Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, *4*: 153-166, 1994.

A ESCULTURA ATUAL DOS MAKONDES DE MOÇAMBIQUE COMO UMA VISÃO DE MUNDO*

*Theophilos Rifiotis***

RIFIOTIS, T. A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, *4*: 153-166, 1994.

RESUMO: Este artigo discute a noção de "arte tradicional" e de "autenticidade", correntes no discurso sobre a arte africana, a partir do estudo da arte escultórica dos Wa-Makonde do norte de Moçambique.

Diferenciando-se da escultura dominante na África Austral, os Wa-Makonde, atualmente, esculpem segundo dois tipos básicos, chamados *ujamaa* e *shetani*, e utilizam o ébano como matéria-prima. Procura-se mostrar que esta arte, criada nos anos 50-60, é uma re-elaboração plástica de experiências coletivas e que ela pode ser considerada como uma visão de mundo na qual estão atualizados valores ancestrais.

UNITERMOS: Escultura – Makonde – Moçambique – Autenticidade – Arte tradicional – Visão de mundo.

A chamada arte negro-africana continua representando um enigma. O nosso discurso quer sempre tomar o passo sobre a experiência dos nossos sentidos, e nós continuamos a distinguir o belo da arte e o do objeto útil; ainda permanecemos prisioneiros de uma visão primitiva, simples desta arte, e estamos longe de podermos admirar a diversidade que se abre sob a designação "africano".

Contamos com um sem número de trabalhos científicos sobre a "arte negro-africana" em geral e um número ainda maior de estudos tópicos. Milhares de exposições foram organizadas nas mais variadas partes do mundo. Avançamos em muito os nossos conhecimentos sobre a "arte tradicional" e, em certa medida, até contribuímos para que ela se tornasse uma atividade rendosa.

A partir dos anos 50, multiplica-se em escala mundial a compra e a venda, em significativas quantidades, de imitações de formas tradicionais. Trata-se de um estranho comércio de formas vazias. De um lado, as formas mortas, sem sentido para aqueles que as produzem, pois estão fora do seu mundo. E de outro, formas esvaziadas por aqueles que as compram: elas servem apenas de receptáculo para experiências, digamos, "exóticas". Estas experiências, no plano imaginário, não seriam vivenciadas como aventuras dos séculos XV e XVI? Afinal, os ditos "viajantes" de então e o turista de hoje têm em comum pelo menos a busca de marcas de um mundo "primitivo".

No limite desta situação, passa-se a valorizar uma "arte tradicional", imaculada, ou seja, ainda

(*) Trabalho apresentado no VII Congresso Latino-americano de estudos afro-asiáticos (México, novembro 1992).

(**) Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba e Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo.

RIFIOTIS, T. A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, *4*: 153-166, 1994.

não "distorcida" pelo mercado. Inicia-se então um perverso processo; paga-se ainda mais por esta arte, pois compra-se também uma autenticidade. No entanto, a ampliação deste mercado não conhece limites, e é inevitável uma nova saturação. Então não mais compramos, nem recomendamos, pois percebemos que tudo era apenas *souvenir*[1]...

A partir da "autenticidade" como critério exclusivo, desqualificamos toda e qualquer produção, sem procurarmos conhecer-lhe realmente as formas. Continuamos vendo nestes objetos apenas sinais da presença de um passado, de uma sociedade, de um modo de vida. Não nos permitimos um olhar direto sobre as formas, nem apreciamos outra coisa para além da simples expressão de uma determinada sociedade.

A visão dominante na antropologia faz da arte uma espécie de mecanismo paralelo à sociedade, cuja função básica seria a manutenção e a exaltação dos valores sociais. Nos estudos da "arte negro-africana", mesmo na abordagem multifacetada de W. Fagg (Fagg, 1960), predomina o ponto de vista histórico-social, ou melhor, a análise dos aspectos anestéticos da arte. No entanto, a relevância da abordagem estética na sociologia está fundamentada desde o início do século com os trabalhos pioneiros de Ch. Lallo.[2]

Podemos afirmar que a importância da arte na vida coletiva não reside no plano funcional, e que a relação entre a arte e a sociedade realiza-se plenamente no campo dos investimentos semióticos. Ela pode ser considerada também como um convite à reflexão, ao aprofundamento da consciência que o homem tem da sua dimensão existencial. Nesta perspectiva, para Cl.Geertz (Geertz, 1986), uma teoria da arte seria então ao mesmo tempo uma teoria da cultura, e, tratando da arte, estaríamos estudando o universo de uma sensibilidade essencialmente coletiva.

É exatamente na visão de mundo que estão condensados os aspectos cognitivos e existenciais de uma dada cultura. Ela é uma espécie de quadro elaborado a partir das coisas como elas são na simples realidade, o conceito de natureza, de si mesmo, da sociedade. O próprio *ethos* de uma sociedade, nos seus elementos valorativos, morais e estéticos, torna-se intelectualmente aceitável, racionalmente justificado, porque é levado a representar um tipo de vida implícito no estado de coisas real que a visão de mundo descreve. A identificação entre o *fato* e o *valor*, na arte, dá-se no seu nível mais fundamental, e é através desta identificação, que adquire um sentido abrangente aquilo que de outra forma seria apenas real.

