



as áfricas de pancho guedes

colecção de dori e amâncio guedes

the africanas of pancho guedes

the dori and amâncio guedes collection

Capa: "Cena de feitiço com Casal Guedes", de Malangatana, com intervenção de Pancho Guedes
Cover: Malangatana, "Spell Scene with the Guedes Couple", with intervention by Pancho Guedes

Dori (Dorothy Ann Phillips) e Pancho no telhado da "Casa Avião", Maputo, c. 1951 (foto arquivo P.G.)
Dori (Dorothy Ann Phillips) and Pancho on the roof of the "Airplane House", Maputo, c. 1951 (photo P.G. archive)

17.12.2010 – 08.03.2011 Mercado de Santa Clara – Campo de Santa Clara, Lisboa

*...Escondidos da grande aventura do mundo,
Persistíamos no mundo da aventura.*

Rui Knopfli, *Cabo submarino*

Após as três exposições de Arte Africana nas colecções dos pintores Eduardo Nery e José de Guimarães e na do comendador Joe Berardo, apresentadas durante o ano de 2009, no Pátio da Galé, a Câmara Municipal de Lisboa orgulha-se de apresentar agora a colecção do arquitecto Amâncio (Pancho) Guedes. Sem esta colecção, completamente diferente das anteriores, não estaria completo o trabalho iniciado no sentido de mostrar conjuntos privados de peças tão diversos e reunidos de formas e com motivações tão particulares.

Um mundo de aventura é o que nos sugere a colecção de arte e artesanato africanos de Pancho Guedes. Reunidas ao longo de uma intensa vida vivida em África, criando e ajudando a criar algumas das obras mais importantes da segunda metade do século XX no campo da Arquitectura, da Pintura e da Escultura, estas obras são o reflexo da forma participativa e viva com que Pancho Guedes as foi acumulando. São reveladoras da relação que o seu proprietário foi criando com as Áfricas onde viveu e trabalhou, dos encontros que foi fazendo ao longo do seu percurso, dos laços que foi tecendo.

Resta-me manifestar a minha gratidão pelo acto generoso de Amâncio Guedes, ao permitir que a Câmara Municipal de Lisboa dê a conhecer todo este seu património, escondido que esteve até agora, da “grande aventura do mundo”.

António Costa
Presidente da Câmara Municipal de Lisboa

*...Hidden from the world's adventure,
We persisted in the world of adventure.*

Rui Knopfli, *Cabo submarino*

After the three exhibitions of African art from the collections of the painters Eduardo Nery and José de Guimarães and Cmdr. Joe Berardo, which were presented in 2009 at Pátio da Galé, Lisbon City Council is now proud to present the collection belonging to the architect Amâncio (Pancho) Guedes. Without this collection, which is completely different to the ones previously exhibited, the task of showing private sets of remarkably varied pieces, which have been brought together in such different ways and for such different reasons, would not be complete.

What we see in Pancho Guedes' collection of African art is a world of adventure. Collected during an intense life in Africa, where he created and helped others create some of the most important works of architecture, painting and sculpture in the second half of the 20th century, these works reflect the participative and active way that Pancho Guedes accumulated them. They reveal the relationships that their owner forged with the Africas where he lived and worked, of the meetings that occurred and the connections he made over his life and career.

Finally, I would like to express my gratitude to Amâncio Guedes for his generosity in allowing Lisbon City Council to show this collection, which, until now, has been hidden from “the world's great adventure”.

António Costa
Mayor of Lisbon

Índice

- 8 **Uma colecção africana**
ALEXANDRE POMAR
- 12 **Arte e artesanato africanos: colecta e apropriação**
RUI M. PEREIRA
- 24 **Revisitando os anos em que Pancho Guedes viveu em Moçambique: as artes e os artistas**
ALDA COSTA
- 40 **“Havia muitas pessoas a pairar à volta”**
ALEXANDRE POMAR
- 56 **Pancho Guedes visto por Malangatana**
- 62 **A influência da arte africana em Pancho Guedes**
ELIZABETH (BETTY) SCHNEIDER
- 66 **O arquitecto Pancho Guedes**
ANA TOSTÕES
- 70 **Catálogo**
- 298 **Notas biográficas**

Contents

- 9 **An african collection**
ALEXANDRE POMAR
- 13 **The collection and allotment of African art and handicrafts**
RUI M. PEREIRA
- 25 **Revisiting the years when Pancho Guedes lived in Mozambique: the arts and the artists**
ALDA COSTA
- 41 **“There were a lot of people hovering around”**
ALEXANDRE POMAR
- 57 **Pancho Guedes by Malangatana**
- 63 **African art's influence on Pancho Guedes**
ELIZABETH (BETTY) SCHNEIDER
- 67 **Pancho Guedes the architect**
ANA TOSTÕES
- 71 **Catalogue**
- 299 **Biographical notes**

A identificação da origem étnica de várias peças da colecção nem sempre foi possível, por inexistência de informações seguras sobre locais de produção e recolha ou aquisição, pelo que se entendeu útil explicitar nas respectivas fichas as reservas quanto a essa atribuição.

Face às dificuldades de conservação de diversas obras, pela própria precariedade dos processos e materiais usados (fogo, pigmentos efémeros, graxa, cera, etc), Pancho Guedes prefere devolver-lhes uma aparência próxima da original, em vez de valorizar o aspecto envelhecido e degradado dos objectos. Numerosos objectos utilitários ou de arte popular, que tinham perdido as patines de origem, foram renovados, repintados, polidos e envernizados ou reinterpretados pelo coleccionador com os seus colaboradores.

Abreviaturas utilizadas no catálogo

A.P. = Alexandre Pomar

PG. = Pancho Guedes

a. = altura

c. = comprimento

Identifying the ethnic origin of the various pieces in the collection has not always been possible, due to the lack of reliable information about places of production, collection or acquisition. This is why we believe it useful to highlight any doubts regarding this issue.

Because certain works are difficult to preserve, due to the particular processes and materials used (fire, perishable pigments, polish, wax, etc), Pancho Guedes prefers to restore them to something similar to their original appearance, instead of leaving them to age and fall into a poor state of repair. A number of utilitarian and folk art objects, which had lost their original patina, were restored, repainted, polished and varnished or reinterpreted by the collector with his collaborators.

Abbreviations used in the catalogue

A.P. = Alexandre Pomar

PG. = Pancho Guedes

a. = height

c. = length

Uma colecção africana

ALEXANDRE POMAR

A arte tradicional das máscaras e outros artefactos rituais, de que se ocupam as colecções dedicadas a África mais habitualmente mostradas, e que documentam um passado histórico e tribal mais ou menos distante, primitivo e perdido, reúne-se na colecção de Dori e Amâncio Guedes com as obras ditas de artes plásticas com que se começou a afirmar a modernidade artística do continente, a partir dos anos 50, ao tempo das primeiras independências. Um excepcional conjunto de 17 pinturas de Malangatana dos anos 1959-61, no exacto início da sua carreira, é a expressão mais forte desse núcleo da colecção. Mas a exposição “As Áfricas de Pancho Guedes” inclui também manifestações de arte popular onde se revelam novas formas de criatividade original que respondem às transformações das sociedades tradicionais, com destino aos mercados urbanos, como é o caso especial da escultura oriunda dos arredores da antiga Lourenço Marques, agora Maputo. E acolhe igualmente objectos de uso quotidiano, de restrito prestígio social ou de uso corrente e democrático, que aliam a exigência da funcionalidade à invenção de formas distintivas de diferentes culturas e regiões, de que são exemplos mais frequentes os bancos e os apoios de cabeça que fazem as vezes de travesseiros.

A diversidade dos núcleos da colecção assim vistos em contiguidade põe em questão as fronteiras entre géneros e as respectivas hierarquias, ilustrando a multiplicidade e a simultaneidade das práticas numa África viva e sempre em mudança – aqui, a partir de um momento decisivo da história comum, as décadas de 50/60. O acervo que se expõe, depois de ir viajando e ampliando-se pelos vários espaços domésticos dos seus proprietários (Lourenço Marques, Joanesburgo, Lisboa), também permite pôr em diálogo ou em conflito as variadas relações que se estabelecem com o diferente e o exótico, o tradicional e o moderno, questionando o valor atribuído às antiguidades e as reacções face à novidade, proporcionando a abordagem erudita do antropólogo ou do historiador de arte e o olhar sensível mais interessado pelas formas, ou pelo acordo entre a função e a forma, mesmo se a localização ou a cultura de origem não estão identificadas. Viaja-se da chamada “arte tribal” (que já foi arte negra e arte primitiva

e que alguns designam agora como artes primeiras) até à arte popular destinada ao consumo urbano, passando pelas situações de convivência ou transição entre as tradições locais e as técnicas artísticas de lição ocidental, com atenção às criações de amadores e artistas “outsiders”. “É tudo arte popular”, diz Pancho Guedes.

A formação da colecção acompanha a intensa actividade desenvolvida em Moçambique e, depois, na África do Sul por Pancho Guedes, arquitecto e professor, testemunhando o seu interesse constante pelo diálogo concreto com outros modos de expressão. Os objectos que colecionou, como ele próprio também afirma, ajudaram-no a livrar-se “do eurocentrismo dominante do homem branco que vive na terra dos outros”¹. Noutras situações, mais frequentes, a selecção colecionista dos objectos, com os seus critérios próprios de atribuição de valor e distinção, é um exercício possessivo de eurocentrismo. Ao contrário das colecções que se querem especializadas ou sistemáticas, feitas na Europa e no mercado dos antiquários, esta é uma colecção africana vivida em África, reunida ao sabor das viagens, das circunstâncias e dos encontros pessoais, feita de escolhas próprias, com algumas recolhas no terreno e também com um olhar subtilmente erudito e atento exercido sobre a oferta múltipla dos vendedores de feira: dos cemitérios Mbali, em Angola, aos terreiros de adivinhos Yoruba, na Nigéria, e aos contactos directos com os populares macua-lómuè, a quem adquiriu tanto as raríssimas máscaras de entrecasca de árvore como os bancos pessoais que os homens transportam consigo na bicicleta.

É uma colecção plural e diversificada, uma colecção de colecções, mas em especial um acervo singular e idiossincrático, associado à própria actividade criadora de um grande arquitecto com inúmeras obras construídas em África, que é também pintor e escultor (tudo isso se mostrou amplamente na exposição apresentada no CCB / Museu Colecção Berardo, em 2009). E que – ponto menos referido – é igualmente reconhecido internacionalmente como um dos principais patronos ou impulsionadores da arte contemporânea africana numa década decisiva, a das independências de muitas antigas

¹ In *Pancho Guedes, Vitruvius Mozambicanus*, Museu Colecção Berardo, 2009, p. 165.

An african collection

ALEXANDRE POMAR

Alongside the traditional art of masks and other ritual artefacts found in Dori and Amâncio Guedes’ collection (objects which most collections dedicated to Africa usually focus upon and which document a relatively distant historical and tribal past, both primitive and lost), there are also pieces from the so-called plastic arts that signalled the beginning of the continent’s artistic modernity (from the 50s, at the time of the first independences). An exceptional set of 17 paintings by Malangatana from between 1959 and 1961 (the beginning of the artist’s career) is the most impressive expression of this part of the collection. However, the exhibition “The Africas of Pancho Guedes” also includes expressions of folk art that uncover new forms of original creativity which are a response to the changes in traditional societies and geared towards urban markets, in particular the sculpture originating from the outskirts of Lourenço Marques (now Maputo). The collection also includes everyday objects, both socially prestigious and widespread and democratic, combining functional demands with the creation of distinctive forms of different cultures and regions, the most common examples being stools and head rests that are sometimes used as pillows.

The diversity of the different nuclei of the collection, seen in contiguity, challenges the boundaries between genres and their hierarchies, illustrating the multiplicity and simultaneousness of practices in a lively and ever-changing Africa and, in this case, from a decisive moment of common history: the 1950s and 1960s. After having travelled and expanded in the various domestic environments of its owners (Lourenço Marques, Johannesburg, Lisbon), this collection also permits the dialogue or conflict between the varied relationships established between the different and the exotic, the traditional and the modern; at the same time there is a questioning of the value attributed to ancient works and the reactions to the new, while providing the erudite approach of the anthropologist or art historian and the sensitive eye that is more interested in forms, or in the harmony between function and form, even if the location or culture of origin is unknown. What is on show ranges from “tribal art” (which was formerly known as negro art and primitive art, which some now call primary arts

or *les arts premiers*) to folk art, which is intended for urban consumption, including situations where there is a coexistence or a transition between local traditions and artistic techniques of Western influence, with particular focus on what was created by amateurs and outsider artists. “It is all folk art”, says Pancho Guedes.

The growth of the collection has accompanied the intense working life of architect and teacher Pancho Guedes in Mozambique and later in South Africa, and bears witness to his constant interest in the dialogue with other forms of expression. The objects he collected, as he himself has stated, helped him free himself “from the dominant Eurocentric view of the white man who lives in the lands of others”¹. In other more common situations, the selection of objects by the collector, with its own criteria of attributing value and distinction, is a possessive exercise of Eurocentrism. Unlike those which are specialised or systematic (amassed in Europe and from the antiques markets), this is an African collection experienced in Africa that recalls past journeys, circumstances and personal encounters; one made up of personal choices with certain acquisitions made in the field and also with a subtly erudite and attentive eye on the varied offer of street merchants. It is a collection that draws from the Mbali cemeteries in the deserts of Southwest Angola to Nigeria’s town squares and their Yoruba diviners, and direct contact with Lomwe and Makua peoples, which are the source of both the extremely rare masks and the personal stools that the men transported with them on bicycles.

This is a plural and diverse collection; a collection of collections, but one that is especially an unusual and idiosyncratic assortment associated with the creative activity of an architect with countless projects built in Africa, who is also both a painter and sculptor (as widely demonstrated by the exhibition of his work held at Lisbon’s CCB/Berardo Collection Museum in 2009). In addition to this (and this is something rarely mentioned), Pancho Guedes is also internationally renowned as one of the main patrons and promoters of contemporary African art in a

¹ In *Pancho Guedes, Vitruvius Mozambicanus*, Berardo Museum Collection, 2009, p. 165.

colónias, em diálogo estreito com figuras determinantes como Frank McEwen, em Salisbúria/Harare, o organizador do 1.º Congresso Internacional da Cultura Africana em 1962, ou Ulli Beier, fundador do Mbari Club e da revista *Black Orpheus*, em Ibadan, Nigéria.

O cenário expositivo bifurca-se pela galeria das chamadas artes plásticas e pelo itinerário através dos objectos tribais e/ou populares. No percurso lateral do Mercado de Santa Clara, as máscaras estão desde logo em evidência com a teatralidade específica dos lómuês e macondes, e destacam-se duas antigas e muito raras máscaras Ngoni/Nyau de Moçambique, cujo naturalismo identifica uma direcção estética aí muito presente, divergente das orientações sintéticas e abstractas que interessaram as vanguardas do século xx. A arte funerária Mbali, de Angola, é entretanto um caso específico de aculturação, de arte popular.

A arte do bronze e o tráfico do ouro da antiga Nigéria comparecem em versões aí recolhidas nos anos da respectiva independência, e no campo dos objectos rituais destacam-se, como muito pouco vistas, as bonecas do Sudoeste de Angola, que também são brinquedos. As peças de escultura maconde documentam momentos de transição de um grupo étnico há muito identificado pela produção de arte – agricultores e artistas –, sendo exemplos singulares as figuras dos dois veneráveis casais e, depois, as ilustrações da ordem colonial.

No espaço dedicado a processos e suportes artísticos de lição europeia (a pintura móvel), atravessa-se também uma situação plural onde convivem artistas de origem portuguesa e os primeiros pintores locais, de formação escolar ou sem ela, mas aí podem caber práticas da escultura que têm fortes linhas de continuidade com

a tradição. Ao lado de Malangatana estão os outros africanos que Pancho Guedes levou ao Congresso de 1962, até agora nunca de novo reunidos, e mais pintores que intervieram numa situação que os impasses da guerra colonial afectou. Artistas eruditos ou de aprendizagem local, conhecidos e desconhecidos – são as obras que valem por si, e por terem sido coleccionadas por Dori e Pancho Guedes.

Entre as derivas mais originais, estão os bordados feitos por homens de Lourenço Marques/Maputo, vindos de uma recente tradição perdida, e já ignorada, e o caso singular do pintor Tito Zungu, de que Pancho Guedes apresentou a primeira exposição individual em 1982 e que, em 1993, pôde integrar a representação oficial da África do Sul na Bienal de Veneza. São as Áfricas, várias Áfricas, que aqui comparecem, e de que assim nos podemos aproximar, não uma qualquer ideia redutora das muitas diferenças locais e das múltiplas relações a estabelecer.

decisive decade; that of the independence from many ex-colonies. He was in close dialogue with important figures, such as Frank McEwen in Salisbury/Harare (the organiser of the First International Congress of African Culture, in 1962), and Ulli Beier (founder of the Mbari Club and the magazine *Black Orpheus*, in Ibadan, Nigeria).

The exhibition area is divided into the gallery for the visual arts and the itinerary of tribal and/or folk art objects. On the lateral walkways of the Santa Clara Market, visitors can immediately see masks which show the unique theatrical characteristics of the Lomwes and Makondes, with particular emphasis on two ancient and rare Nyau masks from Mozambique, whose naturalism indicates a very clear aesthetic direction that differs from the condensed and abstract orientation that interested the 20th century vanguards. Mbali funerary art from Angola, however, is a specific case of acculturation and of folk art. Bronze art and gold trafficking in ancient Benin are found in versions collected in Ghana and Nigeria during the 1950/60's, and in the field of ritual objects, the rarely seen dolls from South-western Angola, which are also toys, are highlighted. The Makonde sculptures document moments of transition within an ethnic group (essentially made up of farmers and artists) that has long been identified for its artistic production, with the figures of the two venerable couples, as well as the colonial-style illustrations being unique examples.

The area dedicated to the display of artistic processes and formats of European influence (eg. painting on canvas) boasts a plural forum where artists of Portuguese origin and the first local painters, trained or untrained, co-exist, rubbing shoulders with sculptural practices that

reveal strong ties with tradition. Alongside Malangatana are the other Africans who Pancho Guedes took to the Congress of 1962 (together for the first time since that period), as well as other painters involved in a situation that was affected by the impasses of the colonial war. Erudite or locally trained artists, known or unknown – the different works are worthy in themselves and for the fact that they have been collected by Dori and Pancho Guedes.

Among the most original objects, there is embroidery done by men from Lourenço Marques/Maputo, originating from a recent tradition already lost and now unknown, and the unique case of the Zulu painter Tito Zungu, whose first solo exhibition was presented by Pancho Guedes in 1982, and whose work was part of South Africa's official representation at the Venice Biennale in 1993. These are the Africas, the various Africas we find here and are able to see at close range, not some limited idea of the many local differences and multiple relationships that can be established.

Arte e artesanato africanos: colecta e apropriação

RUI M. PEREIRA

Nas poucas páginas deste texto de apresentação dificilmente poderemos reproduzir todo o contexto social e político de uma capital colonial como a Lourenço Marques dos anos 50 e 60 do século xx. Menos ainda o seu quadro de mentalidades, sobretudo se procurarmos conhecer ou reconstituir as motivações que poderiam estar por detrás dos intentos de reconhecimento e recolha das marcas materiais da então designada “cultura indígena”. Num contexto em que os recortes epistemológicos necessários ao estabelecer de uma distinção essencial entre “arte africana”, “artesanato indígena” e “arte etnográfica” ou eram inexistentes ou estavam fortemente condicionados pela ideologia colonial e racista dominante, importante será, na medida do possível, inventariar os momentos fundamentais do despertar desse gosto pelas marcas materiais da “cultura indígena”. Porque, de facto, existiram e ajudam a enquadrar e compreender a demanda do iluminado colecionador de sentimentos, inspirações e vivências que foi Amâncio (Pancho) Guedes, aqui tão certamente apresentado por Alexandre Pomar no seu quadro fundador da arte africana contemporânea.

Em Julho de 1957, desembarcava na Lourenço Marques de Pancho Guedes o etnólogo Jorge Dias. Desde o seu regresso da Alemanha, onde se doutorara em Etnologia (*Volkskunde*), em 1944, António Jorge Dias tinha vindo a proceder à refundação dos estudos etnológicos em Portugal, até então pouco mais que estagnados no patamar onde os deixara a geração de Leite de Vasconcelos no dealbar do século xx.

Em 1952, Jorge Dias tinha sido convidado a reger a cadeira semestral de “Etnologia” na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde se manteria até 1956, ano em que é chamado a leccionar em Lisboa, na Faculdade de Letras e no Instituto Superior de Estudos Ultramarinos. Na Faculdade de Letras de Lisboa, assumiria a regência da cadeira de “Etnologia”, passando a assegurar, após a reforma dos currículos daquela faculdade, a regência das cadeiras de “Etnologia Geral”, em 1957, e, no ano seguinte, a de “Etnologia Regional”. No Instituto Superior de Estudos Ultramarinos, por indicação de Adriano Moreira, Jorge Dias leccionaria, de 1956 a 1962, as cadeiras de “Antropologia Cultural” e “Instituições Nativas” e, após 1962, as disciplinas de “Antropologia Cultural” e “Instituições Regionais”.

A entrada de Jorge Dias para o Instituto Superior de Estudos Ultramarinos revelar-se-ia decisiva para o arranque de uma Etnologia colonial, não só no âmbito restrito da sua actividade lectiva naquele Instituto, mas igualmente na Junta de Investigações do Ultramar, com a qual Jorge Dias passaria a colaborar regularmente em resposta ao convite que lhe tinha sido endereçado por Adriano Moreira para integrar e dirigir a Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português (MEMEUP).

