante. Ela pode ser tratada desde o período que antecedeu a chegada dos portugueses, altura em que as trocas comerciais eram feitas com os árabes e os chineses. Pode ser abordada a partir da presença portuguesa, caracterizada por opressão dos povos nativos. Pode também ser abordada a partir dos movimentos de resistência, de libertação, da independência do país, bem como do pós-independência.

A história de Moçambique é largamente tratada por historiadores como Hedges et al. (1993), Newitt (1997), Pelissier (2000) e muitos outros. Neste capítulo, vou me deter em algumas abordagens que nos permitem uma visão resumida da trajetória do que hoje se entende por Moçambique. O intuito, porém, não é trazer uma história genérica e, sim, trazer o foco para o tema desta dissertação. Pretendo colocar à mesa o percurso histórico no que diz respeito à dimensão cultural, fixando-me nas artes, em especial a arte pública mural, e em todos os demais elementos históricos que nos ajudem a compreender esse campo, como discutido no item anterior.

1.3.1. Das origens do nome à presença portuguesa

O espaço territorial que atualmente é conhecido como Moçambique, também chamado de Pérola do Índico, localiza-se no sudeste do continente africano e é banhado a leste pelo Oceano Índico. Faz fronteira ao norte com a República de Tanzânia; a noroeste com Malawi e Zâmbia; a oeste com Zimbábue e a sudoeste com Eswatíni e África do Sul.

Moçambique “foi conhecido nos tempos remotos através das suas atividades de comércio. Aliás foi assim que os portugueses chegaram nesta região a caminho da

Índia, à procura do famoso ouro que, na altura, era base do comércio entre Estados” (Siliya, 1996: 41).⁴ O seu nome resulta de interpretação que os portugueses deram ao nome do sultão que entrou em contato com eles, conforme aborda Siliya.

aventa-se, segundo os estudos históricos, que o nome de Moçambique provém de uma adaptação do nome de um sultão que os portugueses encontraram na primeira ilha da costa do oceano Índico onde desembarcaram. O sultão chamava-se Mussa Ben Mbiki e assim os portugueses deram o nome de Moçambique ao território” (*ibid*).

Ainda segundo Siliya (1996), é a partir desses elementos que se sabe que os primeiros contatos dos portugueses com uma parte de Moçambique ocorreram em finais do séc. XV, altura em que Vasco da Gama, navegador português, desembarcou na ilha de Moçambique, dando início a um novo período de trocas comerciais. Pelo que, quando os portugueses chegaram, já existiam povos que desenvolviam comércio e atividades sócias com outros povos do mundo. Quando da chegada dos portugueses, já existiam impérios, como o de Monomotapa a norte e o de Gaza a sul. Entretanto, conforme afirma Siliya (1996), o poderio dos portugueses no que se refere à organização e ao armamento em relação aos povos africanos, bem como as rivalidades entres os chefes africanos e os Sheiks, permitiu que conquistassem o monopólio do comércio de marfim, ouro e outras pedras preciosas. Tais iniciativas, ao início, não faziam parte de um projeto do império português, mas de expedições privadas, conforme sugere Cabaço (2007):

Nessas iniciativas de natureza privada, os europeus, isolados ou acompanhados de um punhado de homens armados a seu soldo, usavam diferentes estratégias de sobrevivência que iam de alianças com potentados locais, muitas vezes através de casamentos com as filhas de linhagem predominante, à diplomacia, ao comércio, etc. Embora com menor frequência, dada a correlação de forças, normalmente em aliança com outros chefes locais (Cabaço, 2007: 29-30).

⁴ Segundo Cabaço (2007, p. 29) “na busca pelo ouro, prata e marfim ou no esforço de estender as suas redes comerciais, aventureiros europeus, e no caso de Moçambique também indianos, bem como alguns missionários religiosos iniciaram a exploração de territórios”.

De acordo com Siliya, “durante os séc. XVII e XVIII as autoridades portuguesas [já] estavam firmemente estabelecidas nas zonas norte e centro de Moçambique, de modo que lhes foi possível introduzir missionários católicos que trouxeram a cristandade para África oriental” (Siliya, 1996: 45). Essa presença trouxe consigo valores culturais que não eram facilmente aceites pelos povos. Ela dissolveu em boa parte o tecido social de então, assim como as práticas consideradas tradicionais passaram a ser rejeitadas.

Embora a presença portuguesa e suas políticas coloniais tivessem atuado com desprezo em relação às culturas africanas, elas não se deixaram dizimar por completo. De acordo com Siliya (1996), Samora Machel, presidente da primeira república de Moçambique, em entrevista em 1979, confrontando a política cultural do colono, discursa sobre como a cultura moçambicana é resistente.

Com a invasão portuguesa e a conseqüente ocupação do território nacional, a nossa cultura é recalcada e asfíxiada. Mas não morre. O povo alguma vez morreu? A nossa cultura, essa hibernou... em termos médicos diríamos transformou-se em micróbios anacróbios. Vive na água, vive no gelo, vive no frio, vive no calor, vive em todas as condições. É a capacidade da cultura calcada, asfíxiada, mas que não morre (Samora Machel *apud* Siliya, 1996: 60-61).

De fato, a cultura do povo moçambicano não morreu. Ela sobreviveu a um período de total discriminação, visível desde a esfera econômica, social e cultural. O governo português, depois de implantado em Moçambique, não era seu objetivo desenvolvê-lo. Buscava-se perpetuar uma forte exploração da mão-de-obra barata que enviavam para as minas da atual África do sul, além da exploração da produção agrícola, dos recursos minerais, energéticos e hídricos para enriquecer a metrópole portuguesa na Europa. As poucas ações, como algumas estradas, escolas e hospitais, eram apenas para o benefício dos brancos que residiam naquele território.

No que diz respeito aos aspetos culturais embasados na dança, língua, artes, cerâmica, escultura e pintura, eram em geral desrespeitados, a não ser alguns elementos específicos, como alguns tipos de dança, que eram utilizados para fins de entretenimento dos chefes, solicitados em momentos festivos.

Vale determo-nos um pouco sobre este aspecto de utilização de algumas expressões artísticas e inviabilização de outras, pelo governo colonial, conforme seus interesses. Um caso paradigmático é apresentado por Morais (2020) no seu trabalho sobre as *timbila* de Moçambique:

As primeiras seis décadas do século XX foram decisivas para fixar as *timbila* no imaginário nacional, movimento que pode ser explicado por algumas dinâmicas sociais específicas. Em primeiro lugar, pela posição que ocupava no interior do sistema de relações sociais produzido pelo colonialismo, que promoveu apresentações para autoridades coloniais, viagens de sujeitos chopes com suas *timbila* à capital do império, à capital da colônia (Lourenço Marques), entre outros eventos. A bibliografia existente sobre o assunto e as fontes consultadas apontam a organização de apresentações das grandes orquestras de *timbila* pelos régulos na primeira metade do século XX. Nas décadas de 1950 e 1960 foram realizados festivais e apresentações em homenagem a governadores-gerais e outras personalidades políticas que visitavam o distrito (circunscrição, à época) de Zavala, cujas informações podem ser encontradas em folhetos e brochuras publicadas pelo governo colonial, os quais contêm programa, letras de canções, informações gerais sobre os chopes e o conteúdo das letras, etc.

Esta citação mostra como o colono português se apropriou de algumas manifestações para se “engrandecer” nacional e internacionalmente. Essa atitude política pode explicar, em parte, o lugar das *timbila* hoje, referendadas como patrimônio cultural da humanidade. Tal como usou as *timbila* para fins de sua política, o governo colonial português também se apropriou da *marrabenta* (estilo musical e dança). Anteriormente a essa apropriação, o regime colonial “considerava a *marrabenta* como um instrumento de resistência cultural e até mesmo de contestação política” (Wane, 2022: 106). O novo olhar lançado à *marrabenta* pela metrópole está relacionado à situação política em que se encontrava Portugal no contexto internacional. A este respeito, Wane escreveu:

Paralelamente à ação repressiva, o governo viu a necessidade de desencadear uma série de ações psicossociais com vista a se aproximar dos indígenas, procurando convencê-los da legitimidade

da dominação a que estavam sujeitos. Com efeito, o ano de 1961 marca o fim da política de indigenato, o que se reflete no fim de todo um modelo de política cultural colonial, isto porque, nessa altura, Portugal vinha sofrendo uma série de pressões internacionais por manter um regime colonial num contexto global contrário a isso. Em seu lugar, o colonialismo luso passa a adoptar discursos e políticas mais incisivas de assimilação, passando a considerar os povos e culturas sob seu domínio como extensões da nação portuguesa. (*ibidem*)

Em virtude dessa situação, o regime português passa a difundir a marrabenta nos meios de comunicação, particularmente em programas radiofônicos, um dos quais chamado “África à Noite”, de entretenimento com destaque para a música. Assim, muitos artistas de “marrabenta fizeram-se presentes nesse espaço e tiveram a oportunidade de difundir a sua música para todo o território colonial” (Wane, 2022: 107).

Foram estas e outras situações que levaram também ao crescimento da consciência nacionalista entre o povo moçambicano, influenciados pelos movimentos que já se faziam ecoar por toda a África nesse período, os movimentos libertários. Nesta época, associações de jovens ganharam notabilidade como é o caso do NESAM (Núcleo de Estudantes Secundários de África) e várias ações de reivindicação foram feitas. “Os artistas plásticos, poetas e músicos utilizaram as suas criatividades artísticas para o repúdio à política colonial e evocação da consciência nacionalista” (Siliya, 1996, p. 86). Artistas como Malangatana, escultor e pintor, José Craveirinha, poeta, e Noémia de Sousa, poeta, fizeram parte dessas ações. Foi nessa senda que nasceram três movimentos nacionalistas, que mais tarde viriam a unir-se para formar a Frente que libertou Moçambique. Foram eles: União Democrática Nacional de Moçambique – UDENAMO; União Nacional Africana de Moçambique Independente – UNAMI; e Mozambique African National Union – MANU.

A união destes três movimentos criou a FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique, em 25 de junho de 1962, em Dar-es-salaam. Sob a umbela de unificação por busca de um objetivo comum, foi com este movimento que

Moçambique viria a alcançar a independência em 25 junho de 1975, sob liderança de Samora Moisés Machel, que sucedeu a Eduardo Chivambo Mondlane, o primeiro presidente da Frente, que teria perdido a vida em 1969. Quando a Frente foi criada, houve necessidade de se difundir a mensagem pelo país inteiro de início da luta para que o povo tomasse conhecimento e se juntasse à causa. Uma vez mais,

[...] os artistas foram também grandes lutadores para a libertação desta nossa pátria...Rui Nogar com seu poema de mobilização e luta já em 1965, um ano depois do início da luta armada nacional...nos dizia em pleno combate, mas noutras trincheiras, lutando doutras formas, mobilizando os outros moçambicanos e camaradas para o combate já iniciado pela Frente (Siliya, 1996: 95-99).

De igual modo, o já citado Malangatana Valente Ngwenha, artista plástico e escultor, pinta em 1970 um mural, hoje declarado patrimônio nacional moçambicano, intitulado *Vovó Chipangara está Zangada* (ver fig. 1). O mural retrata ideias anticoloniais do artista. Está localizado na Beira, num dos seus principais bairros, Chipangara (também conhecido como Espangara), cuja população enfrenta difíceis condições de vida, que inspiraram Malangatana.⁵

Estes poucos exemplos podem ilustrar que as artes estiveram também engajadas na luta de libertação de Moçambique e desenharam um importante papel. Portanto, “muito do social moçambicano pode ser explicado a partir das artes e cultura, uma vez que era reconhecida a sua importância na luta” (Meigos, 2022: 20), conforme enfatizou Eduardo Mondlane ao referir que

A nova resistência inspirou um movimento em todas as artes, que teve início nos anos 40 e influenciou poetas, pintores e escritores de todas colónias portuguesas. Em Moçambique os mais conhecidos são provavelmente os pintores Malangatana e Craveirinha, o contista Luís Bernardo Honwana e os poetas José Craveirinha e Noémia de Sousa. Os quadros de Malangatana e José Craveirinha (sobrinho do poeta) foram buscar a sua inspiração as imagens da escultura tradicional e a mitologia africana, ligando-as em obras explosivas de temas de libertação e denúncia da violência colonial (Mondlane, 1975: 130 *apud* Meigos, 2022: 20).

⁵ <https://www.conexaolusofona.org/mural-de-malangatana-declarado-patrimonio-nacional-mocambicano/>

Porém, é preciso notar que, mais do que um recurso exclusivo às “tradições africanas” – estrategicamente destacadas no discurso de Mondlane –, os artistas aqui citados mesclam suas experiências no universo africano e no universo colonial e ocidental, onde muitos deles tiveram privilégio de trafegar. Não basta afirmar que os artistas apenas recorriam, como inspiração, ao tradicional africano, como pretende Siliya (1996) e Mondlane (1975). As obras engajadas na luta de libertação só se posicionam contra o colonialismo porque houve um despertar da consciência colonial como diria Fanon (2008), e elas são, de algum modo, produto dessa experiência colonial. Constitui exemplo disso a referida obra de Malangatana (fig. 1).



Fig. 1. *Vovó Chipangara está Zangada.* Autor: Malangatana. Fonte: conexaolusofuna.org.

Segundo Andrade (2011), várias correntes de opinião referenciam as obras de Malangatana como sendo de uma combinação entre o cultural indígena moçambicano e o cultural europeu colonizador. Ademais, Malangatana passa diretamente pelo mundo das artes europeias, tendo se formado nesse contexto. Quanto mais não seja,

Malangatana teve como mentor Pancho Guedes. Segundo Pissarra (2019), Pancho Guedes forneceu subsídios intelectuais para a estética artística de Malangatana, ao mesmo tempo que apoiou com materiais. Em reconhecimento desse apoio, Malangatana, em uma entrevista, afirmou o seguinte:

In an informative interview with Malangatana, conducted shortly before his first retrospective exhibition in 1986, the artist acknowledged the influence of his mentor in shaping his artistic outlook. According to Malangatana: “[Guedes] taught me to paint another way. He helped me to understand the value of art, of painting. He impressed on me a cultural and artistic consciousness. The ‘teaching’ referred to was indirect, through influencing the artist’s approach to his practice, rather than through technical training. Of particular importance was Guedes’ encouragement to explore indigenous sources. According to Malangatana, “it was on this that Guedes took a didactic position. He would talk with me and teach me the world of art. But at the same time he told me to return to Matalane and to stay there a month to investigate those cultural and social aspects of life there. (Pissarra, 2019: 276)

Este exemplo ilustra consideravelmente como o colonialismo deixou seu legado nas artes e cultura, em várias vias. Por isso, é profícuo reconhecer as vicissitudes coloniais nas opções estéticas dos artistas moçambicanos. Proceder dessa forma não significa apoiar as ações e impactos do colonialismo, nem mesmo invisibilizar as oposições a esse regime, mas considerá-lo como um elemento importante que influenciou de formas complexas a técnica e a estética mural, temática desta dissertação.

1.3.2. Sobre Moçambique pós-independente

Conforme me referi anteriormente, Moçambique alcançou a independência em 25 de junho de 1975 sob a direção da FRELIMO. Por isso, falar deste período é abordar as grandes decisões do já Partido-Estado, com base nas orientações emanadas da liderança deste partido. Segundo Siliya (1996), quando a FRELIMO levou Moçambique a ser um território independente combatendo as ações discriminatórias

do colono, o propósito não era combater o branco em si, mas a ideologia e a orientação política que guiava o colono. Assim, Moçambique se assumiria como um país cuja construção passava por combater a cultura de exploração do homem pelo homem. Para os líderes da FRELIMO, conforme avança Siliya (1996), a luta de libertação, em si, era um processo de criação de uma nova realidade – a unidade. Conforme as narrativas oficiais, a luta de libertação nacional teria criado as condições para que os moçambicanos oriundos de diversas partes do país, não importava a raça, as crenças ou a etnia, se identificassem como moçambicanos – o Homem Novo.

O Homem Novo era um projeto para romper com as barreiras impostas pelo colonialismo em várias frentes:

importava pois, por um lado, renegar alguns comportamentos de vestígios da sociedade tradicional tais como a discriminação na base de sexo, da idade, cor, tribo, grupo étnico, crença e, por outro, rejeitar os valores típicos das sociedades de consumo. Enfim, era necessário criar outro tipo de modos de vida e moral dos moçambicanos porque só assim seria possível edificar outra sociedade diferente do colonialismo (Siliya, 1996: 101).

Assim, foi no III Congresso da FRELIMO, realizado em 1977 em Moçambique, que foram desenhados os pilares da política, da ideologia e das estratégias a seguir, baseando-se na orientação de desenvolvimento assente nos pressupostos marxista-leninistas. O mundo estava dividido entre dois blocos e a FRELIMO se definiu como socialista. Para tal, era necessário “o desmantelamento de todo o tipo de relações da sociedade colonial” (Siliya, 1996: 162). Era mister essa transformação na recém república: “o homem Moçambicano devia sentir-se livre, possuidor da sua própria cultura e os seus valores deveriam ser promovidos sem discriminação” (*ibid*: 168).

Contudo, este posicionamento criou um “ruído”, uma onda de contradições dentro da própria FRELIMO e na sociedade moçambicana como um todo. O que se pretendia como unidade se mostrava utópico diante da diversidade étnico-linguística que o país apresenta, por um lado, mas também por divergências políticas, se lembrarmos que o partido nasce da união de outros três movimentos, UDENAMO, UNANI e MANU.

Assim, as divergências viriam a gerar descontentamentos. Ademais, a entrada do país na primeira república “herdou” a postura discriminatória do colono e as sabotagens feitas pelo colono à saída, deixando o país em desvantagens por falta de quadros qualificados para prosseguir na gestão dos vários setores, incluído o da educação e cultura. Sobre este aspeto, Matsinhe *apud* Tivane (2015) afirma

que as infraestruturas deixadas pelo colonialismo eram bastante frágeis, uma situação que se agravou com altas sabotagens perpetradas pelos vencidos colonizadores, ocorridos no período de transição, que deixaram poucas unidades industriais inoperantes. Neste contexto, a FRELIMO e o país como um todo estavam com uma limitada capacidade. (Tivane, 2015: 31)

Assim, o ideal do Homem Novo socialista, que ganhou maior espaço no III Congresso como combustível para mover as ações da FRELIMO, se “igualava” à política de discriminação e assimilação do colono. Vejamos que, para se obter o estatuto de assimilado no período colonial, “os negros tinham que respeitar alguns requisitos legais estipulados pelo governo colonial” (Lopes, 2011: 13). Para obter o estatuto de assimilado era imprescindível sujeitar-se a determinados critérios, nomeadamente: jurar lealdade ao estado colonial; falar apenas português em suas casas; adotar hábitos “europeus”; abandonar crenças “bárbaras” e obter um atestado de funcionário que garantisse a integridade do caráter (Sumich, 2008).

De certa forma, ao transmitir estas configurações nas suas políticas e transportá-las para sua governação sob justificativa de um tal Homem Novo, criou-se um projeto utópico. Na educação e cultura, por exemplo, as políticas foram elaboradas desrespeitando e ignorando os diferentes hábitos dos diversos grupos étnicos. Lundia *apud* Alfane (1995) afirma que a essência dos princípios que regeram essas políticas se devia a duas razões. Por um lado, estes princípios resultaram do fato de as políticas terem sido feitas pela elite de assimilados, produto do colono, incluindo pessoas mistas, que não se identificavam com a sua própria cultura; por outro lado, o regime político socialista adotado pela FRELIMO dispunha de princípios que pressupunham a criação de algo novo no seio da sociedade moçambicana.

Na busca por uma política que se enquadrasse ao contexto, na II Conferência da Direção de Educação e Cultura, ainda em Novembro de 1973, período de transição, Samora Machel constatou que em Moçambique existiam três tipos de educação opostas: dois incompatíveis com a causa nacionalista, que refletiam as sociedades em vias de extinção (educação tradicional e a educação colonial) e o terceiro orientado para o futuro: a educação revolucionária. Para Machel (1975: 33), a educação tradicional paralisava a sociedade, na medida em que, aproveitando-se da superstição das massas e do isolamento da comunidade, certos grupos conseguiam manter a sua dominação. Seguindo essa ideia, acreditava-se que “a educação através dos ritos de iniciação, em nome da tradição, visava inculcar nos jovens ideias velhas e destruí-lhes a iniciativa. A mulher por exemplo era concebida como um ser humano de segunda categoria e educada a servir o homem” (*ibidem*). Educação colonial, ainda segundo Machel, era um sistema de educação de discriminação que despersonalizava o moçambicano, pois “eram ensinados a desprezar a sua história, a viver isolado pelo individualismo inculcado. Assim, o indivíduo vivia almejando apenas se tornar num pequeno português de pele preta, vivendo como um instrumento dócil do colono” (Machel, 1975: 33-34).

Como estes sistemas de educação não se mostravam viáveis para o projeto revolucionário, pois não se identificavam com a ideia da criação do Homem Novo, a FRELIMO assumia que, ao mesmo tempo, existia outro sistema de educação que estava a ser perpetrado pelos seus militantes e que se devia massificar, designadamente, a Educação Revolucionária. Este sistema, dentre vários objetivos,

visava a formação do Homem Novo, entendido como sendo aquele que estaria livre dos preconceitos coloniais; que combateria a exploração do Homem pelo Homem; que a sua causa de luta fosse em nome e benefício do povo e que, sobretudo, desenvolve-se uma consciência nacional através da eliminação de comportamentos regionalistas, tribalistas, que a educação tradicional encorajou nas comunidades moçambicanas (Mondlane e Machel, 1975: 98-99 *apud* Alfane, 1995: 75).

Esta visão sobre a educação tradicional, expressa através dos ritos de iniciação, pode estar por detrás da forma como as políticas subsequentes foram e vêm sendo concebidas até hoje. Aliás, as políticas vigentes não são muito distintas dos primeiros anos da independência do país. Os pronunciamentos da citação acima deram origem a diversas ações com vista a combater as práticas culturais de educação, em particular, da educação através dos ritos de iniciação; ações que ainda persistem nas políticas de educação do governo no poder.

Segundo Alfane (1995:75), como forma de combater as práticas culturais, no caso específico dos ritos de iniciação, em dezembro de 1979 na Província de Nampula, o governo deteve alguns chefes das famílias que haviam levado rapazes para o distrito de Muecate para submetê-los à iniciação. A Organização da Mulher Moçambicana (OMM), igualmente, na aldeia de Mueria em Nampula, obrigou as pessoas que tinham sido encontradas a praticar ritos de iniciação a fazer limpeza nas ruas da aldeia como forma de punir e desencorajar a prática. De acordo com Alfane (1995), como a ideologia do ensino revolucionário estava a expandir-se por quase todas as comunidades, assim como as pessoas estavam a ser mudadas para as aldeias comunais, a população foi reagindo às ações do governo, mudando o curso normal da prática dos ritos de iniciação, sendo realizados clandestinamente para fugir ao controle dos grupos dinamizadores.

Apercebendo-se que a população continuava a praticar os ritos de iniciação a partir de 1980, até aproximadamente 1992, o governo decidiu que a educação por meio dos ritos de iniciação passaria a ser feita na presença de alguns membros da OMM, que em colaboração com alguns responsáveis de postos administrativos declaravam em reuniões quase tudo o que se fazia no processo de ritualização, como tatuagens, afiar os dentes, corte do prepúcio e outros aspectos inerentes à iniciação feminina como o alongamento dos lábios vaginais, dentre outros ainda considerados segredo pelos praticantes. (Alfane, 1995: 77-79).

Estas ações tornaram os ritos mais clandestinos ainda. Se, por um lado, as ações do governo visavam criar uma plataforma única de educação que servisse de modelo

cultural para que Moçambique se tornasse uma nação cujo Homem Novo, despido de seu tribalismo, fosse a base, por outro lado, não ajudavam a entender as particularidades da sociedade moçambicana, muito menos a compreender os benefícios das práticas culturais para os grupos praticantes.