Além das dificuldades teóricas, temos que fazer face atualmente a uma apreciação deformada da arte tradicional. Primeiro foram os preconceitos com relação a, digamos, simplicidade das formas, e agora, com a grande divulgação e circulação desta arte, estamos numa situação transitória, como afirma Cl.Geertz:

> (...) a maior parte das pessoas, eu estou convencido, vê a escultura africana como um Picasso da floresta e ouve a música javanesa como um Debussy barulhento. (Geertz, 1986: 150)

Sabemos que esta aproximação justifica-se historicamente. Desde os primórdios do século XX, os caminhos da "arte moderna" cruzaram com a "arte negro-africana", onde os maiores artistas encontraram "novas soluções" que lhes permitiram superar os limites do "classicismo". Estas soluções já eram há muito dominadas por "artistas desconhecidos" da África Negra, por exemplo.

Podemos afirmar que vivemos num mundo povoado por antigas questões vagando à espera de respostas. Já estamos praticamente no final do século e continuamos prisioneiros da mesma imagem sobre a "arte negro-africana": ela é simples. O reconhecimento da sua importância e valor não parece ter modificado um fato básico: para o nosso olhar ela continua sendo uma variante de um bloco homogêneo que chamamos primitivo, com ou sem aspas. É importante destacar que esta designação valoriza o caráter primordial desta arte, mas, ao mesmo tempo, este adjetivo a desqualifica como arte. Excluídas as considerações estéticas, ela está condenada a um único valor: a tradição.

Uma definição datada dos anos 70 sobre a "arte tradicional negro-africana" teria ape-

(1) Usamos aqui a expressão no duplo sentido que ela tem em francês: reminiscência, memória e bibelô, objeto ordinário.

(2) Uma avaliação detalhada da contribuição de Ch.Lallo na sociologia da arte é feita por R.Bastide em *Art et société* (Bastide, 1977).

nas importância histórica não fora reveladora de uma visão ainda presente entre nós:

> A arte africana autêntica é aquela produzida pelo artista tradicional com um objetivo tradicional e em conformidade com as formas tradicionais (Cornet, 1975: 54).

A redundância nos termos evidencia o ponto fixo estabelecido pelo especialista, autorizado pelo reconhecimento do seu saber a lançar âncora num determinado momento histórico. Desde a sua autoridade ele desafia e decide: *etno-arte* ou *arte de aeroporto*.

Num plano geral, poderíamos nos perguntar qual a importância ou o sentido dos "atestados" de identidade ou de autenticidade para os próprios escultores? Mas seria inútil, pois as nossas dúvidas não são as deles. Não atuamos diretamente sobre estas sociedades, e, em nada, ou em muito pouco, poderíamos modificar a sua situação concreta, quer as chamemos de sociedades "sem escrita", "sem Estado" ou "sem cinética própria", ou desqualifiquemos a sua arte. É sobre os compradores, nossos potenciais leitores, que agimos.

Ao contrário do que se pensa em geral, o fenômeno da expansão do mercado para objetos de arte, digamos, tradicionais, não é nem obra nem efeito do turismo dos anos 50. Um interessante artigo sobre uma coleção adquirida em fins do século XIX pelo Museo Nazionale Preistorico e Etnografico Luigi Pigorini de Roma (Bassani, 1979) fornece novos elementos para a discussão da arte "autêntica". O autor deixa claro o resultado dos seus estudos sob a ironia do seu título: *19th-Century Airport Art*. Neste parecer técnico, fica demonstrado que uma parte do acervo do referido museu foi esculpida sob *encomenda* de viajantes europeus do século XIX.

Esta situação é muito mais comum do que pode parecer à primeira vista; a maior parte dos grandes museus contém uma enorme quantidade de objetos fabricados com muito humor, exclusivamente para consumo dos europeus (Kerchahce, 1986: 28). Portanto, até mesmo com relação à autenticidade das peças encontradas nos museus, que dariam a caução de procedência e de antiguidade, deve-se ter uma grande reserva. Assim, em meio a atestados de autenticidade, identidade, tradição, ou de *souvenir*, a "arte negro-africana" estaria condenada a uma existência em permanente sursis.

Entendemos que a importância atribuída aos critérios de autenticidade precisa ser revista e que devemos considerar mais diretamente os objetos em questão. Além do mais, não se trata de um processo recente, e muito menos de uma "degradação", como pode ficar subentendido. Nem sempre estamos em presença de reproduções de formas vazias do mundo tradicional que atendem a uma demanda momentânea, apenas exaurindo recursos herdados. A atualização de técnicas e formas ancestrais pode ser uma demonstração de uma capacidade criativa. Esta situação é discutida através do estudo de um caso concreto, cuja análise retomamos (Rifiotis, 1990) a seguir para mostrar que uma abordagem que dê ênfase aos elementos estéticos abre a nossa compreensão da arte para a visão de mundo que ela encerra.

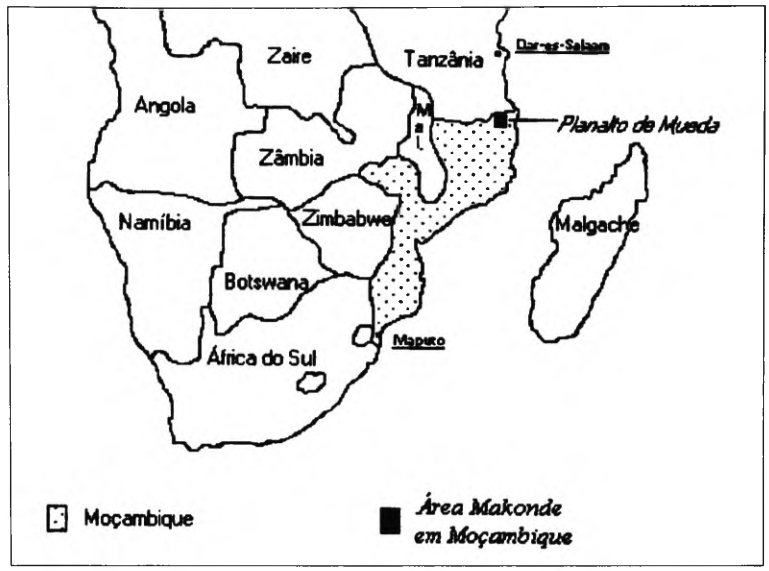
A escultura Makonde[3]