A determinação ministerial que instituiu, em Fevereiro de 1957, a MEMEUP atribuiu-lhe uma única competência específica, algo redundante: “estudar as minorias étnicas do ultramar português e a sua repercussão na cultura portuguesa”, devendo “contribuir para a realização dos fins do Centro de Estudos Políticos e Sociais”, remetendo ao organismo fundado e dirigido por Adriano Moreira relatórios anuais e redigindo trabalhos para publicação. No caso da Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, tal atribuição teve como resultado mais visível a publicação, já na década seguinte, dos 4 volumes da monografia *Os Macondes de Moçambique*¹.

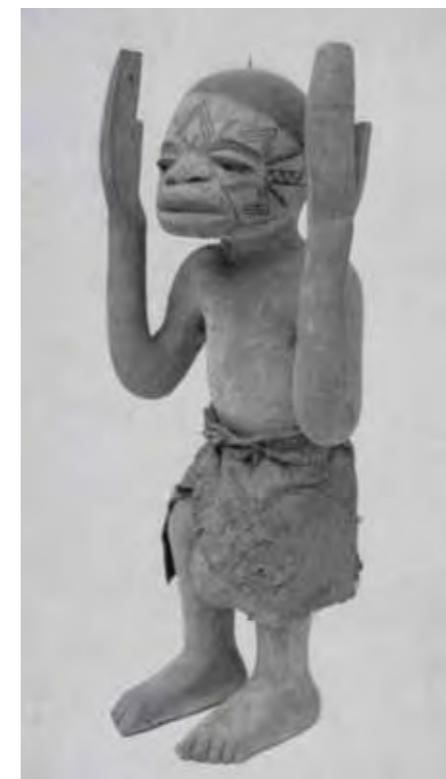
A sua primeira actividade foi uma viagem de prospecção às colónias portuguesas em África, em Novembro de 1956, ainda antes da constituição oficial da MEMEUP. Foi a primeira “campanha” e originou, já depois de oficialmente constituída, o primeiro “Relatório” da MEMEUP. Outros relatórios se seguiriam, tantos quantos as “campanhas” anuais efectuadas entre os anos de 1957 e 1960. Com a chancela de “confidencial”, como convinha a matéria de tão grande melindre, os relatórios eram remetidos, após cada Campanha, à direcção do Centro de Estudos Políticos e Sociais e, em última instância, ao ministro do Ultramar².

¹ Jorge DIAS (1964), *Os Macondes de Moçambique. Aspectos históricos e económicos*, vol. I, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa; Jorge DIAS & Margot DIAS (1964), *Os Macondes de Moçambique. Cultura material*, vol. II, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa; Jorge DIAS & Margot DIAS (1970), *Os Macondes de Moçambique. Vida social e ritual*, vol. III, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa; Manuel Viegas GUERREIRO (1966), *Os Macondes de Moçambique. Sabedoria, língua, literatura e jogos*, vol. IV, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa.

² O facto de os “Relatórios” das campanhas de 1956 e de 1959 constarem no inventário do “Arquivo de Oliveira Salazar” dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo (Lisboa), sob a cota AOS/CO/UL-37, parece indicar que eram posteriormente remetidos ao ditador pelo ministro do Ultramar.

The collection and allotment of African art and handicrafts

RUI M. PEREIRA



Uma das poucas peças maconde em exibição no Museu Álvaro de Castro (actual Museu de História Natural), na capital colonial, fotografada por Jorge Dias quando o visitou em 1957. One of the few Makonde pieces on show at the Álvaro de Castro Museum (now the Natural History Museum) in the colonial capital, photographed by Jorge Dias while visiting it in 1957.

It would be very difficult to fully describe the social and political context of the colonial capital, Lourenço Marques, in the 1950s and 1960s in these few pages. It would be harder still to describe the thinking at the time, especially if we are trying to discover or to reconstruct the motivations behind the identification and collection of artefacts of what, at that time, was known as “indigenous culture”. In a context in which the epistemological differentiation necessary to establish an essential distinction between “African art”, “indigenous handicraft” and “ethnographical art” was either non-existent or subject to the dominant colonial and racist ideology, it is important (as far as possible) to catalogue the important moments in the awakening of that interest in the artefacts

of the “indigenous culture”. This is because they did exist and they help contextualise and understand the quest of Amâncio (Pancho) Guedes, the visionary collector of feelings, inspirations and personal experiences, who is so accurately portrayed by Alexandre Pomar as a founder of contemporary African art.

In July 1957, the ethnologist Jorge Dias disembarked in Pancho Guedes’ Lourenço Marques. Since his return to Portugal from Germany, where he had done a PhD in Ethnology (*Volkskunde*) in 1944, António Jorge Dias had been re-establishing ethnological studies in the country. They had virtually stagnated at the level where they had been left by Leite de Vasconcelos’ generation at the beginning of the 20th century.

In 1952, Jorge Dias had been invited to be in charge of the six-month Ethnology course at Coimbra University, a position which he held until 1956. In that year, he was invited to teach in Lisbon, at the Faculty of Letters and the Higher Institute for Overseas Studies. When he was at the Lisbon Faculty of Letters, he was put in charge of the Ethnology course, and after the curricula reforms in that Faculty, he also took over the General Ethnology course in 1957 and, in the following year, the Regional Ethnology course. At the behest of Adriano Moreira, Jorge Dias taught the Cultural Anthropology and Native Institutions courses from 1956 to 1962 and, after 1962, the Cultural Anthropology and Regional Institutions courses at the Higher Institute for Overseas Studies.

Jorge Dias’ move to the High Institute for Overseas Studies was to prove decisive in starting colonial ethnology, not only in the limited sphere of his teaching activity in that institute, but also in the Overseas Research Group. Jorge Dias would work regularly with the latter after Adriano Moreira invited him to join and run the Mission for the Portuguese Overseas Ethnic Minorities Studies (MEMEUP).

The ministerial decision that instituted the MEMEUP in February 1957 gave the body a single, specific, and somewhat redundant, responsibility: “to study the ethnic minorities of the Portuguese overseas territories and their repercussions on Portuguese culture”, and “to contribute to the aims of the Political and Social Studies Centre”.



O escultor Nangonga, fotografado no Planalto Macondes em 1957 por Margot Dias
The sculptor Nangonga, photographed by Margot Dias on the Makonde Plateau in 1957

Jorge Dias teve com a Junta de Investigações do Ultramar um relacionamento ao nível da mais alta administração, como competia aos seus cargos directivos, ao mérito da sua acção de investigação e ao prestígio da sua docência. Ao partir para as colónias, em 1956, e ao aceitar investigar sob o patrocínio governamental – enquadrado por um organismo de natureza colonial (a Junta de Investigações do Ultramar) e participando num projecto cujos interesses estratégicos eram claros (a Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português) –, sabia Jorge Dias ter de corresponder a objectivos que estavam para além do campo estritamente científico.

Sendo constituída por um número diminuto de investigadores – além do próprio Jorge Dias, apenas por Manuel Viegas Guerreiro e Margot Dias –, a Missão não poderia, de forma alguma, pretender cobrir a totalidade das “minorias étnicas” compreendidas naquilo a que então se designava por Ultramar Português. Jorge Dias tinha plena consciência do limitado campo de acção da Missão³, optando pela realização de uma só investigação em profundidade. Escolheu o grupo maconde do Norte de Moçambique como objecto de estudo, por ser uma

³ Jorge Dias & Manuel Viegas GUERREIRO (1959), “Relatório da Campanha de 1958 (Moçambique e Angola)”, Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, Centro de Estudos Políticos e Sociais, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, p. 3.

etnia pouco conhecida, sobre a qual não havia nenhum estudo etnológico completo, “mas só notas de viagem, investigações parciais e relatórios administrativos”⁴.

A par do plano de investigação e do trabalho de campo, cumpriu a Missão ainda um outro objectivo, que o tempo revelaria decisivo para a afirmação da autonomia dos estudos antropológicos e etnológicos em Portugal: a função colectora de peças etnológicas.

No período de tempo em que decorreram as campanhas da Missão, de 1956/57 a 1960, os outros dois membros da equipa dedicaram-se ao levantamento etnográfico de outros grupos étnicos de Angola e Moçambique. Manuel Viegas Guerreiro devotou-se às investigações sobre os bochimanes de Angola⁵ – entre os quais permaneceu por diversas vezes – e estudou em detalhe o enquadramento social, político e económico

⁴ João Basto LUPI (1984), *A Concepção de Etnologia em António Jorge Dias. Teoria e método do estudo científico da cultura*, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, Braga, p. 75.

⁵ De que resultariam: Manuel Viegas GUERREIRO (1960), “Ovakwankala (Bochimanes) e Ovakwanyama (Bantos): aspectos do seu convívio”, in *Garcia de Orta*, vol. 8, n.º 3, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa; Manuel Viegas GUERREIRO (1968), *Bochimanes !Khu de Angola: estudo etnográfico*, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa (tese de doutoramento).

It had a duty to send annual report to the organisation founded and directed by Adriano Moreira, as well as write works for publication. The most visible result of the assignment given to the Portuguese Overseas Ethnic Minorities Studies Mission was the publication, in the following decade, of the four volumes of the *Os Macondes de Moçambique*⁶ monograph.

Jorge Dias’ first activity was an exploratory trip to the Portuguese African colonies in November 1956, before the official constitution of the MEMEUP. It was the first “campaign” and resulted in the MEMEUP’s first report (after it had been officially constituted). Other reports followed, as did the annual “campaigns” between 1957 and 1960. The reports were marked confidential, which befitted such sensitive subject matter, and were sent, after each campaign, to the board of the Political and Social Studies Centre and, in the final instance, to the Overseas Ministry⁷.

Jorge Dias associated with people at the highest levels of the administration of the Overseas Research Group, as was incumbent on him, given his managerial positions, and as a merit of his research and his prestigious teaching position. When he left for the colonies in 1956, and in accepting to do government-sponsored research managed by a colonial organisation (the Overseas Research Group) and to be part of a project whose strategic interests were clear (the Portuguese Overseas Ethnic Minorities Studies Mission), Jorge Dias knew he would have to fulfil objectives that were beyond the strictly scientific.

Given that the Mission was made up of a small number of researchers (Jorge Dias himself, Manuel Viegas Guerreiro and Margot Dias), it could not in any way hope to cover all the “ethnic minorities” in what was then called the Portuguese Overseas Territories. Jorge Dias was fully aware of the Mission’s limited field of action⁸, and opted for one

¹ Jorge DIAS (1964), *Os Macondes de Moçambique. Aspectos históricos e económicos*, vol. I, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa; Jorge DIAS & Margot DIAS (1964), *Os Macondes de Moçambique. Cultura material*, vol. II, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa; Jorge DIAS & Margot DIAS (1970), *Os Macondes de Moçambique. Vida social e ritual*, vol. III, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa; Manuel Viegas GUERREIRO (1966), *Os Macondes de Moçambique. Sabedoria, língua, literatura e jogos*, vol. IV, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa.

² The fact that the “Reports” of the campaigns of 1956 and 1959 are contained in the inventory of the “Oliveira Salazar Archive” from the National Archives/Torre do Tombo (Lisbon), under AOS/CO/UL-37, seems to indicate that they were later sent to the dictator by the Overseas Ministry.

³ Jorge DIAS & Manuel Viegas GUERREIRO (1959), “Relatório da Campanha de 1958 (Moçambique e Angola)”, Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, Centro de Estudos Políticos e Sociais, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, p. 3.

in-depth research study. He chose to research the Makonde group in the North of Mozambique, as it was a little known ethnic group, about which there was no complete ethnological study, “but only travel notes, incomplete studies and administrative reports”⁹.

As well as its research and field work, the Mission fulfilled another objective, which time would reveal as decisive in establishing the autonomy of anthropological and ethnological studies in Portugal: collecting ethnological pieces.

During the period in which the Mission undertook its campaigns (from 1956/57 to 1960), the other two team members dedicated themselves to the ethnographical study of other ethnic groups in Angola and Mozambique. Manuel Viegas Guerreiro researched the Bochimanes in Angola⁵, and lived with them on several occasions. He also undertook a detailed study of the social, political and economic framework of the Boer community that existed in the south of Angola at the time⁶. Margot Dias carried out some admirable work, gathering music and ethnographical information from the Chope (Lenge) in the south of Mozambique. She also carried out a survey about parental organisation among an ethnic group of the Lower Zambezi, the so-called *maganjas da costa*⁷. As well as these studies, the members of the Mission carried out research missions together, among the Changane and the Ronga in the south of Mozambique and, in Angola, among the Humbe, Ambares, Gambo, Mussongo, Muxicongo and Kiokos, their main aim being to put together collections of pieces for what was then the Higher Institute of Overseas Studies School Museum. Already in the 1958

⁴ João Basto LUPI (1984), *A Concepção de Etnologia em António Jorge Dias. Teoria e método do estudo científico da cultura*, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, Braga, p. 75.

⁵ From which came Manuel Viegas GUERREIRO (1960), “Ovakwankala (Bochimanes) e Ovakwanyama (Bantos): aspectos do seu convívio”, in *Garcia de Orta*, vol. 8, 3, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa; Manuel Viegas GUERREIRO (1968), *Bochimanes !Khu de Angola: estudo etnográfico*, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa (PhD thesis).

⁶ From his research into the Boer community would come Manuel Viegas GUERREIRO (1958), “Boers de Angola”, in *Garcia de Orta*, vol. 6, n. 1, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa. But through the pages of the “Relatórios” Manuel Viegas Guerreiro also interspersed interesting thoughts on the Boer community established in the south of Angola. If he is to be believed, this community would be as potentially subversive to the interests of the Portuguese colonial administration as the Makonde and other African ethnic groups.

⁷ From which came Margot DIAS (1965), *Os Maganjas da Costa. Contribuição para o estudo dos sistemas de parentesco dos povos de Moçambique*, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa. Also as a result of this stay she published Margot DIAS (1960), “Aspectos técnicos e sociais da olaria dos Chopes”, in *Garcia de Orta*, vol. 8, 4, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa. From the music collection came, years later, the admirable Margot DIAS (1986), *Instrumentos Musicais de Moçambique*, Instituto de Investigação Científica Tropical, Lisboa.

da comunidade bóer então existente no Sul de Angola⁶. Margot Dias desenvolveu um admirável trabalho de recolha musical e etnográfica entre os chope (lenge) do Sul de Moçambique, procedendo, ainda, ao levantamento da organização parental entre um dos agrupamentos étnicos do Baixo Zambeze, os chamados maganjas da costa⁷. Além destas recolhas, os elementos da Missão levaram a cabo conjuntamente campanhas de investigação entre os changane e os rongga do Sul de Moçambique e, em Angola, entre os humbe, ambares, gambo, mussongo, muxicongo e quiocos, com o fito fundamental de recolha de colecções de peças para o (então) Museu Escolar do Instituto Superior de Estudos Ultramarinos. Já na campanha de 1958, tinham os membros da Missão procedido à recolha de testemunhos materiais da etnografia africana, em obediência a um propósito desde logo enunciado no “Relatório” desse ano:

*A Missão, reconhecendo que pouco se sabe em Portugal da vida indígena, e que não existe um museu de etnografia africana, resolveu adquirir algumas peças que tenciona expor este ano em Lisboa, juntamente com várias das numerosas fotografias feitas pelos membros da Missão**.

Foram esses materiais o núcleo fundador do futuro Museu de Etnologia, como assinalou Veiga de Oliveira⁸. Em 2 de Fevereiro de 1959, era inaugurada em Lisboa, no Palácio Foz, a exposição “Vida e Arte do Povo Maconde”, patenteando objectos e fotografias resultantes de um aturado e paciente trabalho de recolha por parte da Missão de Estudo das Minorias Étnicas do Ultramar

⁶ Das suas investigações sobre a comunidade bóer resultaria Manuel Viegas GUERREIRO (1958), “Bóers de Angola”, in *Garcia de Orta*, vol. 6, n.º 1, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa. Mas também ao longo das páginas dos “Relatórios”, Manuel Viegas Guerreiro teceria interessantes considerações sobre a comunidade bóer estabelecida no Sul de Angola. A crer nas suas palavras, aquela comunidade seria tão potencialmente subversiva para os interesses da governação colonial portuguesa quanto o eram os macondes e outras etnias africanas.

⁷ De que resultaria Margot DIAS (1965), *Os Maganjas da Costa. Contribuição para o estudo dos sistemas de parentesco dos povos de Moçambique*, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa. Ainda em resultado dessa estadia, publicaria Margot DIAS (1960), “Aspectos técnicos e sociais da olaria dos Chopes”, in *Garcia de Orta*, vol. 8, n.º 4, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa. Da recolha musical resultaria, anos mais tarde, o admirável Margot DIAS (1986), *Instrumentos Musicais de Moçambique*, Instituto de Investigação Científica Tropical, Lisboa.

⁸ Jorge DIAS & Manuel Viegas GUERREIRO (1959), “Relatório da Campanha de 1958 (Moçambique e Angola)”, p. 19.

⁹ Ernesto Veiga de OLIVEIRA (1972), “Museu de Etnologia do Ultramar”, in *Geographica*, n.º 29, Revista da Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa, pp. 13-14.

Português no Norte de Moçambique, durante a “campanha” de 1958. A exposição tinha como objectivo fundamental, além daquele que decorre do próprio título da exposição, isto é, documentar e ilustrar o quotidiano e a arte da etnia maconde, “*promover pedagogicamente*”⁹ o interesse pelas populações indígenas do ultramar português, permitindo afirmar a identidade da sua cultura e, particularmente, o seu espantoso sentido plástico, numa época nada talhada para julgar as etnias africanas por outros epítetos que não fossem os conotados com selvagem, primitivo ou atrasado.

Marco fundador de uma verdadeira museologia etnológica em Portugal, a exposição “Vida e Arte do Povo Maconde” foi concebida em atenção a uma, então, inovadora prática expositiva.

*O interesse maior da exposição, resultante da combinação dos objectos e das fotografias, foi que o público encontrava nestas últimas as mesmas coisas que tinha diante dos olhos, vivas na sua função autêntica, quase quentes ainda das mãos que as tocavam no seu uso normal, integradas no ambiente natural e humano que são a sua razão de ser; e a atmosfera de realidade viva realçava-se ainda com um fundo discreto de música maconde, (...) que em surdina se fazia ouvir todo o tempo, entrecortada por exclamações, risos ou frases daqueles que se viam nas fotografias a escutar os músicos. Não foram (...) simples objectos destacados que vieram até nós, numa fria exibição de exotismo mais ou menos sedutores e compreensíveis: foi realmente a vida total de um povo, para além desses próprios objectos, o seu contexto cultural nas sugestões que dele nos davam as imagens, a atmosfera da sua vida real, simultaneamente simples e misteriosa*¹⁰.

Tal concepção expositiva não provinha de uma qualquer sensibilidade estética, mais ou menos apurada, como a aqui exibida pela opção individual de Pancho Guedes, nem servia apenas circunstanciais necessidades de comunicação, relevando, antes, do preciso sentido museológico e etnológico que os seus mentores lhe queriam imprimir. Em boa verdade, tal exposição correspondia a um primeiro passo em direcção à institucionalização de um Museu de Etnologia, que o contexto político da altura impôs que se chamasse Museu de Etnologia do Ultramar, mas que os seus mentores, não se abstraindo da dimensão colonial, entendiam dever

¹⁰ D. Margot DIAS, comunicação pessoal em 4 de Outubro de 1988.

¹¹ Ernesto Veiga de OLIVEIRA (1959), “Vida e Arte do Povo Maconde numa Exposição em Lisboa”, in *O Comércio do Porto*, 14 de Abril de 1959, p. 6.



Máscara-elmo mapiko, fotografada e recolhida em 1957 no Planalto Maconde pela Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português
Mapiko helmet-mask, photographed and acquired in 1957 by Mission for the Portuguese Overseas Ethnic Minorities Studies on the Makonde Plateau

campaign, the Mission members had gathered material proof of African ethnography, in keeping with an aim stated in that year’s “Report”:

*In view of the fact that, in Portugal, little is known about indigenous life, and that there is no museum of African ethnography, the Mission has decided to acquire some pieces, which it intends to exhibit in Lisbon this year, together with some of the many photographs taken by members of the Mission**.

Those pieces went on to become the core items used for the foundation of the Ethnology Museum, as Veiga de Oliveira pointed out⁸. On February 2nd, 1959, the “Vida

⁸ Jorge DIAS & Manuel Viegas GUERREIRO (1959), “Relatório da Campanha de 1958 (Moçambique e Angola)”, p. 19.

⁹ Ernesto Veiga de OLIVEIRA (1972), “Museu de Etnologia do Ultramar”, in *Geographica*, n.º 29, Revista da Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa, pp. 13-14.

e Arte do Povo Maconde” (Life and Art of the Makonde People) exhibition was inaugurated at the Palácio Foz in Lisbon. The objects and photographs on display were the result of hard and patient collecting by the Portuguese Overseas Ethnic Minorities Studies Mission in the North of Mozambique during the 1958 “campaign”. The exhibition’s essential objective, besides the one announced in the title of the exhibition, which was to document and show the daily lives and art of the Makonde people, was to “*pedagogically promote*”¹⁰ an interest in the indigenous peoples of the Portuguese overseas territories. The aim was to assert the identity of the Makonde culture and, in particular, their astonishing creativity, at a time when African ethnic groups were commonly described as savage, primitive or backward.

¹⁰ D. Margot DIAS, private communication October 4th, 1988.



Uma estatueta do mapiko, obra do escultor Nangonga, fotografada em 1957 no Planalto Maconde pelos membros da Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português
A mapiko figure, sculpted by Nangonga, photographed in 1957 by members of the Mission for the Portuguese Overseas Ethnic Minorities Studies on the Makonde Plateau

chamar-se Museu do Homem Português, *de maneira a dar uma visão da história* sui generis *de um povo de camponeses, pastores e pescadores que se expandiu pelos cinco continentes da Terra, dando origem a variadíssimas formas de cultura...*¹².