De acordo com Tivane (2015), a FRELIMO, ao agir dessa forma, estabeleceu um centralismo político e um sistema de controle social que compreendiam um vasto aparato montado do topo à base, numa pirâmide “autoritária” que incluía assembleias populares (aos níveis nacional, provinciais, distritais, urbanos e locais); células do Partido; e Grupos Dinamizadores que “tinham como missão mobilizar as populações para o ideário da FRELIMO, assim como transmitir e fazer cumprir as ordens emanadas pelo Partido-Estado” (Newitt, 1997: 467-468). De fato, essa centralidade teve sua origem e decisão no III Congresso, pelo que o encontro definiu todas as linhas de ação do Estado. Ali foram traçadas linhas centrais, orientadoras de toda a política cultural que o país seguiu, cuja mudança só ocorreu com o quinto congresso em 1989. Aliás, sob diretivas do III Congresso, a primeira República de Moçambique se assume como um regime monopartidário, sendo, claramente, a FRELIMO o partido que dominaria o país. Não só se assumiu como único, mas também como sendo de “orientação Marxista-Leninista ou socialismo científico” e que seria “o partido, a força de vanguarda e força dirigente”⁶, do Estado e da sociedade. Sobre este aspecto, Samora Machel afirmou:

Para ser um verdadeiro destacamento de vanguarda das classes trabalhadoras, o partido tem de estar apetrechado com uma teoria revolucionária que permite aos seus membros o conhecimento exato das leis do desenvolvimento social, das leis da revolução. Sem essa base ideológica e teórica, o partido não está em condições de dirigir a luta das massas trabalhadoras, de as conduzir. Essa base ideológica e teórica é o Marxismo-Leninismo ou Socialismo Científico. O Marxismo-Leninismo constitui a síntese teórica das ricas experiências das classes e dos povos oprimidos de todo o mundo, sua luta secular contra os exploradores, pela instauração do povo no poder... O socialismo científico não é uma doutrina estática; é uma

⁶Machel, Samora. Relatório do Comitê Central ao 3º Congresso. O Partido e as Classes trabalhadoras moçambicanas na edificação da democracia popular. 1977.

ciência que se enriquece continuamente, com a experiência da luta quotidiana das massas (Machel, 1977: 92-93).

Desse modo, a FRELIMO assumiu-se como o legítimo partido dos moçambicanos. E, orientado pela FRELIMO, “o Estado devia implementar a sua atuação sobre a sociedade” (Siliya, 1996: 199), pelo que as linhas-mestras da política cultural emanaram da mesma “bitola”. De fato, o partido tinha na cultura alcançado sucessos que deveriam continuar a se manter.

Na frente da Cultura, frente decisiva dos sucessos obtidos, o Partido deve intensificar a recolha e valorização do património nacional, desencadear a batalha contra o conservadorismo cultural, intensificar o intercâmbio cultural nacional e internacional, criando assim condições para que se exprima o sentimento revolucionário das classes trabalhadoras. Grupos culturais de carácter nacional instituídos pelas estruturas das forças militares e das organizações democráticas de massas são a síntese e o fator dinamizador do processo (Machel, 1977: 138).

Foi assim que nasceram as principais orientações no setor da cultura em Moçambique, aspectos que podem ser testemunhados através dos discursos de alguns dirigentes da FRELIMO, proferidos em reuniões realizadas com objetivo de inculcar a ideia de se construir “uma personalidade moçambicana, não do chope, não do Ndau, do Maconde”⁷, mas de todos os grupos étnicos do território moçambicano. Na mesma senda, em um documento da 4ª Conferência Nacional do Departamento de Defesa da FRELIMO, Samora Machel discursa nos seguintes termos:

A luta desencadeada pela FRELIMO, pela afirmação da personalidade moçambicana e africana do nosso povo, pela valorização da cultura nacional espezinhada, pela fusão das experiências e tradições das diferentes regiões numa experiência comum moçambicana, foi um fator poderoso para cimentar a nossa Unidade Nacional. É na cultura forjada pela luta secular das massas

⁷Recomendações da 1ª Reunião Nacional dos Comitês Distritais em Mocuba, Província da Zambézia, de 16 a 21 de Fevereiro de 1975, citada por Siliya (1996: 202).

que se encontra a base da nossa personalidade moçambicana. Fundir os nossos valores culturais numa cultura nacional única, libertar a cultura da sua dependência em relação ao feudalismo, à superstição, impermeabilizá-la contra as agressões ideológicas decadentes do capitalismo, são nossas tarefas [...]. Devemos transformar a atividade cultural em instrumento de unidade nacional e de classe, veículo de propaganda política junto das massas. (Recomendações da 4ª Conferência Nacional do Departamento de Defesa da FRELIMO, julho/agosto de 1975 *apud* Siliya, 1996: 204).

Foi a partir destes princípios que se produziu o mural da Praça da Independência de Moçambique, executado por João Craveirinha, sobrinho do poeta José Craveirinha. Trata-se de um mural que retrata a história da exploração e a luta de resistência revolucionária da FRELIMO e do povo, que culminou com o discurso da proclamação da independência de Moçambique, em junho de 1975 (ver fig. 5).

Este mural será objeto de mais reflexão no capítulo III. No momento, importa destacar a ideia de que tal obra está intimamente associada à produção de uma narrativa e uma memória coletiva sobre a luta de libertação e os heróis da nação. Sobre este aspeto, vale a pena recorrer a uma abordagem de Triana (2014), no seu artigo “Colonialismo e imagem: memórias e(m) contestação nas fotografias de Ricardo Rangel”, que avança nos seguintes termos:

Após a independência, a FRELIMO assumiu papel quase hegemônico de narrar a guerra de libertação, construindo o que o historiador chama de “memória política”, ou seja, uma meta narrativa que não incorpora vozes divergentes e que se constituiu enquanto memória oficial do país, mais que uma memória coletiva – que, afinal, como lembra é uma memória mais profunda, inscrita em longa duração nas práticas e experiências dos indivíduos (Triana, 2014: 211).

Nesse mesmo contexto das orientações das atividades do Estado recém-constituído, a FRELIMO atribui tarefas ao então Ministério da Educação e Cultura, conforme plasmado no Decreto nº 1/75 de 17 de julho do conselho de ministros.

É ao Ministério da Educação e Cultura que compete criar as condições para que a instrução, a educação e a cultura estejam na realidade ao serviço das largas massas, combatendo energicamente a pesada herança que foi legada pelo colonialismo: o analfabetismo, a ignorância e o obscurantismo. O ministério da Educação e Cultura promove a valorização de todas as manifestações culturais do povo moçambicano, dando-lhes um conteúdo revolucionário e difundindo-os no plano nacional e internacional, para projeção da personalidade Moçambicana (Decreto nº 1/75 de 17 de julho do Conselho de Ministros *apud* Siliya, 1996: 227).

Dessas orientações nasceram diversas instituições da cultura em Moçambique. Outras foram “herdadas” do colono, mas com novas nomenclaturas e ideologia, como são os casos do Museu de História Natural e do Centro de Estudos Culturais, que ficou repartido, com a sua extinção, em três “novas” instituições: a Escola de Artes Visuais, a Escola Nacional de Dança e a Escola Nacional de Música. Foram, igualmente, criadas outras instituições como as Casas da Cultura nas cidades de Nampula, Quelimane, Beira, Alto-Mae (em Maputo), Museu Nacional de Arte (em Maputo), Museu da Revolução, Museu da Moeda, Museu dos Recursos minerais, Instituto Nacional do Livro e Disco, Instituto Nacional do Cinema, Arquivo do Património Cultural (ARPAC)⁸, Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Etnologia em Nampula e Museu de Inhambane (Siliya, 1996).

Embora se tenha seguido as orientações atinentes aos conteúdos que procuravam configurar uma nova identidade aos moçambicanos – a Personalidade Moçambicana ou Homem Novo –, segundo Honwana (2019: 68) “recolheram-se danças, canções, as práticas e os artefactos, mas não se reconheceu a dimensão e importância dos universos culturais que essas manifestações sociais e formas de artes indiciavam”. De fato, em termos realistas, o objetivo não era a valorização *per se* das práticas e das tradições como elemento de uma cultura específica, mas sim de apropriação dos seus

⁸ O ARPAC é a instituição onde fiz o estágio na área de investigação por dois anos, que culminou na minha monografia, no período de 2010-2011. LOPES, Daniel Benigna. “*Ser Bem-Educada*”: os ritos de iniciação da rapariga (*Ing’oma*) entre os Maconde na zona militar em Maputo. Monografia de Licenciatura em Antropologia. Faculdade de Letras e Ciências sociais. Departamento de Arqueologia e Antropologia. Maputo: UEM. 2011.

aspectos formais e sua incorporação numa proposta cultural mesclada a difundir pelo país, no esforço de idealizar uma “identidade cultural nacional” com que todo o povo moçambicano se reconhecesse.

Honwana (2019) chama de *ficção da uniformidade cultural* a esse projeto de personalidade moçambicana, na medida em que não se concebia uma coesão na multiplicidade cultural que caracterizava e caracteriza Moçambique, pelo que isso levou a que pessoas com opiniões contrárias ao regime ideológico imposto pela FRELIMO fossem consideradas inimigos do povo, reacionários. Para Honwana, as atuações do projeto pareciam uma ação inconsciente, pois no caso da língua, por exemplo, as pessoas eram obrigadas a falar o português nos espaços públicos no lugar de suas línguas, mas estes falavam suas línguas nos seus espaços privados, uma forma de resistência às diretivas da FRELIMO. Sobre este assunto, Tivane (2015) coloca nos seguintes termos:

A abolição, pelo menos ao nível do discurso ‘oficial’, das práticas consideradas ‘tradicionais’, mesmo quando eram acompanhadas por um sistema de repressão que privilegiava exposições públicas das ações, a título de medida educativa exemplificativa para os outros potenciais ‘infratores’, não impediu que esse sistema de valores continuasse operacional sob diversas formas. A maior parte das lideranças ‘tradicionais’ continuou a exercer o seu poder na clandestinidade e de forma discreta. Os curandeiros continuaram a praticar a medicina ‘tradicional’ e a performar vários tipos de cerimônias com a cumplicidade e/ou participação daqueles que durante o dia, no palanque montado para o discurso da FRELIMO, pregavam contra essas estruturas e entidades sociais tidas como obscurantistas (Tivane, 2015: 34)

Portanto, desde a constituição da FRELIMO, a luta pela independência e o estabelecimento da primeira república com esse projeto de Estado-nação cristalizado no Homem Novo, no “matar a tribo” para construir a nação, a gestão do país foi conduzida dentro de contradições fortes que foram acompanhando a FRELIMO. Por isso, nessa altura já estava mergulhada numa guerrilha com a RENAMO, que buscava

aquilo que chamavam de democracia por meio do sufrágio universal.⁹ De igual modo, o país estava cheio de necessidades, insuficiência e incapacidade econômica, e destruição das infraestruturas pela guerra. Esse cenário impeliu o governo da FRELIMO a buscar apoios econômicos nas instituições da Bretton Woods (Fundo Monetário Internacional – FMI, e Banco Mundial – BM) e a fazer reformas estatais designadas de Programa de Reabilitação Econômica – PRE¹⁰. De fato, foi em 1987 que Moçambique passou a realizar o PRE, obedecendo os critérios estabelecidos pelas medidas de Ajustamento Estrutural das instituições de Bretton Woods.

Essas exigências, dentre várias medidas, compreendiam: cortar as despesas públicas, sobretudo nas áreas de saúde e educação; reduzir o número de funcionários públicos e os salários dos que permaneciam nas empresas do Estado; privatizar as empresas estatais; liberalizar a economia (abrir-se à economia do mercado); acabar com os subsídios e controle dos preços por parte do Estado; desvalorizar drasticamente a moeda; minimizar as taxas de importação e exportação; e adotar o regime democrático (Tivane, 2015: 35).

A pressão que a FRELIMO vinha sofrendo fez com que, na área da cultura, as narrativas prescritivas começassem a cair por terra e abrisse um novo cenário para o país e para as artes. A guerra civil que durou 16 anos e a entrada de Moçambique na economia de mercado fizeram com que RENAMO e FRELIMO assinassem um acordo de paz, em 4 de outubro de 1992. Isso permitiu que o regime se tornasse multipartidário e que se realizassem eleições. Foi assim que houve as primeiras eleições em 1994, depois em 1999, 2004, 2009, 2014 e 2019, sempre colocando em oposição esses dois partidos, pelo menos nas presidenciais.

⁹ “[com] a tensão político-militar agudizada, opondo o governo da FRELIMO e a RENAMO, o cenário de guerra civil foi inevitável e prolongou-se também devido ao apoio logístico externo fornecido por seus aliados internacionais às duas partes beligerantes. A RENAMO apoiada pelo regime de *apartheid* da África do Sul e o governo de Ian Smith na Rodésia do Sul (hoje Zimbábue), representando o bloco “capitalista”, e a FRELIMO apoiada pela União Soviética, representando o bloco “socialista”. Nesse contexto, a guerra civil travada por estas duas partes beligerantes em Moçambique foi a materialização da guerra fria” (Tivane, 2015: 33).

¹⁰ “O 4º Congresso da FRELIMO, realizado em 1983, reafirmou a disposição da FRELIMO em apelar à ajuda externa para responder às necessidades das populações. Assim, em 1984, Moçambique viu-se obrigado a assinar acordos de adesão às instituições de Bretton Woods (Banco Mundial - BM e Fundo Monetário Internacional - FMI) para obter recursos e financiamentos para a recuperação econômica do país. Igualmente, o país foi obrigado a admitir a entrada de Organizações Não-Governamentais (ONG) internacionais em Moçambique para a realização de trabalho de distribuição de ajuda alimentar e executar os seus programas e projetos de desenvolvimento à margem do Estado” (Tivane, 2015: 34).

Como refere Meigos (2022), esta é a fase da “*dolarcracia*”. No momento de privatização dos bens e serviços culturais e das artes, a produção artística começa a entrar no mercado internacional. Enquanto no período anterior a 1987 “os artistas eram incentivados a retratar o povo e suas conquistas levadas a cabo por palavras de ordem em voga: Unidade, Trabalho e Vigilância; Estudar, Produzir e Combater” (Meigos, 2022: 18), nesta nova fase é dada primazia às mazelas que a guerra trouxe, à nudez, aos constantes conflitos nos quais Moçambique vem estando mergulhado, sem descurar as felicidades e as sensibilizações sociais. Assim, “o campo artístico caracteriza-se por estar estruturalmente imbricado no fenômeno político e social, quanto mais não seja pelas políticas que condicionam ou pela propensão do político para utilizar a arte de modo a levar a cabo os seus objetivos-fim” (Meigos, 2022: 19). Por isso, o forte controle sobre os murais públicos e suas narrativas em Moçambique, como seguiremos vendo neste trabalho.

1.3.3. Sobre a arte contemporânea em Moçambique

Conforme já mencionado, para falar sobre a arte contemporânea moçambicana, e africana no geral, é preciso considerar o que o Ocidente aponta como arte contemporânea. O objeto aqui tratado tem um recorte local – o que os moçambicanos consideram como arte contemporânea nacional – mas se trata de um recorte estabelecido a partir de um diálogo com instâncias globais (sobretudo Ocidentais) de legitimação da produção artística. Além disso, os sucessivos eventos de guerra interna em Moçambique e as opções políticas, que iniciaram com o monopartidarismo e depois multipartidarismo, tornam um pouco mais complexa a tarefa de tratar este assunto, porque também não podemos falar das artes sem considerar a retórica e os ditames políticos que vigoraram e ainda vigoram.

O que pretendo dizer é que, conforme se pode ler no ponto que antecede a este, a produção artística moçambicana deve ser vista à luz do Partido FRELIMO, que ditou (direta e indiretamente) várias regras para o universo de expressões artísticas tendo em conta as aspirações políticas e governativas. Aliás, a maioria dos trabalhos sobre artes em Moçambique carrega esse pendur histórico-político e procura traçar um caminho sobre a história da arte local considerando a influência colonial e os desdobramentos políticos a partir da guerra de independência (Costa, 2005;

Brito,2012, Meigos, 2022). Por outro lado, outros trabalhos de abordagem antropológica e sociológica, que também perpassam essa linha cronológica, numa espécie de evolução das artes em Moçambique no que toca às diferentes fases do desenvolvimento técnico e estético, procuram desenvolver uma análise mais sob o ponto de vista de temáticas como: identidades, autenticidades e apropriações, produção e comercialização das artes contemporâneas moçambicanas (Meigos, 2022; Matsinhe, 2012).Vê-se que também aqui as discussões nos levam a pensar essa produção artística não somente nos seus sentidos locais, mas como parte de um circuito global que a abarca.

De certa forma, os estudos dos autores supracitados – e outros mais, como Mula (2012) e Rivas (2014) – apontam para um movimento de artistas que colocam no cenário moçambicano outras possibilidades para análise das artes no contexto de Moçambique. Nessas obras, não há dúvidas de que a arte contemporânea moçambicana tem fortes influências do contato entre gerações, técnicas e estéticas de raízes tradicionais, assim como de expressões artísticas internacionais (Costa, 2005; Brito, 2012; Rivas, 2014; Meigos, 2022).

Felix Mula, artista e docente no Instituto Superior de Artes e Cultura, em Moçambique, afirmou, numa conversa que tivemos em 2019, que a arte contemporânea tem parâmetros complexos de definição muito por conta da sua ambição de temporalidade e dos lugares em que se considera o termo, relativamente flexível. No debate sobre arte contemporânea, para Mula,

...é importante que se considere o termo contemporâneo do ponto de vista do mundo artístico ou estético que considera a arte contemporânea aquela que explora os novos campos de criação, tomando em conta as conquistas das nossas civilizações, ou o que renova as formas de expressão artísticas existentes, contrariamente ao sentido cronológico que nos remete a considerar ou a chamar arte contemporânea, simplesmente o que está sendo feito hoje (Mula, 2012: 181).

De acordo com Rivas (2014), o termo arte contemporânea, em Moçambique, é utilizado para designar o que se vem produzindo especificamente dentro de determinados parâmetros de estéticas e técnicas introduzidas pelo Movimento de Arte

Contemporânea de Moçambique – MUVART –, indicados num manifesto apresentado em 2003.

Apesar disso, os estudos sobre arte contemporânea moçambicana, em geral, colocam-na como sendo resultado de uma produção artística processual, contínua, que mescla histórias, valores identitários, desafios socioeconômicos e políticos, expressões artísticas, técnicas e estéticas de gerações diferentes e influências distintas de tempos e lugares igualmente distintos (Rivas, 2014; De Miranda, 2020). Declarar isto é considerar também as influências tradicionais, o evento colonial e as cíclicas guerras que se deram entre FRELIMO e RENAMO, bem como as políticas adotadas pelo Partido-Estado.

Aqui vale lembrar das diretrizes da FRELIMO para o país no tocante à construção de uma personalidade moçambicana em contraposição à criada pelo colono e às práticas tradicionais locais. Vale lembrar também da abertura do país para o mundo capitalista em razão da situação lamentável em que o país se viu mergulhado ao adotar uma ideologia socialista fundamentada no modelo teórico marxista-leninista, logo após a independência, com o Partido-Estado FRELIMO. Nessa perspectiva, a arte contemporânea pode ser vista à luz desses acontecimentos cruciais que foram colocando a sociedade moçambicana num mundo mais globalizado.

A tese de doutorado de Alda Costa é, sem dúvidas, uma referência incontornável sobre o desenvolvimento das artes em Moçambique. Num trabalho de “pendor histórico”, como diz Meigos (2022), Costa faz um recorte temporal que vai de 1932 até 2004 na historiografia das artes moçambicanas. Como ela mesmo afirma,

propõe-se traçar uma panorâmica extensiva da situação e dos desenvolvimentos das artes visuais em Moçambique ao longo do século XX, nas suas relações com as actividades culturais num sentido mais amplo, tendo em consideração os diferentes contextos políticos do país no mesmo período, e também o quadro das artes em África (Costa, 2005: 5).

Segundo Costa (2005), o contexto moçambicano não foi exceção ao olhar e trato eurocêntricos no que se refere à arte e a todos os outros elementos da sociedade e seus povos. Para ela, as alternativas de expressão artística que se abriram durante o período

colonial foram compreendidas de diferentes maneiras: “perda de identidade e de ‘qualidade’ artística, desenvolvimento e crescimento artístico, artistas modernos de expressão ‘puramente’ africana, artistas modernos imitadores, artistas modernos tal como artistas de todo o mundo” (Costa, 2005: 82). A autora avança na sua análise e vai dizer:

É neste sentido em que a arte se torna um meio para expressar a subjetividade de um(a) artista que utilizamos a expressão arte moderna. A expressão arte contemporânea também foi (é) usada principalmente como uma categoria cronológica referindo-a à totalidade da produção artística praticada actualmente em Moçambique (Costa, 2005: 82-83).

Apesar dessa referência a uma contemporaneidade cronológica, Costa, ao se debruçar sobre o MUVART, usa o termo contemporâneo no sentido de uma categoria estética e artística. Brito (2012), no seu trabalho sobre o MUVART, considera, igualmente, as influências coloniais na arte contemporânea, mas principalmente aquelas oriundas da arte tradicional moçambicana. Para este autor, arte contemporânea é realizada para ser exposta e apreciada dentro dos parâmetros do que foi convencionado para o efeito. Além de apontar para a ideia de uma convenção, o que podemos entender como um acordo tácito, Brito também destaca que “o resultado desta produção artística hoje classificada como obra de arte assume uma autoria que anteriormente tinha carácter no seio dos grupos sociais” (Brito, 2012: 65).

Através dos debates desenvolvidos pelos autores supracitados, percebo a existência de uma discussão forte que envolve os próprios artistas, sobretudo a partir da criação do MUVART. Na perspectiva de Brito,

vão além das linguagens e dos suportes, entrando o espaço físico e psicológico como matéria interrogativa, promovendo no processo do fazer artístico um elemento importante que irá debater os aspectos estéticos e os possíveis valores morais inseridos no contexto da realidade na sociedade moçambicana (Brito, 2012: 92).

Esta aceção de Brito vem muito daquilo que ecoa nos debates recentes: a busca de uma ruptura com uma arte influenciada pelos critérios e valores coloniais e a ruptura

com a arte considerada estritamente tradicional, em favor de um olhar para a estética e a técnica com narrativas consideradas atualizadas – em contraposição à produção no pós-independência, que se dedicava a responder às exigências políticas. De fato, para Meigos (2022), os debates são fervorosos, pois acontecem entre artistas ditos da “velha guarda” e os da nova geração – aquela que o Padre Couto¹¹ chamaria de “geração da viragem”, conforme a passagem que segue:

Em Moçambique, os debates sobre a arte contemporânea e, conseqüentemente, sobre estética são acesos. Tem como contendores os próprios artistas, divididos entre da velha guarda, os puristas/tradicionais, e os que se identificam como sendo os da nova geração. Por sua vez, esta geração pode ser subdividida entre o grupo, que se bem que heterogéneo, tem por comunalidade não ter tido oportunidade de formação (formal) específica em Arte e um segundo que teve acesso a formação formal (média) na Escola de Artes Visuais do país ou mesmo em academias fora do país (ex-RDA, Cuba, URSS, França e Portugal), mesmo que desse grupo façam parte outros que não são os critérios arrolados. Todavia, tipicamente, o critério mesmo que oculto é o primeiro, isto é, aquisição de habilidades e competência numa instituição formal de ensino (Meigos, 2022: 85).

Segundo Meigos, existe ainda outro grupo que se chama a si mesmo de produtores de arte contemporânea. Um grupo que sugere uma ruptura com o tradicional, o já mencionado MUVART. De acordo com Brito (2012), o Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique – MUVART entrou para a esfera artística moçambicana a partir de 2004 e alterou significativamente o “estar” artístico de Maputo. MUVART “é um exercício de um grupo de artistas de trabalhar com a pluralidade de ideias, de materiais, de discursos e, principalmente, em uma África real, completamente distanciada do continente imaginado pelo colonizador tão difundida nos mais diversos circuitos” (Brito, 2012:93).

Essa entrada deriva de algum descontentamento desse grupo de artistas, porque havia certa exclusão de parte de artistas já “renomados”. Tal descontentamento levou o

¹¹Padre Couto é assim chamado ao Padre da igreja católica que foi Reitor da Universidade Eduardo Modlane.

grupo a apresentar uma proposta escrita. Sobre este aspecto, Alda Costa escreveu o seguinte:

Havia alguma insatisfação comum sobre o ambiente artístico, alguns dos trabalhos não encontravam espaço nas exposições/concursos locais dados regulamentos aprovados e júris que se constituíam (...). No documento a que chamaram de manifesto, que deram a conhecer em 2003, reconheciam o desenvolvimento artístico local e o grande número de novos artistas, mas apontavam várias fragilidades. Referiam-se, principalmente, aos mediadores e agentes artísticos existentes que pecavam pela dificuldade em cumprir as suas missões e em acompanhar e integrar as mudanças e os pequenos avanços que se verificavam. Eram também críticos em relação à reduzida participação (ou mesmo ausência) dos artistas moçambicanos em eventos africanos e internacionais de renome no contexto da arte contemporânea (Costa, 2005: 387-388).