O nosso estudo incide sobre a arte escultórica dos Wa-Makonde, ou simplesmente Makondes, especificamente aqueles do Planalto de Mueda (cf. Mapa), no extremo norte de Moçambique. Esta arte permaneceu desconhecida dos especialistas até meados da década de 50, quando os escultores passaram a criar novas formas e a comercializá-las. Rapidamente ela adquiriu uma notoriedade mundial, sendo chamada de "arte moderna Makonde". Para compreendermos este complexo fenômeno, partimos de alguns dados históricos e etnográficos e, a seguir, procuramos analisar.

Deve-se distinguir desde logo os Makondes oriundos do território moçambicano daqueles da Tanzânia. Embora pertençam a uma mesma etnia e estejam próximos geograficamente, às margens do rio Rovuma,[4] há diferenças concretas entre estes dois ramos. A partir de estudos linguísticos (Harries, 1940),[5] relativos ao lado moçambicano e sobre os rituais de iniciação masculina em território tanzaniano, pode-se avaliar o grau desta

(3) No Congresso da ALADAA foram apresentados vinte e cinco diapositivos sobre os Makondes e sua arte. Este material fotográfico é parcialmente reproduzido aqui.
(4) O curso do rio Rovuma marca a fronteira norte de Moçambique com a Tanzânia.
(5) De fato, o Rev. L.Harries (Harries, 1940) afirma que esta separação ocorreu em tempo muito recuado, apesar de não poder datá-la.

RIFIOTIS, T. A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, *4*: 153-166, 1994.



dissimilitude. No âmbito deste trabalho, cabe destaque especial ao fato de que a população Makonde da Tanzânia está mais próxima da influência islâmica e que tem diminuído a sua atividade escultórica.

Por outro lado, para explicar o silêncio dos especialistas sobre esta arte e a emergência da "arte moderna Makonde", lembramos a seguir alguns dados históricos. Até meados da década de 50, considerava-se que havia tradição escultórica significativa apenas na costa oeste do continente. Os especialistas apontavam para uma pretensa falta de tradição escultórica particularmente na África Austral, o que deve ser imputado ao desconhecimento da região e ao fato de a Antropologia, seguindo a rota dos interesses coloniais, ter registrado a existência dos Makondes apenas no início deste século.

Os primeiros contatos diretos dos Makondes com a civilização ocidental tiveram lugar com a penetração do colonialismo português no Planalto de Mueda (cf. Mapa), o que ocorreu muito mais como uma consequência da Primeira Guerra Mundial em continente africano, com a luta contra tropas alemãs no extremo norte do território moçambicano, do que como projeto político específico (Dias, 1962: 92).

Nos anos 60, as agências noticiosas referiam-se à luta pela libertação de Moçambique fazendo menção à importante participação dos Makondes. Nesta mesma época foi enviada ao planalto de Mueda uma equipe de pesquisadores, chefiada por Jorge Dias, a qual produziu uma extensa obra etnográfica intitulada *Os Macondes de Moçambique*,[6] uma referência básica para os estudiosos até os dias de hoje.

Neste mesmo momento histórico, pleno de transformações em todas as partes do mundo e particularmente no continente africano, a escultura Makonde tornava-se mundialmente conhecida. Dar-es-Salaam seria a porta pela qual esta escultura conquistaria a sua notoriedade. Porém, deve-se ter em conta que são os Makondes de Moçambique os autores desta arte e não aqueles da Tanzânia. Além do que já foi dito sobre as diferenças culturais entre os dois ramos, interessa

(6) Trata-se de quatro volumes publicados, a partir de 1962, pela Junta de Investigações de Ultramar em Lisboa.

ter em conta que nos anos 50 houve um importante deslocamento populacional na região.

Com relação ao ramo de Moçambique, o processo colonial com os trabalhos forçados e os impostos geraram um clima de descontentamento e revolta que está na base de um processo migratório bastante intenso em direção ao então Tanganica.[7] A maioria destes imigrantes encontrou trabalho nas plantações de sisal e, posteriormente, deslocou-se para os arredores da capital tanzaniana formando pequenas comunidades. Foi a partir da criação de novos tipos de escultura originados nestas comunidades e do comércio que ali se estabeleceu que a escultura Makonde difundiu-se internacionalmente.

Na perspectiva aqui adotada faz-se necessário colocar em relevo a importância desta arte no seu próprio sistema cultural. Desde as primeiras referências escritas, datadas do início deste século, os Makondes de Moçambique aparecem ligados à atividade escultórica. No relato mais antigo que temos conhecimento, o etnólogo K.Weule faz-lhes menção como um grupo étnico até então não registrado pelos "viajantes" e que, segundo os seus informantes locais, era um "povo da mata" que "faz de corpo e alma uma unidade com esta mata" (Weule, 1970: 258).

O mito de origem dos Makondes revela o caráter fundamental da relação que os une com a matéria-prima que dá suporte à sua arte:

> O lugar de origem é chamado Mahuta[?], uma aldeia situada na vertente meridional do planalto não muito longe do Rovuma, onde se encontrava antigamente só árvores pouco espessas, mas densas. De uma dessas árvores de tronco fino saiu um dia um homem que não se lavava nem se barbeava, além do mais não comia e bebia pouco. Na madeira de uma árvore da savana, este homem talhou uma estátua e levou-a para sua casa e a colocou em pé. Durante à noite, ela se animou, transformando-se numa mulher. Eles dirigiram-se então para as águas do Rovuma e lá fizeram suas abluções (Weule, 1970: 259).