Se bem que, pelo menos desde 1935, várias missões antropológicas tivessem já sulcado os diferentes territórios ultramarinos portugueses e que dessas expedições tivesse resultado a recolha, errática e indiscriminada, de objectos da cultura material das suas populações, a mostra e exposição das marcas culturais dos povos “primitivos” tinha-se resumido, até ao final da década de 50, à Exposição Colonial do Porto, realizada naquela cidade em 1934, e, sobretudo, à grandiloquente Exposição do Mundo Português, em 1940, manifestações serôdias daquela curiosidade pelas *bizarreries* exóticas que tinha animado as capitais europeias na viragem do século, com as denominadas Exposições Universais. E

¹² Jorge DIAS (1964), “Museu Nacional e Museus Regionais de Etnografia”, in *Cadernos de Etnografia*, n.º 1, Barcelos, p. 9.

de outra forma não poderia ter sucedido, até porque, em Portugal, os estudos etnológicos que deveriam servir de suporte a uma qualquer museologia etnológica encontravam-se no ponto em que a geração de Leite de Vasconcelos os deixara e, em muitos domínios, tinham até regredido, mau grado os esforços do que já algures designámos por “escola do Porto”¹³.

No domínio colonial, não obstante a capacidade interventora do Estado Novo a partir de 1926, eram inexistentes estudos sistemáticos que se inscrevessem na esfera de acção da Antropologia Cultural e Social, se bem que, desde 1935, a referida “escola do Porto” tivesse procedido a um exaustivo levantamento antropométrico das populações das colónias. De todo o modo, estava a sociedade portuguesa desprovida dos meios e das concepções que lhe permitiriam compreender, de uma forma “natural”, as manifestações culturais, materiais ou simbólicas das etnias dos territórios coloniais que administrava.

Entre 1957 e 1961, no mesmíssimo período em que Pancho Guedes se afirmava na lista de patronos da nova arte africana, procederam os membros da MEMEUP, um pouco por iniciativa própria, à recolha de peças entre diversos grupos étnicos de Moçambique e Angola, que não apenas entre os macondes. Dever-se-á, contudo, distinguir a recolha, mais ou menos errática, levada a cabo entre os changane e os ronga do Sul de Moçambique, e, em Angola, entre os humbe, ambares, gambo, mussorongo, muxicongo e quiocos, da recolha sistemática e orientada que Jorge Dias dirigiu entre os macondes. No primeiro caso, o da recolha errática, pouco mais se pôde recolher do que “os objectos mais notáveis e sensacionais” dessas culturas, ao passo que na recolha sistemática, como a ocorrida entre os macondes, se procurou reunir todos os objectos “que têm verdadeira significação dentro dessa cultura”¹⁴. Em boa verdade, pelos objectivos científicos fundamentais de que estava eivada a MEMEUP, só o contexto maconde poderia fornecer o necessário pretexto para uma recolha dessa natureza, sistemática e intensiva.

(...) a busca dos objectos não se pode dissociar da investigação; essa investigação deve incidir não estritamente sobre o objecto em si

¹³ Rui M. PEREIRA (2005), “Raça, Sangue e Robustez. Os paradigmas da Antropologia Física colonial portuguesa”, in *Cadernos de Estudos Africanos*, 7-8, Centro de Estudos Africanos, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Lisboa.

¹⁴ Ernesto Veiga de OLIVEIRA (1971), *Apontamentos sobre Museologia. Museus Etnológicos. Lições dadas no Museu de Etnologia do Ultramar*, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, p. 43.

The “Vida e Arte do Povo Maconde” exhibition was a milestone in the foundation of real ethnological museology in Portugal. It made use of what was then innovative exhibitory practice.

*The most interesting aspect of this exhibition of objects and photographs was that the public could see in the latter the same objects that were before their eyes. The photographs showed them objects being used for their real purposes, almost warm still from the hands that touched them, in their natural and human environment, which showed their raison d'être. The real-life atmosphere was even more emphasized by the Makonde music playing discreetly in the background, (...) its faint whispering interrupted by the exclamations, laughter or words of the people in the photographs listening to the musicians. These weren't (...) detached objects before our eyes, in a cold exhibition of exoticism, more or less seductive and understandable – it really was the total life of these people. Besides those objects, there was the cultural context in the images, the atmosphere of their real life, simultaneously simple and mysterious.*¹¹

The concept for the exhibition did not come from some form of aesthetic sensibility, such as that shown here by the individual choice of Pancho Guedes, nor did it merely serve circumstantial communication needs. Rather, it revealed the precise museological and ethnological sense that its mentors wanted to lend it. In truth, the exhibition was the first step towards the institutionalisation of a Museum of Ethnology. The political context of the time led it to be called the Overseas Ethnology Museum, although its mentors, bearing in mind the colonial aspect, thought it should be called Museum of the Portuguese Man, *so as to offer a vision of the unique history of a country of farm workers, shepherds and fishermen, who settled the earth's five continents, giving rise to a great variety of cultures...*¹².

Since 1935, several anthropological expeditions had been undertaken in the different Portuguese overseas territories and had resulted in the (somewhat erratic and indiscriminate) collection of cultural artefacts of their peoples. In spite of this, until the end of the 1950s, the “primitive” people’s cultural objects had only been exhibited at the Porto Colonial Exhibition in 1934, and to a greater extent, in the grandiloquent Portuguese World Exhibition, in 1940. These were both rather outdated

¹¹ Ernesto Veiga de OLIVEIRA (1959), “Vida e Arte do Povo Maconde numa Exposição em Lisboa”, in *O Comércio do Porto*, April 14th, 1959, p. 6.

¹² Jorge DIAS (1964), “Museu Nacional e Museus Regionais de Etnografia”, in *Cadernos de Etnografia*, 1, Barcelos, p. 9.

manifestations of curiosity about exotic oddities, of the sort that had entertained European capitals at the turn of the century in the form of Universal Exhibitions. It could not have happened any other way, because in Portugal the ethnological studies which should have underpinned any ethnological museology were still in the state that Leite de Vasconcelos’ generation had left them, and in many domains had actually regressed, in spite of the efforts of what has been called the “Porto school”¹³.

In the colonies, despite the interventionist capabilities of the *Estado Novo* after 1926, no systematic studies were undertaken in the field of Cultural and Social Anthropology, although after 1935 the aforementioned “Porto School” carried out an exhaustive anthropometric survey of the colonial population. In any case, Portuguese society was deprived of the means and concepts that would have allowed it to understand, in a “natural” sense, the cultural, material or symbolic expressions of the ethnic groups within the colonial territories under its rule.

Between 1957 and 1961, precisely in the period when Pancho Guedes was taking his place amongst the patrons of the new African Art, the members of MEMEUP, more or less on their own initiative, set about collecting artefacts from amongst the various ethnic groups of Mozambique and Angola, not only the Makonde. A distinction should be made, however, between the rather erratic collections carried out amongst the Changane and Ronga in Southern Mozambique and in Angola amongst the Humbe, Ambare, Gambo, Mussorongo, Muxicongo and Kioko, and the systematic collections directed by Jorge Dias amongst the Makonde. In the former, little more than “the most noteworthy and sensational items” from these cultures were collected, whereas in the more systematic collection amongst the Makonde, the aim was to collect every object “of real significance in that culture”¹⁴. In truth, in the plethora of scientific aims the MEMEUP had set for itself, only the Makonde context could provide the necessary pretext for a collection of this systematic and intensive nature.

¹³ Rui M. PEREIRA (2005), “Raça, Sangue e Robustez. Os paradigmas da Antropologia Física colonial portuguesa”, in *Cadernos de Estudos Africanos*, 7-8, Centro de Estudos Africanos, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Lisboa.

¹⁴ Ernesto Veiga de OLIVEIRA (1971), *Apontamentos sobre Museologia. Museus Etnológicos. Lições dadas no Museu de Etnologia do Ultramar*, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, p. 43.

*mesmo, mas sobre o objecto como um complexo, técnico, cerimonial, económico, ergológico, etc., o qual por sua vez se integra noutro complexo mais amplo – numa sociedade ou numa cultura. Ora essa investigação é necessariamente a investigação de campo*¹⁵.

As fugazes passagens dos membros da Missão por algumas etnias de Angola e do Sul de Moçambique serviram pouco mais do que para a recolha de objectos “descontextualizados”, um pouco no seguimento das colecções arregimentadas pela Agência-Geral das Colónias ou presentes no acervo da Sociedade de Geografia de Lisboa, ou, ainda, nos Institutos de Antropologia das Faculdades de Ciências das Universidades de Coimbra e Porto¹⁶. Insuficientemente contextualizadas e deficientemente identificadas, as peças destas e de algumas outras instituições museológicas pouco ou nada teriam contribuído, até essa altura, para o conhecimento das culturas e das sociedades das colónias portuguesas. Foi precisamente com o intuito de preencher essa lacuna no conhecimento científico do então designado “Ultramar Português” que os membros da Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português se devotaram à recolha de testemunhos materiais da etnografia africana.

Em boa verdade, o reconhecimento da “*arte indígena*” era praticamente inexistente em Portugal, e no próprio terreno colonial a situação não se apresentava diferentemente, isto é, estava rodeada da mesma indiferença com que eram encaradas as particularidades etno-sociológicas das diversas populações das colónias portuguesas, a que se juntava, nas palavras de Jorge Dias, “*a falta de preparação cívica dos colonos portugueses*”. Necessariamente, se a própria “atenção antropológica” se encontrava adulterada por um antropobiologismo duvidoso, a museologia etnográfica – ou, a um nível mais elementar, a museografia etnológica – por ela enquadrada limitava-se à colecta, em condições por vezes duvidosas, de uns quantos bonecos e “manipanças”, como pôde constatar Jorge Dias no Planalto dos Macondes, onde subsistia, na sua crença, a mais notável escola de escultura de toda a África Oriental:

Às vezes, pessoas de Lourenço Marques pedem aos funcionários administrativos para enviarem bonecos, mas, segundo o hábito

¹⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁶ A mais completa resenha histórica da museologia etnológica em Portugal poderá ser encontrada nos títulos de Ernesto Veiga de Oliveira que temos vindo a citar: Ernesto Veiga de OLIVEIRA (1971), *Apontamentos sobre Museologia. Museus Etnológicos. Lições dadas no Museu de Etnologia do Ultramar*, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa; Ernesto Veiga de OLIVEIRA (1972), “Museu de Etnologia do Ultramar”, in *Geographica*, n.º 29, Revista da Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa.

*português, é frequente não se lembrarem de pagar, pois muitos julgam que os indígenas fazem os bonecos por gosto. Mas os administradores têm outro sentido da realidade, e como não podem arcar com grandes despesas, quando recebem pedidos destes, que não podem recusar, chamam alguns escultores para junto da administração e pagam-lhes um salário diário e alimentação. É evidente que em tais condições os escultores trabalham sem gosto, em série, a qualidade de trabalho baixa, e eles poucos lucros auferem. Se vamos às cidades da Beira ou de Lourenço Marques, vemos que as lojas destinadas a oferecerem novidades aos turistas apresentam profusão de esculturas e trabalhos chineses, ou estilizações de figuras africanas de cerâmica de gosto duvidoso importadas dos centros industriais estrangeiros. Temos a originalidade em casa e não a aproveitamos, enquanto que apresentamos aos viajantes os produtos banais de importação. (...) entre nós reina completo desinteresse e falta de compreensão pela arte indígena, o que não só redundará em prejuízo material, como damos prova pública de baixo nível cultural*¹⁷.

Jorge Dias, que nesse mesmo ano de 1959 visitara a Tanzânia (então Tanganhica) com o objectivo fundamental de recolher informações referentes à importante comunidade maconde aí radicada, pudera aperceber-se do desenvolvimento local da escultura Maconde, em contraste com o estado de indiferença a que essa actividade era votada na colónia portuguesa do Índico¹⁸. Naturalmente, tal indiferença radicar-se-ia no mesmo conjunto de factores que teriam levado cerca de um quarto da população maconde a buscar refúgio no Tanganhica: o arbítrio político, social e económico que caracterizava o colonialismo português.

A fixação de um conjunto apreciável de escultores maconde no Tanganhica viria a ser decisiva para a evolução da sua escultura. Se as peças que Jorge Dias e a sua equipa recolheram no Planalto correspondiam, na sua maioria, a um fundo tradicional e podem, no sentido mais verdadeiro do termo, ser consideradas como peças

¹⁷ Jorge DIAS, Manuel Viegas GUERREIRO & Margot DIAS (1960), “Relatório da Campanha de 1959 (Moçambique, Angola, Tanganhica e União Sul-Africana)”, Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, Centro de Estudos Políticos e Sociais, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, pp. 28-29.

¹⁸ Um sintomático indicador dessa indiferença constituiu o moroso processo do “desalfandegar” das peças no porto de Lisboa. Só após a intervenção pessoal de Adriano Moreira e o cumprimento de inúmeras formalidades burocráticas puderam as peças provenientes de Moçambique ser levantadas, o que, levando em consideração o facto de pertencerem a um organismo oficial e se destinarem à constituição de uma instituição do Estado, permite atestar da insensibilidade que rodeava a “*arte indígena*” (comunicação pessoal de D. Margot DIAS, 4 de Outubro de 1988).



Dançarino do lipiko, ritual de iniciação masculino, fotografado por Margot Dias no Planalto Makonde em 1957
Lipiko dancer, male initiation ritual, photographed by Margot Dias on the Makonde Plateau in 1957

*(...) the search for artefacts cannot be divorced from research; this research should not focus solely on the object itself, but on the object as complex, technical, ceremonial, economic, ergological etc., which in turn forms part of a larger, more complex whole – within a society or culture. So this research is of necessity field research*¹⁵.

The brief visits by members of the Mission to some ethnic groups in Angola and Southern Mozambique served as little more than an opportunity to collect “de-contextualized” artefacts, rather like the regimented collections displayed by the Agência-Geral das Colónias or at the collection of the Sociedade de Geografia in Lisbon, or even at the Institutes

¹⁵ *Idem, ibidem.*

of Anthropology in the Science Faculties of the Universities of Coimbra and Porto¹⁶. With insufficient context and poorly labelled, the items at these and other museums had contributed little or nothing to our knowledge of cultures and societies in Portugal’s colonies. It was in order to fill the gap in scientific knowledge of what was then termed the “Ultramar Português” (Portuguese Overseas) that the members of the Mission for the Portuguese Overseas Ethnic Minorities Studies devoted themselves to collecting material evidence of African ethnography.

In fact, the recognition of “indigenous art” was practically non-existent in Portugal, and in the colonies themselves the situation was no different; or rather, it was clouded in the same indifference as the knowledge of the ethno--sociological features of Portugal’s various colonial populations, to which was added, in the words of Jorge Dias, “the lack of civic preparedness in the Portuguese colonies”. If the “anthropological focus” itself was adulterated by a dubious determinism, ethnographical museology (or, at a more elementary level, ethnological museography) under which it was subsumed, was limited to collecting, under sometimes rather dubious circumstances, a few dolls and “fetishes”, as Jorge Dias noted, from the Makonde Plateau. This was, in his opinion, the most important school of sculpture in the whole of East Africa:

Sometimes, people from Lourenço Marques ask civil servants to send dolls, but, as is the Portuguese habit, they often forget to pay, many believing that the indigenous people make them merely for pleasure. But the civil servants have another perspective. As they cannot be responsible for large expenses, when they receive such requests, which they cannot refuse, they call some local sculptors they know and pay them a daily wage and meal allowance. Obviously, in such circumstances, the sculptors do not enjoy their work, and turn out low quality items for little reward. If you go to Beira or Lourenço Marques, you can see the tourist gift shops offering a profusion of sculptures and Chinese goods, or mass-produced stylized African ceramic figures of questionable taste imported from abroad. We possess home-grown originality and we don’t take advantage of it, while offering tourists banal imported products. (...) there is a complete lack of interest and

¹⁶ The most comprehensive historical review of ethnological museology in Portugal may be found in the titles by Ernesto Veiga de Oliveira that have been quoted: Ernesto Veiga de OLIVEIRA (1971), *Apontamentos sobre Museologia. Museus Etnológicos. Lições dadas no Museu de Etnologia do Ultramar*, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa; Ernesto Veiga de OLIVEIRA (1972), “Museu de Etnologia do Ultramar”, in *Geographica*, n. 29, Revista da Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa.

etnológicas, a comunidade de escultores macondes emigrada no Tanganhica estava a proceder, em finais da década de 50, a uma importante inflexão temática. Até essa altura, a escultura Maconde de aquém e de além-Rovuma só produzia, além da já presente “airport-art”, figuras e motivos tradicionais – entrando nesta categoria quer as máscaras faciais, quer as máscaras-elmo –, mas, na aurora dos anos 60, ela irá “libertar-se” na direcção de uma arte dita “moderna”, com a afirmação dos estilos *ujamaa* (nas suas diversas variantes) e *shetani*¹⁹.

A inauguração, em Fevereiro de 1959, da exposição “Vida e Arte do Povo Maconde”²⁰, expondo dezenas de objectos e centenas de fotografias, pode ser considerada como o momento inaugurador de uma nova percepção da arte africana em Portugal.

A técnica e a linguagem expositivas utilizadas permaneceriam operantes nas exposições seguintes e representam, a par com o princípio orientador que Jorge Dias entendia dever animar a constituição de um Museu de Etnologia do Ultramar – documentando não apenas os povos do então Ultramar Português ou aqueles que, de alguma forma, estiveram em contacto com os portugueses, mas igualmente a cultura de Portugal e, mesmo, as culturas e sociedades de todos os povos da Terra –, o legado de Jorge Dias para a constituição de uma museologia etnológica em Portugal.

Quando, em 20 de Novembro de 1962, são inauguradas as instalações do Museu de Etnologia do Ultramar, então no rés-do-chão do Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina, concretizava-se, em certa medida, uma das aspirações fundamentais de Jorge Dias, resultante do seu trabalho no âmbito da Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português²¹.

No seu figurino inicial – Portaria n.º 19 137, de 21 de Agosto de 1962, e Decreto n.º 46 254, de 19 de Março de 1965, que discriminava os seus estatutos –, consagrava-se o Museu de Etnologia como um Museu de Etnologia

Geral²², reafirmando a orientação que Jorge Dias lhe imprimiu: um verdadeiro Museu do Homem. Nesse momento talvez se começasse a cumprir, numa antevisão histórica do que décadas depois seria conhecido como o pós-colonialismo, um enunciado então recentemente formulado por Lévi-Strauss:

*Os museus de antropologia enviaram outrora homens – que viajavam num só sentido – em busca de objectos, que viajavam em sentido inverso. Mas hoje os homens viajam em todos os sentidos, e, como esta multiplicação de contactos traz consigo uma homogeneização da cultura material (que, para as sociedades primitivas, se traduz mais das vezes por uma extinção), pode-se dizer que, sob certos aspectos, os homens tendem a tomar o lugar dos objectos*²³.

Num certo sentido, também Pancho Guedes o “ante-percepcionou”, patrocinando e potenciando um dos momentos fundadores da nova arte africana, numa cidade colonial que, apesar do lastro colonialista, como refere muito assertivamente Alexandre Pomar, era um dos pólos de uma África em mudança.

²² Legislação citada em Ernesto Veiga de OLIVEIRA (1971), *Apontamentos sobre Museologia*. ..., pp. 29-30.

²³ Claude LÉVI-STRAUSS (1958), *Anthropologie Structurale*, Plon, Paris, p. 420.

*understanding of indigenous art, which not only harms us materially, but also shows us as culturally inferior*²⁷.

Jorge Dias, who in 1959 visited Tanzania (then Tanganyika) with the aim of collecting information about the important Makonde community there, noted the development of the local Makonde sculpture, in contrast to the indifference with which it was regarded in the neighbouring Portuguese colony²⁸. Naturally, such indifference was rooted in the same series of factors that had led around a quarter of the Makonde population to seek refuge in Tanganyika: the political, social and economic decision-making that characterized Portuguese colonialism.

The settling of a considerable number of Makonde sculptors in Tanganyika would be decisive for their sculpture’s development. If the pieces that Jorge Dias and his team collected on the Plateau largely corresponded to a traditional source and can, in the truest sense of the term, be considered ethnological pieces, the community of Makonde sculptors who had immigrated to Tanganyika was, in the late 1950s, approaching an important stylistic turning point. Until that time, Makonde sculpture on either side of the River Rovuma had only produced, apart from the existing “airport-art”, traditional figures and idols – including masks and helmets. However, with the dawning of the 1960s, it “freed itself” and moved towards “modern art”, with the assertion of the *ujamaa* (in all its various forms) and *shetani* styles²⁹.

The opening of the February 1959 exhibition “Life and Art of the Makonde People”³⁰, with dozens of objects and hundreds of photographs, can be regarded as the seminal moment for a new perception of African art in Portugal.

¹⁷ Jorge DIAS, Manuel Viegas GUERREIRO & Margot DIAS (1960), “Relatório da Campanha de 1959 (Moçambique, Angola, Tanganhica e União Sul-Africana)”, Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, Centro de Estudos Políticos e Sociais, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, pp. 28-29.

¹⁸ A symptomatic indicator of this indifference was the laborious process of “de-customising” artefacts from the Port of Lisbon. Only after the personal intervention of Adriano Moreira and compliance with endless bureaucratic formalities could the pieces from Mozambique be released, which, taking into consideration the fact that they belonged to an official body and were destined to form part of a State institution, testifies to the insensitivity which surrounded “indigenous art” (private communication from Margot Dias, October, 4th, 1988).

¹⁹ See Margot DIAS (1973), *O Fenómeno da Escultura Maconde Chamada “Moderna”*, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa.

²⁰ A small catalogue was then produced, containing a short introductory text to Makonde society and culture, the presentation of sections from the exhibition, along with a list of the exhibits. See *Vida e Arte do Povo Maconde* (1959), Serviço Nacional de Informação, Lisboa.

The technique and language used was carried through to the exhibitions that followed and represents, alongside the guiding principle that Jorge Dias thought should underpin the establishment of a Museum of Overseas Ethnology – documenting not only the peoples what was then the Portuguese Overseas, or people who had in some form been in contact with the Portuguese, but also the culture of Portugal itself and even the cultures and societies of all the Earth’s peoples – the legacy of Jorge Dias for the establishment of a ethnological museum in Portugal.