Ao anunciarem para si mesmos, ou melhor, ao se intitularem a si mesmos de contemporâneos, não como categoria temporal, mas sob ponto de vista estético e técnico, suportado por uma abordagem teórica do seu manifesto, Meigos (2022) se opôs a essa autoproclamação. Meigos reconhece o papel do movimento em imprimir uma dinâmica diferente nas artes em Moçambique “no que concerne aos estilos, estéticas, modalidades, usos de matérias e técnicas (*ibid*: 88), assim como notabiliza que este grupo vem em oposição aos “puristas/tradicionais”. Mas a estética e a definição de arte em si figuram um elemento central na oposição que marca esse debate. Para Meigos, a crítica se assenta na “pretensão do MUVART chamar a si, por exclusividade, todo este debate e ação, o que nos parece falacioso, na medida em que a condição de neo-tradicional é apanágio de todos os grupos de artistas, independentes de possuir ou não manifesto” (Meigos, 2022: 88-89).

Não só Meigos apontou o dedo para os fundadores do MUVART. As críticas por eles terem tomado para si a ideia de fazedores de arte contemporânea moçambicana vieram, também, de artistas e apreciadores das artes. Rivas aborda este aspecto, destacando ainda o fato de que o MUVART tem sido acusado de esquecer as raízes da

identidade moçambicana e de se aproximar de formas artísticas estrangeiras da última moda (Rivas, 2014: 169).

Apesar dessa tão complexa relação com os puristas/tradicionais, uma coisa não se pode negar a este grupo: eles trouxeram “outras linguagens artísticas em que a inserção de tecnologias se fazia presente, além de novos parâmetros nessa produção” (Brito, 2012: 122). Na essência, o MUVART abriu novos horizontes e deu novos rumos aos artistas que não tinham expressão pública. Novas redes de artistas foram surgindo, dando espaço para intercâmbios internacionais. E os eventos criados por eles, como a bienal de 2004 e a Expo Arte Contemporânea, serviram para se firmarem no mercado (Costa, 2005; Brito, 2012; Meigos, 2022).

Rivas (2014) acredita que as ações do MUVART não só mudaram a paisagem física e social da cena artística, na construção de novas plataformas e redes e aumentando a visibilidade internacional, como também redefiniram fundamentalmente os valores que as artes visuais e performativas mantêm hoje em Moçambique, contribuindo com uma nova gama para o seu “sistema estético”. O MUVART, afirma a autora, introduziu o termo Arte Contemporânea como uma definição não apenas de produção artística; também criou experiências sociais que são avaliadas em comunidade e cheias de significado. Despertando novos valores, as artes visuais em Moçambique distanciam-se cada vez mais das formas mais antigas ligadas ao Estado e avançam em direção a uma nova estética ligada à produção artística internacional.

De acordo com Rivas (2014), a arte sempre foi praticada através de fronteiras nebulosas e interpretada a partir de perspectivas muito diferentes, por isso não é nenhuma surpresa que os artistas e curadores em Moçambique estejam atualmente a passar por uma fase de experimentação, tentando abrir novas plataformas para apresentar arte, e também espaços de reflexão e intercâmbio entre artistas e a sociedade em geral.

Em Moçambique, onde a arte tem sido fortemente influenciada pelos ditames políticos do Partido-Estado e cuja produção artística está há muito ligada à criação da identidade nacional, as questões levantadas pelos artistas contemporâneos e pelas

gerações mais jovens em Maputo levantam um dilema. De fato, como sugere Rivas (2014), as crescentes preocupações com a autopercepção e a identidade desafiam a antiga ligação entre arte e retórica política e criam novos pontos de referência para a produção artística moçambicana, abrindo caminho a uma multiplicidade de perspectivas, todas as quais, de alguma forma, contradizem a narrativa de libertação do Estado.

Nessa *umbrela*, embora pouco abordados nos estudos sobre as artes (virados significativamente para as pinturas em tela, escultura e cerâmica), os murais entram para o cenário da arte contemporânea como mais um elemento dessa multiplicidade de possibilidades de (re)significar o social moçambicano, apresentando nas suas pinturas outras narrativas. Em Costa (2005), um dos poucos estudos que fazem menção aos murais na época colonial, podemos ver que a pintura mural esteve ao serviço da revolução no contexto da narrativa libertária da FRELIMO. Hoje há cada vez mais jovens artistas se dedicando ao muralismo ou, de modo mais amplo, à arte de rua. Há cada dia mais murais sendo pintados pela cidade de Maputo e não só, o que de certa forma expressa o que a comunidade entende como sendo sua pertença, sua luta, suas revoltas, suas dores, medos e anseios.

Acredito que isso não deve passar despercebido. Os desafios de pensar a arte contemporânea moçambicana também passam por incluir essa linha artística nos debates. Ademais, grande parte dos artistas que se dedicam ao muralismo é também pintores de telas e escultores igualmente, e fazem parte desse conjunto de jovens, formados ou não em escolas formais. Os murais estão por todo o país, crescendo em número e em narrativas, em estéticas e técnicas inovadoras.

Um catálogo com título *Maputo Street Art*, lançado em 2022, reivindica a necessidade de se refletir sobre a arte urbana contemporânea, com destaque para os murais. O catálogo reúne várias imagens sobre as diversas pinturas murais na cidade de Maputo e nos bairros periféricos como Maxaquene, Mafalala, Polana Caniço. Reúne textos que contextualizam a arte mural, buscando mostrar como elas sempre estiveram presentes no cenário moçambicano.

O catálogo mostra como as diversas pinturas vem mudando os paradigmas artísticos no que concerne às técnicas e narrativas, partindo dos murais da revolução para novos desdobramentos contemporâneos. Segundo o catálogo *Maputo Street Art*,

a arte urbana, sobretudo no domínio dos murais, tem obtido um crescente reconhecimento social e visibilidade através do trabalho inegável de artistas como Shot-B, Mavec, VillaTerry, Mateus Sithole, Kassiano, Djinafita, e outros que aparecem na nova vaga, após 2016, sendo hoje claro que a arte de rua independente se foi tornando mais digna de realce à medida que mais murais despontam” (*Maputo Street Art*, 2022: 17).

Portanto, considero também uma importante oportunidade para refletir sobre o que as pinturas murais vêm transmitindo com essas narrativas polissêmicas sobre a sociedade moçambicana, que vão desde a reconstrução da memória coletiva identitária a peças de publicidade e voltadas para o turismo, assim como a chamada de consciência sobre estigmas e discriminações, entre outras narrativas. Ademais, me parece que os murais são vistos por muito mais pessoas, ainda que apenas de passagem. Eles estão inseridos no cotidiano dos que vivem ao seu entorno, e os que trafegam por esses lugares certamente são impactados por eles. Me parece que a arte mural representa uma possibilidade para compreender a sociedade moçambicana, pois dela provém uma linguagem que pode nos permitir comunicar e estabelecer ligações.

Capítulo II

Arte Pública: conceito e modalidades

A definição de arte não reúne consensos, diz Geertz (2019), relegando aos artistas e apaixonados pelas artes a tarefa de defini-la segundo as suas perspectivas. Igualmente, a arte pública encontra alguns dilemas para sua compreensão, atendendo às suas várias modalidades. Autores como Oliveira (2023), Simões (2023), Romano (2017), Andrade e Lamas (2021), por exemplo, sugerem que práticas como grafite (ou graffiti), *street art*, pichação (ou pixação) e pintura mural (ou arte mural, ou muralismo) são todas modalidades da arte pública. A estas modalidades, Titos, artista plástico que participou da obra *Maputo Street Art* (Suárez *et al.*, 2022), inclui a música, as danças de rua, as estátuas e outras artes performativas; enquanto Sinanhal (2016) incorpora à definição os monumentos colocados em praças públicas para imortalizar símbolos nacionais importantes na construção da identidade moçambicana.

De acordo com estes autores, as práticas em espaços públicos surgiram e ainda surgem como alternativas para fugir às impossibilidades de se apresentar em lugares considerados oficiais, quer pelas instituições estatais cujo poder político é quase intocável, quer por organizações privadas que muitas vezes atuam em coordenação com linha política em vigência (Simões, 2023; Oliveira, 2023; Suárez *et al.*, 2022; Romano, 2017). Assim, procurando se notabilizar e se sustentar, alguns artistas colocam as suas produções a céu aberto, para o vasto público que os queira ver e/ou conhecer. Portanto, pode-se entender como arte pública aquela realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela (os museus e galerias). A ideia geral é de que se trata de arte fisicamente acessível a todos, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário.¹² De acordo com Suárez *et al.* (2022), pode-se compreender que a conceitualização de arte pública é multidisciplinar, muito mais abrangente do que as simples expressões recorrentes

¹² ARTE Pública. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo356/arte-publica>. Acesso em: 24 de agosto de 2022. Verbete da Enciclopédia. SBN: 978-85-7979-060-7.

como o muralismo, e que nela se exploram técnicas diversas de graffiti, pintura, mosaico, assemblagem, instalações, esculturas, etc.

Simões (2023), tal como Oliveira (2023), afirma que a modalidade de graffiti ou grafite, conforme diferenciam alguns, e pichação ou pixação – ou ainda pichagem, como dizem os artistas praticantes em Moçambique –¹³ tem sua origem em Nova York, quando jovens artistas decidiram pintar seus nomes nos metrô, e por isso a vinculação com atos de rebeldia e de vandalismo. Com seu trabalho focado em São Paulo, Simões (2023) explica a predominância desse estilo e suas variações nos seguintes termos:

Durante a década de 1980, em São Paulo, predominaram três estilos de produção de *graffiti*, de acordo com Gitahy (2012, p. 72): “o estilo das máscaras, escola vallauriana; o estilo americano, ligado ao movimento hip-hop; e o estilo à mão livre, escola Keith Haring”. Quando comparadas essas vertentes à classificação proposta por Cedar Lewisohn, no livro *Street Art: The graffiti revolution*, Graça (2017, p. 22) aproxima o termo *graffiti* usado pelo autor britânico “ao que chamamos genericamente de pichação”; enquanto *graffiti writing* seria o *graffiti* americano e *street art* só viria a ter seu paralelo em português a partir da década de 2000, traduzindo-se como arte urbana (Simões, 2023, p. 36).

Em Moçambique, o graffiti ganha espaço nos anos 2000 quando se dá um rejuvenescimento de vários interesses no contexto da arte urbana, após a decadência dos murais revolucionários, que voltaremos a tratar adiante. Segundo Suárez *et al.* (2022), os artistas que pintaram nesses anos são fazedores culturais anônimos nascidos nas décadas de 1970 e 1980, sucessores da cultura revolucionária do movimento hip-hop moçambicano e internacional, tidos como os precursores do graffiti e pichagens, na pintura de rua.

O catálogo *Maputo Street Art* informa ainda que

Os artistas que estão ainda ativos na cena de arte urbana, nomeadamente: Shot B (Bruno Mateus), Afroivan (António Ivan Muhambe) e Bruno Chichava, entre outros de não menor relevo, são

¹³ Em língua inglesa, há ainda outras variações, como “tags”.

alguns dos actores formados pela Escola Nacional de Artes. Coincidentemente, os artistas urbanos mencionados foram influenciados, nas suas criações e atuações, de forma significativa pela cultura hip-hop nacional e internacional e alguns são mesmo figuras do próprio movimento do hip-hop. Outrossim, junte-se a este grupo de artistas multidisciplinares e grafiteiros mencionados, outros criativos emergentes notáveis: Kassiano, Douglas, Djivemaki Studio, Djinafita, Sebastião Coana, Mateus Sithole, Barimu, Amino e Chaná de Sá que, recentemente, têm desenvolvido trabalhos consideráveis no contexto de arte urbana das cidades de Maputo e Inhambane. (Suárez *et al.*, 2022: 31-32)

Embora o graffiti (com suas variações), a arte urbana e o mural façam parte das modalidades de arte pública, Romano (2017), a partir de seu trabalho na Filadélfia, afirma que existe uma hierarquia entre elas. A autora defende que essa hierarquia está estritamente vinculada à discriminação de classe e à discriminação social, pelo que a categorização das diferentes modalidades de arte pública como “de bom gosto” ou “de mau gosto” não tem tanto que ver com a estética da obra, mas com quem desenvolveu o trabalho. Partindo da discussão com DiMaggio sobre gêneros ou categorias de arte socialmente construídas e das entrevistas conduzidas em Filadélfia, a autora percebe que os murais estão no topo da hierarquia dos tipos de arte pública, conforme atesta a passagem que segue:

According to the interviews I conducted, murals are at the top of the hierarchy of public art that is painted onto walls, as I gathered that they are generally more revered and validated by the general public than street art and graffiti art. As the only “legal” kind of public art that is painted on walls in the city, murals are also the most respected and lauded as legitimate, due to their funding (which is extremely necessary as murals can cost tens of thousands of dollars) and relationships with various city organizations (Romano, 2017: 68).

Em seguida nessa hierarquia, avança Romano (2017), estaria a *street art*, uma forma de arte que pode encapsular qualquer coisa, desde adesivos à pasta de trigo, a sinalização a bombardeios de fios, a peças pintadas elaboradas, desde que não seja

afiliada a qualquer organização, já que *street art* é sempre ilegal. Na base dessa hierarquia está o graffiti que, segundo a autora:

Graffiti generally consists of tagging one's name in spray paint, and the more impressive and visible its location, the more reputable it is amongst the graffiti community -- however, graffiti is the most stigmatized within the community at large, especially by city bureaucrats and other members of middle and upper classes (Romano, 2017: 68-69).

Como podemos observar, essas classificações variam muito de um contexto para outro, chegando a parecer um tanto confusas para alguém de fora do campo. Disso depreende-se que não se trata de uma definição fixa, globalmente aceita e claramente atrelada a um tipo de técnica específica. São construções sociais e, como tais, cambiantes conforme o tempo e o lugar. Interessa aqui especialmente o fato de que essas categorias, por mais variáveis que sejam, fazem sempre parte de sistemas de classificação e hierarquização, definidos em larga medida pelo critério da legalidade. Mas, também, pelos próprios artistas que colocam em relevo as distinções fruto das produções dos diferentes subgrupos, bem como da sua necessidade de individualização.

Essa hierarquia e necessidade de classificação das modalidades na arte pública é uma constatação que se pode observar nas análises de Simões no seu trabalho em São Paulo. Embora não tão explícito como acontece com Romano (2017), Simões (2023) afirma que o poder público influenciou bastante na forma de olhar a atuação dos artistas de graffiti, pixação e pintura mural, de tal modo que foram criadas leis para regular as suas ações. Nessa linha, “o Poder Judiciário participa do debate sobre as diversas modalidades de graffiti e de pixações, com discursos que expressam tentativas de classificação e diferenciação no tratamento dessas modalidades” (Simões, 2023: 54).

Por conta do envolvimento do poder público e da dificuldade de separação das modalidades por conta das diversas leis que regulam os limites de atuação dos artistas da arte pública, somado ao fato de o mercado de publicidade se fazer valer das

normas impostas, Simões (*ibidem*) inaugura o conceito de “novo muralismo” que, apesar de ter origem no muralismo mexicano, possui importantes diferenças, conforme destaca na sua explicação.

Diferentemente do graffiti tradicional, normalmente feito de forma ilegal – implicando uma produção veloz e relativamente pequena –, o “novo muralismo” [...] configura-se como um fenômeno próprio, visto que os murais são feitos com permissão do proprietário e do Poder Público, tendem a durar mais e têm ampla visibilidade em função do local e da escala em que são feitos. Da perspectiva dos artistas, a produção em larga escala apresenta dificuldades técnicas relevantes, permitindo muito menos espontaneidade na produção pictórica, sendo que, normalmente, a parte criativa se dá antes da efetiva pintura na parede, quando o artista planeja o desenho no caderno, o *sketchbook* (Simões, 2023: 69).

No seu trabalho, intitulado “A docilização da arte pública”, Oliveira (2023) procura nos mostrar como o graffiti (uma forma de inscrição mural e manifestação de rebeldia com necessidade de se fazer conhecido, antes rejeitada, considerada como vandalismo e criminosa) passou a ser incorporado em projetos urbanos de gentrificação para embelezar e conferir melhor estética às cidades, neste caso o Rio de Janeiro. A essa nova “onda” de graffiti que tem aval do poder público e de organizações privadas, o autor chamou de “pós-graffiti”.

O autor nos mostra que o que ele chama de pós-graffiti é exatamente a pintura mural de graffiti, mas com aprovação do poder público. A esse processo de conversão ele chama de docilização da arte pública, pois, ao se falar de graffiti, pressupõe-se uma pintura de tinta spray mais rebelde, cujas inscrições são para o artista se fazer presente, uma forma de reclamar a sua existência e de exercício de autoafirmação por meio de narrativas próprias e não romantizadas ou oficializadas. De fato, os murais de pós-graffiti operam segundo as narrativas dos que comissionaram os trabalhos, conforme podemos ver na passagem que se segue:

As pinturas e murais do pós-graffiti apresentam grande diversidade de procedimentos e de linguagens, com um estilo vagamente definido em torno de um colorido radiante e das marcas difusas da tinta spray, de alguma forma replicadas mesmo quando o material utilizado pelo artista não é a tinta em aerossol. Essa diversidade estilística acarreta a ausência de coerência e de compromisso estético do pós-graffiti quando visto em conjunto (BORHES, 2018). Como marca dessa diversidade, os murais do pós-graffiti lidam com temas muito diversos, eventualmente definidos por aqueles que patrocinam o trabalho ou que tenham feito a encomenda. Isso não impede, entretanto, que esses artistas-autores persigam sua absorção no mercado de arte, desafiando o sistema (DAICHENDT, 2021), e que desfrutem de uma boa acolhida popular, em especial as obras mais elaboradas, o que pode explicar o sucesso de artistas como Banksy e Kobra, entre outros, que também flertam com a publicidade em práticas que estimulam a cultura do consumo (KRAMER, 2017). (Oliveira, 2023: 150).

Por outra perspectiva, vale a pena dialogar igualmente com Andrade e Lamas (2021). As autoras fazem uma revisão de literatura de trabalhos sobre arte mural, graffiti e patrimônio cultural e dão conta de que as pesquisas sobre cada uma dessas modalidades de arte pública tendem a assumir um viés específico. As análises feitas sobre a arte mural trazem o foco para obras cuja relevância é histórica, social e cultural, fortemente legitimadas, destacando também a necessidade de as preservar como patrimônio cultural, pelo valor de suas formas e narrativas. Já as pesquisas sobre o graffiti tendem a abordar questões referentes a conflitos sociais e políticos.

As autoras relembram que a arte mural tem um lugar de prestígio na história da arte Ocidental. Dentro dessa categoria, está incluída uma prática milenar, integrada à arquitetura e produzida em diferentes técnicas, como o afresco, os mosaicos e os vitrais. Mais recentemente, surge a vertente do “grafite mural”, uma modalidade que se aproxima do que constitui a arte mural, agora “manifestada no contexto citadino em grandes dimensões, em muros e prédios da cidade, a exemplo das produções de Eduardo Kobra, dos gêmeos Otávio e Gustavo, Valdi, Pagú, entre outros” (Andrade e Lamas, 2017: 399).

Ao “grafite mural” – terminologia que se aproxima das noções já abordadas de “novo muralismo” e “pós-graffiti” – atribui-se valor artístico e cultural, de modo semelhante ao caso do muralismo clássico. E, assim como este último, o “grafite mural” tem despertado discussões sobre patrimonialização, autenticidade, perenidade, preservação e conservação (*ibidem*).

Para os fins desta dissertação, e considerando especialmente o cenário moçambicano e seus usos do termo “arte mural”, me aproximo mais diretamente da definição trazida por Beck (2015):

Murals [...] tend to be institutionalized as commissioned art, often oriented to social change and social justice, or commemoration of historical events. [...] mural projects often represent community solidarity and may be part of community service projects to beautify an urban landscape, recount history, or express particular values and ideals. Other kinds of murals are nonpolitical and decorative in nature or advertise a product or service. From an ownership standpoint, muralists' work is transactional: private or government ownership determines a mural's making based on a financial arrangement (Beck, 2015: 316-317).

Reforço que, na perspectiva por mim adotada, a arte mural tem sido percebido como sendo aquele que é antecedida por um projeto cuja produção tem legitimação do poder público e que sua aceitação se dá não só pela técnica empregue, mas pela narrativa que possa resultar na construção ou reconstrução de memórias e identidades.

Esta acepção me remete ao processo de produção de um mural do qual participei enquanto consultor para implantação de um museu municipal cuja parte externa do edifício deveria levar uma pintura mural. Trata-se de uma experiência etnográfica que vale a pena partilhar, na medida em que ela pode aclarar a perspectiva que proponho, trazendo mais concretude às definições abstratas.

2.1. Sobre o mural do município da Matola

No trabalho intitulado “Arte como ação coletiva”, Becker (1977) nos chama a atenção para o fato de que, no processo de produção de uma obra de arte, qualquer que seja, há várias atividades envolvidas, realizadas por vários atores em uma rede elaborada de colaboração. A produção do mural municipal da Matola é um exemplo claro dessa afirmação. Passou por quatro fases e participaram nela vários intervenientes, desde os consultores do projeto do museu, do qual faz parte o mural, os dirigentes e técnicos do Conselho Municipal, os fornecedores do material necessário (as tintas, os pincéis, andaimes, gruas, entre outros), o artista e os seus ajudantes.

A primeira fase foi caracterizada pela concepção da ideia para o mural através de um encontro em que estiveram presentes os consultores e os dirigentes do Conselho Municipal. Aqui foi decidido o que deveria constar no mural, conforme prevê Becker: “as atividades necessárias para uma obra de arte incluem, caracteristicamente, a concepção da ideia de trabalho” (Becker, 1977: 206).

Vale observar que, anteriormente, fomos convidados pelo Conselho Municipal para conceber e implementar um museu municipal. Dessa concepção do museu nasceu a ideia de utilizar a parte frontal do edifício do município, que tinha uma parede pintada apenas de creme, a cor do edifício, para execução de um mural que serviria de complemento a narrativa expositiva do museu, o qual ficaria na parte interior do edifício (fig. 2). A princípio, a ideia do mural também serviria de chamariz para o edifício e para conferir certa beleza ao edifício. Igualmente serviria de ornamento para as feiras no pátio do município, com a sua estética e técnica empregue. Feita essas discussões embrionárias, foram acordadas algumas ideias. Mas como tudo ainda jazia na oralidade, houve a necessidade de se escrever a proposta e apresentá-la formalmente. Foi daí onde nasceu mais precisamente a narrativa do mural, levada para a reunião inicial. Segundo tal projeto, o mural deveria retratar a história da Matola desde o período colonial até o ano de 2020, atendendo que Matola é denominada a capital industrial.

A segunda etapa foi a de debate sobre que artista contratar para efetivar as ideias e que cores poderiam ser mais chamativas para o mural. Nas terceira e quarta etapas,

foram realizadas a compra dos materiais e a execução da obra. Estas duas fases foram as que menos tempo levaram. Contudo, houve substituição do artista plástico por decisão dos dirigentes do Conselho Municipal alegadamente porque o primeiro não respondia às exigências tanto institucionais assim como do público matolense.¹⁴



Fig 2: Lateral esquerda do edifício Sede do Conselho Municipal antes da produção do mural, em construção. Fonte:

https://web.facebook.com/photo/?fbid=294582009370755&set=ecnf.100064568747556&locale=pt_BR

O artista que pintou o mural não o fez sozinho, antes foi necessário que a instituição que o contratou lhe apresentasse a ideia. Foi preciso explicar ao detalhe o que deveria ser tomado em conta. Mas as questões estéticas e técnicas estavam ao critério do artista. De fato, o artista não fez tudo sozinho, não concebeu, não criou o conceito do mural, não dependia dele a decisão sobre o resultado. Mas colocou ali seus conhecimentos e habilidades, o seu toque relativamente às cores e aos traços técnicos da mistura das tintas que lhe são particulares, ao serviço do que se pretendia na obra.

¹⁴Como estávamos em fase de implementação do museu, ao mesmo tempo que o mural era pintado, recebemos uma chamada por parte do vereador da cultura e desportos para nos dirigirmos ao edifício do município a ponto de conversar a respeito do mural. Nesse encontro, ele nos fez saber que os matolenses não abonavam a obra em execução porque alegadamente as imagens desenhadas não refletiam sobre a Matola. Partilhou conosco que essas opiniões vinham de pessoas que ligavam por telefone ao presidente do município, assim como para ele que era o responsável da área da cultura.

O artista necessitou de uma assistência a partir dos “proprietários” do trabalho, dos técnicos do pelouro e de outros intervenientes. Era necessário uma “organização e divisão de tarefas”, conforme sugere Howard Becker (1977).