(7) Sobre os dados relativos a este período confrontar a publicação do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane intitulada *Não Vamos esquecer!* (1983).

Esta narrativa comporta ainda três grandes movimentos destes ancestrais míticos para a escolha do local onde serão estabelecidas as aldeias e fundada a sociedade Makonde. Notamos desde logo que o ancestral fundador somente atinge o seu estado humano quando realiza a primeira escultura. Há neste mito uma relação de cópula, de geração de um povo, que se realiza através da atividade escultórica.

Representando-se como frutos de uma árvore esculpida, os Makondes esculpem o próprio corpo. Tradicionalmente, eles escarificam o rosto e o peito, e os homens também limam os dentes. Este tratamento do corpo representa uma escrita da cultura sobre a natureza do corpo.

Algumas categorias próprias a este universo e sobre as quais elabora-se um pensamento específico, uma estética, devem ser discutidas para uma melhor compreensão desta arte. Em primeiro lugar, lembremos que os movimentos do escultor reproduzem os gestos do ancestral fundador e são uma forma de manejo, de controle das "forças vitais" contidas nas árvores, *ntela*, em língua Makonde.[8]

Poderíamos ainda nos referir à coincidência dos campos semânticos daquilo que distinguimos com os termos "bom", "bem", "belo" e "verdadeiro", realizada na língua Makonde através do radical - *ambone*. Esta coincidência, presente em grande parte das línguas "bantas", foi interpretada por T. Obenga (Obenga, 1984) como uma autêntica concepção estética. Entendemos que ela demonstra a existência de uma visão particular do domínio chamado "artístico", e que precisa ser estudada junto aos próprios escultores para revelar a sua real dimensão.

A escultura tradicional

Conforme já foi assinalado, a singularidade da arte Makonde não reside apenas nas formas tradicionais, mas sobretudo na criação de novas formas, que são o nosso objeto de estudo. As significativas diferenças entre estas formas[9]

(8) *Ntela* (pl. *mitela*) representa um princípio ambivalente de controle de forças naturais, podendo ser utilizado pelo "curador" ou pelo "feiticeiro". De um modo geral, este termo é a designação genérica de árvore.

(9) Para os objetivos deste trabalho apenas salientamos alguns aspectos desta arte. Estudos específicos ainda estão por ser realizados.

exigem que lembremos desde logo os grandes traços da escultura tradicional.

Em primeiro lugar, o material predominante é uma madeira leve e macia de cor clara, a *Sumuameira brava*. Destacam-se sobretudo as máscaras-elmo chamadas *mapiko* (sing. *lipiko*) pelo seu elevado nível de estilização e variedade de motivos. *Mapiko* é a designação dada também aos dançarinos que portam estas máscaras. A importância destas máscaras rituais está ligada ao complexo ritual da iniciação masculina chamado *likumbi*.

Além destas máscaras, eram esculpidas figuras "naturalistas" que merecem destaque por apresentarem um elevado nível técnico, com grande proporcionalidade e movimento. Elas apresentam características formais bastante diferentes daquelas consideras típicas desta região (Maquet, 1962), ou seja, os braços e pernas aparecem destacados do tronco principal e apresentam movimento. O tratamento dos volumes também é diferente, pois a continuidade entre os diferentes planos volumétricos é subvertida.

A arte Makonde destaca-se desde a sua manifestação tradicional. A chamada "arte moderna", objeto de nossa reflexão, apresenta-se segundo dois tipos básicos chamados: a) *ujamaa* e b) *shetani*. Cada um deles tem sua própria história e representa realidades diferenciadas. Por esta razão, parece mais adequado dar-lhes um tratamento específico. Antes, porém, lembramos que estes dois tipos de escultura, *ujamaa* e *shetani*, são realizados em ébano africano (*Dalbergia Melanoxylon*), uma madeira rara cujas reservas estão sendo rapidamente esgotadas por falta de reposição. Esta madeira, como se sabe, tem uma casca de cor clara enquanto o seu núcleo é marrom escuro, praticamente negro, e extremamente denso. Trata-se de uma matéria-prima difícil de ser trabalhada, exigindo do escultor um grande domínio técnico.

Ujamaa

As primeiras peças deste tipo parecem ter sido produzidas apenas em meados dos anos 60. A etnóloga E.Grohs (Grohs, 1989), numa pesquisa junto aos escultores, afirma ter identificado *o* criador das primeiras peças criadas em Dar-es-Salaam cujo nome seria Roberto Yakobo. Antes de avançar-se sobre os problemas de gênese e evolução deste tipo de escultura é necessário voltarmos para seus elementos básicos, e o seu significado na cultura Makonde.

Em primeiro lugar, deve-se notar que o termo "*ujamaa*" é de origem *swahili* e não Makonde, como seria de se esperar. A tradução corrente deste termo é "comunidade", ou melhor o "sentido de comunidade".[10] Devemos assinalar também que nos anos sessenta este termo era utilizado como sinônimo de "comunidade socialista africana" por Julius Nyerere, poeta e líder anti-colonialista. Na Tanzânia, as "aldeias ujamaa" eram o eixo do projeto de reorganização social e econômica do mundo rural.

Em termos de sensação, a experiência visual – senão táctil – com uma escultura *ujamaa* desperta um desejo de "coesão", e evoca o sentimento de "participação num ideário comum", na "força vital" que liga uma comunidade. Segundo um escultor entrevistado por E.Grohs (Grohs, 1989: 149), estas esculturas recebem o qualificativo de *dimongo* (força, vigor, energia) em Makonde, e elas seriam chamadas "árvores da vida".