When on November 20th, 1962, the Overseas Ethnology Museum was inaugurated on what was then the ground floor of the Higher Institute of Overseas Political and Social Sciences, one of Jorge Dias’ dreams was to some extent fulfilled, a result of his work at the Mission for the Portuguese Overseas Ethnic Minorities Studies²¹.

Its initial model – Ordinance no. 19 137, of August 21st, 1962, and Decree no. 46 254, of March 19th, 1965, which set out its statutes – established the Museum of Ethnology as a Museum of General Ethnology²², restating the direction that Jorge Dias had set out: a real Museum of Mankind. That moment perhaps marked the beginning of a historic vision, which decades later became known as post-colonialism, recently formulated by Lévi-Strauss:

*Museums of anthropology once sent out men – travelling in one direction only – in search of objects, which then travelled in the other direction. Today, however, men travel in every direction, and as this multiplication of contacts brings a homogenization of material culture (which, for primitive societies, means more often than not extinction), it could be said that, in certain aspects, men are tending to take the place of objects*²³.

In a sense, Pancho Guedes also “perceived the future” by sponsoring and making possible one of the defining moments in new African art, in a colonial city that, despite its colonial baggage, as Alexandre Pomar vigorously terms it, was an axis for an Africa in flux.

²¹ At their current location in Restelo, Lisbon, is the collection of over 25,000 pieces, most of them African, in large part due to the pioneering efforts of Jorge Dias and his team at MEMEUP.

²² Legislation quoted in Ernesto Veiga de OLIVEIRA (1971), *Apontamentos sobre Museologia*. ..., pp. 29-30.

²³ Claude LÉVI-STRAUSS (1958), *Anthropologie Structurale*, Plon, Paris, p. 420.

¹⁹ Ver Margot DIAS (1973), *O Fenómeno da Escultura Maconde Chamada “Moderna”*, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa.

²⁰ Um pequeno catálogo foi então produzido, contendo um breve texto de introdução à sociedade e à cultura Maconde, a apresentação das secções da exposição, bem como, ainda, uma listagem das peças expostas. Ver *Vida e Arte do Povo Maconde* (1959), Serviço Nacional de Informação, Lisboa.

²¹ Nas suas actuais instalações ao Restelo, em Lisboa, repousa um acervo de mais de 25 000 peças, grande parte das quais africanas, o que se fica a dever, inegavelmente, ao esforço pioneiro de Jorge Dias e da sua equipa da MEMEUP.

Revisitando os anos em que Pancho Guedes viveu em Moçambique: as artes e os artistas

ALDA COSTA

Em Moçambique vivia-se num mundo fechado e ideal em que do Império só havia boas notícias, inaugurações e discursos. Era um mundo de boatos, segredos, novidades de café e de uma teia sempre crescente de informadores e de agentes – mas aonde, apesar de tudo, tudo parecia ser possível.

Amâncio d’Alpoim Guedes¹

Pancho Guedes (n. 1925), arquiteto, pintor, escultor, colecionador, mecenas, desempenhou durante os anos em que viveu em Moçambique um importante papel cultural: pelo seu próprio trabalho, que juntou diversos mundos, pelo papel de mediador que desempenhou entre artistas, de todas as tradições, e um público mais vasto, local e internacionalmente, e o mundo artístico institucionalizado a que na época teve acesso. Este papel, realizado entre o centro e as margens, objecto de opiniões controversas, marcou profundamente a história da arte moçambicana. Esta exposição proporciona múltiplas possibilidades para alargar o conhecimento sobre as artes e os artistas deste período e, ao mesmo tempo, abre outros possíveis caminhos para o seu estudo. Este texto pretende ser uma contribuição nessa direcção e pretende também suscitar o surgimento de outras vozes e perspectivas na investigação e escrita dessa história.

A criação do Núcleo de Arte na colónia

A ideia da criação do Império africano em que o Estado Novo investiu desencadeou, principalmente a partir dos anos 30 do século passado, profundas mudanças na então colónia portuguesa de Moçambique. Numa realidade caracterizada por grandes assimetrias e presença governativa desigual, ganhavam proeminência as cidades de Lourenço Marques (actual Maputo), a capital, e da Beira, onde se concentravam os serviços administrativos e, gradualmente, um número cada vez maior de recursos humanos e económicos. Entre a ligação aos países vizinhos, em particular a África do Sul e a ex-Rodésia (actual Zimbabwe), e a ligação a Portugal, foi-se “construindo” Moçambique.

¹ Lembrança do pintor Malangatana Valente Ngwenya quando ainda jovem. In Navarro, J. (org.) (1998) *Malangatana* (pp. 9-14). Maputo: Editorial Ndjira.

Foi neste meio colonial que alguns, poucos, indivíduos – funcionários, professores, profissionais liberais com habilidades artísticas ou interesse pelas artes e cultura, aspirantes a artistas – desenvolveram e animaram, na capital e em outros locais, um discreto movimento cultural. Um ou outro interessou-se pela arte africana e começou a coleccionar, mesmo quando era dominante a falta de educação artística. “Chamam ‘bonecos’ às imagens plásticas!” e “o que mais admira é que pessoas cultas também lhes chamem bonecos!”, queixava-se Felisberto Ferreirinha². Começavam assim a desenvolver-se, a coexistir e a interagir, em particular nas cidades que nasciam, mas não só nas cidades, dois “tipos” de artistas: o artista africano e as suas práticas artísticas visíveis numa multiplicidade de objectos pequenos, pessoais e de uso doméstico e em diversas tradições de escultura, e o artista (europeu e, mais tarde, também africano) que utiliza novos métodos e processos de fazer arte, recorre a novos materiais e desempenha um outro papel social. Abordaremos alguns aspectos desta relação, coexistência e interacção.

Alguns destes participantes estiveram na origem, em 1936, da criação do Núcleo de Arte da Colónia de Moçambique que se constituiu, na cidade de Lourenço Marques, com o objectivo de difundir a educação estética e promover o progresso da arte na colónia. A esta sociedade cabia, de acordo com os estatutos, organizar cursos de ensino artístico, realizar exposições de arte, criar um Museu de Arte (com uma secção de arte indígena), promover a vinda de artistas de Portugal para realizarem trabalhos na colónia, de assuntos locais, organizar em Portugal exposições de arte de assuntos moçambicanos e concorrer por todas as formas para o intercâmbio artístico entre Moçambique e a Metrópole. Entre as suas secções, contavam-se: Arquitectura; Artes Plásticas e Decorativas; Música e Coreografia; Teatro; Literatura e História da Arte; Artes Indígenas e Etnografia e, ainda, Propaganda e Publicidade. Em tudo o que fosse omissso, seriam seguidos os estatutos da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA) da Metrópole. A criação do Núcleo de Arte integrava-se, claramente, na materialização de um pensamento

² Ferreirinha, F. (1933), “Da importância social da arte”. *O Ilustrado*, 17, 23.12.33, pp. 404-405; 409.

Revisiting the years when Pancho Guedes lived in Mozambique: the arts and the artists

ALDA COSTA

At the time, Mozambique was a closed and ideal world in which there was only good news, inaugurations and speeches from the Império (Empire). It was a world of rumours, secrets, gossip and an ever-growing web of informers and agents, but where, in spite of everything, anything seemed possible.

Amâncio d’Alpoim Guedes¹

Pancho Guedes (born in 1925), architect, painter, sculptor, collector and patron, played an important cultural role during the years he lived in Mozambique. This is true because of his own work, which brought together several worlds, as well as for his role as mediator between artists of all traditions, the wider public (local and international), and the institutional artistic world, which he had access to at the time. This role, carried out between the centre and the margins, which was subject to controversy, had a profound effect on Mozambican art history. This exhibition offers many opportunities to widen the knowledge of the arts and artists of this period, and at the same time, throws open other possible paths of study in this area. This text is intended as a contribution in that direction, and also aims at stimulating the emergence of other voices and perspectives in the research and writing of that history.

The creation of the Núcleo de Arte in the colony

The idea of creating the African Empire, which the Estado Novo was set on, triggered profound changes (mainly from the 1930s onwards) in the then Portuguese colony of Mozambique. In a reality characterised by great inequalities and varying governmental presence, the capital city of Lourenço Marques (currently Maputo) and the city of Beira, where most administrative services and, gradually, an ever greater number of human and economic resources were gathering, were both gaining prominence. Mozambique was being “built” amidst its ongoing relations with neighbouring countries, in particular, South Africa and Rhodesia (now Zimbabwe), as well as its connection with Portugal.

¹ Recollection of the painter Malangatana Valente Ngwenya when he was still young. In Navarro, J. (org.) (1998), *Malangatana* (pp. 9-14). Maputo: Editorial Ndjira.

It was in this colonial environment that a very small number of workers, teachers and self-employed professionals that were artistically inclined, or who had an interest in culture and the arts, developed and gave life to a discreet cultural movement in the capital and other places. One or two became interested in African art and started collecting it, even when a lack of artistic education prevailed. “They call the artistic images dummies!” and “what is most surprising is that cultured people also call them dummies!”, complained Felisberto Ferreirinha.² Thus, two “types” of artists began to develop, coexist and interact, especially, but not exclusively, in the cities that were being built: the African artist, whose work took shape in a multiplicity of small, personal and domestic objects, as well as through several sculpturing traditions, and the artist (European, and later African too) who used new methods and processes to create art, resorted to new materials and played a different social role. We will deal with some aspects of this relationship, coexistence and interaction below.

In 1936, some of these individuals were involved in the creation of the Núcleo de Arte da Colónia de Moçambique, which was set up in the city of Lourenço Marques with the aim of spreading aesthetic education and promoting the progress of art in the colony. According to the association’s statutes, its job was to organise art courses, put on art exhibitions, create an art museum (with an indigenous art section), and organise visits by artists from Portugal, who could create works of art in the colony inspired by local subjects. It was also its job to organise art exhibitions dealing with Mozambican subjects in Portugal and contribute, in every possible way, to the artistic exchange between Mozambique and the metropole. Its sections included: Architecture, Fine and Decorative Arts; Music and Choreography; Theatre; Literature and Art History; Indigenous Art and Ethnography and also Propaganda and Publicity. In the event of a situation not being covered by the association’s statutes, the statutes of the metropole’s Sociedade Nacional de Belas Artes (Portuguese Fine Arts Society) would apply. The creation of the Núcleo de Arte was clearly the embodiment of imperial thinking and of

² Ferreirinha, F. (1933), “Da importância social da arte”. *O Ilustrado*, 17, 23.12.33, p. 404-405; 409.

imperial e de aproximação das colónias a Portugal, de que fizeram igualmente parte as grandes acções de propaganda realizadas na época³, mas a sua acção e importância na colónia vão estender-se, como veremos, muito para além destes interesses.

Neste contexto de aproximação entre Portugal e as colónias⁴, chegou a Moçambique o escultor Jorge Silva Pinto, o primeiro artista que o Núcleo de Arte convidou a visitar a colónia. Convidado para trabalhar em motivos locais, acabou por se fixar e tornar-se professor do ensino técnico, dando um novo impulso ao curso de Desenho que já estava a funcionar. Em 1938, apresentou publicamente os primeiros trabalhos aqui realizados. Entre a população colona, foram vários os elogios aos organizadores, ao escultor e aos trabalhos apresentados, expressos nos jornais da cidade. O mesmo aconteceria, alguns anos depois, com a primeira exposição de Frederico Ayres, um pintor naturalista que se destacou na pintura de paisagem e de história. “Alegrai-vos, leitores! Temos um Pintor em Lourenço Marques! Um pintor com nome feito”, escrevia Sobral de Campos⁵.

Entre os africanos colonizados, a política vigente distinguia entre “assimilados” e “indígenas”. Esta distinção reproduzia a discriminação racial, social e cultural inseparável da situação colonial e proporcionava diferentes possibilidades de integração na sociedade colonial. Para as gerações letradas e cultas de “não-brancos”, de mulatos e negros “assimilados”, que emergiram neste contexto e que tiveram a possibilidade de manifestar as suas opiniões nos jornais, a reacção foi também favorável. Nessa época, o reconhecimento e a defesa da produção artística dos africanos não eram considerados impeditivos da aprendizagem de uma outra arte, da arte ocidental. As primeiras exposições de arte organizadas na colónia eram entendidas como “um progresso para a terra e para os africanos”. Aliadas ao “estudo profundo do folclore da terra africana”, abririam caminho – acreditava-se então – para o surgimento de uma síntese artística.

³ Por exemplo, a 1.ª Exposição Colonial Portuguesa no Porto (1934), a 1.ª Exposição de Arte Colonial realizada em Portugal, a partir de modelos presentes na Exposição Colonial, a Exposição do Mundo Português (1940).

⁴ Em 1937, realizou-se em Lourenço Marques a 1.ª Exposição de Arte Portuguesa nas colónias, iniciativa da SNBA e da delegação da Sociedade de Geografia de Lisboa.

⁵ *Itinerário*, n.º 21, 31 de Outubro de 1942, pp. 4-5.

A arte e os artistas africanos

Durante os anos 50 e 60 havia qualquer coisa de agitado e extraordinário naquela lindíssima cidade que os Portugueses tinham feito em menos de cinquenta anos e a que chamavam Lourenço Marques.

Amâncio d’Alpoim Guedes⁶

Com o fim da II Guerra Mundial, novas mudanças políticas aconteceram. Ao pensamento imperial do Estado Novo sucedia uma nova fase muito influenciada pelas pressões políticas internacionais: a criação da Nação pluricontinental e multirracial, mantendo-se, no entanto, sem alterações de maior as políticas e práticas oficiais. Nos anos que se seguiram, verificou-se um vasto programa de investimentos nas colónias e um consequente aumento da população colona. Postos mais especializados de trabalho, maior oferta, melhores condições materiais atraíram e fizeram fixar em Moçambique um número considerável de profissionais que contribuíram para o desenvolvimento de um novo ambiente: arquitectos, artistas, professores, críticos, animadores culturais, entre outros profissionais que reforçaram os valores estéticos e ideológicos do Movimento Moderno, até aí timidamente presentes, e influenciaram o que passou a acontecer, em muitas áreas, na colónia.

Foi a esta cidade que Pancho Guedes, o jovem que queria ser pintor e acabara de concluir o curso de Arquitectura na África do Sul, regressou e onde começou a trabalhar. Vivia-se localmente, ao nível das obras públicas, um momento de transição da expressão modernista para uma nova linguagem imposta pelo Estado, historicista e monumental⁷, ao mesmo tempo que se tentava implantar o plano geral de urbanização da cidade, desenvolvido em Lisboa. Escusado será dizer que foram enormes os obstáculos à sua concretização. Gradualmente, nos anos seguintes, foi-se desenvolvendo uma produção local Moderna, a que estão associados diversos arquitectos e que tem sido objecto de estudo.

O Núcleo de Arte, a que pertenciam alguns dos arquitectos intervindo na cidade, também vivia mudanças. Ambicionava relançar-se e procurava intercâmbios com a África do Sul, com Portugal, e com outros países. João Ayres⁸ (1921-2001), filho do pintor Frederico Ayres, chegara em 1946, realizara uma

⁶ *Idem, ibidem*, p. 9.

⁷ Ver Ferreira, A. F. (2008), *Obras Públicas em Moçambique*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

⁸ Ou João Aires.

the attempt to build closer relations between Portugal and its colonies, as were the large-scale propaganda campaigns carried out at the time³. Its actions and importance in the colony, however, spread far beyond those interests, as we will see.

In this context of relationship building between Portugal and the colonies⁴, the sculptor Jorge Silva Pinto travelled to Mozambique as the first artist the Núcleo de Arte invited to visit the colony. Invited to work with local motifs, he ended up settling down and becoming a teacher in technical education, giving a boost to the drawing course that was already being run. In 1938, he presented the first works that had been carried out in Mozambique to the public. In the city newspapers, the colonist population praised the curators, the sculptor and the exhibited works. The same would happen a few years later with the first exhibition of Frederico Ayres, a naturalist painter who excelled at landscape and history painting. “Readers, rejoice! There’s a painter in Lourenço Marques! A painter who’s made a name for himself”, wrote Sobral de Campos⁵.

Among the colonized Africans, the policy in force distinguished between the *assimilados* (assimilated) and the *indígenas* (indigenous). This distinction reproduced the racial, social and cultural discrimination that was part of the colonial situation and which created different possibilities of integration in the colonial society. For the educated and cultured generations of non-whites, of mulatto and black *assimilados*, who emerged in this context and had the possibility of expressing their opinions in the newspapers, the reaction was also favourable. At that time, the recognition and defence of African artistic production were not considered impediments to the learning of western art. The first art exhibitions that were organised in the colony were seen as “progress for the country and for the Africans”. Together with the “in-depth study of African folklore”, they paved the way – or so it was believed at the time – for the emergence of an artistic synthesis.

³ For example, the 1st Portuguese Colonial Exhibition in Porto (1934), the 1st Colonial Art Exhibition in Portugal (which used the Colonial Exhibition as a model), and the Portuguese World Exhibition (1940).

⁴ In 1937, the 1st Exhibition of Portuguese Art in the colonies took place in Lourenço Marques. It was an initiative of the Sociedade Nacional de Belas Artes and the branch office of the Lisbon Geography Society.

⁵ *Itinerário*, n.º 21, October 31st, 1942, pp. 4-5.

Art and African artists

During the ‘50s and ‘60s there was something restless and extraordinary about the beautiful city that the Portuguese had built in less than fifty years and which they called Lourenço Marques.

Amâncio d’Alpoim Guedes⁶

With the end of the Second World War, there were new political changes. The imperial thinking of the Estado Novo was replaced by a new phase which was heavily influenced by international political pressures. The multicontinental and multiracial nation was created, although official policies and practice remained almost the same. In the following years, there was a vast programme of investments in the colonies which resulted in an increase in the colonist population. More specialised job vacancies, greater supply and better working conditions attracted a considerable number of professionals to Mozambique, who ended up settling there and contributed to the development of a new environment. Architects, artists, teachers, critics and entertainers, among other professionals, consolidated the aesthetic and ideological values of the Movimento Moderno (Modern Movement), until then only a timid presence, and influenced what was to happen in many areas of life in the colony.

It was to this city that Pancho Guedes, the young man who wanted to be a painter and who had just finished an architecture course in South Africa, returned and started to work. In terms of public building, the city was going through a transitional phase, moving from modernist expression to a new language imposed by the state which was historicist and monumental⁷. At the same time the general urbanization plan for the city, which had been developed in Lisbon, was being implemented. Needless to say, there were enormous obstacles to achieving this. Gradually, in the following years, a local Modern style was developed, to which several architects were associated and which has been the subject of study.

The Núcleo de Arte, which some of the city’s architects belonged to, was also undergoing changes. The association wanted to re-launch itself and was seeking exchanges with South Africa, Portugal and other countries. João Ayres⁸ (1921-2001), son of the painter Frederico Ayres, arrived in 1946, and put on an exhibition in the following year.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 9.

⁷ See Ferreira, A. F. (2008) *Obras Públicas em Moçambique*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

⁸ Or João Aires.

exposição no ano seguinte e chamara a atenção pelo trabalho completamente diferente do que então se fazia na cidade. Pintara temas locais de cariz social à volta do trabalho e, em particular, do trabalho no cais.

Foi neste contexto que o Núcleo fez aprovar novos estatutos, alargou e ajustou as secções, introduzindo o cinema e criando uma secção de crítica e teoria de arte. Recomeçaram os cursos de desenho, pintura e escultura sob orientação de Frederico Ayres, João Ayres e Silva Pinto. As suas secções estavam activas e reuniam com regularidade. Os debates organizados sobre a arte académica e a arte moderna envolveram diversos intelectuais e artistas. Os sócios eram, na época, mais de cem. A falta de uma sede própria continuava a ser uma dificuldade que só se resolveria, anos mais tarde, com o apoio da Fundação Gulbenkian. Entre os alunos, contavam-se vários jovens e aspirantes a artistas que vão intervir, em variadas frentes, nos anos seguintes. Importa realçar a organização da 1.ª Exposição Geral de Artes Plásticas de Moçambique⁹, por iniciativa do Núcleo de Arte, em 1949, que pretendeu reunir trabalhos de quantos, de norte a sul, se dedicavam às artes plásticas. Entre o numeroso grupo de participantes, referimos, entre outros, Luís Polanah, José Lobo Fernandes, José Freire, José Soares, Antero Machado, João Paulo, Alfredo da Conceição e António Bronze. Entre os fotógrafos presentes, são de mencionar Joaquim Azevedo Júnior, Arnaldo Silva e Carlos Alberto Vieira.

No fim da década de 40, já num contexto questionador do colonialismo e de reivindicação mais acentuada das tradições artísticas africanas, era muito pequeno o número de africanos que recorria ao desenho, à pintura, à caricatura, à ilustração ou à fotografia. Luís Polanah é talvez o melhor exemplo desta realidade. A ausência de “artistas de cor em Moçambique”, ou melhor, de artistas com escola, de artistas que tivessem frequentado um curso de pintura ou escultura para aperfeiçoar a sua vocação, era notada. Chamava-se igualmente a atenção para a “arte colectiva” praticada pelos indígenas, alguns verdadeiros artistas ignorados, como era o caso dos escultores maconde. Juntar numa exposição em que concorressem, em especial, “indivíduos de cor”, todos estes artistas, ignorados ou com vocação revelada, que não tinham frequentado escolas de arte, era entendido como um estímulo necessário à cultura artística de Moçambique. Também em 1949, Felisberto Ferreirinha, que há muito se interessava pela arte africana, mostrou a sua colecção

⁹ A SNBA de Lisboa organizara, em 1946, a 1.ª Exposição Geral de Artes Plásticas.

de escultura dos maconde e proferiu na Sociedade de Estudos uma palestra sobre o mesmo tema. No Norte de Moçambique, onde vivera alguns anos, tomara contacto com outras formas de arte que considerava reveladoras de mais “primitivismo” que a arte dos maconde e adquirira trabalhos recentes que avaliava como menos “genuínos e valiosos”. Interrogava-se sobre o futuro da arte africana e partilhava com alguns dos seus contemporâneos receios sobre a sua “europeização” ou desaparecimento¹⁰.