Contudo, em toda a cadeia de atividades para efetivação do mural, a sensibilidade e a capacidade criativa do artista se mostram essenciais para o resultado. Em termos da percepção dos indivíduos envolvidos no processo, assim como do público, o artista carrega a autoria inquestionável da obra.

Curiosamente, para o trabalho do mural em questão foram necessários dois artistas para elaboração da obra. Como já mencionado, o primeiro indivíduo, depois de iniciar com os trabalhos, acabou rejeitado pelos responsáveis do Conselho Municipal por dois motivos. Por um lado, porque havia pouca qualidade das tintas escolhidas pelo artista, demonstrada uma tendência de apagamento apenas por um pequeno pingo de chuva, fazendo com que o status do artista perdesse valor na instituição. Por outro, as constantes ligações telefônicas que recebiam de conhecedores das artes, renomados da Matola e não só, comentando negativamente sobre a obra, referindo-se a aspectos estéticos e de técnica como elementos centrais para não abonar a obra (fig. 3).



Fig. 3. Imagem do Mural rejeitado pintado pelo primeiro artista. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2020

Um aspecto interessante na rejeição desta obra tem a ver com a disparidade de gostos e a legitimidade do saber. Os técnicos do conselho municipal, numa primeira fase, tinham gostado muito das cores assim como da técnica, os tipos de desenho e traços do artista. Contudo, as chamadas telefônicas de pessoas renomadas no campo das artes os fizeram mudar de opinião. Um fato que nos remete ao que Bourdieu diz:

O encontro com as artes ou uma obra de arte não tem a ver com o amor à primeira vista, mas com o prazer e amor pela arte, o reconhecimento, a descodificação, decifração que implica o acionamento de um patrimônio cognitivo e de uma competência cultural (Bourdieu, 1979: 10).

O artista que foi indicado para dar continuidade ao trabalho do mural reunia um consenso entre os intervenientes, pois já vinha desenvolvendo trabalhos de alguma notabilidade nacional.¹⁵ O artista selecionado teve de acomodar as suas concepções aos recursos existentes, teve de redefinir os seus modos de trabalhar, teve de aceitar as

¹⁵ Porque não é minha intenção neste trabalho particularizar os artistas envolvidos no mural não irei identificá-los no texto pelos seus nomes. Porém, para mais detalhes do artista que terminou o trabalho e que reuniu consenso de todo o público, vide www.artcoana.com.

restrições que lhe eram impostas pelas pessoas que cooperavam com ele. Não me refiro exclusivamente aos técnicos, mas aos membros do mundo das artes no universo matolense, que partilhavam os mesmos lugares para que o resultado fosse aceite. Reforço que o artista dependia inteiramente dos consultores do projeto, dos técnicos do Conselho Municipal da cidade da Matola e das empresas de apoio de materiais. O artista por muitas vezes se viu obrigado a suspender o trabalho porque o material escasseava. Ele se baseava nos acordos estabelecidos anteriormente com essas empresas para fazer o seu trabalho. Tais acordos se tornaram parte da maneira convencional de fazer a sua obra de arte, como o uso de andaimes, gruas etc. Ainda, vale destacar que o artista precisou se adequar à própria constituição do prédio que servia de suporte à obra – seu formato, suas texturas – e às intempéries do ambiente em que se localizava (fig. 4).

O artista em questão já tem produzido obras individuais de grande aceitação. Contudo, muitas das obras conhecidas são feitas nesse regime de cooperação dentro do universo coletivo, uma vez que são obras na sua maioria em murais um pouco por toda a cidade de Maputo. Nesse sentido, ele tem se mostrado bem-sucedido em trabalhar desse modo, conciliando suas ideias, conhecimentos e habilidades às demandas dos contratantes e demais atores envolvidos nessa rede de cooperação.



Fig. 4. Imagem frontal do mural feita de um edifício em frente. Foto: Idelson, 2020

A partir do caso descrito, podemos destacar algumas características do que entendo por mural neste trabalho. O mural é um tipo de arte pública. É uma intervenção feita nas ruas, de livre acesso ao público – em contraposição às obras de arte encontradas em museus e galerias. Os murais se adaptam à cidade (ao formato de muros e paredes) e, ao mesmo tempo, a transformam. Em contraste com outras artes públicas, o mural passa pela submissão de um projeto e aceitação pelos organismos públicos ou privados. É, portanto, legalizado, bem como legitimado propriamente como um tipo de arte a ser valorizada. O artista não possui margens para mudar as narrativas de quem comissionou o trabalho e que é o verdadeiro proprietário da obra. Em outras palavras, mural ou arte mural neste trabalho designa aquela intervenção em parede cuja elaboração depende de toda uma ação coletiva, que envolve planejamento prévio, discussão e aprovação do dono da parede, quer seja o poder público, quer seja o privado; e a criatividade, conhecimento, habilidade e prestígio do artista são colocados em relevo – é este quem assina a obra ao final –, desde que tenha em conta as demandas dos demais envolvidos, sobretudo de quem comissionou o trabalho.



Fig. 5. Imagem lateral direita do mural do edifício do conselho municipal da Matola. Fonte:

https://web.facebook.com/municipio.matola/?locale=pt_BR&_rdc=1&_rdr

Capítulo III

A Província de Maputo e Seus Murais: um sobrevoo pelas cidades de Maputo e Matola

A província de Maputo, da qual fazem parte as cidades de Maputo e da Matola, é uma das dez províncias que compõem Moçambique. Porém, o país é comumente dividido em 11 províncias, porque a Cidade de Maputo possui um estatuto de província dada sua importância econômica e política, bem como sua dimensão populacional. De fato, é na Cidade de Maputo onde são tomadas todas as decisões, na medida em que os três poderes (legislativo, judicial e administrativo) estão concentrados nessa que é a capital do país. Situada no sul de Moçambique, no litoral interior da baía de mesmo nome (Baía de Maputo), este lugar já foi chamado de *The lagoon Bay* ou simplesmente Baía da Lagoa.

A jurisdição da cidade de Maputo, também chamada Cidade das Acácias, corresponde a cerca de 346,7 Km². Ela é composta por 34 bairros, reunidos em sete distritos urbanos, nomeadamente: KaMaxaqueni (Maxaquene), KaMpfumo (Mafumo), Nhlamankulu (Chamanculo), KaMubukwana (Mubukwana), KaMavota (Mahota), Ka Tembe (Catembe) e KaNyaka (Inhaca). No censo da população de 2017 a cidade de Maputo alcançou cerca de 1.209.992 milhões de habitantes.

Até a independência de Moçambique, em 1975, a cidade de Maputo era chamada de Lourenço Marques e foi elevada à categoria de cidade a 10 de novembro de 1887. Maputo é uma cidade com uma história rica e diversificada, de relações complexas entre os colonizadores, que a fizeram edificar, e os moçambicanos que, consciente e inconscientemente, foram o verdadeiro motor dessa história (Rocha, 2015). Esses moçambicanos eram na sua maioria negros indígenas e mestiços, cujo local de habitação era a periferia. A cidade, mesmo, era para o colono branco. Se foram aparecendo mestiços e alguns negros assimilados, foi já perto da independência do país.

De acordo com Rocha (2015), no século XIX a área que conhecemos hoje como sendo município de Maputo era chamado de *Mpfumo*, nome principal da chefatura da

margem norte da baía e da linhagem que nela reinava desde o século XVI. Com a ocupação da área da atual cidade de Maputo, a chefatura Mpfumo, já só limitada à área de Zixaxa, desapareceu em 1985, após a prisão e deportação de seu último grande chefe, Nuamatibjana, assim como Ngungunhana, o último imperador do Reino de Gaza (*ibidem*).

Rocha afirma que os grupos humanos presentes na região de Maputo resultaram de um gradual processo de ocupação que se terá iniciado no primeiro milênio da nossa era, tendo-se organizado em várias unidades políticas e desenvolvido uma língua comum, o Xi-Rhonga (Rocha, 2015: 8). Hoje, essa língua se encontra em franco desaparecimento ou em mutação devido à mescla de vários outros grupos linguísticos que também se podem encontrar na cidade de Maputo, como o *Xi-Shangana*, o *Xi-copi*, o *Xi-Sena*, entre outros.

Importa destacar que o Maputo periférico é que foi e continua sendo o grande dinamizador da cidade, sendo o local onde aconteceram reivindicações, resistências, manifestações políticas, culturais e artísticas. Isto se pode ver e mapear, também, a partir dos murais que estão um pouco por todos os bairros periféricos e que também passaram a vigorar no centro da cidade, mas muito por conta da força periférica.

Já a Cidade da Matola, conhecida como a capital industrial, possui, segundo o censo de 2017, cerca de 1.032.197 de habitantes. De acordo com a página oficial do governo de Moçambique,¹⁶ o nome Matola provém de *Matsolo*, povo banto que se fixou na região a partir do século II. Em 1895, a área da Matola é incluída na 1ª Circunscrição Civil de Marracuene, no então Distrito de Lourenço Marques, quando Moçambique era colônia portuguesa. A povoação foi criada pela portaria nº 928 de 12 de outubro de 1918.

Ainda incorporado na Circunscrição de Marracuene, o Posto Administrativo da Matola foi criado a 17 de novembro de 1945, compreendendo três centros populacionais: Boane, Machava e Matola Rio. Os progressos registados levaram à emancipação municipal, criando-se o Conselho da Matola em 5 de fevereiro de 1955, e a consequente Câmara Municipal da Matola para a reger.

¹⁶ <https://www.pmaputo.gov.mz/por/A-Provincia/Perfis-Distritais/Matola>

Uma portaria de 20 de abril de 1968 determinou que a então Vila da Matola se passasse a denominar Vila Salazar, em homenagem ao presidente do Conselho de Ministros de Portugal, António de Oliveira Salazar. Eugénio Castro Spranger foi o primeiro presidente da Câmara, sucedido por Abel Baptista, que impulsionou um processo de urbanização do conselho, iniciando, já em 1963, a construção do cemitério da Matola, a residência oficial do presidente da Câmara Municipal e os Paços do Conselho.

Paralelamente, constroem-se a Igreja Paroquial de São Gabriel, o Cinema de São Gabriel, a Escola Primária Paula Isabel, a Escola de Santa Maria, a Escola do Dr. Rui Patrício e a Missão de Liqueleva. Mais tarde, são estabelecidas as Escolas Secundárias da Matola e da Machava, a Escola Industrial da Matola e o Cinema 700. Na zona industrial, estabelecem-se fábricas de Cimento de Moçambique (CM), a Companhia Industrial da Matola (CIM), o complexo mineiro dos Caminhos de Ferro de Moçambique (CFM), a *Shell Company* e a *Caltex*. O crescimento do fluxo diário de pessoas entre as então Vila Salazar (Matola) e Lourenço Marques (hoje Maputo) levou à criação da Companhia de Transportes de Moçambique. No início da década dos 1970, a indústria expande-se para a Machava e implantam-se novos bairros, como o do Fomento e o da Liberdade.

Em 1967, Abel Baptista retira-se e sucede-lhe Fausto Leite de Matos. Através de uma portaria de 5 de fevereiro de 1972, a vila ascende a cidade, passando a chamar-se Cidade Salazar. No ano seguinte, implantam-se novos bairros na Machava e regista-se um significativo aumento da densidade populacional em áreas que até aí tinham características rurais: Khongolote, Bunhiça e Sikwama.

Com a independência do país, a 25 de junho de 1975, recupera-se o nome original, passando a denominar-se Cidade da Matola. A Câmara Municipal passou a ser dirigida por um presidente nomeado pelo Governo de Moçambique, o primeiro dos quais foi Rogério Daniel Ndzawana. O sistema de funcionamento da câmara não se alterou substancialmente, se bem que passou a ser dada mais atenção às populações dos bairros mais necessitados, sobretudo na construção de fontanários de água.

A Câmara Municipal, autônoma, considerada uma herança do sistema colonial, foi abolida em 1978 e substituída por um Conselho Executivo, nomeado pelo governo central. Em 1980, por resolução da então Assembleia Popular (hoje, Assembleia da

República), a Matola perdeu a sua autonomia territorial ao ser integrada à cidade de Maputo, formando o “Grande Maputo”, o que paralisou o processo de desenvolvimento da cidade. Esta medida é revertida em 1988, quando a Matola é desanexada da cidade de Maputo (que adquire o estatuto de província). Ao mesmo tempo, a Matola torna-se a capital da Província de Maputo.

Com o processo de democratização do país, abriram-se as portas para a restauração do estatuto municipal. A criação de municípios foi fundamentada na Constituição da República de Moçambique de 1990, e a Lei nº 2/97, de 18 de fevereiro, instituiu o quadro jurídico para a criação das autarquias locais. O município foi, assim, transformado em autarquia e, no seguimento das primeiras eleições autárquicas, realizadas a 30 de junho de 1998, foram instalados os novos órgãos de poder local: a Assembleia Municipal e o Conselho Municipal.

A Matola é composta por uma mistura de grupos étnicos: rhongas, chopes, bitongas e os tswas (ou tsuas), pertencentes ao grande grupo dos tsongas, sendo os rhongas a etnia nativa. Assim, na Matola, para além do português como língua oficial, são faladas as línguas XiTsonga (com maior incidência), XiChope, biTonga e XiTswa.

Matola conta com o Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC), que forma matérias de Designer, Dança, Cinema, Artes Plásticas e Cênicas. Possui, igualmente, o Monumento e Centro de Interpretação da Matola, um espaço de construção e registro de memória dos governos de Moçambique e África do Sul, que retrata a luta contra o regime do apartheid; o Museu e Galeria Chissano (MUGACH), um espaço para exposição das obras do falecido escultor Chissano, renomado nacional e internacionalmente; a estação arqueológica da Matola; o Centro Cultural do Banco de Moçambique; o auditório municipal Carlos Tembe, entre outros locais.

3.1. As cidades e seus murais

A arte pública expressa em murais, nessas duas cidades, tem conhecido um crescimento notório, com maior destaque para a cidade de Maputo, onde o número de intervenções artísticas é elevado até pelo número de artistas que participam desse processo. A Matola, porém, nos últimos quatro anos, tal como Maputo, conhece algum crescimento cultural. Os murais, conforme têm debatido os artistas que

desenvolvem o muralismo, pelo menos aqueles com quem tive contato, são enquadrados na perspectiva conceitual de arte pública já debatida anteriormente. Nesse sentido, o muralismo é percebido como sendo a manifestação artística que está fora das paredes restritas às elites, que se consideram usualmente os mais dotados para ler, compreender e apreciar as artes plásticas. A arte pública assume uma postura de intervenção social mais significativa e em interação com as comunidades, sejam elas para revolução, resistências, turismo, marketing etc. Neste trabalho, conforme já apresentado no capítulo anterior, trago o foco especificamente para os murais que são comissionados, seja por órgãos públicos ou privados.

Na cidade de Maputo, os murais têm sua origem ainda no período dos movimentos libertários. Logo no pós-independência, os murais serviram para denunciar, expor as atrocidades e as injustiças do colono contra o povo moçambicano, assim como conferir valor às ações do movimento de libertação, hoje partido FRELIMO. De fato, foram instrumento de revolução e de resistência ao regime, vistos pelo governo de então como um meio importante para atingir as massas populares e fazer chegar as informações de suas ações para alavancar os valores culturais dos moçambicanos, ofuscados pelo colono. Os murais, nesse período, procuravam dar sentido de pertença, valorizar as práticas culturais moçambicanas e enaltecer acima de tudo a luta de libertação desencadeada pela FRELIMO, considerada a luta do povo moçambicano.

Não há dúvidas de que o mural da Praça dos Heróis é o mais emblemático desse período, tanto para os artistas quanto para a comunidade, isto é, pessoas que residem ao redor do mural ou que desenvolvem ali suas atividades de mecânica ou comércio em pequenas bancas, cujo dia a dia é agraciado pela pintura e pelo monumento dos heróis moçambicanos que lutaram contra o regime colonial (fig. 6). O mural foi pintado por João Craveirinha em 1979, incumbido pelo então presidente da primeira república de Moçambique, Samora Moisés Machel, e restaurado no ano 2000, também por João Craveirinha, mas comissionado pelo presidente da segunda república moçambicana, Joaquim Alberto Chissano.



Fig. 6. Mural da Praça dos heróis na Cidade de Maputo, evidenciando o envolvimento de Eduardo Mondlane na luta de libertação. Fotos: Daniel Benigna Lopes, feito por telefone celular, 2023

A narrativa começa no capítulo da invasão colonial, ou o momento em que as tropas portuguesas avançaram, pela primeira vez, contra os reinos que coexistiam no território que hoje é Moçambique. João Craveirinha viaja pelas humilhações, torturas, saque e pilhagem de recursos contra a vontade dos nativos, expondo ao público que por ali passa - seja pela Avenida das FPLM ou Acordos de Lusaka - o sofrimento a que os povos africanos eram submetidos, mas também evidencia o despertar da consciência coletiva, movido pela crença de que a liberdade era e continua sendo um bem comum, possível de ser alcançado unindo forças na mesma visão. A viagem no tempo a bordo dos pincéis de Craveirinha no mural em reverência aos Heróis Moçambicanos faz menção a figuras cujo papel é indelével para o alcance da independência de Moçambique. No muro, vê-se Mondlane como moralizador das massas, devolvendo a convicção de que o homem é livre. Sob liderança de Eduardo Mondlane - quem menciona na sua obra “Lutar por Moçambique” o contributo de João Craveirinha e outros artistas na luta através das artes - o povo uniu-se de norte a sul, quebrou correntes e formou uma e única frente com que iniciou a revolução, segundo o que se pode ler no Monumento aos Heróis Moçambicanos, em Maputo. João Craveirinha segue

relatando a memória aos pincéis. Faz referência ao 3 de fevereiro de 1969, em Dar-es-Salam, capital da Tanzânia, data e local em que Eduardo Mondlane foi abatido num atentado à bomba. Apesar da morte de Eduardo Mondlane, a quem é atribuído mérito de Arquiteto da Unidade Nacional, ter sido uma grande contrariedade para as tropas pela independência, o povo não se vergou. Com Samora Moisés Machel na dianteira, as Forças Populares de Libertação de Moçambique voltaram a apontar os canos ao fascismo português, numa fase em que o conflito tornou-se ainda mais avassalador, a julgar pelas inúmeras vidas que sucumbiram em ambos os lados, ilustradas no mural. Houve mortes, mas também houve sossego. No mural, é possível sentir a euforia que marcou o 25 de junho de 1975, a data da proclamação da independência. Uma bandeira branca e o brilho dourado de um sol nascente sugerem a ideia de paz e riqueza, dois ingredientes indispensáveis para o destino que se desejava. Além destes, está ainda evidenciada uma tocha de chama ardente, símbolo da unidade nacional.¹⁷

Desse contexto para os dias atuais, os murais foram ganhando outra dinâmica e narrativas polissêmicas. Com a abertura para o mercado capitalista em 1987 e a mudança de regime monopartidário para multipartidário, abrindo espaço e disponibilidade de materiais e informações, a arte expressa em murais ganha novos rumos e novas temáticas, como afirmou Estevão, funcionário do município:

Pela cidade de Maputo podem ser vistos muitos murais cujos temas já não são de revolução; hoje os temas são diversos e nem sei por onde começar. Na verdade, se pode ver de tudo, até murais de publicidades e de muitas instituições que têm procurado incumbir aos artistas murais de suas instituições, mas para tal devem contatar o conselho municipal (conversa realizada em 06/03/2023).

Noto que, apesar de não se limitarem a um tema específico, os murais têm em comum serem comissionados e, principalmente, legalizados, chancelados pelo Estado, como bem reforça o funcionário público.

¹⁷ <https://tsevele.co.mz/index.php/artigos/item/227-monumento-aos-herois-mocambicanos-a-historia-de-um-povo-contada-em-uma-parede>

Na verdade, essa posição de privilégio em termos do número de pessoas abrangidas é reflexo do que havia sido Maputo no período colonial e no pós-colonial, onde a periferia era reservada para os nativos e aos mais desfavorecidos. Ao mesmo tempo, foi das periferias que as revoluções se deram com poetas, escritores, pintores, desportistas, escultores e políticos. Portanto, como afirmara meu colega Laranjeira, em conversa informal, os murais foram muito importantes para a população, pois eram uma forma de reação às impossibilidades e invisibilidades que lhes eram impostas pelo regime colonial e, depois, pelas elites moçambicanas, que se julgavam merecedoras dos lugares nobres e confinavam as artes plásticas às paredes dos museus e galerias (conversa realizada em 20/04/2023).

Entretanto, o “boom” dos murais vem desafiando a guetificação há algum tempo e as paredes, praças e outros lugares considerados nobres na cidade de Maputo estão a ser preenchidos pela pintura mural, pintados até por artistas consagrados, como é o caso do mural na marginal da cidade de Maputo, de autoria de Naguib (fig. 7).

Os artistas do catálogo *Maputo Street Art* consideram que, entre os anos 2000 e 2016, houve um significativo aumento no número de murais, por ser a época em que a maioria deles esteve envolvida em projetos, sobretudo em áreas periféricas. Mas os mais notáveis murais surgiram mesmo na pandemia, quando instituições estatais e privadas vieram solicitar junto ao conselho municipal espaços abandonados que pudessem usar para promover essas pinturas e suscitar transformações. A partir da pandemia, a cidade de Maputo vai se ver colorir por murais com diversas narrativas, dando visibilidade aos lugares centrais da cidade. Em 2016, as marcas do rejuvenescimento do muralismo estavam ligadas à cultura hip-hop, à poesia e à cultura rastafári, cujas pinturas, maioritariamente de graffiti, foram feitas por artistas como Shot-B, Mavec, Djinafita, Mateus Sithole e Kassiano, para citar alguns exemplos, com narrativas mais sociais e algumas publicidades. Em 2020, esse cenário muda para murais mais decorativos e voltados para o turismo, sobretudo aqueles produzidos por um artista que muito se notabilizou nos últimos tempos, o Coana. Os murais do período de 2000 a 2016, e não só, são encontrados nos bairros periféricos: Mafalala, kaMaxaquene, Polana Caniço, entre outros. O catálogo intitulado *Maputo Street Art* (Suárez *et al.*, 2022) é uma referência incontornável sobre os mais diversos

trabalhos murais nestas localidades. Constituído por imagens e textos variados, este trabalho mostra como os murais constituem uma prática artística que se deve levar a sério, pois, nos bairros periféricos, são uma via para intervir em questões de cunho sociopolítico.



Fig. 7. Mural na Marginal da baía de Maputo intitulado Ode a Samora Machel, ilustrando as instituições de apoio e financiadoras. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2024

Assumindo o já publicado catálogo e compreendendo a disposição dos murais, importa questionar que outros murais existem na cidade de Maputo e onde estão inseridos. Foi esta a pergunta que norteou este capítulo. Assim sendo, listo aqui outros exemplos de murais e dos lugares em que estão inseridos e que narrativas contam. Para tal, para além de referenciar a opinião dos meus interlocutores sobre os murais, irei me deter em três critérios para caracterizar e analisar os murais, nomeadamente: 1) quem foi o autor, quem comissionou a obra e seu propósito; 2) a leitura da imagem pintada, isto é, do que está ou se pretende expor com a pintura; e 3) a vida social do mural, ou seja, como o tempo, a natureza e as pessoas interferem na obra e como ela influencia e é influenciada pelo ambiente no entorno. Pois, o mural não é só o que

está pintado, mas como foi pintado e como ele se adequa, sendo produto e produtor de leituras diversas.

Embora a intenção seja de uma abordagem extensiva, há consciência de que ela nunca será completa. Nesse sentido, na seleção realizada buscou-se garantir murais representantes de alguns momentos da história da construção da nação moçambicana mas privilegiar, principalmente, os murais dos anos 2020 para cá, quando se dá uma produção em “massa” de murais pela cidade de Maputo.

3.2. Sobre os murais da Mafalala

Mafalala é um dos bairros mais emblemáticos da cidade de Maputo. É conhecido como berço da marrabenta, um estilo de música-dança tradicional do sul de Moçambique. A sua história é a história de heróis da cultura. É também caracterizado por altas taxas de criminalidade, falta de saneamento, construções precárias de madeira e zinco, mas hoje vem assistindo a um crescimento de casas de bloco e cimento. Os arruamentos são becos, na sua maioria, e as vias principais são pavimentadas. Os relatos de terror, de venda de drogas, de promiscuidade, assaltos, envolvimento com bebedeira e prostituição (até de menores) vêm de quase todos os lados do bairro quando se mergulha para conversar. Muitos dos jovens com quem interagi, com idade aproximada de 18 a 25 anos, afirmam ter envolvimento com drogas e bebidas, além de terem se relacionado sexualmente por dinheiro, sendo a maioria delas do sexo feminino, que engravidaram ainda na adolescência. Mas também foi neste bairro que nasceram figuras de renome nas artes e cultura como os poetas José Craveirinha e Noémia de Sousa e o futebolista Eusébio.