Em termos formais, poderíamos dizer que *ujamaa* é uma escultura do "tronco familiar" (Foto A). O escultor parece querer insistir sobre a forma originária da matéria-prima que dá suporte à sua obra: o tronco de ébano. Trata-se de uma exaltação à densidade do ébano.

Se procurarmos um sentido que unifique estas duas idéias, força e "tronco familiar", estaremos, nos quer parecer, dentro do campo de experiências que ficou conhecido como "forças vitais". Sem pretender reabrir a discussão sobre esta noção, diremos apenas que a pertença ao grupo mergulha o Makonde numa espécie de corrente vital, que se prolonga desde os ancestrais fundadores até seus netos. Trata-se de uma comunidade sem fronteiras, que determina o seu modo de ser.

(10) As referências ao termo *ujamaa* na literatura apontam apenas para uma única origem: o Ki-Swahili. Notamos, em todo caso, que encontramos uma referência etimológica segundo a qual *ujamaa* teria uma origem anterior no árabe (Comhaire-Sylvain, 1977: 140).

RIFIOTIS, T. A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, *4*: 153-166, 1994.

Foto A – Ujamaa, *Col. Theophilos Rifiotis e Rita Mendonça.*
Foto: Theophilos Rifiotis.

Mais do que uma possível metafísica, *ujamaa* é um modo de estar, de ser no mundo. O trabalho do escultor sobre o bloco de madeira é uma experiência concreta destes valores: esculpe-se à volta do tronco figuras "realistas" entrelaçadas e com movimento, todas ligadas entre si e soldadas ao núcleo axial que é o centro do tronco.

Observando atentamente este tipo de escultura, percebe-se que há um eixo central em torno do qual ligam-se as figuras esculpidas. Há também, na parte superior deste eixo, via de regra, uma cabeça de mulher ou homem idoso, ou ainda uma figura de traços pouco definidos, divergindo do padrão das demais, provavelmente um ancestral. Quando se trata de uma mulher, ela aparece com os atributos da "grande mãe mítica", geradora e nutridora. *Ujamaa* é o mito de origem experimentado numa forma densa e concreta, uma síntese dos ideais sociais. Uma forma para a nostalgia das origens.

A presença da figura central nas esculturas *ujamaa*, em torno da qual gravitam todos os seres humanos, denota a existência de forças, digamos, centrípetas, desempenhando um papel comparável, enquanto síntese de processos mais amplos, às manifestações rituais de iniciação.

Naturalmente, esta aproximação deve ser entendida com múltiplas reservas, sobretudo em se tratando de diferentes momentos sócio-culturais: processos rituais num caso, e esculturas no outro. Porém, no caso das esculturas, é possível considerar que a posição central – em termos espaciais – ocupada pela figura do ancestral, possa ser compreendida como uma força de ligação entre o natural e o social, dando um sentido a situação específica do homem no mundo. Além disto, deve-se ter em conta que o estilo *ujamaa* está fundamentalmente ligado à própria noção de aldeia que é:

> "(...) essencial para a explicação dos processos iniciáticos. (...) De fato, a aldeia se define como símbolo por excelência da transformação do natural em social do conjunto da sociedade, o mesmo pressuposto básico que se coloca ao nível do individual. A aldeia é por excelência o grupo social e a sociedade, síntese do mundo natural transformado onde o indivíduo se encontra em processo de integração social ótima." (Leite, 1982: 111).

É este espaço privilegiado do social que a escultura *ujamaa*, mais do que representar ou expressar, recria como proposta de experiência aos nossos sentidos e nos convida à reflexão sobre o estar juntos no mundo.

Shetani

Este foi o gênero que mais contribuiu para a notoriedade da escultura Makonde, e o que mais polêmica tem gerado quanto à "qualidade" dos trabalhos e sua "afinidade", por assim dizer, com as tradições Makondes.

No que se refere à origem da estatuária *shetani*, um conhecido comerciante de Dar-es-Salaam descreveu-a de um modo bastante interessante (Peera, 1970): um escultor oriundo do Planalto de Mueda, chamado Samaki, teria procurado a sua loja, em 1953, para oferecer-lhe alguns trabalhos; não tendo interessado o comerciante da primeira vez, ele volta algumas semanas depois com peças muito diferentes. Estas peças não seguiam nenhum padrão local, ao que o comerciante atribuiu uma falta de técnica, apesar dos resultados serem plasticamente muito interessantes. Samaki chamava estas escultura de *shetani*, os "espíritos".

Comparando-se com as peças produzidas até meados de 1950, as esculturas *shetani* apresentam significativas transformações. P.Roumeguère num trabalho que, infelizmente, permanece desconhecido, mesmo entre os estudiosos da escultura Makonde, observou três inversões radicais nestas esculturas (Roumeguère, 1972): inversão de inspiração, inversão estilística e inversão estética.

Shetani é escultura onírica: sonhar à noite o que será esculpido de dia. "Nós esculpimos os nossos sonhos", afirmaram os escultores entrevistados por Pierre e Jacqueline Roumeguère[11] no início dos anos 60, em Dar-es-Salaam. A relação entre esculpir e sonhar, foi evocada também por Samaki e por muitos outros escultores, entre eles o conhecido, Rashidi bin Mohamed. Este último atravessou o Rovuma quando tinha doze anos e permaneceu durante cerca de vinte anos nas plantações de sisal, até que teve uma revelação em sonho: ele sonhou que esculpia belas

(11) Comunicação oral da antropóloga Jacqueline Roumeguère-Eberhardt.

esculturas em madeira (Korn,1974: 12). Ligando o universo onírico ao trabalho plástico, este tipo de escultura, realiza uma re-produção do mundo exterior com predomínio do mundo interior, do inconsciente, dos fantasmas, no sentido psicanalítico.