A necessidade de uma escola de arte, para desenvolver o interesse e as vocações que se revelavam entre os africanos e não só, foi várias vezes referida. A ilustração ou o cartaz e a colaboração nos jornais pareciam ser o único futuro para estes jovens. A excepção que constituiu Bertina Lopes (n. 1924), meio europeia e meio africana, que estudara Belas-Artes em Portugal e regressara a Moçambique, onde foi professora e artista interventiva, não muda muito a situação apresentada, embora houvesse algumas alterações nos anos seguintes. Jovens, oriundos da minoria culta de colonizados mas também filhos de colonos, inconformados com a situação colonial começaram a aparecer associados em várias iniciativas culturais, na capital mas também em outros pontos da colónia. Os ventos de mudança e o desenvolvimento do nacionalismo e do anticolonialismo criaram, nos anos seguintes, mais oportunidades de intervenção, participação e reflexão sobre a procura de uma expressão africana e mesmo moçambicana. A este respeito, são referências importantes as reflexões de Aníbal Aleluia e José Craveirinha.

Pancho Guedes e todas as artes

O “mundo” da colónia, de que a capital era o palco principal, estava longe de ser homogéneo e proporcionava, por isso, algumas oportunidades. Nele, “tudo parecia ser possível”. Pancho Guedes terminara o curso de Arquitectura em 1949, mas não deixara de lado a pintura, a sua vontade de ser pintor. Os muralistas mexicanos e alguns pintores pós-cubistas eram algumas das suas referências nessa época¹¹. Frequentara o meio artístico de Joanesburgo, participara em exposições. Regressado a Lourenço Marques, desde logo abraçou todas as artes, a começar pela pintura. João Ayres era

¹⁰ Felisberto Ferreirinha regressou, ainda em 1949, a Portugal (Espinho), onde faleceu poucos anos depois. O que terá acontecido à sua colecção?

¹¹ Entrevista de Ulli Beier a Pancho Guedes. In *Guedes, P. (org.) (2009) Pancho Guedes. Vitruvius Mozambicanus*. Lisboa: Museu Colecção Berardo.

His work drew attention because of how different it was from what was being produced in the city at the time. He painted local subjects of a social nature, which were related to the theme of work, particularly work on the docks.

It was in this context that the Núcleo had new statutes approved, and that it expanded and adjusted its sections. It included cinema and created an art theory and criticism section. The drawing, painting and sculpture courses run by Frederico Ayres, João Ayres and Silva Pinto restarted. Its sections were active and met regularly. The debates that were organised about academic and modern art involved various intellectuals and artists. At the time there were over one hundred members. The association’s lack of premises continued to be an issue, which was only solved years later with the support of the Gulbenkian Foundation. Amongst the students were several youngsters and aspiring artists who would intervene on various fronts in the following years. It is important to highlight that in 1949 the Núcleo de Arte organised the 1st General Mozambican Fine Arts Exhibition⁹. Its intention was to gather all those involved in the visual arts, the length and breadth of the country. Among the large number of participants were Luís Polanah, José Lobo Fernandes, José Freire, José Soares, Antero Machado, João Paulo, Alfredo da Conceição and António Bronze. Joaquim Azevedo Júnior, Arnaldo Silva and Carlos Alberto Vieira were some of the photographers who participated.

At the end of the 1940s, in a context where colonialism was already being questioned and there was greater assertion of African artistic traditions, the number of Africans who turned to drawing, painting, caricature, illustration or photography was very small. Luís Polanah is perhaps the best example of this. The absence of “coloured artists in Mozambique”, or rather, of qualified artists, who had done a painting or sculpture course to perfect their vocation, was remarkable. Attention was also drawn to the “collective art” of the indigenous people, some of whom were serious cases of ignored talents, such as the Maconde sculptors. Gathering these ignored or recently discovered talents who had not been to art schools, the “coloured artists” in particular, in an exhibition, was seen as a necessary stimulus for Mozambique’s artistic culture. In 1949, Felisberto Ferreirinha, who had long been interested in African art, exhibited his Maconde sculpture collection and delivered a lecture on the subject at the Sociedade de Estudos. In the North of Mozambique, where he had lived for some years, he had come into

⁹ In 1946 th SNBA had promoted the 1st General Fine Arts Exhibition.

contact with other forms of art, which he thought to reveal more “primitivism” than the work of the Maconde. He had acquired more recent works, which he considered to be less “genuine and valuable”. He raised the issue of the future of African art and shared some of his fears about its possible “Europeanization” or disappearance with his contemporaries.¹⁰

The need for an art school to develop the interest and vocations among Africans (and others) was highlighted several times. Illustration or poster design and working with newspapers seemed to be the only future for these youngsters. The exception was Bertina Lopes (born in 1924), half European and half African, who had studied fine art in Portugal and then returned to Mozambique, where she was a teacher and an active artist. The exception she represented did not alter the situation much, but in the following years there were some changes. Youngsters from the cultured minority of the colonised population, but also children of colonists who would not accept the colonial situation started getting involved with various cultural initiatives in the capital and other parts of the colony. In the following years, the winds of change and the development of nationalism and anti-colonialism created more opportunities for intervention, participation and reflection about the search for an African and even Mozambican expression. The reflections of Aníbal Aleluia and José Craveirinha on this topic are an important reference.

Pancho Guedes and all the arts

The “world” of the colony, of which the capital was the main stage, was far from homogeneous, and therefore offered certain opportunities. “Everything seemed possible” there. Pancho Guedes finished his architecture course in 1949 but did not give up painting or his desire to be a painter. The Mexican muralists and a few post-cubist painters were among his influences at the time.¹¹ He had been part of the artistic milieu in Johannesburg and had participated in exhibitions. When he returned to Lourenço Marques, he immediately embraced all the arts, starting with painting. At the time, João Ayres was an outstanding figure and inspiration. As Pancho Guedes said a few years later: “João Ayres shook up the artistic

¹⁰ In 1949 Felisberto Ferreirinha returned to Portugal (Espinho), where he died a few years later. What happened to his collection?

¹¹ Pancho Guedes interview by Ulli Beier. In *Guedes, P. (org.) (2009) Pancho Guedes. Vitruvius Mozambicanus*. Lisboa: Museu Colecção Berardo.

então uma figura marcante, inspiradora, como disse Pancho Guedes, alguns anos mais tarde, referindo-se ao artista¹²: “João Ayres foi o grande perturbador artístico de Moçambique; foi ele o primeiro que aqui vigorosamente anunciou e demonstrou as visões do nosso tempo; foi ele quem durante anos influenciou e guiou quase todos aqueles que então aqui pintaram.”

Parece ter sido com este artista, então um amigo, a sua primeira exposição na cidade, uma exposição que, como disse em várias ocasiões, causou escândalo e foi censurada. Quando terá acontecido? Encontrámos registo, até ao momento, da participação de Pancho Guedes numa exposição em 1950. Será esta a exposição a que se refere? Tratou-se do 1.º Salão de Artes Plásticas de Moçambique onde apresentou dez trabalhos¹³. Devem ter sido pintados ainda na África do Sul. Um deles (“A Pedrada”) consta no catálogo da sua recente exposição no Museu Coleção Berardo. Talvez nesta mesma altura se tenha tornado sócio do Núcleo de Arte, o clube de arte que às vezes menciona, e pelo menos a partir de 1952, e durante vários anos, esteve à frente da secção de Crítica e Teoria de Arte. O seu nome aparece mais tarde associado à secção de Arquitectura. Foi acompanhando o que acontecia, mesmo que com alguma distância, o trabalho dos que já eram conhecidos e dos que se iniciavam. Seguiu com atenção, como teve oportunidade de me revelar¹⁴, o trabalho de Antero Machado, com quem trabalhou em alguns projectos e que considerava, na época, “o melhor deles todos”. Antero fixou-se, alguns anos depois, na África do Sul. Os dois terão trabalhado no projecto do restaurante Zambi, em Maputo, onde se conservam até hoje três murais.

Apesar de Pancho Guedes entender o trabalho da arquitectura como um trabalho parecido com o do pintor, do escultor ou do escritor, em breve o trabalho de arquitecto lhe tomou praticamente o tempo todo. Trabalhando para a Câmara Municipal, colaborando com a Comissão de Monumentos e Relíquias Históricas e tendo, ao mesmo tempo, escritório próprio, ocupava-se da pintura à noite e nas tardes de fim-de-semana, ia acumulando ideias e de vez em quando pintava. “Era irregular, não tinha continuidade, e por isso não fazia exposições.” De facto, a exposição em que participou a seguir aconteceu, pelo que é possível saber até ao momento, apenas em 1957: o 1 Salão

da Câmara Municipal. Organizado pelo Núcleo de Arte, teve lugar no âmbito da comemoração das festas da cidade, uma tradição que se manterá em anos seguintes. Participou com cinco trabalhos de pintura¹⁵, ao lado de João Ayres, Jorge Garizo do Carmo, Bertina Lopes, Rui Calçada Bastos, Ana Maria Graça, Fernando Fernandes, Norberto Galdes, e João Paulo, entre outros. Para além de pintura, o Salão integrava aquarela, desenho, pastel, cerâmica, trabalhos da escola do Núcleo, de desenho e pintura, arte infantil (do seu filho, Pedro Paulo d’Alpoim Guedes) e, talvez pela primeira vez numa mesma exposição, arte indígena (primitivos).

Esta última secção integrava arte dos maconde e arte dos ronga das colecções de Velez Grilo e Vítor Evaristo. A arte dos maconde incluía bustos, esculturas figurativas, esculturas de animais, sem qualquer referência ao autor, data, material, local de produção ou aquisição. A arte dos ronga estava representada por esculturas de animais, serpentes, pássaros, crocodilos, macacos, cágados, recipientes esculpidos, esculturas figurativas (guerreiro, missionário). Tratava-se da procura de uma síntese artística? Apenas de reconhecimento e incentivo às artes locais? De afirmação da igualdade de todas as artes?

Amâncio d’Alpoim Guedes foi um dos organizadores deste Salão que reflectiu alguns dos seus interesses, relações e práticas, mas também interesses mais alargados, pelo menos de um pequeno número de outras pessoas. O próprio Núcleo, provavelmente reflectindo uma vontade oficial da época, já mostrara vontade de participar na criação de um museu de arte que reunisse “a criação artística espontânea do nativo”. Na selecção feita para este 1 Salão, estão reflectidos alguns dos interesses que nortearam parte das colecções que o arquitecto foi constituindo. Os dois, Pancho e Dorothy (Dori), tinham começado a “coleccionar escultura popular local, caixas com serpentes e outros animais, tinham a casa cheia desses objectos”, falavam com as pessoas que os faziam, perguntavam-lhes o que podiam fazer de diferente, estimulavam-nos a experimentar, adquiriam o resultado das experiências. Este interesse foi-se alargando e continuou nos anos seguintes. O olhar de Pancho via o que muitos não viam, nas viagens que fazia a várias zonas de Moçambique por causa do trabalho, por onde passava diariamente, nas exposições que aconteciam, na escola do Núcleo de Arte onde se iniciavam jovens e menos jovens.

Um dos trabalhos de pintura da sua colecção, da autoria de Amaro, de 1957, pertence talvez a Rui Amaro,

scene in Mozambique; he was the first here to vigorously declare and demonstrate the visions of our time; for years he influenced and guided almost all who painted here at the time”.¹²

Pancho Guedes’ first exhibition in the city seems to have been with this artist, a friend of his at the time. As he has said on several occasions, the exhibition caused a scandal and was censored. When did it take place? So far, we have found a record of Pancho Guedes’ participation in an exhibition in 1950. Was this the exhibition he was referring to? It was the 1st Mozambican Fine Arts Exhibition, where ten of his works were shown.¹³ They must have been painted in South Africa. One of them (*A Pedrada*) is in the catalogue of his recent exhibition at the Museu Coleção Berardo. Perhaps it was then that he became a member of the Núcleo de Arte, the art club that he sometimes mentions. We know that from 1952, and for several years, Pancho headed the Art Theory and Criticism section. At a later date, his name appears associated with the Architecture section. Albeit from a distance, he followed the work of those who were already well-known, as well as those who were just starting.

As he told me,¹⁴ he closely followed the work of Antero Machado, with whom he worked on some projects, and who, at the time, he considered “the best of them all”. A few years later, Antero settled in South Africa. The two had worked on the Zambi restaurant project in Maputo, in which three of their original murals can still be found.

Although Pancho Guedes thought of architectural work as being similar to that of a painter, sculptor or writer, soon his work as an architect took up practically all of his time. He worked for the Town Hall, the Historical Monuments and Relics Committee, and at the same time had an office of his own. He sometimes painted at night and on weekend afternoons. “It was sporadic and didn’t have continuity, and so I didn’t put on exhibitions”. In fact, from what we have been able to gather, the next exhibition he participated in was only in 1957: the First Town Hall Exhibition. Organised by the Núcleo de Arte, it took place as part of the city festival, a tradition which would be continue for the following years. Pancho showed five paintings¹⁵, along with João Ayres, Jorge Garizo do Carmo,

12 *A Tribuna*, May 5th, 1963.

13 *O Papagaio; Grupo com um morto; Pescadores; Carroças; Ciclistas; Fotografia de uma família; Homem atirando uma pedra (A pedrada); Duas mulheres com um menino; Bóias e homens-meio dia and Crucifixo.*

14 Personal communication, March 10th, 2003.

15 *Gladiador; Batalha naval; Galera; Composição geométrica and Aurora.*

Bertina Lopes, Rui Calçada Bastos, Ana Maria Graça, Fernando Fernandes, Norberto Galdes and João Paulo, among other artists. Besides the paintings, the Exhibition included watercolours, drawings, pastel, pottery, drawings and paintings from the Núcleo school, children’s art (by Pancho’s son, Pedro Paulo D’Alpoim Guedes) and, perhaps for the first time in the same exhibition, indigenous art (primitives).

The latter section included art by the Makonde and the Ronga from the collections of Velez Grilo and Victor Evaristo. The Makonde art included busts, figurative sculptures and animal sculptures, with no references to the artist, date, materials used, or place of production or purchase. The Ronga art was represented by animal sculptures, such as snakes, birds, crocodiles, monkeys and turtles. There were also sculpted containers and figurative sculptures (a warrior and missionary). Did this represent a search for artistic synthesis? Was it just a way of recognising and encouraging local arts? Was it a way of affirming the equality of all the arts?

Amâncio Alpoim Guedes was one of the organisers of this Exhibition, which reflected some of his interests, relations and practices, but also wider interests, at least those of a small number of other people. The Núcleo itself, probably reflecting an official desire of the time, was interested in participating in the creation of an art museum that would gather “the spontaneous artistic creations of the natives”. The selection made for this first Exhibition reflects some of the interests which guided part of the collections that the architect was putting together. Pancho and Dorothy (Dori) had started “collecting popular local sculpture, boxes with snakes and other animals, and their house was full of those objects”. They spoke to the people who made them and asked them what else they could do. They stimulated them to experiment and then acquired the results of those experiments. Their interest grew and continued in the following years. Pancho was able to see what many didn’t were not, whether it was on his work-related trips to different parts of Mozambique, his daily travels, in exhibitions or in the Núcleo de Arte school, where people of all ages were starting out.

One of the paintings from his collection is by Amaro, dated 1957, possibly the work of Rui Amaro, who started painting in that year and saw three of his works selected for that very Exhibition. Is the work in Pancho’s collection entitled *Aquela Casa da Esquina* one of them? At the moment we do not have more information about the path travelled by this aspiring painter later on. José Júlio,

12 *A Tribuna*, 5 de Maio de 1963.

13 *O Papagaio; Grupo com um morto; Pescadores; Carroças; Ciclistas; Fotografia de uma família; Homem atirando uma pedra (A pedrada); Duas mulheres com um menino; Bóias e homens-meio dia e Crucifixo.*

14 Comunicação pessoal, 10 de Março de 2003.

15 *Gladiador; Batalha naval; Galera; Composição geométrica e Aurora.*

que começara a pintar nesse ano e que vira três dos seus trabalhos seleccionados para este mesmo Salão. Será o trabalho da colecção de Pancho um deles, Aquela Casa da Esquina? Não temos, até ao momento, mais informação sobre o percurso posterior deste aspirante a pintor. José Júlio, a quem Pancho se refere algumas vezes, principalmente pelas relações com Malangatana, e de quem tem um trabalho, era também aluno da escola desde 1957. Continuará a pintar e a desenhar, tornando-se conhecido, e o seu trabalho será objecto de alguma controvérsia. As opiniões dividem-se sobre se José Júlio é artista moçambicano ou português.

Este período foi para Pancho Guedes, e para os colaboradores de que se rodeou¹⁶, de grande actividade e experimentação ao nível da escultura, da pintura, dos murais, da arquitectura, como está já amplamente documentado. As colecções continuaram a crescer, incluindo um grande número de desenhos e bordados. Um número cada vez maior de fontes alimentava o seu trabalho. “Polir, rearranjar” era o seu método de trabalho, como diz, um método de trabalho parecido com o do pintor, o do escultor ou o do escritor.

Outras perspectivas, novos desenvolvimentos

A abertura do Museu de Nampula (actual Museu Nacional de Etnologia), que reuniu “objectos e utensílios fabricados pelo indígena, bem como as manifestações do seu génio artístico”, lembrava a acção civilizadora de Portugal, a tempo da visita do Presidente da República, General Craveiro Lopes, em 1956. Nesta acção estiveram envolvidos vários escultores maconde que tiveram, deste modo, oportunidade de valorizar as suas capacidades artísticas, trabalhando livremente, desenvolvendo novos temas ou dando resposta a solicitações do arquitecto do edifício.

É deste período, décadas de 50 e 60, uma parte da colecção maconde de Pancho Guedes. Diversas esculturas e máscaras que a integram assemelham-se a peças da colecção do Museu de Nampula, associadas ao período da sua abertura. Esculturas em madeiras claras e leves que utilizam pigmentos como recurso expressivo.

A utilização da madeira dura, escura, o “pau-preto”, terá sido posterior à utilização da madeira clara e leve, por influência das encomendas a que se pretendia acrescentar valor. Ofereceu também oportunidade para o

desenvolvimento das capacidades artísticas dos escultores, claramente visíveis em peças da colecção de Pancho. Algumas têm semelhanças com peças do ex-Museu Dr. Álvaro de Castro (actual Museu de História Natural), sendo estas mais antigas. Esta pequena colecção, a mais antiga conservada num museu em Moçambique, possui peças das primeiras décadas do século xx. Tem servido de referência importante para o estudo da arte e da cultura material dos vários povos do território, de fonte de inspiração e experimentação. A colecção de Pancho Guedes, agora divulgada, amplia o conhecimento já existente sobre as diferentes fases da escultura maconde.

Ainda para a visita presidencial de 1956, a Agência Geral do Ultramar organizou a Exposição da Vida e da Arte Portuguesas na cidade-capital, e vários foram os artistas locais nela integrados ou que participaram na sua realização. Paradoxalmente, a visita proporcionou também a experiência de criação levada a cabo pelos moradores dos bairros dos subúrbios ladeando a então Av. Craveiro Lopes (actual Av. dos Acordos de Lusaka), a partir das tintas fornecidas pelas autoridades para o embelezamento da zona, e que tanto impressionou e inspirou o arquitecto e a sua pintura.

Neste mesmo contexto, alguns colonizados, vivendo e trabalhando nas cidades e exercendo as profissões que o colonialismo lhes destinava, foram encorajados pelo governo colonial a receber lições de arte, a aprender técnicas europeias, a tornar-se artistas. Jacob Estevão, Elias Estevão, Vasco Campira e, muito provavelmente, Agostinho Mutemba tiveram aulas com Frederico Ayres. Realizaram exposições em Moçambique e na Metrópole, mas o seu trabalho não foi nunca apreciado de forma independente. Olhados como derivativos e imitativos, foi-lhes negada a possibilidade de explorarem individualmente esta experiência, para si símbolo de modernidade.

Pancho Guedes e “a nova arte africana”

Malangatana, um outro jovem colonizado que ambicionava ser artista, começou a desenhar e a pintar nesta mesma época. Não se interessou em ter lições com Frederico Ayres. Preferiu ter lições de arte no Núcleo de Arte onde ensinava João Ayres, um artista moderno que apreciava, e onde se encontravam outras pessoas que admirava. Em Julho de 1959, quando integrou o Salão de Artes Plásticas organizado pela Casa da Metrópole, era aluno da Escola de Pintura e expunha pela primeira vez. Era, segundo o catálogo, “discípulo indígena” de João Ayres. Algum tempo

to whom Pancho sometimes refers to, mainly in regard to his relationship with Malangatana, and one of whose paintings he owns, was also a student of the school from 1957 onwards. He continues painting and drawing and becomes well known, and his work is subject of some controversy. Opinions diverge as to whether José Júlio is a Mozambican or a Portuguese artist.

It is well documented that for Pancho Guedes and the collaborators he surrounded himself with,¹⁶ this period was one of great activity and experimentation in terms of sculpture, painting, murals and architecture. His collections continued to grow and included a large quantity of drawings and embroideries. An ever-growing number of sources fed his work. “Polishing, rearranging” was his work method, a method similar to that of a painter, sculptor or writer.

Other perspectives, new developments

The opening of the Nampula Museum (currently the National Ethnology Museum), which gathered “objects and utensils made by the indigenous people, as well as manifestations of their artistic ingenuity”, was a reminder of Portugal’s civilizing campaign, in time for the visit of the President of the Republic, General Craveiro Lopes, in 1956. Several Makonde sculptors were involved in this campaign and thus had the opportunity of putting their artistic abilities to use, working freely, developing new themes or carrying out the requests of the building’s architect.