Mafalala, certamente, não pode ser caracterizada apenas por elementos que repulsam pessoas. Há outros elementos de mudança que caracterizam o bairro e que atraem turistas de vários lugares do mundo, e os murais são parte da atração na medida em que estão inclusos no roteiro das visitas guiadas. É, ainda, um bairro multicultural. Seria simples dizer que, por estar no sul de Moçambique e em Maputo, é constituído por um grupo etnolinguístico Xishangana, mas não. Em Mafalala é predominante o grupo etnolinguístico Emakua, oriundo do norte do país, da província de Nampula, com práticas culturais diferentes do sul. As mulheres, que são a maioria, se destacam

com a sua dança tradicional designada *Tufu da Mafalala*, para se diferenciar do *Tufu* da sua região de origem. Desse modo, elas reivindicam uma certa autenticidade e se distanciam das mulheres da Província de Nampula que executam o “mesmo tipo de dança”.

A existência de um museu, denominado Museu da Mafalala, com uma dinâmica cultural bem ativa em matéria de preservação da memória coletiva do bairro, tem atraído uma atenção especial ao local. O museu da Mafalala permite que outras pessoas visitem o bairro, mergulhem nos seus modos de vida e conheçam as figuras que são inspiração para as novas gerações de artistas e futebolistas. É fundamental notar, como já mencionado, que os murais fazem parte do roteiro de visitas guiadas ao museu. Segundo o nosso interlocutor, Ivan Laranjeira, patrono do projeto do museu e da Associação Iverca, o bairro de Mafalala tem três murais, nomeadamente o Mural dos Poetas, o Mural do Tufu e o Mural de Desporto, cada uma com sua peculiaridade, não só pelas narrativas mas pela forma como se misturam no bairro.

a) Mural do Tufu da Mafalala



Fig. 8. Imagem do mural que ilustra as mulheres executando a dança Tufu da Mafalala. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023

Na figura 8, podemos observar como a narrativa do mural sugere (a partir da pintura das casas, a opção pelas cores e do espaço da rua não pavimentado) ser um lugar humilde, dos subúrbios de Maputo e neste caso a própria Mafalala. O modelo de casas e a conjugação das cores – o cinzento escuro, em mistura com o azul, preto, vermelho, castanho, em tons pálidos – demonstram uma degradação e desgaste não só das paredes, mas também das casas e dos muros. Vê-se que o artista Vilanculo optasse por ilustrar uma espécie de continuidade da rua, ou seja, o mural mimetiza a rua e nos dá essa impressão de que ainda podemos caminhar pela rua a dentro, como se pudéssemos atravessar o grupo de dança em atuação. É nesse cenário que o grupo se apresenta, num número de nove mulheres de vestes uniformizadas, combinando entre elas as capulanas brancas com algumas flores meio que camufladas, os lenços brancos na cabeça e as blusas avermelhadas.

Vê-se no mural que as mulheres estão a executar um movimento pelas suas disposições e apresentação, seis das mulheres estão mais recuadas na imagem se movendo para a direita, três mais para frente e maiores, sendo que duas estão segurando uma corda e uma delas agaichada numa esteira (uma espécie de tapete de palha) sugerindo que as duas mulheres estão rodando a corda e ela saltando ao ritmo dos tambores, conforme deve ser a dança. Do lado esquerdo, na sombra produzida pelo muro lateral, estão pintados os homens sentados que integram o grupo, cuja função é tocar os instrumentos de percussão que se podem ver no meio de suas pernas. A sombra que cobre os instrumentistas é produzida pelo muro no período da manhã. Ela dá uma sensação de privilégio aos tocadores enquanto as mulheres dançam ao sol. Como a foto foi tirada na parte de manhã, por volta das 10h, é possível perceber que, ao entardecer, a luz solar cobre todo o grupo e podemos ver com maior nitidez.

No canto inferior direito, podemos ver uma pintura de um muro feito a propósito de inserir o nome do grupo. Ao mesmo tempo, o muro pintado é representa as infraestruturas do bairro, numa perspetiva mimética que sugere todo o mural *per si*, onde também está retratada em pintura a figura da líder do grupo. Portanto, o artista nos faz mergulhar no como se figura o grupo em termos de vestes e execução da dança Tufu, em meio à rua não pavimentada e casas em situação de precariedade, mas

a manifestação artística se reveste, simultaneamente, de um valor simbólico no bairro e das gentes que são oriundas de Nampula, da etnia macua e dos que com eles convivem.

É possível ver que o tempo e a natureza produzem efeitos sobre os murais. A pintura se apresenta com um desgaste em quase todo o mural, desfigurando significativamente os rostos e as vestes das mulheres. Desse desgaste é possível notar o aparecimento de uma cor amarela forte e escrita azul que não faz parte da pintura original do mural. Essas tonalidades de cor são iguais ao muro ao lado, que faz sombra, revelando que outrora a parede que hoje é em homenagem as mulheres do Tufu fora pintada com motivos publicitários de uma empresa de telefonia móvel denominada Moçambique celular (Mcel).

Junto a este mural temos o mural que retrata mais o cotidiano do bairro. Foi pintado pelo mesmo artista e comissionado pelo Museu Mafalala.

b) Mural da Cotidiano da Mafalala



Fig. 9. Mural que representa o cotidiano de Mafalala. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023

O artista mergulha na realidade do bairro e pinta na parede traseira de uma casa a imagem frontal das casas comuns ao bairro. A pintura mistura e combina o preto, o azul e o cinza, como forma de representar o zinco, material metálico do qual é feita grande parte das casas, as tradicionais casas de madeira e zinco. Na imagem vemos a porta que dá acesso à rua, pintada num amarelo pálido, dando ar de degradada, e as janelas de madeira precária e sem qualidade de resistência às intempéries.

Nessa viagem visual ao cotidiano de Mafalala, o artista ilustra a diversidade das atividades que ocorrem nas ruas do bairro. Veem-se crianças brincando descalças, um menino empurrando um pneu velho de carro com dois paus para auxiliar na propulsão. O formato dos paus que convergem na parte interior do pneu sugere que eles estão apoiados um objeto que os permite ficar fixo, sugerindo que a criança corre pela rua com o pneu. Vê-se, igualmente, uma menina com balões amarrados a uma linha e um menino com uma bola aos pés – todas as imagens imprimindo uma sensação de movimento, isto é, a vida cotidiana acontecendo. Veem-se no mural duas meninas vestidas a rigor de burca, sugerindo serem muçulmanas a caminho da madrassa. Vê-se, ainda, um senhor sentado, vendendo fruta em sua banca, coberta com um sombreiro protegendo do sol não só a ele, mas sobretudo os alimentos à venda. Um aspeto interessante é como este mural se mistura com o bairro e representa o espaço em que está inserido. Do seu lado direito, vemos uma casa com uma banca de vendas real, trazendo novamente uma forma de mimetismo (fig. 10).

Notamos aqui também como o tempo e a natureza interferem na qualidade da pintura e no muro. Com o seu passar, as tintas e a parede entram em desgaste. Basta notar o defeito dos pés das meninas vestidas de burca. Esse é um aspecto que particulariza bem as artes públicas quando comparadas àquelas abrigadas em museus e galerias. É certo que toda obra artística está sujeita às modificações impressas pela passagem do tempo. Mas, no caso dos murais, esse efeito é sentido mais intensamente, deixando bem explícito como essas obras têm uma vida, vão sendo visivelmente transformadas. O fato de não serem perenes tem desdobramentos importantes também quanto à possível patrimonialização dessas expressões artísticas.



Fig.10. Imagem panorâmica da rua onde está inserido o mural que ilustra a diversidade das atividades do bairro. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023

c) Mural dos Desportistas

1) Eusébio e Hilário da Conceição

O Mural dos Desportistas, como é chamado, foi pintado pelo artista Chaná e comissionado pelo Museu Mafalala, inserido exatamente num campo de futebol. Ele ilustra artistas moçambicanos emblemáticos desde o período colonial. O artista viaja no tempo e pinta dois futebolistas renomados numa parede enrugada, adaptando-se a ela. Os futebolistas são caracterizados pelos seus uniformes e pelo verde que retrata o relvado de um campo de futebol (fig. 11). É possível ver Hilário da Conceição agachado tocando numa bola, trajado com o uniforme do Sporting de Portugal: camiseta de riscas branco e verde e calções pretos. Já Eusébio é retratado comemorando aquilo que sugere ser um gol, vestindo o uniforme do Benfica de Portugal: camiseta vermelha e calções brancos. Atrás deles, há a representação do que parece ser espectadores nas bancadas, num ar de superlotação. Desenhado junto ao campo de futebol do bairro, pretende-se que o mural inspire os jovens jogadores locais para alcançar patamares similares. Talvez seja mesmo de um desses jovens a

inscrição feita posteriormente no canto inferior esquerdo: o nome “Dercio” soma-se aos de Eusébio e Hilário da Conceição.

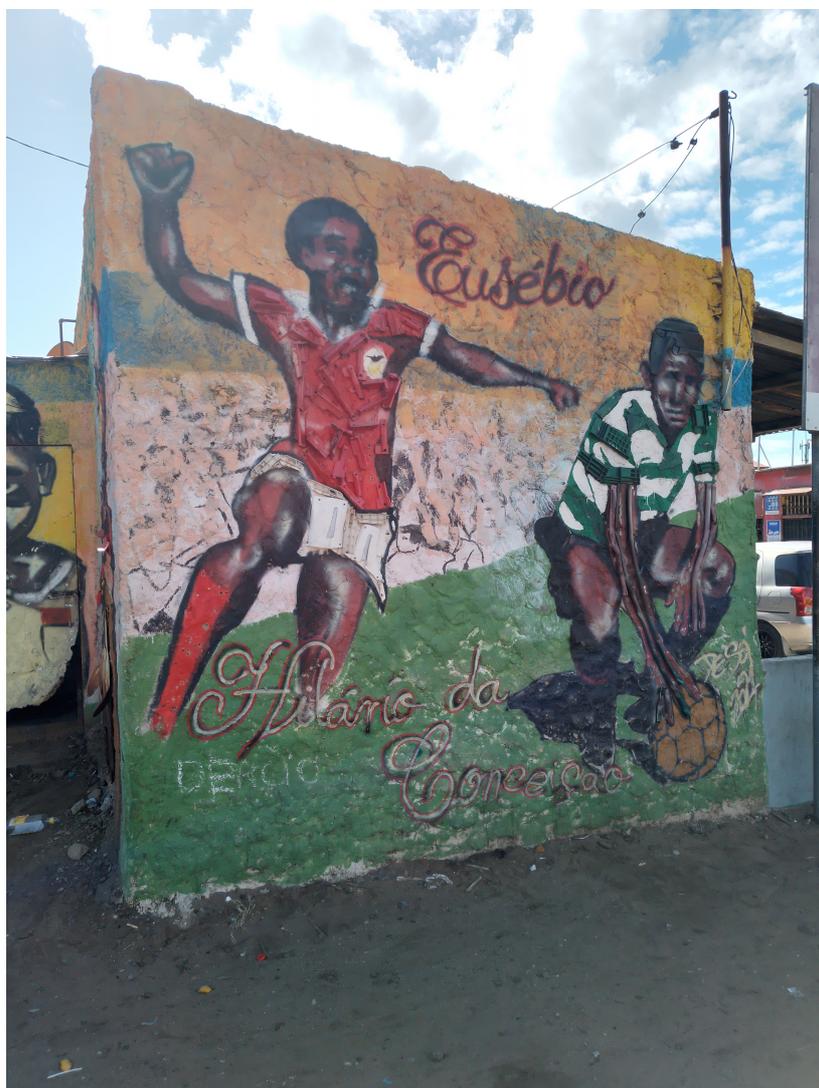


Fig. 11. Mural onde se veem Eusébio e Hilário da Conceição, pintado na parede de uma barraca (estabelecimento de venda de bebida alcoólica e petiscos de água e sal). Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023

O que a narrativa não nos diz é que estes jogadores nunca jogaram por Moçambique efetivamente. Eusébio e Hilário terminaram as suas carreiras e serviram Portugal. Portanto, é possível afirmar que esta narrativa oculta o percurso destes atletas se limitando apenas a elegê-los como figuras que nasceram no bairro. Em vida nada fizeram pelo futebol do bairro e nem pelo país. O que pretendo com isso é mostrar como o discurso de construção da identidade nacional estabelece necessariamente escolhas e silenciamentos.

2) Ricardo Chibanga



Fig. 12. Mural que ilustra Ricardo Chibanga; em seu ambiente vê-se um arbusto jogado no lixo. Foto: Daniel Benigna Lopes, 2023

Neste outro mural, está pintada a figura de um homem numa tourada (fig. 12). Ele é Ricardo Chibanga, um toureiro moçambicano, referenciado como o primeiro toureiro negro africano, que se tornou famoso na década de 1960 em Portugal e Espanha. Em vez de ressaltar algum elemento da tradição local, a opção do mural é por destacar um personagem que representou Moçambique fora das fronteiras nacionais, na então metrópole e além: vemos, assim, o local fazendo-se presente no contexto global. Na figura pintada sobre o fundo cor de rosa, é possível ver o toureiro, o touro e a capa

vermelha, sendo esta obra produzida com técnica mista. Para além da pintura do touro e da capa, foram colados objetos de metal e plástico.

3) *Arsénio Esculudes*



Fig. 13. Mural onde se pode ver Esculudes exibindo suas medalhas e seus troféus; ao seu lado vê-se também um jovem que, pela escrita em sua camiseta, remete a um talento do bairro. Foto de Daniel Benigna Lopes feita por celular, 2023

Nesta última parte do Mural dos Desportistas, novos elementos podem ser observados. Na parede rosada (fig. 13), veem-se duas figuras. A primeira delas é o jogador de hóquei em patins moçambicano Arsénio Esculudes. A ênfase em suas medalhas e troféus sugere ser um lugar de sucesso possível de ser alcançado pelos jovens desportistas do bairro. A segunda figura, ao lado de Arsénio Esculudes, é um jovem que, pela escrita em sua camisa – *Big Talent* –, parece remeter a um talento do bairro. Compõem ainda o mural os nomes Rastas, Ajax, Rosas de Mafalala, Manchester e Água Quente, que designam as equipes de futebol do bairro, em clara

combinação de elementos locais e símbolos de um mundo esportivo globalizado. A referência aos nomes Manchester e Ajax, originalmente times do futebol inglês e holandês, respectivamente, mostra-nos como o local e global estão mesclados e como a pujança dessas equipes europeias serve de incentivo à equipe de mesmo nome no bairro, que se reveste de um valor simbólico.

Outra característica relevante merece ser destacada. No ambiente criado pelo próprio mural, encontram-se também três tabuleiros de Ntchuva, um jogo tradicional. O Ntchuva pertence a uma classe de jogos agrupados sob o nome genérico Mancala. Variações de mancalas são encontradas em quase todas as partes da África subsaariana. O jogo Ntchuva, portanto, traz forte referência a uma “tradição africana” de extensão, de fato, continental. Além disso, a presença dos tabuleiros torna evidente a ideia de que o mural só pode ser entendido em seu sentido pleno quando observado em relação com os objetos, as pessoas e as atividades que o circundam, formando uma totalidade. O mural não é uma obra de arte distanciada, a qual se observa em contemplação. É uma manifestação artística inserida na vida cotidiana das cidades.

Em conclusão, noto que o Mural dos Desportistas, como um todo, faz um apelo ao local, ao regional e ao global. As figuras ali pintadas são de símbolos nacionais que nasceram no bairro de Mafalala, mas que, com as suas habilidades, conquistaram o mundo dos esportes internacional. Procura ser um estímulo para os jovens do bairro. Entretanto, elas são reproduções de fotografias existentes na Internet. “Retiradas” de seus lugares e colocadas neste ambiente, estas figuras ganham outra vida e alimentam a esperança e o imaginário dos jovens locais, ao mesmo tempo que modificam a estética em torno do campo.

d) Mural dos Poetas

O mural dos poetas, como é chamado, é uma produção artística de autoria de *Shot B*, comissionada pelo Museu Mafalala com intuito de eternizar os poetas que nasceram no bairro e assim contribuir para o processo de patrimonialização da Mafalala, dada a importância dessas figuras no cenário da literatura nacional. Com recurso à técnica de pintura em spray, ao estilo “pós-graffiti” de Simões (2023), o artista pinta os rostos de quatro poetas e os completa com cenários que vão desde a estrutura das casas de

Mafalala num ambiente noturno à escrita das mais célebres frases dos mesmos escritores, incluindo também o logotipo da entidade que financiou a obra (fig. 14). Executada no muro de vedação de uma casa, a obra transforma a estética de um beco sinistro, procurando embelezar e higienizar o ambiente em que está inserida. Vê-se do lado oposto uma pintura que se pretende ser continuidade, de forma a conferir maior beleza ao local.



Fig. 14. Imagem panorâmica do mural dos poetas, abarcando a rua em que está inserido; pode-se ver entre os postes o logotipo com o nome da entidade que comissionou a obra; vê-se também José Craveirinha e uma coroa por trás. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023

O artista mergulha numa opção que mescla o desenho dos rostos bem visíveis e escritas próprias da técnica graffiteira, sugerindo assim uma combinação de contextos e estilos que juntam o real e a ficção em seus desenhos. Pode se ver em outra imagem (fig. 15), por exemplo, um objeto ao estilo de uma nave espacial, que parece estar a sobrevoar os céus, tendo a lua ao fundo. Em mistura com os rostos estão as casas de alvenaria e as típicas casas de madeira e zinco, junto da figura de João Albasine, numa ambientação que sugere ser Mafalala à noite.

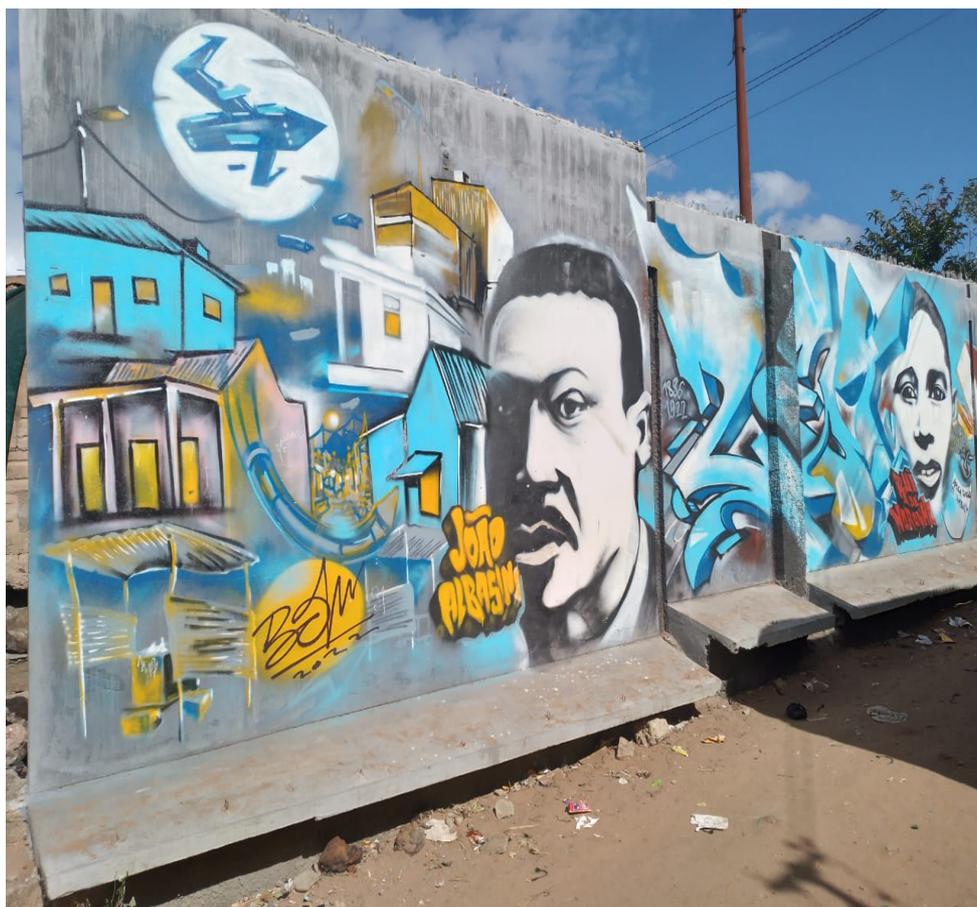


Fig. 15. Mural dos Poetas onde se vê João Albasine em destaque; ao seu lado, retratada Mafalala à noite; mais ao fundo, vê-se Rui de Noronha. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023

Considerando os anos de nascimento e de falecimento, conforme foi pintado pelo artista, sugere-se que o mural seja lido da esquerda para a direita, começando com a imagem retratada na fig.15, onde se vê João Albasine que viveu de 1886 a 1992, culminado com a imagem da fig.14, onde se vê José Craveirinha. Pode se ver também o recurso à pintura de correntes rebentadas que sugerem a libertação do povo moçambicano do colonialismo. Ao mesmo tempo, podemos ver dizeres como “*África surge et ambula*”, “*sangue negro*”, “*Deixa... passar o meu povo!*” e “*Karingana wa Karingana*”, que sugerem um apelo aos africanos e moçambicanos em particular a lutar pela sua liberdade. Reforça-se a mensagem de que a formação, a leitura e a literatura como um todo eram armas também para a liberdade, conforme retratado na fig. 16.

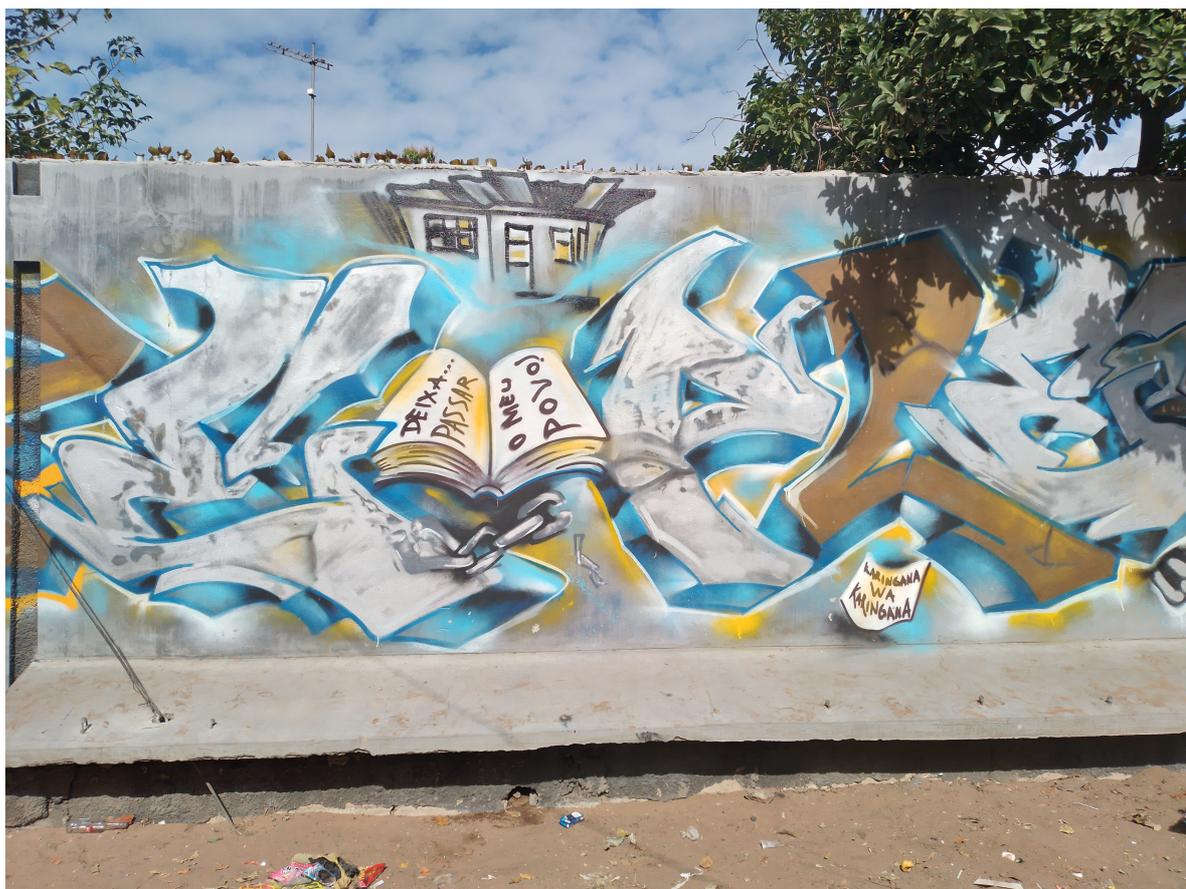


Fig. 16. Imagem do mural ilustrando as escritas “Deixa...Passar o Meu Povo!” no livro, “Karingana wa karingana” e uma corrente rebentada por baixo do livro. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023

Como já referido, Mafalala é percebido como um bairro de diversidades e de misturas, e pretendeu-se também contemplar esse elemento nas pinturas. O Mural dos Poetas é tido pelas pessoas da comunidade como sendo o mural dos “mulatos”¹⁸, tanto pelas personalidades que representa quanto pelo fato de estar pintado onde reside a maior parte dos mestiços do bairro. O Mural do Desporto, ainda seguindo essa narrativa, representa os negros desportistas. Por fim, o Mural do Tufu representa e valoriza as mulheres do bairro oriundas da província de Nampula. Para Ivan, estes murais têm um grande significado para o bairro porque, além de serem o espelho do patrimônio cultural local produzido com colaboração dos líderes tradicionais e da comunidade em geral, eles representam a eleição de cada membro da comunidade e os locais escolhidos permitem manter a “chama cultural acesa”, servindo de referência aos jovens. É explicitamente um trabalho de construção de memória e

¹⁸ Termo usado para se referir a pessoas mistas em Moçambique.

sentimentos de pertença e que visa uma inserção da Mafalala em um roteiro turístico que valorize o bairro.