Shetani é a expressão do movimento, da dança: arte coreográfica, como diria P.Roumeguère (1972: 87). As formas aeradas, penetradas de múltiplos vazios produzem movimento, e dão dinâmica às figuras "impressionistas". Do rígido das formas tradicionais, descritas por J.Maquet, *supra*, passa-se ao fluido, e a massa compacta do bloco de madeira cede lugar ao aéreo: em algumas peças é praticamente impossível visualizar a porção de tronco que estava na origem da escultura. Emerge das inversões de inspiração e de estilo uma nova concepção estética. Sobre o código domando pelo "expressionismo", cria-se um outro "impressionista". A abstração toma o passo sobre o "naturalismo".

Estas três inversões corresponderiam a uma transformação formal e substantiva da própria concepção de escultura feita sobre o tronco de uma árvore: a escultura se liberta do bloco originário (Foto B). O volume e a forma cilíndrica tornam-se invisíveis pela criatividade e domínio técnico do escultor.

Estas esculturas também descrevem o processo de transformação que a sociedade Makonde estaria vivendo naquele momento histórico. Sob a opressão colonial, a migração em direção ao trabalho assalariado nas plantações inglesas de sisal na Tanzânia, a vivência em meio urbano, particularmente em Dar-es-Salaam, produziram-se mudanças políticas e culturais que agiram como fatores de desestruturação pessoal. Estas novas experiências sociais teriam repercutido sobre a vivência pessoal, o sentido pelo corpo e pela mente, produzindo outras estruturações da Imagem do Corpo.[12] Assim, os Makondes de Moçambique expressariam alterações na sua projeção da Imagem do Corpo através das esculturas *shetani*, o que pode ser constatado por alguns indicadores morfológicos evidentes:

redução: unidade por simetria dual do corpo.
metamorfose, deslocamento: uma perna no lugar da orelha.
deformações: estilização aplicada à representação do corpo.

As deformações, deslocamentos e redução, quando combinados na escultura, podem levar a anatomias delirantes, sem simetria nem continuidade, o que seria um estilhaçamento da Imagem do Corpo (Foto C). Esta desestruturação seria controlada, pela subordinação à matéria trabalhada, às leis plásticas da forma e pela capacidade de manejo dos instrumentos de trabalho. Em outros termos, o processo desestruturante é equilibrado pela produção, re-estruturante, que expressa e organiza manifestações inconscientes.

Trata-se de uma configuração plástica do mundo inconsciente, dominado pelas formas tradicionais dos "espíritos" da mata. Uma experiência plástica sobre a solidão e o "inconsciente coletivo". O escultor rompe com a densidade do ébano, revelando formas primitivas do seu imaginário, dando forma às forças interiores.

Palavras finais

Este breve ensaio limita-se a percorrer um caminho apenas esboçado, através do estudo da escultura atual dos Makondes. Procuramos mostrar que a questão da "autenticidade" se sobrepôs à abordagem estética, limitando a nossa compreensão desta arte. Afinal, estamos olhando um objeto de arte, ou uma marca da nossa própria nostalgia do passado? Até mesmo nos museus há peças feitas para os, digamos, "turistas" do século XIX, conforme nos referimos anteriormente. A questão, ao ser tratada com a devida profundidade, mostra-se ainda mais complexa, pois poderíamos discutir a autenticidade até mesmo dos objetos recolhidos no século XVI, talvez desde os primeiros contatos com europeus, conforme mostra W. Fagg com relação aos trabalhos em marfim recolhidos pelos portugueses naquela época (Graburn, 1976: 86).

(12) *Imagem do Corpo* é uma noção chave na análise da arte Makonde realizada por P.Roumeguère. Ela seria fundamental para o estudo de todos os comportamentos humanos, uma das bases essenciais de nossos processos perceptivos. Nesta abordagem é particularmente relevante o dinamismo da Imagem do Corpo: o homem constrói incessantemente novos modelos de si mesmo, os quais se inscrevem num esquema plástico que seria integrado a um novo grupo de sensações, tendo uma importante função na estruturação da personalidade.

RIFIOTIS, T. A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, *4*: 153-166, 1994.