Part of Pancho Guedes’ Makonde collection dates from the 1950s and ‘60s. Several sculptures and masks in it are similar to pieces in the Nampula Museum collection, which are dated to the time of its opening. These are wooden sculptures that are both light in colour and weight, on which pigments are used to lend expressiveness. The use of hard, dark wood, the so-called “pau-preto”, probably came about after the use of the former type, influenced by commissions in which a need was felt to add value to the works. This wood also gave the sculptors the opportunity to develop their artistic skills, which is clearly visible in pieces in Pancho’s collection. Some are similar to older pieces in the museum formerly known as the Dr. Álvaro de Castro Museum (now called the Natural History Museum). This small collection, the oldest museum collection in Mozambique, contains pieces

¹⁶ Pancho mentions Gonçalves Diogo, Filipe and Augusto Samuel, among others, as having collaborated on the murals, made several pieces in wood and embroidered many drawings.

from the first decades of the 20th century. It has been an important reference for the study of art and the material culture of the different peoples of the country, as well as a source of inspiration and experimentation. Pancho Guedes’ collection, which has now been made public, widens the existing knowledge of the different phases of Makonde sculpture.

The Ultramar General Agency organised the Exhibition of Portuguese Life and Art in the capital city for the presidential visit in 1956, and several local artists were part of it or helped in its organisation. Paradoxically, the visit also provided dwellers of the suburban neighbourhoods flanking the Av. Craveiro Lopes (now called Av. dos Acordos de Lusaka) with an opportunity for creation, by means of paints supplied by the authorities to embellish the area, the result of which so greatly impressed and inspired the architect and his painting.

In the same context, some of the locals living and working in the cities and exercising the professions that colonialism had allotted them, were encouraged by the colonial government to have art lessons, learn European techniques and become artists. Jacob Estevão, Elias Estevão, Vasco Campira and, in all likelihood, Agostinho Mutemba had lessons with Frederico Ayres. They put on exhibitions in Mozambique and Portugal, but their work was never appreciated in an independent way. They were seen as derivative and imitative and they were denied the possibility of exploring this experience individually, a symbol of modernity for them.

Pancho Guedes and the “new African art”

Malangatana, another local youngster who wanted to become an artist, started drawing and painting at this time. He was not interested in having lessons with Frederico Ayres. He preferred to have art lessons at the Núcleo de Arte, where João Ayres, a modern artist he liked, gave lessons, and where he could find other people he admired. In July 1959, when he took part in the Fine Arts Exhibition organised by the Casa da Metrópole, he was a student at the Escola de Pintura (School of Painting), and his work was being shown for the first time. Malangatana was, according to the catalogue, an “indigenous disciple” of João Ayres. Some time later, in 1960, the following description appeared: “native painter who stands out because of his real qualities and his determined vocation”.¹⁷ He

¹⁷ *Notícias*, January 14th, 1960, last page; p. 9.

¹⁶ Refere, entre outros, Gonçalves Diogo, Filipe, Augusto Samuel como tendo colaborado nos murais, feito diversas peças em madeira e bordado muitos desenhos.



Abdias Muhlanga, anos 1960. (arquivo P.G.)
Abdias Muhlanga, 1960s. (P.G. archive)

depois, já em 1960, “pintor nativo que se impõe pelas suas reais qualidades e pela sua decidida vocação”¹⁷. Já tinha vendido quatro quadros ao arquitecto Pancho Guedes e dois a umas pessoas da África do Sul, e em breve a sua vida ia mudar completamente. A história desta relação que dura até hoje, o abandono do Núcleo de Arte, por conselho do arquitecto, para encontrar um caminho tanto quanto possível livre de influências, e o que aconteceu a partir daí, já foi várias vezes contada. A sua carreira seguiu um rumo completamente diferente nos anos seguintes. A carreira do arquitecto também. O mundo descobriu o arquitecto¹⁸.

As oportunidades criadas pelo contexto histórico de libertação que África vivia reforçavam a crença na possibilidade de uma nova arte africana, resultado de métodos de ensino inovadores e assente numa força criativa original. Malangatana tem referido a sua viagem ao interior, ao que já conhecia, embora sem o saber. O seu percurso está intimamente associado a este contexto. Primeiro, foi a participação na escola de Verão em Moçambique, em Janeiro de 1961. Alguns meses depois,

17 *Notícias*, 14 de Janeiro de 1960, última página; p. 9.

18 *Notícias*, 20 de Agosto de 1961.

em Abril, numa das salas do edifício dos Organismos de Coordenação Económica, na Baixa da cidade, expôs cinquenta e sete trabalhos. No catálogo de apresentação da exposição, Pancho Guedes considerava-o, apesar de principiante, “um dos primeiros pintores de África”, “um pintor natural, completo”, um pintor em cujo trabalho “a composição e a harmonia de cores... aconteciam tão naturalmente como as histórias e as visões”. As reacções à exposição oscilaram entre um entusiasmo sem limites, um entusiasmo reservado e o choque e a surpresa. Fora de Moçambique, também por influência de Pancho Guedes, tornou-se conhecido, os seus trabalhos integraram exposições e suscitaram comentários e reflexões. Mais depressa do que na sua própria terra.

Na mesma época, um outro jovem, pintor de automóveis durante o dia, à noite estudante na Escola Industrial, curso de Pintura Decorativa, tinha a mesma ambição que Malangatana. Era Abdias (Júlio Muhlanga). Tal como Malangatana, expressava-se livremente sobre as suas experiências e sobre a situação que se vivia em Moçambique. Pancho Guedes seleccionou trabalhos dos dois e ainda de Augusto Naftal, Mitine Macie e Alberto Mati para a exposição de arte africana contemporânea integrada no Congresso Internacional de Cultura Africana realizado em Salisbúria (actual Harare) em 1962. Pintura, desenho e bordados. Nesta selecção, Malangatana era o mais conhecido. Abdias pintava há pouco mais de um ano. Mitine Macie trabalhava como servente numa fábrica de tabaco da cidade, e o seu gosto pelo desenho levava-o ao Núcleo de Arte, onde revelara qualidades de pintor. Alberto Mati trabalhava como empregado doméstico e fazia desenhos para Pancho Guedes que, como já se referiu, os mandava bordar ou os utilizava, ele próprio, como uma das múltiplas fontes para algumas das suas pinturas. Augusto Naftal, para além de desenhar, também pintava. Estes artistas eram conhecidos apenas de alguns que, na época, seguiam este movimento nascente, expressão da dualidade e interrelação entre a vida rural e a vida urbana. Abre-se com esta exposição a oportunidade de mostrar alguns desses trabalhos, até ao momento não divulgados e muito pouco conhecidos¹⁹.

Francisco Relógio (1926-1997), que em 1963 passou alguns meses na então Lourenço Marques realizando um mural para a nova sede do ex-Banco Nacional Ultramarino (actual Banco de Moçambique), teve a

19 O Museu Nacional de Arte, o Museu-Galeria Chissano, a Galeria de Malangatana, entre mais uma ou outra colecção, possuem trabalhos de Abdias e Augusto Naftal.



Desenho de João Ayres, 1954 (in “Actualidades”, n.º 4)
Drawing by João Ayres, 1954 (in “Actualidades”, 4)

had already sold four paintings to the architect Pancho Guedes and two to some people from South Africa, and soon his life would change completely. The story of this relationship (which has lasted to this day), his leaving the Núcleo de Arte on the advice of the architect in order to find a path as free from influences as possible, and of what happened from then on, has often been told. His career took on a completely different course in the following years. And so did the architect’s. The world had discovered the architect.¹⁸

The opportunities created by the historical context of the liberation that Africa was undergoing consolidated the belief in the possibility of a new African art, resulting from innovative teaching methods and based on original creative strength. Malangatana has referred to his journey to the interior, a journey to what he already knew, albeit unconsciously. His career is intimately associated to this context. First, there was his participation in the escola de verão (summer school) in Mozambique, in January 1961. A few months later, in April, in one of the rooms of the

18 *Notícias*, August 20th, 1961.

downtown Economic Coordination Bodies building, he exhibited 57 works. In the exhibition catalogue, Pancho Guedes considered that, although Malangatana was a beginner, he was “one of the first painters of Africa”, “a natural, complete painter”, in whose work “the composition and colour harmony... occurred as naturally as stories and visions”. The reactions to the exhibition included wild enthusiasm, reserved enthusiasm, shock and surprise. Outside Mozambique, also due to Pancho Guedes’ influence, Malangatana became well known, and his works were included in exhibitions, provoking comment and reflection. Faster than they did in his own homeland.

At the same time, another young man, who worked as a car painter during the day and was taking a decorative painting course at night at the Escola Industrial, had the same ambition as Malangatana. His name was Abdias (Júlio Muhlanga). Just like Malangatana, he spoke readily of his own experience and about the situation in Mozambique. Pancho Guedes selected works by both of them and also by Augusto Naftal, Mitine Macie and Alberto Mati for the exhibition of contemporary African art, which was part of the International Congress of African Culture in Salisbury (now Harare) in 1962. He chose paintings, drawings and embroidery work. Malangatana was the most famous of the artists selected. Abdias had been painting for just over a year. Mitine Macie worked as an assistant in a tobacco factory in the city and his love of drawing drew him to the Núcleo de Arte, where he showed a talent for painting. Alberto Mati worked as a house servant and did drawings for Pancho Guedes, who has stated that he had them embroidered or used them himself, as one of several sources for some of his own paintings. Besides drawing, Augusto Naftal painted. These artists were known only by the few people who were following this rising artistic movement, an expression of the duality and interaction between rural and urban life. This exhibition gave them an opportunity to show some of their work, which until then had not been presented and was little known.¹⁹

When, in 1963, Francisco Relógio (1926-1997) spent a few months in Lourenço Marques creating a mural for the new head office of the former Banco Nacional Ultramarino (now Banco de Moçambique), he had the chance to explore its cultural world. Although he found fault in what he was shown (which in turn earned him

19 The Museu Nacional de Arte, Museu-Galeria Chissano, the Galeria de Malangatana, and one or two other collections, have works by Abdias and Augusto Naftal.

oportunidade de tomar contacto com o meio cultural. Muito crítico sobre o que lhe foi dado ver (o que lhe valeu severas críticas locais), distinguiu Pancho, um bom artista em qualquer parte, Malangatana e Abdias. Os dois podiam, em seu entender, ultrapassar a fase primitiva e ser grandes pintores de mural. Na pintura de Malangatana, notava “um grande equilíbrio de composição e um ritmo violento de cor”. Nas pinturas de Abdias, “uma perfeita unidade entre cor, composição e conteúdo”; nas figuras, sentia medo e um pressentimento trágico²⁰. Abdias continuou a pintar, mas o seu percurso foi, por diversas razões, muito irregular. Há vários anos que se isolou e vive em lugar recôndito na província de Gaza²¹. Relógio opinou também sobre a galeria de arte para a cidade, um projecto de Pancho Guedes, que a Câmara Municipal convidara o arquitecto a apresentar. O anteprojecto ficou apenas no papel. Só depois da independência (1975) nasceria o Museu Nacional de Arte.

Outros africanos vão sentir-se encorajados pelo exemplo destes artistas e beneficiar das poucas oportunidades e de apoios disponíveis: Shikhani (n. 1934), Chissano (1935-1994), Alberto Chachuaio, Paulo Come (1946-2000?) e Jorge Nhaca (1943-1997). O Núcleo de Arte continuou a sua missão, prosseguiu, apesar das permanentes dificuldades financeiras, as suas actividades regulares, já com a participação de alguns africanos negros. Era o caso de Macie e de Afonso Tembe, para além dos já referidos. Uma nova iniciativa, a partir de 1962, foi o espaço da crítica de artes plásticas no jornal *Notícias*. Entre os que assinavam as críticas, incluía-se Amâncio d’Alpoim Guedes. Desvalorizava muito do que então se fazia na cidade. Entendia que a actividade, o grande número de exposições que eram organizadas, não significavam desenvolvimento; em vez disso, e que faziam falta bons críticos e mais intercâmbio. Estava cada vez mais interessado na actividade que passava quase despercebida do público artístico e nascia da necessidade de fazer coisas bonitas que existia em todos os homens: as decorações espontâneas das casas, os desenhos e sinais de crianças e adolescentes e dos que queriam realmente pintar. Via assim o caminho percorrido: “Há muito tempo era a escola do pai Ayres. Depois, a do Ayres filho, no tempo duma pintura de coisas de cá – foi até nesse tempo que se pintaram os melhores quadros cá na terra. Depois, houve os Zé Júlios e as Bertinas. Recentemente

20 *A Tribuna*, 17 de Março de 1963, p.6.

21 Informação de Shikhani, recentemente confirmada por Malangatana. Em 2007 tentei, embora sem sucesso, localizá-lo.

houve os Independentes, que não são escola mas grupo multidireccional, e os Ayres postaleiros. Para breve, com certeza, vamos ter os Malangatanas”²².

Através dos interesses pessoais e contactos de Pancho Guedes nos meios culturais da região e internacionalmente, abriam-se múltiplas oportunidades. Luís Bernardo Honwana refere essa faceta do arquitecto e reconhece o apoio que recebeu na publicação do livro de contos *Nós Matámos o Cão Tinhoso*. O livro foi ilustrado com desenhos de Bertina Lopes, para quem, na época, os temas de natureza social apareciam como centrais no seu trabalho. Bertina entendia que tinha, como pintora, responsabilidade na transformação do clima social que se vivia. Para Pancho Guedes, os seus desenhos situavam-se no mesmo espírito dos contos de Honwana. A artista deixaria, pouco tempo depois, Moçambique rumo a Portugal e Itália, onde se fixou e ainda hoje vive, dividida. A “política intrometeu-se” e, como diz Pancho, toda a gente se meteu em apuros. As prisões que se seguiram, incluindo a de Malangatana, mudaram muita coisa. Uma outra fase ia começar.

O fim do Império: a luta contra o tempo

Assiste-se, a partir da segunda metade da década de 60, à diversificação das práticas artísticas e de protagonistas. Da Escola Industrial (onde eram professores diversos artistas) e/ou incentivados pelas diversas associações existentes surgiram Inácio Matsinhe (n. 1945) e Zito Craveirinha (João Craveirinha), entre outros. Roberto Chichorro (n. 1941), que também estudara na Escola Industrial, participou pela primeira vez numa colectiva em 1965. António Quadros, chegado em 1964 a Moçambique, em breve se tornou notado e ocupou um lugar especial, nas exposições em que participou, nas mudanças que imprimiu no Núcleo de Arte, no incentivo aos artistas populares que passaram a integrar as diversas iniciativas artísticas que aconteciam na cidade. Júlio Navarro, que pertenceu à direcção do Núcleo²³ e aí arranhou trabalho para Alberto Chissano, refere o “empurrão dado por António Quadros para ele começar a esculpir”²⁴, expor individualmente, participar em colectivas. Como aconteceu com o I Salão de Arte

22 *Notícias*, 5 de Abril de 1962, p. 6, última página.

23 A partir de 1959 e até 1962, quando deixou Moçambique e foi viver para a África do Sul. Durante o período em que trabalhou no jornal *Notícias* escreveu sobre arte e cultura. Regressou a Moçambique depois da independência. A sua actividade nestes domínios continuou.

24 Conversa entre Júlio Navarro e Malangatana a propósito de Chissano. *Domingo*, 27 de Fevereiro de 1994.

severe local criticism), he acknowledged Pancho, a good artist anywhere, Malangatana and Abdias. In his opinion, the latter two could move on from their primitive phase and become great mural painters. In Malangatana’s painting, he saw “a very balanced composition and violent rhythms of colour”. In Abdias’ there was “a perfect unity between colour, composition and content”, and in the figures depicted, a feeling of fear and tragic premonition.²⁰ Abdias continued to paint, but for several reasons, very sporadically. He withdrew from public life several years ago and lives in a remote part of Gaza.²¹ Relógio also expressed his opinion about the city art gallery, an architectural project by Pancho Guedes, which the Town Hall had asked the architect to present. It remained a draft project. Only after independence (1975) would the National Art Museum rise.

Other Africans were encouraged by the example of these artists and benefited from the few opportunities and little support available: Shikhani (born 1934), Chissano (1935-1994), Alberto Chachuaio, Paulo Come (1946-2000?) and Jorge Nhaca (1943-1997). In spite of permanent financial difficulties, the Núcleo de Arte continued, in which some black Africans were included on at this stage. Macie and Afonso Tembe were among them, as were others we mentioned above. A new initiative, from 1962 onwards, was the fine arts criticism section in the *Notícias* newspaper. Amâncio D’Alpoim Guedes was one of the critics. He looked down on what was being done in the city at the time. He thought that all the activity and the large number of exhibitions did not stand for development, and that there was a lack of good critics and cultural exchange. He was becoming increasingly interested in the activity that went on almost unnoticed by artists and stemmed from humankind’s universal need to create beautiful things, the spontaneous decoration of houses, children and adolescents’ drawings and doodles, and the work of those who really wanted to paint. He saw the course that had been taken as follows: “A long time ago it was Ayres senior’s school. Then it was his son’s school, at a time when painting was about local things – that’s actually when the best paintings were created here. After that there were the Zé Júlios and Bertinas. Recently there have been the Independents, who are not a school but a multidirectional group, and the ‘picture postcard’ Ayres artists. Soon, without a doubt, there’ll be the Malangatanas.”²²

20 *A Tribuna*, March 17th, 1963, p. 6.

21 According to Shikhani and, recently, confirmed by Malangatana. In 2007, I tried, and failed, to locate him.

22 *Notícias*, April 5th, 1962, p. 6, last page.

Many opportunities arose as a result of Pancho Guedes’ personal interests and his contacts in the regional and international cultural milieu. Luís Bernardo Honwana mentions that side of the architect and recognises the support he got for publishing his book of short stories, *Nós Matámos o Cão Tinhoso*. Bertina Lopes, to whom, at the time, social themes were of central importance, illustrated the book. Bertina believed that as a painter she had a responsibility to help change the social climate that existed at the time. For Pancho Guedes, her drawings shared the same spirit as Honwana’s stories. Shortly after that, Bertina left Mozambique for Portugal and then Italy, where she settled and is still living today, divided. “Politics interfered” and, as Pancho says, everyone got into trouble. The imprisonments that followed, including that of Malangatana, changed a lot of things. Another phase was about to begin.

The end of the Empire: the struggle against time

From the second half of the 1960s onwards there is a diversification in artistic practices and practitioners. Artists such as Inácio Matsinhe (born in 1945) and Zito Craveirinha (João Craveirinha) among others, emerged from the Escola Industrial (where several artists were teachers) or were encouraged by the different associations that existed. Roberto Chichorro (born in 1941), who also studied in the Escola Industrial, took part in a collective exhibition for the first time in 1965. António Quadros, who arrived in Mozambique in 1964, soon became renowned and was an important figure in the exhibitions he participated in, and for the changes he instituted in the Núcleo de Arte, as well as for encouraging amateur artists, who started to get involved in artistic projects in the city. Júlio Navarro, who belonged to the Núcleo’s administration²³ and who found a job for Alberto Chissano there, mentions the “push given by António Quadros for him to start sculpting”²⁴, putting on individual exhibitions, and participating in collective exhibitions. And that is what happened in 1966, when the Núcleo de Arte organised the First Modern Art Exhibition. António Quadros won the painting award and received several honourable mentions, and Jorge Nhaca, practically an unknown until then, took the sculpture award. Chissano

23 From 1959 up to 1962, when he left Mozambique and went to live in South Africa. During the period, he worked at the *Notícias* newspaper, he wrote about art and culture. He returned to Mozambique after independence. He continued working in these fields.

24 Conversation between Júlio Navarro and Malangatana about Chissano. *Domingo*, February 27th, 1994.

Moderna, organizado pelo Núcleo de Arte em 1966. António Quadros ganhou o prémio de pintura e várias menções honrosas, e Jorge Nhaca, até então praticamente desconhecido, o prémio de escultura. Chissano também participou. Neste Salão, para além de alguns artistas de presença habitual, participou pela primeira vez Rosa Passos (1900-1977). Terá sido também encorajada por António Quadros? O seu trabalho era muito apreciado e está presente em diversas colecções constituídas na época (na de Pancho, também), em Moçambique e não só. O seu filho Álvaro Passos (n. 1934), que também participou, já há alguns anos era presença regular em exposições.

A escultura de Chissano, moderna pelas suas formas e simbolismo, reflectia o mundo em que vivia e onde contrastavam o “mundo camponês a que estava indissolúvelmente ligado e o mundo da cidade”. A sua influência foi marcante e está até hoje presente no trabalho de muitos escultores. A ele e a Malangatana se deve o encorajamento de um grande número de escultores e pintores, ainda hoje activos. A fotografia de Ricardo Rangel e de outros fotógrafos chamava a atenção para a situação que se vivia em Moçambique. A Galeria Chissano, no bairro do Aeroporto, afirmou-se como “um centro cultural no subúrbio”, no dizer de Samate. Alguns anos depois²⁵, Malangatana refere-se à existência de duas zonas demarcadas: “Núcleo de Arte, na zona de cimento, e nós, nos subúrbios”. A realidade era, claro, mais complexa, e alguns artistas partilhavam espaços e oportunidades: o que acontecia no Núcleo, e que Pancho continuava a seguir com atenção, as possibilidades que a expansão de diversos bancos abria para arquitectos e artistas, os novos espaços de exposição, a primeira experiência de uma galeria de arte comercial, a Texto, surgida em 1972, só para mencionar algumas. Aos nomes de artistas já conhecidos acrescentaram-se alguns novos nomes. Em 1971, em livro de iniciativa de uma empresa privada, arrolavam-se doze artistas de Moçambique: Álvaro Passos, António Bronze, Bertina Lopes, Shikhani, Eugénio de Lemos, Mabungulana Chissano, José Freire, Jorge Mealha, Malangatana Valente Ngwenya, José Lobo Fernandes, Teresa Roza d’Oliveira e Zeca Mealha.