Estes murais foram produzidos e pintados depois de vários encontros comunitários para colher sensibilidades sobre como representar Mafalala nos murais, como forma de “eternizar as memórias culturais” do bairro. Assim, se revestindo de toda a historicidade do bairro, os murais evidenciam dois aspectos. Por um lado, os elementos de resistência, de revolução e reivindicação de seu lugar na história de Maputo e de Moçambique no mundo. Por outro, expressando arte e desportos, um pouco desconsiderados atualmente nessa localidade, mas que marcam os momentos da edificação do próprio bairro. Para Ivan, estes murais, pelos lugares em que estão inseridos, procuram ser uma “fuga” à forma como o bairro tem sido identificado (lugar de drogas, de criminalidade e de delinquência), enaltecendo as figuras emblemáticas que foram forjadas no bairro e se notabilizaram pelo mundo afora. Desse modo, os murais nasceram com o objetivo de manter as memórias coletivas que se constituem em patrimônio cultural do bairro e agem como fonte de inspiração para as gerações, mostrando que, apesar de nascerem num lugar quase esquecido e com diversas dificuldades, podem ser como os seus heróis e mudar os rumos de suas vidas.

3.3. Sobre os murais da Baixa da Cidade de Maputo

A Baixa da Cidade de Maputo é um local protegido pela lei 10/88¹⁹ por ser patrimônio cultural. Sua estrutura arquitetônica data do período colonial e já está consolidada como uma atração turística. Nesse sentido, a pintura mural desenvolvida neste local procura dar mais visibilidade ao mesmo, reforçando seu caráter atrativo para os turistas. Pintado pelo artista Sebastião Coana, estes murais foram de uma iniciativa privada do projeto *Txuna Maputo*, com aval do Conselho Municipal da cidade de Maputo.

¹⁹ De acordo com a Lei n.º 10/88, de 22 de dezembro, e a Lei n.º 25/2009, de 25 de fevereiro, o Estado promove a classificação de bens móveis quer sejam coleções ou objetos singulares, que pelo seu valor excepcional mereçam proteção especial, contribuindo assim para a realização do Tombo do Património Cultural.

No local onde os murais estão inseridos podemos encontrar dois tipos de pessoas que transitam pela região e, logo, por entre os murais, que dela fazem parte. É um lugar de muita circulação de pessoas e bens comerciais. Algumas pessoas que trabalham neste lugar consideram as pinturas de grande valia por conferir alguma beleza ao local. Chamam essas obras de “pinturas bonitas”, que chamam a atenção de todos, incluindo alguns “brancos” e também outros que, “mesmo negros, tiram fotos”, dizem os comerciantes informais.

Ao mencionarem os brancos, os meus interlocutores se referiam aos turistas que têm visitado o local. Ao mencionarem os negros, referem-se aos moçambicanos, que eles não consideram turista, mas pessoas com curiosidades sobre a beleza que os murais conferem àquele lugar. Vale observar que essa é uma generalização não muito acurada, já que nem todo negro que faz fotos dos murais é moçambicano. Aquele lugar recebe com muita frequência cidadãos também da África do Sul, do reino de Eswatini e de Botswana, e não só, que se fazem presentes em pacotes turísticos. Afinal, é um lugar com edifícios históricos e museus direcionados a este tipo de público.

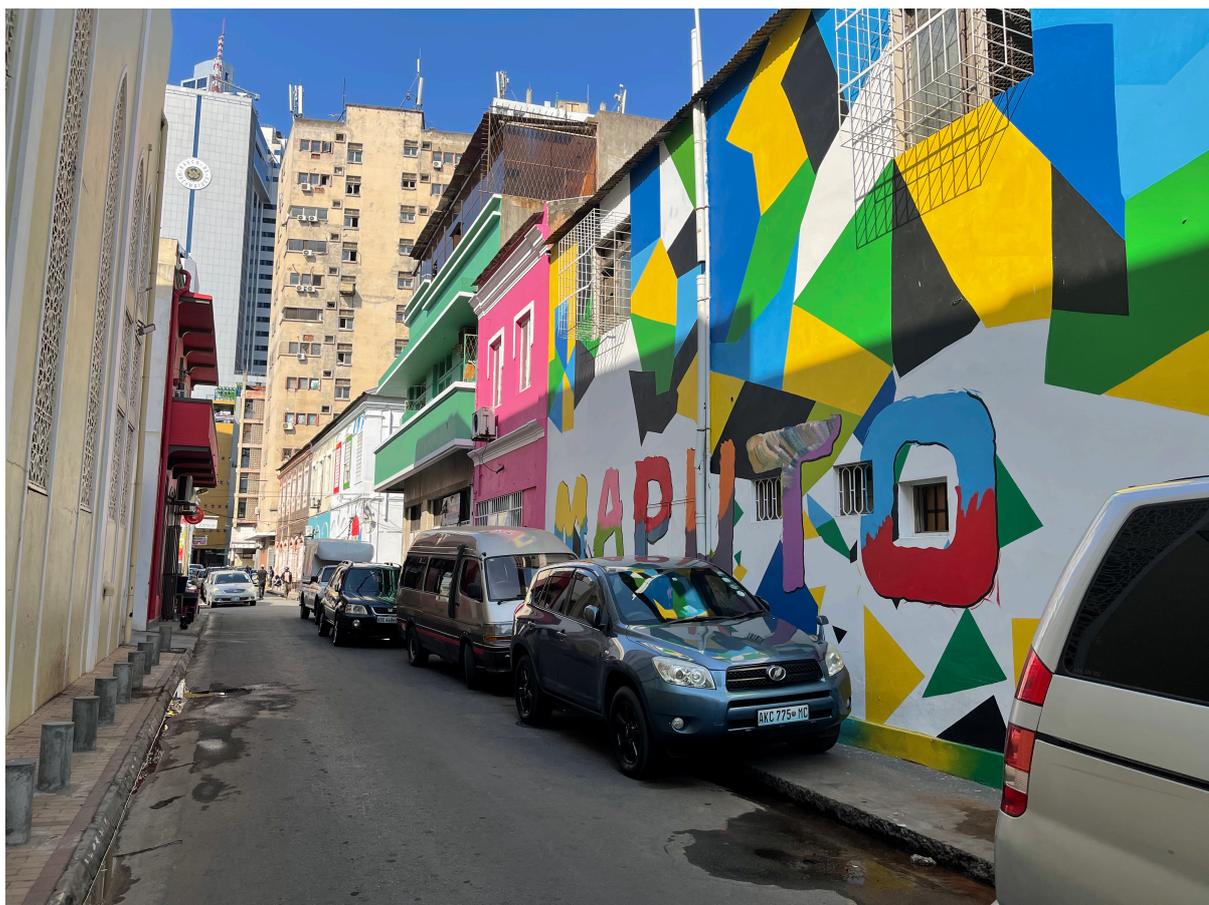


Fig.17. Parte da pintura nos edifícios eleitos patrimônio cultural nacional na Baixa da Cidade de Maputo. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023

A imagem acima (fig. 17) mostra como, à semelhança de outros murais, as janelas tornam-se parte da obra artística. Os carros estacionados no local também compõem a imagem geral, refletindo a pintura. As cores fortes dão luz e brilho ao local outrora envelhecido. A pintura que escreve Maputo sugere ser um lugar adequado para que os transeuntes tirem fotos, sobretudo os turistas. Ela identifica, mais do que a rua, a cidade como um todo, de forma metonímica.

O fato de parte das pinturas ser constituída por algumas figuras geométricas faz com que um segmento das pessoas que convivem com os murais turísticos da baixa não os veja como atrativos. Dizem que seu interesse se perde por não compreenderem o que os murais transmitem. Porém, outros se detêm neles pelas cores escolhidas, que vão provocando uma “sensação de estar num lugar limpo e de alegria” – como ouvi de alguns comerciantes locais.



Fig. 18. Imagem panorâmica do mural numa das ruas da Baixa da Cidade de Maputo, onde se pode ver uma pintura da menina lendo um livro; mais à sua direita uma pintura abstrata e, adiante, a combinação de figuras geométricas. Foto: Daniel Benigna Lopes, foto feita por telefone celular, 2024

Já as imagens figurativas, que revelam alguma narrativa mais explícita, deixam as pessoas mais “contentes” por perceberem o que está a ser retratado, como é o caso da pintura que ilustra uma menina lendo um livro (fig. 18) e a que destaca a necessidade de sensibilização em torno do combate à estigmatização das pessoas com albinismo e dos portadores de deficiências (fig. 19).

Ainda com relação à imagem retratada na fig. 18, podemos ver como a pintura mural se insere pela rua, adequando-se, transformando e produzindo um embelezamento dos edifícios locais. Vemos como o artista utiliza a configuração da parede para fazer a sua pintura. É possível ver, por exemplo, na imagem da menina lendo o livro, como os seus cabelos vão obedecendo a parte ondulada do edifício. Essa dimensão estética está aliada a uma mensagem de cunho social: a necessidade de fomentar a educação das meninas em Moçambique. É um apelo diante dos altos índices de desistência das meninas nas escolas.



Fig. 19. Imagem ilustrando a pintura mural intitulada “Triunfar na diferença”, em solidariedade às pessoas vivendo com albinismo e aos portadores de deficiências. Foto de Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2024

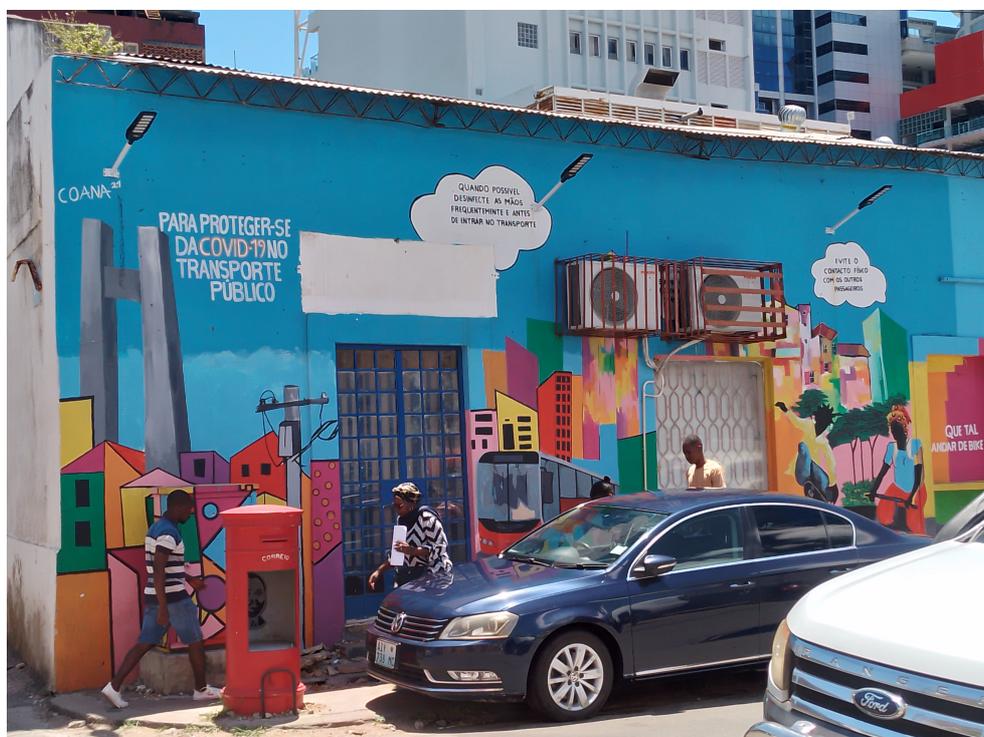


Fig. 20. Imagem de um mural de combate à pandemia de Covid-19 na Baixa da Cidade de Maputo. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2024

No mural retratado na fig. 20, que aborda as ações de prevenção à Covid-19, vemos como o artista se apropria da vista da cidade e de seus edifícios para replicá-la na sua obra, reforçando assim a ideia de que o mural faz parte da própria cidade. Vemos retratado o azul do céu e, abaixo em cores berrantes e vivas, podemos observar como os edifícios estão representados. As mensagens escritas são incorporadas como nuvens no céu. Os diversos elementos que compõem a parede (portas, iluminação, aparelhos de ar-condicionado, grades etc.) passam a fazer parte da obra. Igualmente, as pessoas a passar na via e os carros estacionados complementam a imagem. O mural adequa-se ao ambiente que procura transformar.

Os dizeres revelam fortemente a intenção narrativa do mural, que funciona como um instrumento de utilidade pública, diretamente vinculado ao contexto urbano em tempos de pandemia. As mensagens são claras: “Quando possível, desinfecte as mãos frequentemente e antes de entrar no transporte”; “Evite o contacto físico com os outros passageiros”; e, por fim, “Que tal andar de bike?”.

3.4. Sobre os murais dos mercados



Fig. 21. Mural do Mercado do Povo. Foto: Cortesia de ArtCoana, 2021

Nos mercados de Janet e do Povo, existe uma pintura mural que os rodeia. Isto é, no muro de vedação foram feitas pinturas artísticas para conferir beleza e melhorar a aparência do local, considerando o contexto em que estão situados. Pintados pelo artista Coana, foram comissionados pelo Conselho Municipal por meio do projeto *Txuna Maputo*. Entre os comerciantes do mercado e os utentes frequentes, dividem-se as opiniões sobre o mural. Para uns, trata-se apenas de uma pintura feita pelo município para dar beleza ao mercado por fora, uma vez que as pinturas anteriores estavam desgastadas. Para outros, a beleza faz sentido porque se associa a uma função maior: “as coisas bonitas que estão pintadas ali poucas pessoas compreendem, são coisas que os artistas percebem; nós só estamos a ver figuras que são bonitas para nos ajudar no período com o Covid-19”. Vale notar a exposição de sua própria inabilidade por parte desse interlocutor, que sugere fazer parte do grupo daqueles que não “compreendem” as coisas bonitas que estão no mural e que só os artistas seriam capazes de compreender. É construída aí uma diferenciação e uma subalternização de seu próprio olhar, que é resgatado ao perceber a função que a beleza pode exercer em tempos de pandemia.



Fig. 22. Mural do Mercado do Povo onde se podem ver os parceiros e o início de desgaste da pintura.

Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023

Quando passamos a ouvir os frequentadores dos mercados, os discursos não mudam significativamente. Os murais são tidos por frequentadores dos mercados como “pinturas bonitas”, mas as figuras geométricas não têm significado nenhum para eles. Grande parte das pessoas com as quais conversei considera tais obras incompreensíveis e remetem o seu entendimento aos artistas que pintaram e aos funcionários do município, incluídos nesse seleto grupo de conhecedores. Neste sentido, os frequentadores dos mercados dizem apenas que as paredes podem ser bonitas e o local ganha outra estética mais apetecível de ver, tanto ao passar pelo local como quando se dirigem ao mercado. Quando mais não seja, estes mercados estão no centro da cidade e um deles está de frente para o edifício histórico do município da cidade, o que significa que o local “deve estar o mais bonito possível”. Vemos assim que a própria população enxerga nesses murais uma forma de turistificação dos espaços da cidade. Não se trata mais apenas de uma narrativa de um passado heroico, mas de uma narrativa sobre um presente vivo, bonito, alegre, colorido, de abertura ao mundo.

Chamo atenção também para a imagem retratada na fig. 22, que nos informa sobre como os parceiros e patronos dos murais querem ser representados nas obras. Vemos que os logotipos dos parceiros se sobrepõem à obra artística. Eles parecem se misturar à obra, passando a fazer parte dela. É uma opção interessante porque permite perceber como os murais são entendidos e caracterizados. Não são pinturas apenas, elas servem para levar uma narrativa específica ao público que as contempla. Portanto, destaca-se o nome do artista – o executor – e também o do emissor da mensagem, aquele que encomendou o mural.

Segundo Victor Sala, Diretor da Cultura do município da cidade de Maputo, o Mercado do Povo está revestido de sua história caracterizada por venda de arte, cestaria, artesanato etc., sendo visitado por grande parte de turistas e figuras da cidade de Maputo, para além de estar em frente ao histórico edifício sede do conselho municipal. Foi a conjugação desses elementos que ditou o acolhimento do projeto do mural artístico, porque eles conferem uma maior visibilidade não só ao mercado, que já estava com uma pintura gasta, mas também ao edifício histórico do município. Sala ressalta que esta pintura está enquadrada no contexto temático da Covid-19, tal como

a do mercado Janet, ligada à higiene e à prevenção da doença.²⁰ Entretanto, o fato de estar a ser massificado por quase todos os mercados, a questão pandêmica se configurou num pretexto de embelezamento da cidade e seus edifícios e, quiçá, um instrumento numa perspectiva de gentrificação.

A pintura mural constituiu um caminho para sensibilizar as pessoas – utentes do mercado, os próprios vendedores e os jovens lavadores de carros e controladores – a não urinar e jogar lixo. As combinações de cores vivas, em formatos geométricos, dão uma sensação de beleza e alegria. Elas convidam as pessoas a posar para fazer fotos ao mesmo tempo que mudam a estética do lugar. O mural tem uma relação com o meio no sentido de embelezamento, mas a ele parece estar associado um sentido maior de gentrificação. Vale pontuar que Maputo, através do município, tem desenvolvido ações de retirada dos vendedores ambulantes e transferência para outros lugares, considerados mais adequados.

Um aspecto interessante dos murais são as fotos feitas pelos próprios artistas durante a execução da obra, bem como as reações das pessoas que passam pelos murais no momento de sua produção. Aliás, é nos momentos de produção que as pessoas mais param para interagir com os artistas e com as obras, buscando, inclusive, saber mais sobre as mensagens que transmitem. As fotos têm um sentido de congelamento do momento. A fotografia permite guardar memórias de todo o processo de elaboração da obra e do contexto, quer seja político, quer seja social. Ademais, dada a natureza da arte mural, é possível que essas obras tenham um tempo de vida bastante curto se não houver um empenho maior na sua preservação, como é o caso do Mural dos Heróis.

²⁰ Entrevista realizada no dia 04/06/2023.



Fig. 23. Imagem de parte do mural registrando pessoas se fotografando junto à pintura durante o processo de sua elaboração. Foto: Cortesia de Sebastião Coana. 2021

Na imagem retratada na fig. 23, do Mercado do Povo, vemos a menina sendo fotografada no mural. Simultaneamente, há um registro do mural em sua fase de produção. Ao mesmo tempo em que a menina era fotografada, o artista registrava essa ação, preservando-a no tempo. Esse cenário reflete sobremaneira como o belo é percebido por meio do mural. A combinação das cores vivas na parede revela uma abstração do artista atento ao colorir e ao embelezamento do muro em função do lugar em que se encontra, de forma a transformar o ambiente ao redor. É possível ver, também, como o artista entrosa as figuras geométricas entre si e nos leva a ver em certa medida formatos de letras, de guitarras e de teclados de piano. Essa opção sugere entretenimento por meio da música, festa e alegria de viver como o colorir da pintura.

3.5. Sobre o mural da escadaria das barreiras do museu

As barreiras do museu, no bairro central da cidade de Maputo, por muito tempo foram um problema para quem as atravessava. Elas são o ponto de acesso à baixa da cidade

e encurtam a distância entre esses dois pontos. Mas os relatos de criminalidade, assaltos, estupros e até assassinatos fizeram com que muitas pessoas deixassem de usar esse caminho como alternativa mais curta para ir à zona alta da cidade. Foi considerando esse histórico de criminalidade que, no âmbito do projeto de pintura mural na cidade de Maputo, o município e o artista Coana consideraram produzir um mural na escadaria que fosse chamativo, colorido e que desse vida ao lugar já quase esquecido, mas de extrema importância no que se refere à sua utilidade.

Conforme podemos ver na fig. 24, a pintura da escadaria é a combinação de cores que sugerem maior vida, luz, brilho e embelezamento do local, numa contraposição ao mato ao seu redor, melhorando bastante a estética do lugar. É nessa perspectiva que, para as pessoas que utilizam diariamente a escadaria, o mural com as figuras públicas e suas cores constitui numa bela companhia.

A pintura mural retira o medo que possuíam pelo local. Hoje o lugar confere uma sensação de tranquilidade e proteção porque muitas pessoas têm optado pelas barreiras para ir e vir da baixa ou da parte alta da cidade de Maputo. Este sentimento de alívio aos incidentes criminais que se davam nas barreiras é partilhado pelos funcionários e dirigentes do município da cidade, conforme referiu o diretor de cultura:

A zona das barreiras foi por muito tempo nossa preocupação enquanto município e hoje nos sentimos satisfeitos pelo que foi feito ali. É um alívio o que a pintura fez, temos muitas pessoas a utilizar aquele caminho. Até porque serve igualmente para tirar fotos, é o que se vê bastante quando se vai por ali, adolescentes e jovens fazendo fotos.²¹

Importa referir que as escadarias de museu se enquadram, segundo Victor Sala, no projeto dos murais com o movimento artístico *Txuna Maputo*, que ocorreu no período da pandemia, cujo “impacto positivo, por ser um atrativo, alimentou o desejo de se replicar em outros lugares da cidade”.

²¹ Vitor Salas, Director da Cultura no Município de Maputo, entrevista do dia 18 de maio de 2023.



Fig. 24. Escadaria do museu ilustrando pessoas vindo e indo depois da pintura. Foto: Cortesia do artista Sebastião Coana, 2021

3.6. Sobre os murais do bairro do aeroporto

O bairro do aeroporto é o bairro onde está o aeroporto internacional de Maputo. Os murais hoje encontrados em volta do aeroporto tiveram por objetivo chamar a atenção das pessoas para a biodiversidade. Mas este mural nem sempre foi conhecido como Mural da Biodiversidade; antes era chamado de muro da vergonha. O muro da vergonha era um muro completamente pintando à cor cinzenta, à volta do aeroporto, para ser o cartão de visita da Cimeira da União Africana que aconteceu em Moçambique no ano de 2010. O muro serviu para tapar as casas construídas precariamente, em condições quase desumanas e de extrema pobreza. Então, como o governo ia receber outros estadistas, tomaram a decisão de cobrir essa vergonha com um muro cinzento, pois o aeroporto é de relativo luxo, assim como os locais para onde se dirigiam as delegações dos mais de 50 países africanos.



Fig. 25. Imagens do mural da vergonha pintado por Noel Langa. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023.

Após as críticas, foram feitas outras pinturas para dar nova estética ao local. Nasceu assim nesse muro a primeira pintura artística mural, feita por Noel Langa, mais tarde restaurada por Rachid Guitierrez (fig. 25). Trata-se uma vez mais de uma pintura que a comunidade residente diz não perceber, mas que se alegram porque turistas, principalmente internacionais, sempre que podem fazem fotografias nela, levando consigo para seus países um pouco de Moçambique. Eis o que disse um dos interlocutores sobre o mural de Noel Langa:

Esta pintura e muito bonita, foi feita para tapar a vergonha daquilo que esta atrás. Não percebo o que está pintado, vejo as cores que são bonitas (...) mas gosto mais das figuras que fizeram e das tintas usadas. Por isso para mim este muro é muito bonito, é uma pintura que chama atenção com as cores, daí que tem muitas pessoas que quando saem do aeroporto tiram fotos.²²

²² Entrevista do dia 24 de abril de 2023 com residente do bairro aeroporto.