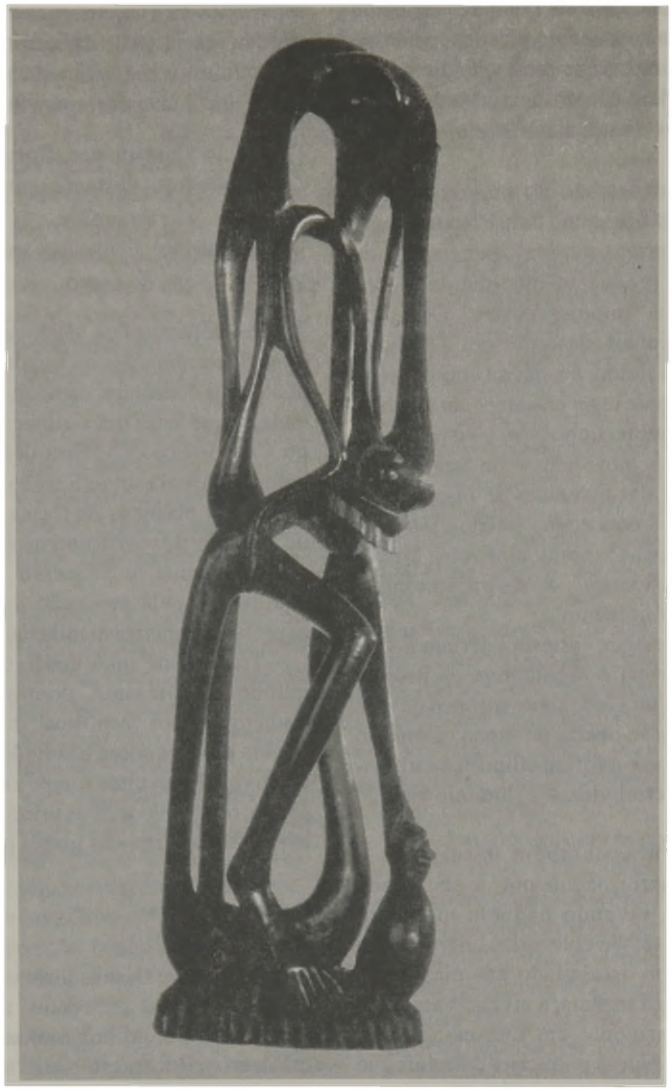


Foto B – Shetani, *Col. Antonio Rosa Gil Clemente. Foto: Isabel Alexandre.*

Em Moçambique, durante um trabalho de campo realizado entre os Makondes, em 1984, constatamos que havia um grande volume de esculturas nas aldeias aguardando escoamento para a comercialização, enquanto que no âmbito governamental discutia-se a "decadência" desta arte, como um grave problema, por tratar-se de símbolo de identidade nacional... Do nosso ponto de vista, importa situar esta arte no contexto total de sua produção, o que envolve, além do mundo Makonde, componentes coloniais e urbanos em que este mundo é reconstruído, bem como o período de luta contra o colonialismo, e pós-independência. Seria mais relevante, então, procurar as pistas desta reconstrução, compondo os diferentes elementos, e não, simplesmente, apontar para uma pretensa volta à "autenticidade pré-colonial", condenando

RIFIOTIS, T. A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, *4*: 153-166, 1994.

Foto C – Shetani, *Col. Antonio Rosa Gil Clemente. Foto: Isabel Alexandre.*

esta arte a abandonar a sua expressão criadora face aos complexos jogos colocados pela história. Aliás, neste complexo conjunto de fatores macro-sociais e culturais, a influência do universo colonial não atuou como simples restrição aos aspectos originais desta arte. A própria criação do Museu de Nampula (Província de Nampula, Moçambique) nos anos 50, teve, para P.Soares (1989), um papel significativo na valorização da arte Makonde; o mesmo se poderia afirmar com relação à produção voltada para o mercado colonial, na qual o escultor Makonde sempre conseguiu imprimir a sua marca.

A arte Makonde integra o contexto histórico concreto com os imperativos culturais herdados do passado, ou seja é obra de síntese, e, por esta mesma razão, *diferente*. Devemos olhar mais de perto estas esculturas, tendo consciência de que o colonialismo, o cristianismo missionário e o turismo não destruíram esta arte secular; eles

aparecem gravados sobre uma tradição ancestral. Por outro lado, há que se reconhecer que em todo o continente africano estão sempre sendo geradas novas formas de expressão artística.

Como fenômeno internacional, a arte Makonde foi objeto de exposições desde 1965, quando foi realizada a primeira em Nairobi. Seguiram-se exposições nos Estados Unidos da América (1968 e 1971), no Japão (com a participação de Roberto Yakobo, 1969), Alemanha e França em 1971. O Museu Etnográfico de Zurique adquiriu duas peças *shetani* em 1970. A conhecida Revista *African Arts*, da Universidade de Los Angeles, publicou em 1970 uma série de artigos sobre a escultura Makonde. Mais recentemente, tivemos em 1986 uma exposição no Palazzo Venezia (Roma), e em 1989 a grande exposição "Art Makondé. Tradition et modernité" em Paris. No Brasil, tivemos ocasião de realizar uma mostra em São Paulo (SP), em 1990, com mais de trinta peças de colecionadores particulares, e várias exposições em João Pessoa (PB) durante o ano de 1992; mais recentemente, em 1993, no Museu do Homem do Nordeste (Recife - PE).

Este significativo reconhecimento particularmente junto aos meios artísticos, foi, desde o início, bastante limitado entre os antropólogos. Porém, nós nos perguntamos: por que evocar prioritariamente o *boom* do comércio de *souvenirs* das últimas décadas, se a própria origem deste povo está ligada a sua arte? Por que esta arte não deveria entrar no mercado? Será que deixa de ser arte neste momento? E por que os Makondes não deveriam vender a sua produção, uma vez que esta é a realidade que se lhes apresenta?

Sabemos que desde os anos 60, no início do processo, esta questão estava colocada, e até o problema das séries, cópias (Stout, 1966), já ocupava os especialistas. Assim, mesmo neste caso concreto, a questão da autenticidade, longe de ser um problema atual sempre esteve presente, pois, mais do que científica ela é uma visão de mundo que quer impor seus critérios de busca de uma originalidade perdida...

É evidente que o aumento da demanda, a produção em larga escala, o "modismo" da cópia de certas peças, têm implicações bastante importantes na produção, como, por exemplo, a profissionalização do escultor e o seu afastamento do trabalho agrícola, e até um possível "desenraizamento cultural". Porém, uma pergunta se impõe: não foi neste processo que surgiu a "arte moderna Makonde"? Ora, os escultores Makondes foram criadores exatamente neste quadro de mudanças. Considerando a arte Makonde como ela se apresenta aos nossos sentidos, talvez possamos compreender as eloqüentes palavras de P. Roumeguère:

> "Fenômeno único na história universal da arte que será chamado pelos historiadores do futuro – após a noite obscura da época colonial, que parecia colocar fim ao grande período histórico da arte africana: "O Renascimento da arte africana." (Roumeguère, 1972: 86).