Às tensões existentes, agudizadas pelo desenvolvimento dos ideais nacionalistas e pela luta pela independência política, acrescenta-se a procura da “forma nova”, entendida como resultado da combinação da forma antiga e do conteúdo novo, busca-se uma

“estética revolucionária”. Os hábeis escultores maconde e a renovação temática e formal das suas formas escultóricas são associados à cultura nacional emergente reivindicada pelo movimento de libertação e pelo projecto de construção do Moçambique moderno. Na Tanzânia, para onde desde há muito emigravam e para onde se haviam deslocado muitos escultores depois do início da luta armada de libertação nacional em Moçambique, nascera um movimento que passou a ser conhecido como o início da escultura moderna. Alguns artistas, através do desenho e da pintura, fizeram também essa busca como, por exemplo, João Craveirinha. Está ainda por fazer um estudo sobre o interesse manifestado por outros artistas, escultores, pintores, em integrar ou experimentar essas formas, embora haja já algumas reflexões sobre o assunto.

Eram vários os caminhos de busca de uma cultura moçambicana trilhados por intelectuais, artistas urbanos, artistas que expressavam a transição entre o mundo camponês e o mundo da cidade, artistas camponeses que praticavam tradições artísticas mais antigas, também elas em processo de mudança. Revisitavam-se reflexões antigas, surgiam abordagens novas. Os últimos anos do colonialismo e a luta de libertação que se desenrolava reflectiam-se na arte que se fazia e marcavam o percurso individual dos artistas e demais protagonistas do movimento cultural. A complexidade da realidade em que se vivia, as diferentes culturas e tradições em presença, o hibridismo reflectido em muitas propostas culturais provocavam conflito e uma coexistência tensa. Entre este conflito, a repressão e o paternalismo, chegou-se a Abril de 1974. Portugal, o país colonizador, e Moçambique, o país colonizado, começavam uma grande transformação. Mas essa é uma outra história que não é aqui contada ou revisitada.

MAPUTO, SETEMBRO DE 2010

Alda Costa – Museóloga e historiadora de arte, Maputo.
Directora de Cultura da Universidade Eduardo Mondlane.
No prelo: *Arte e Museus em Moçambique* (Babel).



Rosa Passos, c. 1967. (arquivo P.G.)
Rosa Passos, c. 1967. (P.G. archive)

also exhibited work. At this Exhibition, besides the artists who had come to be regulars, Rosa Passos (1900-1977) participated for the first time. Had António Quadros encouraged her as well? Her work was greatly admired and can be found in several collections that were assembled at the time in Mozambique and elsewhere (including Pancho’s). Her son, Álvaro Passos (born in 1934), who also participated, had been a regular presence at exhibitions for some years already.

Chissano’s sculpture, modern in form and symbolism, reflected the world he lived in, where there was a contrast between “the rural world, which he was inextricably linked to, and the world of the city”. He had an important impact and his influence is still visible today in the work of many sculptors. Both he and Malantanga encouraged and motivated a great number of sculptors and painters who are still working today. Ricardo Rangel’s photography, and that of other photographers, drew attention to the situation in Mozambique at the time. The Galeria Chissano, in the Airport neighbourhood, established itself as “a cultural centre in the suburbs”, to use Samate’s words. A few years later²⁵, Malangatana referred to the existence of two demarcated zones: The “Núcleo de Arte, in the concrete zone, and us, in the suburbs.” The reality was, of course, more complex, and some artists shared space and opportunities. This was the case in the Núcleo, and Pancho continued to follow the situation closely. The expansion of several banks offered new opportunities for architects and artists. New exhibition venues were created. One was Texto, the first commercial art gallery, which opened in 1972. Some new names were added to the list

of established artists. In 1971, in a book published by a private company²², Mozambican artists were included: Álvaro Passos, António Bronze, Bertina Lopes, Shikhani, Eugénio de Lemos, Mabungulana Chissano, José Freire, Jorge Mealha, Malangatana Valente Ngwenya, José Lobo Fernandes, Teresa Roza d’Oliveira and Zeca Mealha.

Existing tensions in the country were worsened by the development of nationalist ideas and by the struggle for political independence. Then there was also the search for the “forma nova” (new form), which was seen as the combination of the old forms and new content; a “revolutionary aesthetic”. The thematic and formal renewal of the skilful Makonde sculptors’ work is associated to the emerging national culture asserted by the liberation movement, and the plan to build a modern Mozambique. In Tanzania, where for a long time many Makonde sculptors had emigrated, and where many sculptors went to after the beginning of the armed struggle for national liberation in Mozambique, a movement arose which became known as the beginning of modern sculpture. Some artists, such as João Craveirinha, also sought renewal in their drawing and painting. A study of the interest shown by other artists, sculptors and painters in integrating or experimenting with those forms still needs to be undertaken, although the matter has already been reflected upon.

Several paths were taken in the quest for Mozambican culture by intellectuals, urban artists, artists who expressed the transition between the rural world and the world of the city, and by rural artists who practised older artistic traditions, which were also undergoing change. Old approaches were revisited and new ones emerged. The last years of colonialism and the struggle for independence that was taking place were reflected in the art being created and influenced the individual paths of the artists and of others involved in the cultural movement. The complexity of the times, the presence of different cultures and traditions, and the hybridism reflected in a lot of the cultural production caused conflict and a tense coexistence. In the midst of this conflict, repression and paternalism, April 1974 arrived. Portugal, the colonizing country, and Mozambique, the colony, were about to undergo great transformations. However, that is another story, which is not told or revisited here.

MAPUTO, SEPTEMBER 2010

Alda Costa – Museologist and art historian, Maputo. Cultural Director of the Eduardo Mondlane University. Upcoming: *Arte e Museus em Moçambique* (Babel)

“Havia muitas pessoas a pairar à volta”¹

ALEXANDRE POMAR

“1950/60 – Amâncio Guedes, arquitecto português residente em Maputo, Moçambique, organiza *workshops* informais para jovens artistas. Entre os participantes está Malangatana Ngwenya (n. 1936), cujas pinturas são mais tarde expostas pelo Mbari Clube de Artistas e Escritores em Ibadan, Nigéria.” A informação é da Heildbrunn Timeline of Art History, residente no *site* do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, capítulo “Southern Africa, 1900 a.d. – present” (<http://www.metmuseum.org/toah/ht/?period=11®ion=afo#/Key-Events>).

Há adiante outra referência a Malangatana, aliás pouco certa, mas este é o único acontecimento com relevância artística ocorrido na África dita portuguesa aí citado. Angola e Moçambique figuram depois na “timeline” (a linha do tempo, nome bem mais sugestivo que cronologia) com as datas de início das lutas armadas (1961 e 1963, respectivamente – devia ser 1964) e muito mais tarde, só em 1975, com as independências. É um vazio informativo que os distingue drasticamente das áreas vizinhas, mas, se houve realmente falta de acontecimentos, há também insuficiência de conhecimentos. A referência a Amâncio Guedes deixa perceber uma memória imprecisa dos factos, desde logo pela datação pouco acertada, que a faz preceder os outros eventos marcantes da década de 50, como, por exemplo, logo a seguir, a fundação da revista *Drum* em 1951 na África do Sul ou o início da acção de Frank McEwen em Salisbúria, em 1954.

Na “linha do tempo” do Met, quanto à África de domínio português, regista-se a acção do arquitecto Amâncio/Pancho Guedes enquanto arquitecto activo em Lourenço Marques (depois Maputo), mas em especial como organizador de “*workshops* informais para jovens artistas”, destacando a participação de Malangatana. A “escola de Verão” de Lourenço Marques, que não foi, de facto, um *workshop* para jovens artistas negros, ocorreu em Janeiro de 1961 e foi seguida, poucos meses depois, pela primeira exposição individual de Malangatana e por um segundo *workshop* em Ibadan para professores de arte de toda a Nigéria, orientado por Julian Beinart e

¹ Pancho Guedes e Ulli Beier, Entrevista, p. 27, in *Pancho Guedes, Vitruvius Mozambicanus*, Museu Coleção Berardo, 2009.

Pancho Guedes (que não esteve presente desde o início). Incluem-se numa sequência frenética de acontecimentos que ficaram mais tarde ocultos, tanto pelos circunstancialismos da prolongada guerra de resistência contra a mudança da história, como pela atribulada construção do novo país. E, igualmente, quer pelas sombras que decorrem do alheamento português quanto à história ultramarina e colonial, quer pelos preconceitos pós-colonialistas contra os protagonistas brancos, sempre suspeitos de paternalismo, pelo menos.

Consultando os principais testemunhos escritos da década de 1960 e também as sínteses actuais que a percorrem, multiplicam-se as referências a Pancho Guedes na lista dos patronos da nova arte africana, ou arte “neo-africana”, e confirmam-se duas ordens de factos: 1. Amâncio Guedes ou Pancho Guedes – A. Miranda Guedes, A. de Alpoim Guedes, Amâncio d’Alpoim Guedes, Amâncio de Miranda Guedes e, por extenso, Amâncio d’Alpoim de Miranda Guedes (ou ainda ADAM Guedes), nos seus vários nomes que confundem todos os índices –, era então um dos mais inventivos (ou o mais inventivo dos) arquitectos que construam em África, africanos ou não, e era também um dos três ou quatro mediadores brancos reconhecidos (quase todos “expatriados”, ao contrário de Pancho) que, em vários lugares do continente, buscavam e promoviam o aparecimento da arte contemporânea africana; 2. Lourenço Marques era, à época, no início dos anos 60 e antes da vaga de prisões que acompanhou o arranque da guerra de libertação, uma cidade dinâmica e mesmo uma das capitais culturais de África, em grande parte por consequência dos contactos internacionais de Pancho em áreas com mais rápida comunicabilidade com o exterior, como eram a arquitectura e as artes visuais, já que os méritos da escrita em português, que existiam, não tinham circulação. (Pancho Guedes promove a edição de *Nós Matámos o Cão-Tinhoso!*, de Luis Bernardo Honwana, em 1964, ilustrado com fragmentos dos desenhos de Bertina Lopes adiante reproduzidos, e, em 1969, a tradução inglesa por Dorothy Guedes ilustrada por Pedro Guedes, *We Killed Mangy-Dog and Other Stories*, ed. Heinemann, que deu origem a múltiplas outras versões internacionais).

“There were a lot of people hovering around”¹

ALEXANDRE POMAR

“1950s-1960s – Amâncio Guedes, a Portuguese architect residing in Maputo, Mozambique, organizes informal workshops for young artists. Among the participants is Malangatana Ngwenya (born 1936), whose paintings are later shown by the Mbari Artists and Writers Club in Ibadan, Nigeria”. Information from the Heildbrunn Timeline of Art History, on the New York Metropolitan Museum of Art website, chapter “Southern Africa, 1900 A.D. – present”, <http://www.metmuseum.org/toah/ht/?period=11®ion=afo#/Key-Events>).

Later, there is another, rather inaccurate reference to Malangatana; however, this is the only event of artistic importance in so-called Portuguese Africa. Angola and Mozambique appear on the timeline with the dates of the armed struggles (1961 and 1963, respectively – when it should be 1964), and then only much later in 1975 because of the countries’ independence. There is a void of information that separates them drastically from neighbouring areas; however, if there was a true lack of events, there was also a lack of knowledge. The reference to Amâncio Guedes illustrates a hazy recollection of the facts; firstly because of the inaccurate date given, which puts it before the other key events of the 1950s, such as the founding of *Drum* magazine in South Africa, in 1951, or the beginning of Frank McEwen’s intervention in Salisbury in 1954.

On the Met’s timeline, in terms of Portuguese Africa, Amâncio/Pancho Guedes appears as an architect working in Lourenço Marques (now Maputo), but particularly as the organiser of “informal workshops for young artists”, highlighting Malangatana’s participation. The Lourenço Marques “summer school”, which was not actually a workshop for young black artists, occurred in January 1961 and was followed, a few months later, by Malangatana’s first solo exhibition and by a second workshop in Ibadan for art teachers from all over Nigeria, run by Julian Beinart and Pancho Guedes (who was not present from the beginning). These are included in a hectic sequence of

¹ Pancho Guedes and Ulli Beier, “Interview, Johannesburg, September 19th 1980”, in 2009 CCB exhibition catalogue, p. 27, *Vitruvius Mozambicanus*, Berardo Museum Collection, ed. Pedro Guedes, Lisbon, 2009.

events that would later become hidden, due to both the circumstances of the lengthy war of resistance against the change of history and the difficult rebuilding of the new country; it was also due to the shadows cast by Portuguese alienation towards overseas and colonial history and to the post-colonial prejudices against white people, who were, at the very least, suspected of paternalism.

Referring directly to the main testimony of the 1960s and current summaries of events of this particular decade, there are many references to Pancho Guedes on the list of patrons of new African art, or Neo-African art, and two important facts are clear: 1. Amâncio Guedes or Pancho Guedes - A. Miranda Guedes, A. de Alpoim Guedes, Amâncio D’Alpoim Guedes, Amâncio de Miranda Guedes, and his full name Amâncio d’ Alpoim de Miranda Guedes (or even ADAM Guedes), in the various guises of his name that are found cluttering the various indexes, was one of the most inventive (or, in fact, the most inventive) of the (African or non-African) architects that were building in Africa, as well as one of the three or four recognised white mediators (almost all “expats”, unlike Pancho) who sought out and promoted contemporary African art in various places on the continent; 2. Lourenço Marques was, at the time (in the early 1960s and before the wave of arrests that followed the start of the war for independence), a dynamic city and one of Africa’s cultural capitals, due, by and large, to Pancho’s international contacts in areas with quicker communicability with the outside world, such as architecture and the visual arts, while the existing merits of writing in Portuguese were less easily noticed. (Pancho Guedes organised the publication of *Nós Matámos o Cão-Tinhoso!*, by Luis Bernardo Honwana in 1964, illustrated with fragments of drawings by Bertina Lopes. This was later reproduced in 1969 in an English translation by Dorothy Guedes, illustrated by Pedro Guedes, *We Killed Mangy-Dog and Other Stories*, ed. Heinemann, which gave rise to many other versions).

Returning to the Met’s summary, it seems that it was the exhibition in Nigeria that established Malangatana and indirectly Amâncio Guedes. In reality, the abovementioned Mbari Club in Ibadan originates from the work done by Ulli Beier in Nigeria, since his arrival from Germany in 1950



"Nós Matámos o Cão Tinhoso", 1.ª edição, 1964
"Nós Matámos o Cão Tinhoso", 1st edition, 1964

Voltando a olhar a síntese do Met, parece ser a exposição na Nigéria que cauciona Malangatana e, por ricochete, Amâncio Guedes. De facto, o Mbari Club em Ibadan, aí citado, decorre da acção desenvolvida por Ulli Beier na Nigéria, desde a sua chegada da Alemanha em 1950 até à saída por ocasião da secessão do Biafra, em 1967, mas foi também a convergência deste investigador e activista com a intervenção de Pancho Guedes e com a divulgação da obra de Malangatana que ampliou a irradiação cultural de Lagos na África da década das independências. Como se podia verificar há alguns anos em duas exposições de referência: "Century City", na Tate Modern (2001), no capítulo que Orkui Enwesor dirigiu sobre aquela capital, e "The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994" (Museum Villa Stuck, Munique e itinerância internacional), da autoria do mesmo comissário. Seria preciso conhecer em pormenor os factos que consubstanciam, nessa primeira parte da década de 60, um eixo Lourenço-Marques-Ibadan e Oshogbo (Nigéria), o eixo L.M.-Salisbury (Rodésia do Sul) e o eixo L.M.-África do Sul, estabelecidos em especial pela cumplicidade de Pancho Guedes com Ulli Beier, Frank McEwen e Julian Beinart, respectivamente.

A identificação de Lourenço Marques como um dos pólos de uma África em mudança, apesar do lastro colonialista (ao tempo da "euforia dos 60" que se vivia em geral no continente – e no clima de relativa expectativa que acompanhou a presença do contra-almirante Sarmiento Rodrigues como governador-geral de Moçambique no período de 1961 a 1964, até ser afastado por Salazar), tem dois pilares decisivos que são documentalmente comprovados: a notoriedade externa (e, concretamente, europeia) alcançada a partir de 1961 por Amâncio Guedes enquanto arquitecto com obra realizada em Moçambique, e a sua presença como patrono da nova arte africana nos lugares centrais onde esta se procura, se pensa e se divulga; a rapidíssima projecção internacional de Malangatana como pintor, que lhe assegura, para além do reconhecimento da obra própria, o papel de exemplo da viabilidade e do sucesso imediato de uma nova arte africana ancorada nas suas específicas raízes locais e condições culturais. "Malangatana terá sido o primeiro artista africano a encontrar o atalho (*the shortcut*) – a tornar-se um artista sofisticado contornando a formação escolar" de modelo europeu, como dirá Ulli Beier em *Contemporary Art in Africa* (Pall Mall Press, London, 1968, p. 72).

No campo da arquitectura, que aqui tem de ser só brevemente referida, registe-se que na viragem da década estão construídas obras essenciais do "Estilo Guedes" em Lourenço Marques, como os Bloco de Apartamentos Prometeu, 1951-1953, e O Leão que Ri, 1956-1958; a Casa Avião, 1951, e a das Três Girafas; as Casas Gémeas Matos Ribeiro, a Padaria Saipal e a Garagem Otto Barbosa, de 1952; o Restaurante Zambi, 1955., etc., e ficara em projecto desde 51 o Hotel em São Martinho de Bilene.

A projecção internacional do "jovem luso-africano da Witwatersrand University School of Architecture"² é alcançada na capa da mais influente revista da especialidade, a *Architectural Review*, em Abril de 1961, onde se publica o texto de Julian Beinart, "Amâncio Guedes. Architect of Lourenço Marques" (Londres, n.º 129, pp. 240-250 – a capa é o Hotel para o Bilene), logo reforçada por um artigo no *The Times* assinado por J.M. Richards (crítico prestigiado e editor daquela publicação): "Emergence of a new and original figure: remarkable work by Amâncio Guedes" (17 de Maio). São consequências da viagem à Europa em 1960, ano a que Pancho, apesar

² Isabel Maria Rodrigues, "Vers une promenade architecturale: Le Corbusier – Martienssen – Guedes, O Leão que Ri – Team 10", *Massilia 2004 – Anuario de estudios lecorbusierianos*, 18, <http://upcommons.upc.edu/revistes/handle/2099/2831>.



A colecção de um rei exposta aos visitantes, Nigéria, 1961 (arquivo PG.)
A king's collection exhibited to visitors, Nigeria, 1961 (PG. archive)

and until his departure in 1967, when Biafra came to power. However, it was also the combination of this researcher and activist with the intervention of Pancho Guedes and the dissemination of his work Malangatana that extended the cultural reach of Lagos in Africa during the decade of the independences. This was seen a few years ago in two important exhibitions: "Century City" at the Tate Modern (2001), in the chapter in which Orkui Enwesor wrote about that capital, and "The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994" (Museum Villa Stuck, Munich and international shows), by the same curator. One would need to know in great detail the facts that formed the foundations of the Lourenço-Marques – Ibadan and Oshogbo (Nigeria) axis, the Lourenço Marques – Salisbury (South Rhodesia) axis and the Lourenço Marques – South Africa axis in the early 1960s, which were established in particular by Pancho Guedes' work with Ulli Beier, Frank McEwen and Julian Beinart, respectively.

The identification of Lourenço Marques as one of the focuses of an Africa undergoing change, despite the colonialist wake (at the time of the "euphoria of the 1960s" generally experienced on the continent – and the climate of relative expectation that accompanied the presence of Counter-Admiral Sarmiento Rodrigues as Governor-General of Mozambique in the period between 1961 and

1964, until he was removed by Salazar), has two decisive factors that are verified by respective documentation: the external (and specifically European) reputation achieved by Amâncio Guedes, from 1961 onwards, as an architect with projects in Mozambique and his presence as a patron of new African art in the main areas where this art was sought, planned and disseminated; the rapid international projection of Malangatana as a painter, which meant, apart from recognition of his own work, him being an example of the viability and immediate success of a new African art based on its specific local roots and cultural environment. "Malangatana may have been the first African artist to find the short cut – to become a sophisticated artist, while bypassing education" in terms of the European model, according to Ulli Beier in *Contemporary Art in Africa* (Pall Mall Press, London, 1968, p. 72).

In the area of architecture, which can only be mentioned briefly here, there were important "Stiloguedes" buildings in Lourenço Marques at the turn of the decade, such as the Prometeu Apartment Blocks (1951-1953) and The Smiling Lion (1956-1958); the Aeroplane House (1951) and the Três Girafas; the Matos Ribeiro Semis, the Saipal Bakery and the Otto Barbosa Garage (1952); the Zambi Restaurant (1955), etc., and the Hotel in São Martinho de Bilene, which remained a draft project since 1951.



"Aujourd'hui: Art et Architecture", Junho de 1962, capa
 "Aujourd'hui: Art et Architecture", June, 1962, cover

de sempre avesso a cronologias, se refere como "O annus mirabilis MCMLX" no prefácio ao livro de Miguel Santiago, *Pancho Guedes – Metamorfoses Espaciais* (ed. Caleidoscópio, 2007). "De regresso a Moçambique sou outro", refere a concluir esse texto.

Acrescente-se apenas a presença insólita na Bienal de São Paulo de 1961 como representante individual de um país chamado Moçambique, oficializado pelo Centro de Turismo e Informação de Moçambique, e o convite para participar no Encontro da Abadia de Royaumont em 1962, com que se inicia a participação no Team 10. A entrada no âmbito francês por via da revista *Architecture d'Aujourd'hui*, com uma auto-apresentação intitulada "Y aura-t-il une architecture? – oeuvres et projets" (Juin-Juillet, 1962, pp. 42-48 – traduzida em Pancho Guedes, 2007, como "Irá haver arquitetura"³). É significativo que esse fosse um número consagrado às "Arquitecturas Fantásticas", num amplo sentido que abrange os construtores *outsiders* como o Facteur Cheval, os grandes inovadores (Mendelsohn, Le Corbusier, Wright), Gaudí e outros visionários (Pascal Hauserman, Bruce Goff, Paolo Soleri), na sequência da mostra "Arquitetura visionária" reunida pelo MOMA em 1960. O sucesso externo teve desconfiado eco metropolitano na revista *Arquitetura* (Lisboa, n.º 79, Julho de 1963):

3 Pancho Guedes, 2007, *Manifestos, Ensaíes, Falas, Publicações*; Lisboa, ed. Ordem dos Arquitectos.

"Miranda Guedes: arquitecto de Lourenço Marques". A seguir, a colaboração na *World Architecture* (John Donat, ed., Londres), como "Mozambique contributing editor", A.D.A. Guedes, nos volumes relativos a 1964, 65 e 67.