Posteriormente, esse muro foi transformado no Mural da Biodiversidade. Este mural é uma iniciativa do governo de Moçambique através do Ministério do Ambiente, feito com objetivo de chamar as pessoas à consciência relativamente à preservação do meio ambiente, alertando para uma série de animais que estão em extinção. Por isso o mural é constituído por pinturas de animais que estão em vias de extinção e com dizeres de sensibilização. As frases que procuram sensibilizar as pessoas são de artistas e figuras renomadas do país e que lutam por causas do meio ambiente.

Este mural é um típico exemplo do que definimos aqui como muralismo no que diz respeito ao comissionamento. A utilização da cor cinza no muro permitiu maior visibilidade ao branco da escrita, para além de tamanho grande das letras que facilitam uma leitura à distância (fig. 26). Este mural está situado numa rotunda, em frente ao aeroporto internacional e a outros estabelecimentos, como bombas de combustível. É lugar de circulação de muitas viaturas.

O título do mural enfatiza sua narrativa, de forma a situar as pessoas que passam para compreenderem as imagens pintadas e os dizeres escritos ao longo da obra. A menção ao dizer do presidente da república e, por baixo, a bandeira de Moçambique e a placa que anuncia a inauguração da iniciativa mural por parte da ministra do ambiente fortalecem a figura do presidente e da ministra no engajamento em ações de preservação do meio ambiente. Vê-se, também, como estão colocadas as instituições parceiras do projeto, que passam a fazer parte da obra.



Fig. 26. Imagem da parte do mural que contextualiza a narrativa. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023

Em todo o mural, após a parte que introduz a narrativa, reproduz-se o mesmo padrão: do lado esquerdo, a imagem de uma espécie que esteja ou em extinção ou em perigo de extinção; do lado direito, o dizer de uma figura pública em relação ao trato com a natureza.

Na fig. 27, por exemplo, vemos do lado esquerdo o desenho de uma tartaruga marinha, sugerindo que esteja em período de extinção. É uma opção que dispensa muitas interpretações a considerar a narrativa escrita logo no início do mural. Vemos também uma inscrição que acompanha a imagem, embora não haja uma relação direta entre elas. Vê-se o logotipo *Vumba*, que é uma marca de água mineral, inserida no mural, sugerindo ser instituição parceira. Esta preferência mostra como os patronos definiram a configuração do mural; ele transcende os animais em si e privilegia também as organizações que apoiam a iniciativa. As citações configuram um apelo para que as pessoas se importem com o meio ambiente, ao mesmo tempo que colocam

em destaque figuras públicas que se interessam e se envolvem na luta contra os desastres ambientais.



Fig. 27. Parte do Mural da Biodiversidade ilustrando uma tartaruga marinha em vias de extinção.

Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023

A comunidade ao redor do mural – na verdade, os que residem por detrás do mural e os que desenvolvem alguma atividade comercial à volta do mural – consideram ser uma pintura que chama atenção e cujos objetivos fazem muito sentido, mas isso para quem sabe ler os dizeres que acompanham as figuras dos animais. Quem não entende da escrita apenas se detém nas imagens dos animais e nas cores, que são um grande chamariz. De fato, as pinturas fazem mudar de ideias, dizem os interlocutores, na medida em que as ilustrações, acompanhadas das mensagens de sensibilização, conduzem os apreciadores dos murais à compreensão da narrativa exposta. A combinação dos textos explicativos e figuras permitam que as pessoas compreendam as narrativas de preservação do ambiente. Contudo, há também pessoas que não nutrem afetos pelo mural e não têm nenhum interesse na obra em si porque o entendem como sendo apenas para os estigmatizar e os esconder do “mundo”. É uma

posição controversa, porque consideram ser “uma coisa que vale a pena ter porque agora está bonito, onde brancos turistas e jovens, principalmente meninas, passam por aqui a caminha da escola e tiram muitas fotos”²³. Trata-se de uma aceção que está muito ligada ao fato de o muro anteriormente ter sido concebido para cobrir as casas de construção precária. Ou seja, por mais que se tenha alterado a pintura e seus propósitos, a memória do muro da vergonha não foi apagada.



Fig. 28. Imagem panorâmica do mural na rotunda do aeroporto. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023

A fig. 28 mostra como o mural se mescla com o ambiente em que foi inserido. Ele se adequa de tal forma que acompanha a estrutura das casas e outros elementos de publicidade que não tem que ver com o mural. Vê-se nesta imagem que o mural embeleza o lugar e as casas por detrás dele; e a pintura das casas combina com as cores do mural. Quando olhamos para o mural, vemos que sua pintura obedece a estrutura do muro, que deixa entradas para dar acesso ao bairro, um aspeto que o torna mais atrativo. O mural é parte daquele lugar; transfigura-se num elemento estético significativo para aquilo que é o bairro por detrás. Aqui vale recordar que ele mascara

²³ Entrevista do dia 24 de abril com residente atrás do Mural da Biodiversidade.

a realidade de pobreza e de falta de saneamento que caracteriza as casas cobertas pelo muro.



Fig. 29. Parte do mural “Reviver a arte para sua regeneração”, onde se vê Malangatana à sombra.

Foto de Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023

No bairro do aeroporto, mais concretamente no aeroporto A, também há murais cujos títulos revelam as iniciativas para sua produção. O mural intitulado “Reviver a arte para sua regeneração” ocupa duas vias, por se encontrar num cruzamento entre a Avenida de Angola, que é muito movimentada em termos de tráfego rodoviário, e a Rua Carlos Morgado, onde está pintado outro mural, intitulado “Divulgação da cultura, dos direitos humanos e do ambiente”, ambos separados por uma distância de 100 metros (fig. 29). O primeiro mural, conforme afirmam as pessoas que exercem atividades econômicas nas proximidades, é iniciativa das Linhas Aéreas de Moçambique (LAM) e existe uma proibição dessa instituição para que não se afixem panfletos ou publicidade. De acordo com Nomo, que atravessa pela via diariamente e reside nas proximidades, a iniciativa do mural permite que as pessoas que transitam

por aquele local fiquem sensibilizadas e revivam os artistas como forma de valorizar a arte do país.²⁴



Fig. 30. Parte do mural “Reviver a arte para sua regeneração”, onde se veem rostos de artistas renomados. Foto de Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2023

Na parte do mural retratada na fig. 30, vemos como o desenho dos personagens acompanha a narrativa. A pintura aproxima o rosto das pessoas que pretende representar e seus respectivos dizeres, como forma de incentivar as pessoas que por ali passam à leitura da mesma. Este mural, em toda a sua extensão, se entrosa com o lugar; as cores escolhidas se mesclam com as dos edifícios, sugerindo um ambiente artístico e rústico.

Alguns interlocutores afirmam que, apesar da iniciativa ser boa e as pinturas serem bonitas, o local não lhes parece ótima opção por ser um cruzamento em que o intenso tráfego de viaturas e o edifício de frente ao mural não permitem visualizar sua beleza. De fato, mesmo para fazer o registro, houve dificuldades para captar bons ângulos. “As pessoas que por ali passam não têm o hábito de parar para perceber o que ali está

²⁴ Entrevista do dia 16 de novembro.

pintado”, avançou um dos interlocutores.²⁵ Um outro aspecto tem que ver com o tamanho das figuras e que as imagens dos artistas deviam ser maiores e de corpo inteiro, disseram outros interlocutores, porque desse modo o interesse seria maior, pois ali é paragem de transportes semicoletivos de passageiros.

Um outro aspecto visível é a questão do tempo de vida da obra. O mural já apresenta sinais de desgaste das tintas e corrosão de parte do muro. À distância, essa característica se confunde com a própria obra pela forma como as cores pálidas foram se misturando com o ambiente. Ele é um mural feito para ser apreciado à luz do dia, a julgar pela tonalidade das cores escolhidas, ainda que no lugar exista iluminação noturna. As expressões das figuras pintadas chamam também atenção. É possível ver, por exemplo, Sikhani que aparenta estar a dormir; já a pintura de Magaia sugere alguém em reflexão e transmite uma certa serenidade, dialogando com quem se detém na sua face.

O segundo mural (fig. 31), percebido pelas pessoas que passam pelo local como sendo de sensibilização infantil sobre as questões de meio ambiente, arte e tradições moçambicanas, está pintando no muro de vedação de uma escola, chamada Escola Primária da Unidade 18. Esta produção associou vários atores, entre parceiros de educação artística, patrocinadores dos materiais usados, a escola, o município de Maputo e organizações não governamentais, para chamar a atenção das crianças, principalmente, mas também das comunidades que residem ao redor da escola. Vale notar que se trata de um bairro periférico, cujas questões de saneamento e vias de acesso são caóticas, porém o mural está num ponto visível, em uma via asfaltada muito movimentada e sem edifícios que o obstruem.

Enquanto captava as imagens para posterior conversa com as pessoas que por perto estavam, alunas de outra escola que dista uns 150 metros daquela aproximaram-se e pediram para lhes fotografar. Porque se tratava de adolescentes, já no ensino secundário, as questioneei sobre o que achavam da pintura. Eram três, e em uníssono afirmaram que a pintura era bonita e que era recente, foram feitas nas férias do

²⁵ Entrevista do dia 16 de novembro com Osvaldo, vendedor numa lanchonete junto ao mural.

segundo trimestre do ano em curso, disseram elas.²⁶ Com olhares fixos no mural, disseram que, para além do que está escrito, não percebem muito pela distância, mas conhecem as figuras que estão pintadas; são coisas bonitas e as cores também.



Fig. 31. Vista panorâmica do mural da divulgação da cultura, direitos humanos e ambientais. Foto de Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2024

O mural está repleto de cenários, procurando representar o que diz o tema: divulgação da cultura, direitos humanos e ambientais. Numa visão distante, se aparentam com figuras geométricas apenas, mas ao se aproximar, se pode visualizar melhor que são representação de pessoas em várias situações da vida social moçambicana. São diferentes tipos de habitações, de estradas, de edifícios estatais, entre outros aspectos que ilustram práticas culturais artísticas, ações que incentivam boas práticas de gestão de resíduos, execução de instrumentos musicais etc. (fig. 32).

²⁶ Conversa no dia 16 de novembro de 2023.



Fig. 32. Imagem de parte do mural da divulgação da cultura, dos direitos humanos e ambientais.

Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2024

Contudo, parece que o interesse das pessoas e da comunidade vizinha só se deu quando decorria a atividade de pintura. Alguns interlocutores, que estão quase sempre num local de lazer nas proximidades, afirmaram que, depois do dia em que viram os artistas pintando, nunca mais tiveram curiosidade para ir ver a pintura acabada. De longe, contemplam a beleza que o muro passou a representar naquela parcela da escola por onde passam várias pessoas. Mas na profundidade são apenas imagens bonitas de se ver. Para este grupo, o título parece passar ao longe como um elemento de explicação sobre a obra.

3.7. Sobre os Murais da Cidade da Matola

a) Vida e obra de Samora Machel

O mural com o título *Vida e obra de Samora Machel* foi produzido no âmbito das celebrações do “ano Samora Machel”, no marco de 25 anos de sua morte, quando

foram erguidas no país cerca de 11 estátuas do então presidente e símbolo da unidade nacional. Porque no local escolhido para colocar a estátua havia um vão, a direção da cultura da cidade da Matola decidiu que o ISArC entraria como parceiro para solucionar esse problema. Sobre este aspecto, Tembo, artista que participou do projeto, afirmou o seguinte:

A ideia surge de um contacto feito pela Direcção Provincial da cultura da Matola ao ISArC, no âmbito da implementação daquelas 11 estátuas de Samora Machel. Um dos pontos do país escolhido foi a Machava-Sede e, pela exposição de frente ao mercado, eles perceberam que o monumento havia de se perder, e aí quiseram criar um ambiente mais privativo e construíram o muro para bloquear a visão do mercado. Feito isso, perceberam que o muro estava nu. Assim foram feitas propostas para constar do mural, mas estava claro que devia ser continuidade da história sobre Samora, por isso que o projeto desenhado já sugeria a ilustração do percurso histórico de Samora Machel.²⁷

Este mural inicia com um esboço feito pela equipe organizada pela Direcção Provincial da Cultura, e ao artista estava reservada apenas a sua criatividade. Portanto, já existia um roteiro a ser seguido pelo artista e era de consenso de quem comissionou o trabalho, a Direcção Provincial da Cultura da Província de Maputo. Este mural foi elaborado por Tembo Sinanhal como artista coordenador, tendo a participação dos estudantes de arte da Instituto Superior de Artes e Cultura. O texto retratado na fig. 33 diz respeito à narrativa do mural.

²⁷ Conversa do dia 10 de janeiro de 2024.

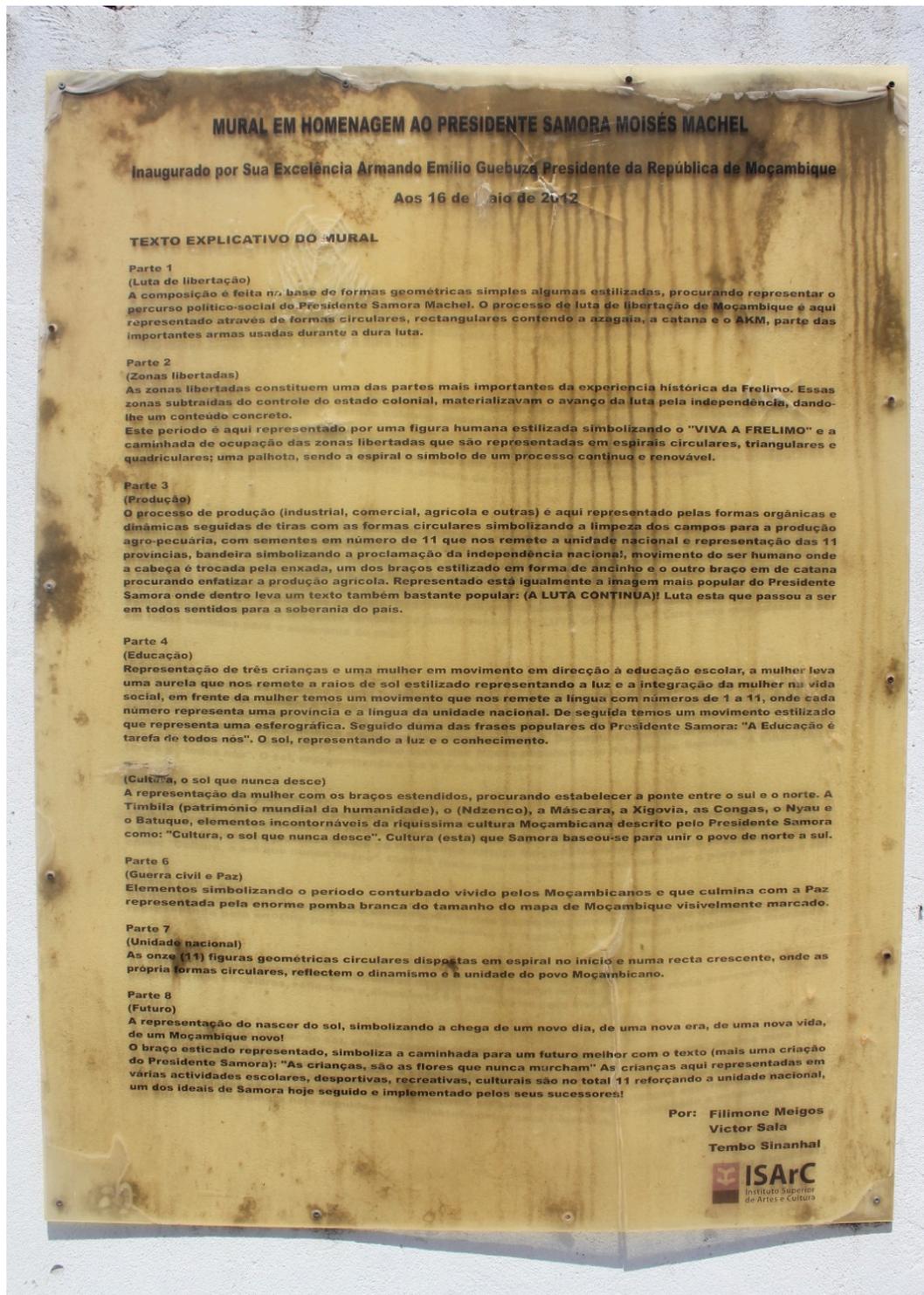


Fig. 33. Texto explicativo dos vários momentos do mural para compreensão da narrativa da vida e obra de Samora Machel.

Com intuito de fortalecer mais a pintura, neste mural foi usada técnica mista que compreendeu a uso da pintura, do desenho e da aplicação de madeira, azulejo e ferro. Essa opção tinha a ver com a necessidade de criar uma visão de embelezamento, mas

também de reciclagem de materiais jogados na via pública. Na fig. 34, por exemplo, vê-se essa combinação, na imagem de uma máscara feita de chapa de metal.



*Fig. 34. Parte da narrativa do mural com uma das frases emblemáticas do Presidente Samora Machel
Fotos: Cortesia do acervo pessoal de Tembo Sinanhal, 2012*



*Fig. 35. Parte da narrativa do mural com uma das frases emblemáticas do Presidente Samora Machel,
onde se vê o sol e um curso de água sugerindo um rio. Foto: Cortesia do acervo pessoal de Tembo
Sinanhal, 2012*



Fig. 36. Diretor do ISArC, Filimone Meigos, de mão levantada e camisa de capulana preta, apresentando a parte narrativa do mural que retrata as 11 regiões libertadas ao então Presidente de Moçambique Armado Emílio Guebuza, de camisa creme, no âmbito da inauguração. Foto: Cortesia do acervo de Tembo Sinanhal, 2012

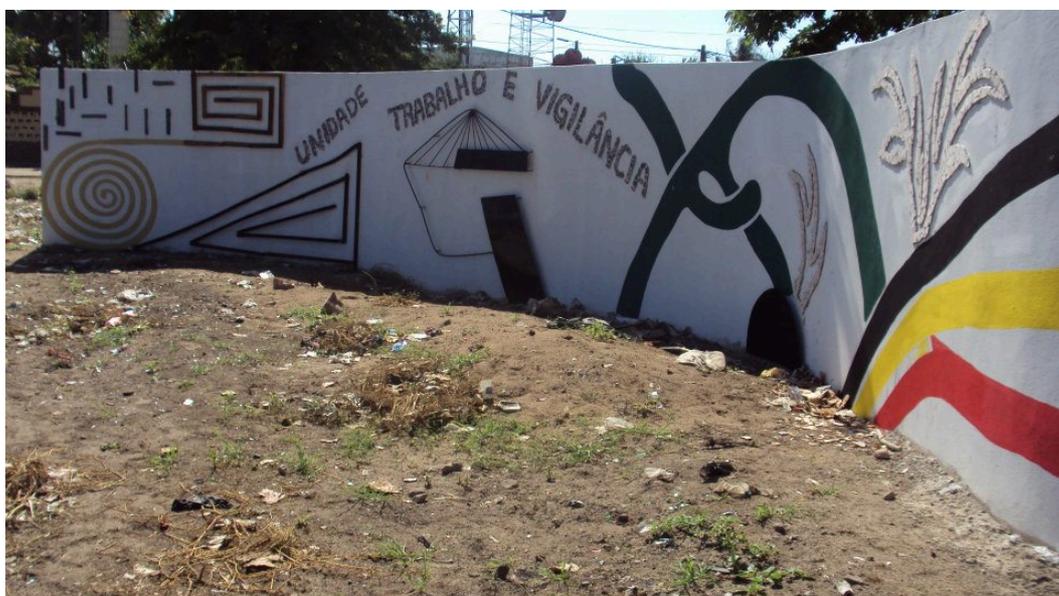


Fig. 37. Parte do mural que ilustra a necessidade de unidade, num país de vários grupos étnicos; através de figuras geométricas, o trabalho que produz comida e habitação e a vigilância contra os inimigos do povo. Nela se podem ver as cores da bandeira, verde, branco como fundo da muro, o preto, o vermelho e o amarelo. Foto: Cortesia do acervo pessoal de Tembo Sinanhal, 2012



Fig. 38. Parte do mural com os círculos feitos com mosaico e cimento, que retratam as regiões libertadas. Foto: cortesia do acervo pessoal de Tembo Sinanhal, 2012



Fig. 39. Parte que retrata Samora Machel e a célebre frase, a luta continua. A pintura sugere o camuflado do uniforme militar do exército moçambicano. Foto: cortesia do acervo pessoal de Tembo Sinanhal, 2012



Fig. 40. Retrato das crianças brincando; umas saltando a corda, outra empurrando uma jante de bicicleta, outra empurrando um carrinho e outra jogando a bola. Nelas é possível ver a aplicação do ferro e da madeira na sua produção. Foto: cortesia do acervo pessoal de Tembo Sinanhal, 2012

Segundo Tembo, as pessoas têm interesse pelos murais apenas no momento de sua produção – o que torna ainda mais complexa a discussão sobre a temporalidade dos murais. Findo os trabalhos, parece que o mural produziu um resultado não esperado pelos comissionados, pois o que é importante para eles não se tornou importante para as pessoas ao seu redor. Para alguns dos interlocutores, “essas coisas são do governo e eles só gastaram dinheiro. No lugar do muro deveriam ter feito banheiros públicos”, comentaram alguns.

Apesar de ser um mural que se entende como emblemático, significativo e simbólico para a construção da nação moçambicana, as pessoas em torno do mural pouco se identificam com o mesmo. De acordo com os meus interlocutores, apesar de ser bonito, o fato de o governo não tratar do local também influencia para que as pessoas tenham atitudes que destroem o mural. A expectativa é que o próprio município cuidasse da segurança e da limpeza. Muito distante disso, hoje as pessoas usam o lugar até mesmo para satisfação de suas necessidades fisiológicas. A fala de parte dos interlocutores pode permitir explicar o tratamento que as pessoas dão ao mural e o significado atribuído ao mesmo. De fato, é impactante o estado de abandono e a utilização do mural como espaço para jogar lixo e fazer necessidades.

Na fig. 41, podemos ver, por exemplo, como cresceu o relvado se transformando em capim, ao mesmo tempo que as plantas vão ganhando desenvoltura e tapando as imagens do mural. Na escrita *as crianças são flores que nunca murcham*, a palavra *murcham* não se vê a distância, é preciso chegar perto do mural e afastar a planta para ver essa palavra. De igual forma as crianças que foram projetadas em atividades culturais e recreativas não são facilmente visualizadas dado o estado degradado em que se apresenta o mural.



Fig. 41. Parte da narrativa do mural em que se podem ver as regiões libertadas retratadas em círculo e as crianças em atividades recreativas e culturais. Foto: Daniel Benigna Lopes, foto feita por telefone celular, 2024

Podemos ver, igualmente, como o desgaste está a tomar conta de todo o mural na fig. 42, mais panorâmica. Nela vê-se como os motivos muralísticos estão sendo engolidos pelo mato que vai crescendo. Vê-se o destrato do que se pretendia ser um jardim. O mural está inserido num ambiente de comércio, tanto formal como informal, com terminal de autocarros de passageiros, designados *chapa*, sem sanitários públicos e

gentes pouco informadas em matérias de preservação de elementos que se pretendem patrimônios da nação.



*Fig.42. Vista panorâmica do mural ilustrando o ambiente em que está inserido, onde se podem ver o mercado e vendedores fora do mercado. Pode-se ver, igualmente, o estado de degradação do jardim.
Foto: Daniel Benigna Lopes, feitas por telefone celular, 2024*

b) Mural do Instituto Superior de Artes e Cultura

O mural do ISArC resulta de um trabalho que envolveu estudantes do curso de artes. O mural tinha como objetivo retratar as várias danças e instrumentos de música tradicional moçambicana, assim como as práticas culturais do vasto mosaico cultural do país. Foi feito como resposta a solicitação institucional para melhor identificar as instituições. Segundo os professores do curso de artes envolvidos no projeto, a ideia serviu igualmente para por os estudantes a praticarem. O mural, sob o ponto de vista técnico, foi realizado com técnica mista, que envolve pintura na sua maior parte e escultura na base de material reciclado.



Fig. 43. Imagem panorâmica de parte do mural do Instituto Superior de Artes e Cultura. Foto: Cortesia de Fernando Tivane, 2024.

O mural representa a diversidade artístico-cultural no vasto mosaico moçambicano. A pintura encontra-se no muro frontal do ISArC, operando tanto como identificação da instituição, divulgação das várias práticas culturais e artísticas do país, assim como para conferir uma melhor estética ao lugar.