Assim, a designação geral de *airport art* aponta neste caso para um falso dilema, pois identifica-se com a busca de uma matriz originária, recusa o exercício concreto da arte e em definitivo, coloca-se numa posição genérica e abstrata opondo arte e mercado. Assim, excluindo os aspectos estéticos, nos cercamos de preconceitos, limitando a nossa capacidade de observação, e não conseguimos alcançar os objetos que pretendíamos compreender.

Estes objetos são antes de mais nada investimentos semióticos, cuja importância emerge de uma espécie de "impulso" que leva a retirar sentido da experiência existencial e dar-lhe uma forma. Portanto, não se trata de interpretar a arte como expressão de outras realidades, mas de interpretar compreender esta atividade simbólica como um todo, ou seja como "(...) tentativas de fornecer orientação a um organismo que não pode viver num mundo que ele é incapaz de compreender" (Geertz, 1978: 158).

O poder simbólico da arte está justamente na sua abrangência e capacidade de ordenar a experiência social e individual: ela revela um determinado ordenamento da realidade que nos convida a uma reflexão. Assim, o escultor Makonde de hoje atualiza sua técnica e valores ancestrais numa visão de mundo, criando formas que nos interpelam sem cessar.

RIFIOTIS, T. A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, *4*: 153-166, 1994.

RIFIOTIS, T. Current sculptural art of the Makonde, Mozambique, as a world-view. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, *4*: 153-166, 1994.

ABSTRACT: In this article we discuss the notions of "traditional art" and "authenticity", terms currentley used in the context of african arts, based on a study of the *Wa-Makonde*, Mozambique.

The *Wa-Makonde*, after departing from the dominant pattern of Southern african sculptures, have create a unique sculptural art. At present, they produce two basic types of sculpture, *shetani* and *ujamaa*, made from african ebony. We attempt to show that the *Wa-Makonde* sculptural art, which appeared in the 50's/60's, is a plastic re-elaboration of collective experiences, and that it can be seen as a world-view in which ancestral values are update.

UNITERMS: Sculpture – Makonde – Mozambique – Authenticity – Traditional art.

Referências bibliográficas

BASSANI, E.
(1979) 19th-Century Airport Art. *African Arts*, *12* (2):34-5, 90.

BASTIDE, R.
(1977) *Art et société*. Payot, Paris.

COMHAIRE-SYLVAIN, S. & J.
(1977) *Le Nouveau dossier Afrique. Situation et perspectives d'un continent*. Marabout Université, Verviers.

CORNET, J.
(1975) African Art and Authencity. *African Arts*, *9* (1):54-60, 91.

DIAS, J.
(1962) *Os Macondes de Moçambique* vol. I. Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa.

FAGG, W.
(1960) The Study of African Art. Ph. Ottenberg (Ed.) *Cultures and Societies of Africa*. Random House, New York.

GEERTZ, Cl.
(1986) *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir.* P.U.F., Paris.

GEERTZ, Cl.
(1978) *A Interpretação das culturas*. Zahar, Rio de Janeiro.

GRABURN, N. H. H.
(1976) *Ethnic and Tourist arts. Cultural Expressions from the Fourth World*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

GROHS, E.
(1989) Art Makondé Contemporain. *Art Makondé. Tradition et Modernité*. Association Française d'Action Artistique, Paris: 144-57.

HARRIES, L.
(1940) An Outline of Mawiha Grammar. *Bantoe-Studies*, *14* (2):91-146.

KERCHAHCE, J.
(1986) *Scultura africana. Omaggio a André Malraux*. De Luca Editore/Arnoldo Mondadori Editore, Roma.

KORN, J.
(1974) *Modern Makonde Art*. Hamlyn, London.

LEITE, F. R.
(1982) *A Questão Ancestral. Notas sobre ancestrais e instituições ancestrais em sociedades africanas: Ioruba, Agni e Senufo*. 2 vol. São Paulo, mimeo (Tese de Doutoramento).

MAQUET, J.
(1962) *Les civilisations noires: Histoire, techniques, arts, sociétés*. Horizons de France. Paris.

NÃO VAMOS ESQUECER!
(1983) *Boletim Informativo da Oficina de História*, *1*: 61-97. Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo.

OBENGA, T.
(1984) Caractéristiques de l'esthétique bantu. *Revue du CICIBA*, *1*: 61-97.

PEERA, M.
(1970) A propos. (Resposta a M.Shore-Bos). *African Arts*, *3* (3): 68-70.

RIFIOTIS, T.
(1990) Em torno da escultura Makonde atual. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Número Especial (A Criação do Instituto Internacional da Língua Portuguesa): 89-93.

RIFIOTIS, T. A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, *4*: 153-166, 1994.

ROUMEGUERE, P.
(1972) Le Dynamisme projectif de l'image du corps. Lhermite, J.; Roumeguere, P. (Eds.) *L'image du corps: de la neurologie à la phénoménologie*. Opiran (?), Paris

SOARES, P.
(1989) Meio século de transição numa escola de escultura africana. *Art Makondé, Tradition et Modernité*. Association Française d'Action Artistique: Paris: 112-43.

STOUT, A. J.
(1966) *Modern Makonde Sculpture*. Kibo Art Gallery Publications, Nairobi.

WEULE, K.
(1970) *Native Life in East Africa*. Negro Universities Press, Westport. (Ed. orig. 1908).

Recebido para publicação em 20 de novembro de 1994.