As pessoas que passam por ali dividem opiniões sobre o mural. Umhas apenas dizem ver ali instrumentos de música tradicional, mas que no geral não percebem a mensagem que se pretende transmitir. “É coisa dos artistas aí da universidade”, disse uma jovem que passa por ali diariamente para o seu local de trabalho. Outros afirmam que representa muito bem o lugar em que está, sugerindo assim o ISArC.

Um dado interessante, conforme avançou um dos professores da instituição envolvidos no projeto, é que as pessoas não mostram curiosidade em saber de que trata a obra. Associada a essa percepção está a imagem abaixo (fig. 44).



Fig.44. Parte do mural frontal do ISArC. Foto: Cortesia de Fernando Tivane, 2024

Nesta imagem os artistas nos levam a uma abstração que nos remete a figuras e rostos mascarados da escultura moçambicana, ao mesmo tempo que sugere um olhar para a diversidade cultural e artística. A obra é também uma viagem sobre as potencialidades marítimas e agrícolas, quando olhamos para as imagens que sugerem pescado e a produção do milho. É um exaltar da riqueza e das potencialidades produtivas que o país pode oferecer.

c) Mural do Auditório Municipal Carlos Tembe

O mural junto ao auditório municipal Carlos Tembe, antigo cinema 700, foi pintado pelo artista plástico e muralista Coana. Comissionado pelo conselho municipal da Matola, alusivo ao aniversário de cinquenta anos de sua elevação à categoria de cidade. A obra resulta, igualmente, da uma parceria entre o Município da Matola, o artista Coana e outros parceiros, conforme se pode ver nas figs. 45 e 46, para transmitir mensagens sobre a necessidade de se prevenir da pandemia da Covid-19.



Fig. 45. Vista panorâmica do mural junto ao auditório Carlos Tembe. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2024

O mural transforma significativamente esse ambiente marcado por ausência de cor. Vê-se como o mural produz brilho e vida nessa praça com a combinação de cores fortes e chamativas. Fazem do lugar um espaço agradável. Parece ser continuidade do jardim que se vê à espreita na fotografia. Ao mesmo tempo, vemos como a antena de telefonia móvel e as árvores passam a fazer parte do mural. Seguindo o que temos visto até aqui, a obra sugere ter tempo de vida curto, na medida em que não se projeta uma possível restauração.

Como pode ser visto na fig. 46, o artista retrata pessoas em diversas atividades relacionadas à mobilidade urbana. Numa combinação de figuras geométricas, as pessoas representadas mantêm atitudes de prevenção à contaminação com o vírus. Vê-se o ciclista e o jovem andando de skate, ambos com máscaras usadas no período da pandemia de Covid-19, tapando a boca e o nariz. É possível ver também pessoas obedecendo à norma de distanciamento para apanhar o autocarro de transporte público. Ao mesmo tempo, o artista opta por colocar algumas escritas incentivando as

pessoas a andarem de bicicleta e skate, assim como a terem uma atitude que respeite o meio ambiente, jogando o lixo em depósitos feito a propósito.



Fig. 46. Parte da narrativa do mural, pintado no muro de um parque de viaturas. Foto: Daniel Benigna Lopes, feita por telefone celular, 2024

Uma característica interessante dos murais comissionados é a necessidade de o artista fazer menção a quem mandou, quem financiou, quem apoiou de diversas formas o projeto, conforme vemos no canto inferior direito deste mural. Mais uma vez, vemos como essa inscrição dos financiadores se entrosa com a obra, tornando-se parte dela, assim como a assinatura do artista, no canto superior direito. Entretanto, este mural foi alvo de vandalismo por pichação, conforme é possível ver em inscrições que não configuram parte da obra original, mas que a ela se mesclam entre as figuras

geométricas, vermelha e rosa. Também essas inscrições se transformam em parte da obra, do mesmo modo que a assinatura do artista e a referência aos financiadores.

Algumas correntes de opinião, entre os meus interlocutores, afirmaram que o mural deixou o lugar bonito e agradável. Era recorrente as pessoas jogarem lixo no chão daquele muro. Aqui vê-se que o mural produziu novas formas de olhar não só a própria obra de arte, mas o local como um todo. Foram reconstruídas e reconfiguradas as perspectivas de sujo e limpo entre os transeuntes desse lugar.

Considerações Finais

Quando se trata de arte mural, muitos estudos apontam a arte mural mexicana como sendo a mais significativa, tanto pelas suas características técnicas e estéticas quanto por seus modos de intervenção na sociedade mexicana. Destaca-se, sobretudo, sua contribuição na transformação e quebra de paradigmas políticos e sociais para a construção de uma identidade nacional mexicana (Beauclair, 2005; Tembo, 2016; Ribeiro, 2011; Nobre, 2011; De Almeida, 2009).

Os trabalhos de Beauclair (2005), Tembo (2016), Simões (2023) e De Almeida (2009), por exemplo, refletem sobre como os muralistas Diego Rivera, José Orozco e David Alfaro Siqueiras contribuíram para as artes e cultura do movimento revolucionário na sociedade mexicana de 1920 e, em última instância, para a construção de uma nova ordem nacional.

De acordo com Beauclair (2005), o vigor de atuação dos muralistas nesta causa nacionalista fez com que se notabilizassem e fossem alvo de estudos e notícias em periódicos daquele tempo. Essas notícias davam conta de que o muralismo mexicano contribuía bastante para que a sociedade se apropriasse de valores patrióticos, capazes de fundamentar uma identidade cultural, por meio de narrativas de resgate das tradicionais práticas indígenas. Com efeito, esses elementos estavam contidos nos murais, que se apresentavam em contraposição a uma pintura de tela europeia (Beauclair, 2005; Simões, 2023). Beauclair afirma que:

Especificamente os murais, ricos em detalhes e alegorias que demonstravam a preocupação social e cultural das décadas de 1920 e 1930, não significam apenas registros históricos e estéticos de um determinado período. A importância de sua perenidade na história social, cultural e artística mexicana e latino-americana ressalta a força estética de suas representações que embasaram discursos, projetos e tentativas de consolidação da identidade nacional mexicana (Beauclair, 2005: 4).

Desse modo, conclui Beauclair, o movimento muralista defendeu os ideais da Revolução e investiu num projeto estético comprometido com a realização de uma arte intimamente enraizada na história e na origem indígena da sociedade mexicana.

No caso brasileiro, igualmente, o muralismo está fortemente ancorado no projeto de construção de uma identidade nacional, embora seja marcado por algumas diferenciações quando comparado ao movimento mexicano (De Almeida, 2009, Hirano, 2007, Simões, 2023). De acordo com Almeida (2009), para compreender os murais do Brasil e suas características, é preciso olhar para o movimento modernista e como a extensão cultural dessa época produziu socialmente uma alternativa exterior à pintura, anteriormente relegadas aos museus. Almeida acrescenta o seguinte:

O projeto modernista brasileiro é uma busca simultânea pelo moderno e pelo nacional, uma busca de atuação formal e construção de uma arte que fosse símbolo desse nacionalismo, isto é, uma arte que ajudasse na construção de uma identidade nacional brasileira (De Almeida, 2009: 5).

Nesta empreitada, artistas como Portinari e Di Cavalcante são apontados como os pioneiros do muralismo com essa tendência nacionalista, a espelho do que aconteceu na revolução mexicana. Se no México a ideia era reivindicar a igualdade e a necessidade da aceitação dos desfavorecidos e incorporação das tradições indígenas nos ideais de nação, no Brasil outros desafios foram enfrentados na construção de um projeto de identidade nacional.

Com foco em Candido Portinari, particularmente na série de murais denominada “Os músicos”, Hirano (2007) traz um interessante exemplo desses desafios. Portinari contribuiu com sua obra para um projeto de identidade nacional que ganhava um caráter específico durante o governo de Getúlio Vargas, com a seleção de determinados elementos culturais em detrimento de outros.

Tais elementos da assim chamada cultura afro-brasileira, transformados de emblemas “étnicos” em símbolos nacionais através de um processo de branqueamento e tradução de diversos grupos sociais, serão artefatos fundamentais para construir uma espécie de “comunidade imaginada” (Anderson, 1991) da nação brasileira. Elementos como a feijoada, o carnaval, o samba e o futebol, entre outros, serão transformados em denominadores comuns, através dos quais os indivíduos nascidos no Brasil se identificarão como participantes de uma mesma comunidade, “independente da desigualdade e da exploração reais que possa prevalecer

[...]” (idem, p. 27). Desse modo, a ideia de um Brasil constituído pelas três “raças” “negra”, “indígena” e “branca” constituirá para o Estado varguista uma imagem de comunhão entre os indivíduos que carregam a identidade brasileira (Hirano, 2007:129-130)

Foi neste cenário específico que artistas como Portinari produziram seus murais. No caso particular da obra “Os músicos”, Hirano (2007) argumenta que a adoção do “negro” como figura central das imagens retratadas na série vem carregada de ambiguidades. Por um lado, sua representação do “negro” serviu à criação de um imaginário oficial de brasilidade, baseado na união das três raças. Por outro lado, ao associar o negro com o trabalhador, de olhar melancólico e corpo pesado, Portinari construiu uma crítica a esse mesmo discurso oficial.

Como vimos até aqui, em Moçambique essa tendência de vinculação das artes com processos de construção da nação também ganhou espaço nas décadas de 1960 e 1970, com obras como as de Malangatana e de outros artistas e práticas culturais. As influências revolucionárias da luta de libertação em África como um todo propiciaram com que as artes e a cultura moçambicanas, no geral, e as pinturas murais em particular, emanassem do discurso revolucionário da FRELIMO produzido para a construção da nação, de uma identidade comum a partir da figura do Homem Novo, conforme abordou Siliya (1996) e Meigos (2022).

Como vimos no capítulo anterior, podemos encontrar em Moçambique murais cujas mensagens abarcam a exaltação da luta de libertação contra o colonialismo, bem como a exaltação da identidade nacional moçambicana, fundada no ideal de Homem Novo da FRELIMO. Podemos encontrar murais que enaltecem os feitos dos heróis moçambicanos, como símbolos da identidade nacional; murais que resgatam memórias dos patrimônios artísticos e culturais; murais que evidenciam a diversidade do mosaico artístico de dança e instrumentos musicais tradicionais; murais que procuram immortalizar artistas nos domínios das artes plásticas, literatura, poesia, entre outros. Essas temáticas encontram âncora nos discursos estruturantes do regime da FRELIMO.

De um modo geral, a conclusão que podemos tirar é que os murais, nas suas características de obras comissionadas, são produtos de discursos legitimados em projetos de poder público ou privado. Mas, ao mesmo tempo, são produtores de outros discursos. Os murais geram novos olhares que independem de sua gênese, causados pela forma como se adequam, transformam e são transformados pelo lugar em que estão inseridos. Embora comissionados, nos murais a criatividade e a técnica do artista também ajudam a definir o modo como as pessoas recebem a obra em seu ambiente.

Uma outra ilação que se pode aferir tem muito que ver com a vida do próprio mural tendo em conta os efeitos das intempéries e das qualidades das tintas e dos materiais em relação ao tempo de vida, que geralmente tem sido de curta duração, por causa dos efeitos da natureza. Há que considerar no plano das obras ações de restauração. Vimos que obras cujos patronos não velam pela sua manutenção incorrem a uma degradação rápida. Se os murais estão estreitamente vinculados a um projeto oficial de construção da nação, a possibilidade de ascender à categoria de patrimônio cultural é uma realidade que precisa ser observada.

Os murais cujas narrativas apontam para a (re)construção de memórias identitárias coletivas, na perspectiva do discurso oficial, tendem a ter maior atenção e respeito pela comunidade no entorno, embora seu valor simbólico nem sempre seja suficiente para contribuir na sua preservação. Vimos que murais como Ode Samora, Vida e obra de Samora Machel e o Mural dos Heróis narram um percurso teleológico da história, enaltecendo figuras como Eduardo Mondlane e Samora Machel, para além de perpetuar narrativas sobre os locais das lutas e das vitórias (as 11 regiões libertadas) e frases como “Cultura, o sol que nunca desce”. Esses murais reforçam a narrativa histórica oficial, somando-se a outros meios pelos quais a FRELIMO construiu o “roteiro da libertação”, nos termos de Borges Coelho, e a imagem da nação moçambicana. Como mencionado acima, a patrimonialização desses murais é parte do processo de construção de uma narrativa legitimada pelo poder e autoridade da FRELIMO. Se muitas vezes a ideia de preservação parece distante da realidade desses murais, em alguns casos essa preocupação é muito presente. Basta lembrarmos do cuidado com o protegido mural da Praça dos Heróis, o qual sequer pode-se fotografar,

e o processo de patrimonialização do mural de Malangatana, “Vovó Chipangara está zangada”.

Outros murais se destacam por estimular nas pessoas reflexões sobre as noções de beleza e limpeza. São murais em que a ênfase não está necessariamente na construção de memórias identitárias, mas no fortalecimento social. Assim, esses murais têm influenciado nos assuntos da sociedade, contribuindo para a mudança de atitude e quiçá de comportamento, como são o caso dos murais sobre Covid-19 da região protegida da baixa da cidade de Maputo. Mas vale notar que esse caráter positivo dos usos dos murais tem fronteira tênue com os projetos de gentrificação.

Os casos aqui tratados mostram, assim, duas vertentes nos usos dos murais: a construção de narrativas identitárias que revigoram “o roteiro de libertação” e a utilização dos murais como ferramentas de utilidade pública, pretendendo gerar transformações no lugar em que estão inseridos.

É preciso reforçar que os murais não apenas codificam uma ideia. Não são apenas um texto que cristaliza um projeto oficial de nação e de sociedade. A arte está inserida num sistema de ação (Gell, 2009). Os murais transformam e são transformados. Eles têm uma vida, interagem com a cidade e com as pessoas que circulam por eles.

Esta reflexão não é e nem pretende ser um olhar acabado sobre o que se pode ler nas narrativas polissêmicas dos vários murais existentes nas cidades de Maputo e Matola. Nossa perspectiva pode se ampliar ainda mais se abarcarmos outros tipos de arte pública, sem nos circunscrevermos àquela comissionada pelas instâncias oficiais de poder. Se ampliarmos esse escopo, podemos ver outros projetos de construção da nação moçambicana que contradizem ou revelam ações alternativas no processo de construção da memória coletiva em Moçambique. É o caso, por exemplo, da imagem abaixo (fig. 47), com a qual encerro esta dissertação. Artes públicas como esta, sobretudo as não legalizadas, me levam a equacionar uma continuidade na pesquisa, com foco na relação entre as artes, a política e o ativismo.



*Fig. 47. Imagem produzida no âmbito do Movimento Maputo Street Art. Título: Perdizes e Galos Revoltados. Dimensões: 250x300
Ano: 2024. Local: Machava-Bunhiça*

Referências Bibliográficas

ALFANE, Rufino. *Ritos de Iniciação, Igreja Católica e Poder Político*. Algumas Acheugas sobre o seu papel na educação não formal: o caso do posto administrativo de Netia. Dissertação de Licenciatura em História. Maputo: UEM. 1995.

ANDRADE, Larizza Bergui de; LAMAS, Nadja de Carvalho. A arte mural, grafite e o patrimônio cultural: uma revisão de literatura. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v.17, n. 1, p. 382-402, jan./jun. 2021.

ARTE Pública. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo356/arte-publica>. Acesso em: 24 de agosto de 2022. Verbete da Enciclopédia. SBN: 978-85-7979-060-7.

ATLANTICA: Contemporary Art from Mozambique and its Diaspora, Hangar Books. Novembro de 2020.

BECKER, Howard S. Arte como ação coletiva. In: _____ *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

BOAS, Franz. *Primitive Art*. Nova York: Dover Publications, 1955 [1927].

BORGES COELHO, João Paulo. Política e História Contemporânea Em Moçambique: Dez Notas Epistemológicas. *rev. hist. (São Paulo)*, n. 178. 2019

BOURDIEU, Pierre. *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.

BRITO, Iva Márcia Bandeira. Movimento de Arte Contemporânea em Moçambique – MUVART (2004- 2010). Dissertação (mestrado), Programa de pós-graduação interunidades em estética e história da arte. Universidade de São Paulo, 2012.

CABAÇO, José Luís de Oliveira. Moçambique: Identidades, colonialismo e libertação. 2007. 475 p. Tese (doutorado- programa de antropologia social) Faculdade de Filosofia, letras e ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

CALDEIRA, Teresa. “Uma incursão pelo lado ‘não respeitável’ da pesquisa de campo”. *Ciências Sociais Hoje*. Recife/Brasília, CNPq/ANPOCS. 1981.

CASTRO, Rosana. Pele negra jalecos Brancos: racismo, cor (po) e (est) ética no trabalho de campo antropológico. *Rev. Antrop.* (São Paulo, online) v.65, nº 1. USP. 2022.

COOTE, Jeremy. ‘Marvels of Everyday Vision’: The anthropology of aesthetics and the cattle-keeping nilotes”. In: COOTE, Jeremy; SHELTON, Anthony (orgs.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: ClarendonPress, 1992, p. 245-273.

COSTA, Alda Maria. Arte e Museus em Moçambique: entre as construções da nação e mundo sem fronteiras (1932-2004). 2005. 464 p. Tese (Doutoramento em História da Arte). Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa. Lisboa. 2005.

DA SILVA, Ana Cláudia Matos. Uma escrita contra-colonialista do quilombo Mumbuca Jalapão-To. 2019. 107 p. Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade Junto a Povos e Territórios Tradicionais) Centro de desenvolvimento sustentável. Universidade de Brasília. Brasília-DF. 2019.

DAMÁSIO, Ana Clara. Isso não é uma autoetnografia. *Mediações*, Londrina. V. 27, P. 1-14, set-dez 2022.

DE MIRANDA, Mónica. *Atlantica: Contemporary Art from Mozambique and its Diaspora*. Hangar Books. Lisbon. 2020

De Souto, Amelia Neves. Memory and Identity in the History of Frelimo: Some Research Themes. *Kromos* 39. 2012. p.280-296.

DUARTE, Rosália. “Entrevistas em pesquisas qualitativas” *Educação Revista*. [online]. n. 24. 2004.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Mascaras Brancas*. Salvador: EDUFBA. 2008 [1952].

FILIMÃO, Estevão José. *Sobre Violência: cinema, educação, sociedade e política em Moçambique*. 2020. 444 p. Tese (Doutoramento em Artes). Faculdade de Belas artes. Universidade de Lisboa. Lisboa. 2020.

HEDGES, David. *História de Moçambique: Moçambique no auge do colonialismo, 1930 – 1961*. UEM Departamento de História. 1993.

HONWANA, Luís Bernardo. *A velha casa de madeira e zinco*. Maputo: Alcance Editores. 2019.

INGOLD, Tim. *Antropologia: Para que serve*. Vozes, Petrópolis, RJ. 2019.

LOPES, Daniel Benigna. *“Ser Bem-Educada”*: os ritos de iniciação da rapariga (*Ing’oma*) entre os Maconde na zona militar em Maputo. Monografia de Licenciatura em Antropologia. Faculdade de Letras e Ciências sociais. Departamento de Arqueologia e Antropologia. Maputo: UEM. 2011.

MACHEL, Samora Moisés. *A Nossa Luta*. Maputo: Imprensa Nacional. 1975.

MANSO, António. *La représentation de l’homme dans les arts plastiques contemporains mozambicains: La peinture, le dessin et la gravure (1950-2003)*. Université Paris 7, 2004.

MATSINHE, Sebastião Filipe. *The production of local Art for a global cultural market in contemporary Mozambique*, Western cape University. (2012)

MEDEIROS, Flávia. *Adversidades e Lugares de fala na produção de conhecimento etnográfico com policiais civis*. Cadernos de campo. nº 26, v.1, p.377-347. São Paulo. 2017.

MEIGOS, Filimone Manuel. Dinâmicas das Artes Plásticas em Moçambique. 2018. 275 p. Tese (Doutoramento em Sociologia). Ciências Sociais e Humanas. Universidade da Beira Interior. Covilhã. 2018.

MIRA, Feliciano. “A Arte e as Elites em Moçambique”. Revista Camões, nº 6. Lisboa: Instituto Camões, 1999a.

MORAIS, Sara. As timbila de Moçambique no concerto das nações. *Locus: Revista de História, [S. l.]*, v. 26, n. 2, 2020, p. 261–290, DOI: 10.34019/2594-8296.2020.v26.31269. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/31269>. Acesso em: 24 fev. 2024.

MORPHY, Howard. The anthropology of art. In: INGOLD, Tim (org.). *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Londres: Routledge, 2005 [1994], p. 648-685.

MULA, Felix. Arte contemporânea: dificuldades de uma definição. Maputo. Kulimar. 2012.

MURALISMO. In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3190/muralismo>. Acesso em: 24 de agosto de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

NEWITT, Malyn. História de Moçambique. Lisboa: Publicações Europa-América. 1997.

NEWITT, Malyn. História de Moçambique. Publicações Europa - América. 1997.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-graffiti e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023 Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>

PEIRANO, Mariza. “O paradoxo dos documentos de identidade: relato de uma experiência nos Estados Unidos” *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 53-80, jul./dez. 2009.

PELISSIER, René. História de Moçambique: formação e oposição 1854 - 1918. Editora Estampa, Vol I. 2000.

PISSARRA, De Andrade Mario. Locating Malangatana: decolonization, aesthetics and the roles of an artist in a changing society. Thesis Presented for the Degree of DOCTOR OF PHILOSOPHY, Department of Sociology, UNIVERSITY OF CAPE TOWN. 2019.

ROCHA, Aurélio. Maputo: a cidade das acácias. Alcance Editora. Maputo. 2015.

ROMANO, Cláudia “Mural, Street Art, and Graffiti: how Philadelphia artists maneuver the politics of public space”. 2017.

SAHLINS, Marshall. Ilhas de história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.1990 [1987].

SANSI, Roger. Miragens e Vitruvas: os paradoxos da arte africana contemporânea. Afro-Asia. (33). 2005.

SANSI, Roger. Miragens e Vitruvas: os paradoxos da arte africana contemporânea. Afro-Asia. (33). 2005.

SILIYA, Carlos Jorge. Ensaio sobre a cultura em Moçambique. Maputo. CEGRAF. 1996.

SINANHAL, Tembo João. Arte Pública em Moçambique – Maputo Intervenções nos espaços públicos a partir da prática artística do Mural. 2016. 108 p. Dissertação (Mestrado em praticas artísticas contemporâneas). Faculdade de Belas Artes. Universidade do Porto. Porto. 2016

SOPA, António. “Artes plásticas em Moçambique: para uma percepção das práticas culturais (1975- 1999)”In: Outras plasticidades - Reinata, Ricardo Rangel, Matias Ntundo, Valingue, Ídasse, Muando, Ndlozy. Lisboa: Instituto Camões, 1999. (Catálogo)

SUÁREZ, Ricardo; PELEMBE, Titos; MUHAMBE, António Ivan. *Maputo Street Art*. Maputo: AECID; Ethale Publishing. 2022.

SUMICH, Jason *Construir uma nação: ideologias de modernidade da elite moçambicana*. *Análise social*, vol. XIII (2º), pp.319-345. 2008

THOMPSON, Drew. *Constructing a History of Independent Mozambique*, 1974
1982: A Study in Photography. *Kronos* 39. 2012p.158-184.

TIVANE, Fernando Félix *BCI É DAQUI OU ESTÁ AQUI?:Uma etnografia da recepção da publicidade do Banco Comercial e Investimentos (BCI) veiculados nas televisões, rádios e nos outdoors em Moçambique*. 2015. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Porto-Alegre. BR. (2015)

TRIANA, Bruna. Colonialismo e Imagem: Memórias e (m) contestação nas fotografias de Ricardo Rangel. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 211-232, jan/jul, 2018.

VANESSA, Díaz Rivas (2014) *Contemporary Art in Mozambique: Reshaping Artistic National Canons*, *Critical Interventions*, 8:2, 160-175, DOI: 10.1080/19301944.2014.940751. <https://doi.org/10.1080/19301944.2014.940751>. 2014.

WANE, Marílio. A Marrabenta como um dos símbolos da identidade nacional. In. *ARPAC. Marrabenta: um património cultural moçambicano*. Khuzula. 2022, p. 87-136

WOLF, Eric. *A Europa e os povos sem história*. São Paulo: Edusp. 2009 [1982]

GURAN, Milton. *Fotografar para descobrir, fotografar para contar*. Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro. 2000, p. 150-165

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e Agenciando Imagens: O Rei, A Natureza e Seus Belos Naturais. Sociologia e antropologia. Rio de Janeiro, v.04.02: 391 – 431, outubro, 2014.