O Congresso a seus pés

É simultânea no circuito internacional a afirmação do arquitecto e do patrono ou divulgador da arte africana. Em Paris, com a publicação do artigo de A. de Alpoim Guedes, "Les Mapogga", sobre as casas pintadas do povo Ndebele, da África do Sul, que surgiu como capa da outra revista dirigida por André Bloc, *Aujourd'hui: Art et Architecture* (Paris, n.º 37, Juin 1962, pp. 58-65). Não foi exactamente uma descoberta, mas a publicação é apontada como pioneira – "o primeiro a sublinhar o formalismo arquitectural e escultural das habitações"⁴ – e teve depois sequência aprofundada por parte de autores que lhe são próximos, Elizabeth Schneider e Peter Rich.

Entretanto, o patrocínio de Malangatana vinha de 1959, a "escola de Verão" de Lourenço Marques data de Janeiro de 1961, a projecção crítica internacional daquele acontece na revista *Black Orpheus* (n.º 10, 1962), fundada em Ibadan por Ulli Beier, sendo o artigo também de Julian Beinart. Outro evento de maior destaque é o 1.º Congresso Internacional de Cultura Africana, organizado por Frank McEwen para discutir a estética da arte contemporânea africana, em Salisbúria (Harare, Zimbabwe, 1-11 de Agosto de 1962). Director desde 1956 da Galeria Nacional, depois de uma década em Paris como delegado do British Council, McEwen fundara uma escola-oficina informal onde se recriava a tradição do "afro-expressionismo" com ambição primitivista e moderna.

Estiveram presentes, entre os 37 delegados⁵, Alfred Barr, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque; William Fagg, do British Museum; Jean Laude, da Sorbonne; Roland Penrose, pintor surrealista e presidente do Institut of Contemporary Art, ICA, de Londres, acompanhado pela fotógrafa Lee Miller; James Porter, da Howard University, Washington; Udo Kultermann, autor de vários livros sobre arquitectura moderna; o poeta dadaísta Tristan Tzara; John Russel, então crítico do *The Sunday Times* (ver edição de 12.08.62); Hugh Tracey,

4 Giovanni Fontana Antonelli, "Inventer une nouvelle illusion: le cas renommé des Southern Ndebele", <http://www.international.icomos.org/victoriafalls2003/papers.htm>, em 3.11.2010.

5 Proceedings of the First International Congress of African Culture, held at the National Gallery, Salisbury, Rhodesia.



Marimbeiros de Zavala no Congresso de Cultura Africana de 1962 (arquivo PG.)
 Timbila Players of Zavala, Congress of African Culture, 1962 (PG. archive)

The international projection of the "young Luso-African from Witwatersrand University School of Architecture"² reached as far as the cover of the most influential magazine in the profession, *Architectural Review*, in April, 1961, which published Julian Beinart's text, "Amâncio Guedes. Architect of Lourenço Marques" (London, 129, pp. 240-250 – the cover is of the hotel for Bilene). This was followed by an article in *The Times* written by J.M. Richards (prestigious critic and editor of the newspaper itself): "Emergence of a new and original figure: remarkable work by Amâncio Guedes" (17th May). These were the results of his trip to Europe in 1960, the year which, despite not liking chronologies, Pancho refers to as "The annus mirabilis MCMLX" in the preface of Miguel Santiago's book, *Pancho Guedes – Metamorfoses Espaciais* (ed. Caleidoscópio, 2007). "On my return to Mozambique, I'm a different man", he says at the end of this text.

Pancho's unprecedented presence at the 1961 São Paulo Biennial as the individual representative of a country called Mozambique, made official by the Mozambique Tourism and Information Centre, is worth mentioning as is the invitation to be part of Team 10 and his participation at the Royaumont Abbey Meeting, in 1962. He became known in France via the magazine *Architecture*

2 Isabel Maria Rodrigues, "Vers une promenade architecturale: Le Corbusier – Martienssen – Guedes, O Leão que Ri – Team 10", *Massilia 2004 – 18, Le Corbusier Studies Yearbook*, <http://upcommons.upc.edu/revistes/handle/2099/2831>.

d'Aujourd'hui, with a self-introduction called "Y aura-t-il une architecture?" (June-July, 1962, pp. 42-48 – translated in Pancho Guedes, 2007³, as "There will be Architecture"). It is also very significant that this was an issue dedicated to the "Fantastic Architectures", in the dual sense that it covered both the outsiders (such as Facteur Cheval), as well as Gaudi, the great innovators (Mendelsohn, Le Corbusier, Wright) and visionaries (Pascal Hauserman, Bruce Goff, Paolo Soleri), after the "Visionary Architecture" exhibition, organized by the MOMA in 1960. External recognition had a slight metropolitan echo in the magazine *Arquitetura* (Lisbon, 79, July, 1963): "Miranda Guedes: arquitecto de Lourenço Marques". Followed by the collaboration in *World Architecture* (John Donat (ed.), London), as "Mozambique contributing editor", A.D.A. Guedes, in the volumes relating to 1964, 1965 and 1967.

The Congress at his feet

On the international circuit, Pancho established himself both as an architect and a patron and disseminator of African art at the same time. In Paris, with the publication of the article by A. de Alpoim Guedes, "Les Mapogga", about the painted houses of the Ndebele people of South Africa, which featured on the cover of another

3 Pancho Guedes, *Manifestos, Papers, Lectures, Publications*, ed. Ordem dos Arquitectos, Lisbon, 2007.

musicólogo da África do Sul, e o historiador nigeriano e vice-chanceler da Universidade de Ife, Saburi O. Biobaku, que abriu o congresso, indicando o apoio da Nigéria – mas esteve ausente Ulli Beier, que era uma figura menos institucional. A Fundação Ford foi o principal mecenas, e o segundo congresso ficou logo anunciado para o Rio de Janeiro em 1964, como parte de uma série bienal planeada pelo Congresso para a Liberdade da Cultura, que também apoiava a revista *Black Orpheus*.

O contexto geoestratégico era o da Guerra Fria, e, em 1967, a denúncia do financiamento norte-americano canalizado descuidadamente através da CIA iria dar azo ao refluxo de várias meritórias actividades.

Apresentado na qualidade de arquitecto e grande promotor da arte africana, Amâncio/Pancho Guedes foi um dos oradores da sessão inaugural. A sua comunicação posterior, sobre a obra própria de arquitecto e artista em África (“As coisas não são o que parecem ser – a hora autobiofársica”, trad. em *Pancho Guedes*, 2007), teve a apresentá-lo a cumplicidade dadaísta de Tzara (*idem*). Na abertura, Pancho Guedes afirmou que ainda não sabia qual o tema que Frank McEwen lhe propunha: “Trouxe algumas coisas sobre que posso falar. Uma é sobre os meus trabalhos (...) A segunda pode ser sobre ‘Outra Arquitectura – uma Arquitectura com Menos Janelas e Mais Sentimentos’ [*feeling*, nas actas – mas o autor corrige agora para o plural]. A terceira pode ser alguma coisa sobre os Mapoggas. A quarta pode ser sobre alguns pintores africanos de Lourenço Marques e talvez alguma leitura de poemas de Malangatana que trouxe já traduzidos para inglês. A quinta pode ser sobre Gaudí, e penso que pode haver mais alguns”, temas que ficaram para sessões noutros locais.

Pat Pearce, artista rodesiana e colaboradora de Frank McEwen, lembra assim o congresso num testemunho tardio a respeito dos “Early Days of the National Gallery of Zimbabwe”: “Um dos mais interessantes acontecimentos do congresso, para mim, foi a aparição de Pancho Guedes, um arquitecto de Lourenço Marques (agora Maputo) que mostrou *slides* das suas obras em Moçambique. De facto, e por palavras de John Russell, *Ele pôs o Congresso aos seus pés com um deslumbrante (dazzling) e poético relato sobre como a fantasia tem de ser devolvida à arquitectura em África*. Senti que tinha apreendido a mesma essência da cultura africana que Picasso antes dele, mas de modo mais intenso; com simplicidade cativante, humor, e faz acreditar que tudo isso é parte da arte e da vida africana. Outra das minhas

tarefas foi mudar o bilhete de regresso de Tristan Tzara para que pudesse visitar Lourenço Marques e ver a obra de Pancho Guedes, que não é só arquitectura. Guedes também desenha e faz barcos de brinquedo e produz bordados de notável habilidade, tudo num mundo de fantasia” (in *Gallery*, Harare, ed. Gallery Delta, n.º 15, Março 1998, pp. 20-23 – <http://www.gallerydelta.com/publications.html>, consultado em 1.11.2010).

Novas formas de arte

Malangatana é referido na cronologia do Met e em outras fontes como um dos artistas africanos participantes no Congresso (ao lado de Vincent Kofi, do Gana, e do nigeriano Ben Enwonwu). Trata-se de um equívoco, já que apenas as suas obras estiveram presentes na representação de Moçambique enviada por Pancho Guedes, ao lado de Abdias Muhlenga – era uma revelação recente, cujo itinerário posterior foi muito atribulado – e do esquecido Metine Macie, mas também de Augusto Naftal e Alberto Mati, dois artistas muito jovens sem qualquer aprendizagem formal a quem Pancho comprava regularmente desenhos. É agora a primeira vez que se pode rever parte significativa dessa representação.

A exposição paralela ao congresso foi uma muito vasta mostra de arte africana, a maior de sempre até à data, segundo a *Time Magazine* (28.09.1962). Iniciava-se com as culturas que precederam a chegada da influência europeia e continuava até à “arte africana não tradicional dos anos 60” (*The London Times*, 12.08.1962). À época, enquanto “para muitos colonos brancos a arte africana era vista como uma treta (“*a mumbo-jumbo sort of thing*”), prova da ausência de instintos culturais nos nativos africanos”, o *Rhodesia Herald* dizia que nada mais se via que “crueldade, primitivismo e selvajaria”. McEwen pretendia mostrar que “todo o movimento moderno na arte ocidental tem uma dívida para com a África primitiva”, já que são “muito poucos os artistas de estilo contemporâneo que não possuem alguma influência de África, bem digerida mas evidente” (*Time Magazine* 4). Barr comprou então as primeiras obras africanas modernas para o MOMA.

6 Citado em Adele Aldridge, “Frank McEwen: Rhodes National Gallery in Salisbury, Rhodesia”, 2007, <http://www.adeleart.com/McEwen/Articles.html>.

magazine directed by André Bloc, *Aujourd’hui: Art et Architecture* (Paris, 37, June 1962, pp. 58-65). Although not exactly revelatory, the publication is considered groundbreaking – “the first to highlight the architectural and sculptural formalism of the dwellings”⁴ – which was dealt with in greater depth by authors close to him, Elizabeth Schneider and Peter Rich.

The patronage of Malangatana had started in 1959, the Lourenço Marques “summer school” dates back to January 1961, the critical analysis of his work occurred in the magazine *Black Orpheus* (10, 1962), which was founded in Ibadan by Ulli Beier, and the article was written by Julian Beinart. Another important event was the First International Congress of African Culture, organised by Frank McEwen to discuss the aesthetics of contemporary African art in Salisbury, Rhodesia (Harare, Zimbabwe; August 1st – 11th, 1962). Director of the National Gallery since 1956, after a decade in Paris as a British Council delegate, McEwen founded an workshop school, where the tradition of “Afro-expressionism” was recreated with primitivist and modern ambition.

Among the 37 delegates, there was⁵ Alfred Barr from MOMA in New York; William Fagg from the British Museum; Jean Laude from the Sorbonne; Roland Penrose, a surrealist painter and president of the Institute of Contemporary Art (ICA) in London, accompanied by the photographer Lee Miller; James Porter from Howard University, Washington; Udo Kultermann, author of various books on modern architecture; the Dadaist poet Tristan Tzara; John Russel, a critic for *The Sunday Times* at the time (see 12-08-62 edition); South African musicologist Hugh Tracey and the Nigerian historian and vice-chancellor of the University of Ife, Saburi O. Biobaku, who inaugurated the congress as a message of support from Nigeria – Ulli Beier, who was a less institutional figure, was absent, however. The Ford Foundation was the main benefactor, and the second congress for Rio de Janeiro in 1964 was immediately announced as part of a biennial series planned by the Congress for Cultural Freedom, which also sponsored the magazine *Black Orpheus*. The geo-strategic context at the time was the Cold War and, in 1967, the denouncing of U.S. funding carelessly channelled through the CIA would lead to the

4 Giovanni Fontana Antonelli, “Inventer une nouvelle illusion: le cas renommé des Southern Ndebele”, <http://www.international.icomos.org/victoriafalls2003/papers.htm>, on 3-11-2010..

5 Proceedings of the First International Congress of African Culture, held at the National Gallery, Salisbury, Rhodesia.

end of various worthwhile activities.

Presented as an architect and promoter of African contemporary art, Amâncio / Pancho Guedes was one of the speakers at the opening session. The speech he later gave on his own works as an architect and artist in Africa (“Things are not what they seem to be – the auto-biofarsical hour” –, translated in *Pancho Guedes*, 2007), was introduced with Tzara’s Dadaist complicity (*idem*). At the opening, Pancho Guedes stated that he was unaware what theme Frank McEwen wanted him to speak about: “I have got quite a number of things to talk about. One of them is on my things (...) The second one could be on ‘Another Architecture – an Architecture of Less Windows and More Feelings’ [*feeling*, in the Proceedings, but the author now prefers the plural]. The third could be something on the Mapoggas. The fourth could be about some African painters from Lourenço Marques and perhaps some poetry reading of Malangatana’s poems, which I have brought along already translated into English. A fifth could be on Gaudí, and I suppose there could be some more”; subjects that were explored in other sessions, on other occasions.

Rhodesian artist and Frank McEwen’s collaborator Pat Pearce recalled the congress at a later date in a text on the “Early Days of the National Gallery of Zimbabwe”: “One of the most interesting events of the congress was, for me, the appearance of Pancho Guedes, an architect from Lourenço Marques (now Maputo) who showed slides of his work in Mozambique. In fact, in John Russell’s words, *He brought the Congress to its feet with a dazzling and poetical account of how fantasy must be brought back into Africa’s architecture*. I felt he had caught the same essence in African culture that Picasso had done before him, only much more so; that endearing simplicity, humour, and make believe that is such a part of African art and life. Another of my jobs was to change Tristan Tzara’s return ticket, so that he could visit Lourenço Marques and see Pancho Guedes’ work, which was not only architecture. Guedes also designed and made toy boats and produced embroidery of remarkable skill, all in a world of fantasia.” (in “Gallery”, Harare, Gallery Delta, 15, March, 1998, pp. 20-23 – <http://www.gallerydelta.com/publications.html>, accessed on 1-11-2010)

New forms of art

On the Met’s timeline and in other sources, Malangatana is mentioned as one of the African artists to have participated in the Congress (alongside Vincent Kofi,

A música e a dança “neo-africana” estavam também na agenda, e Pancho Guedes fez-se acompanhar pela melhor orquestra de Marimbeiros de Zavala, a Chopi 40-man Xylophone Orchestra (contando também, para isso, com apoio do Turismo de Moçambique). Foi um grande sucesso musical, mas o régulo Waahosi Felisberto Machatine Zandamela, que disse na sessão inaugural representar “o folclore indígena da província portuguesa de Moçambique”, criou alguma polémica ao interpretar o hino português, como sempre fazia, num programa que se queria livre de ligações nacionais.

O Congresso não teve sequência directa, e as actas constituem um volume exaustivo e muito rico, mas que só teve uma pré-publicação (?) muito posterior e sem circulação. Frank McEwen (1907-1994) dedicou-se ao Museu e à sua African Workshop School, que promovia o movimento da escultura em pedra do Zimbábue, sendo depois hostilizado pelo Governo independente de minoria branca de Ian Smith (1965), até resignar em 1973.

São três outras edições que pontuam a década (para além do que se foi publicando nas imprensas locais, de inviável acesso), e os anos 60 culminam na exposição “Contemporary African Art” no Camden Art Centre, Londres, em Agosto-Setembro de 1969 – primeira tentativa feita fora de África de reunir um grande panorama internacional abrangente, que também incluiu artesanato de várias regiões. Quatro moçambicanos participaram, sem reproduções no catálogo: Valente Malangatana e Valente Mahumana Mankew (ambos quase só com desenhos), Alberto Mabungunyana Chissano e M.O. Mabyaya (Mundau Oblino Mabjaia – Magaia ou Mabyaya, ou também Oblino), escultores. Pancho Guedes é referido várias vezes no catálogo, mas não interveio na iniciativa. Por essa ocasião, o mercado já acolhia artistas de países africanos, embora o panorama colectivo seguinte demorasse até 1977, na Howard University em Washington, e 1979, na Staatliche Kunsthalle de Berlim – ver “Modern African Art: A Basic Reading List”, compilação de Janet L. Stanley para a Smithsonian Institution Libraries (<http://www.sil.si.edu/SILPublications/ModernAfricanArt/newmaaintro.cfm>). A integração no mundo global viria só em 1989, com “Les Magiciens de la Terre”.

Na rede informal de mediadores, patronos ou mecenas que durante os anos 60 tiveram uma intervenção determinante nos domínios da formação de artistas

e da sua divulgação⁷, o alemão Ulli Beier (n. 1922 – activo na Nigéria até 1967, depois na Papua Nova Guiné) teve o papel mais influente, para além de uma intensa acção nas áreas da literatura e da poesia oral africanas.

Em *Art in Nigeria 1960* (Cambridge University Press, 1960), Beier responde, no ano da independência, às alegações que preponderavam entre os apreciadores da “arte africana tradicional”, segundo as quais “África só produziu arte interessante enquanto a organização tribal estava intacta... Os artistas modernos africanos têm treino europeu e são maus, porque se limitam a copiar a Europa em vez de ‘se voltarem para as suas próprias tradições’”. Através de exemplos locais, Beier mostra que “a situação é bem mais complexa do que isso; que em África novas formas de arte evoluíram independentemente do ensino e da influência europeia; que a arte tradicional não morreu, como muita gente pensa; que ao artista intelectual africano não se pode simplesmente pedir para ‘voltar’ às suas tradições...” (p. 4, Introdução). Inclui no mapa a actividade de artistas e arquitectos europeus na Nigéria, com o argumento de que não se pode descrever a Escola de Paris ignorando os artistas não franceses. Todos os tópicos que se discutem ao longo da década, incluindo a produção para turistas (a “arte de aeroporto”, segundo F. McEwen) aí comparecem de um modo mais operacional que teórico, com a eficácia daí decorrente.

A tradição num novo ambiente

Depois de ter escrito sobre Malangatana em 1962, com o apoio de Dori e Pancho Guedes e de um relato autobiográfico do próprio (na revista *Black Orpheus*, n.º 10), Julian Beinart publicou o ensaio “Visual Education for Emerging Cultures: The African Opportunity”, no volume *The Education of Vision*, o primeiro dos seis da série “Vision + Value” (Nova Iorque, ed. George

7 “A década das independências, 1955-1965, viu aumentar a interacção entre artistas africanos, especialmente no interior do continente. Vários factores tornaram esses contactos possíveis, mas os três mais significativos foram a criação de escolas de arte, o trabalho de vários expatriados e a consciencialização política e cultural promovida pelos apóstolos do Pan-Africanismo, Pan-Arabismo e Negritude”, Chika Okeke, “Modern African Art”, in *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, 2001, p. 32. O autor repete adiante a versão de que Amâncio Guedes “organizou workshops informais para jovens artistas” (p. 34). O mesmo catálogo inclui um importante relato auto-referencial de Ulli Beier, “A Moment of Hope: Cultural Developments in Nigeria before the First Military Coup”, pp. 45-49. Ver, para uma excelente primeira abordagem, Sidney Littlefield Kasfir, *Contemporary African Art*, Thames & Hudson, 1999.

from Ghana, and the Nigerian Ben Enwonwu). This is a mistake, as his work was only part of the Mozambican representation sent by Pancho Guedes, alongside Abdias Muhlana (a recent discovery, whose later career would be a troubled one) and the forgotten Metine Macie, as well as Augusto Naftal and Alberto Mati, two very young artists with no formal training whatsoever from whom Pancho regularly bought drawings. Now is the first time that a significant part of this representation can be seen again.

The exhibition running in parallel with the Congress was a huge show of African art and the largest ever undertaken, according to *Time Magazine* (28-09-1962). It began with the cultures that preceded the arrival of European influences and continued up until “the non-traditional African art of the 1960s” (*The London Times*, 12-08-1962). At that time, while “to most white colonizers, African art has always been a mumbo-jumbo sort of thing, proof that the native African lacked cultural instincts”, the *Rhodesia Herald* said it saw “nothing but crudity, primitiveness, and savagery”. McEwen aimed to show that “the entire modern movement in Western art owes a debt to primitive Africa”. “It is a fact that very few artists of contemporary style do not possess some well digested but evident influences of Africa.” (*Time Magazine*). At the time, Barr bought the first modern African works of art for MOMA.

“Neo-African” music and dance were also on the agenda, and Pancho Guedes was accompanied by the best orchestra of it *timbila players*, the “Chopi 40-man Xylophone Orchestra” (with the support of the Mozambique Tourist Authority). It was a major musical success; however, Régulo Waahosi Felisberto Machatine Zandamela, who said at the opening session that he represented “the indigenous folklore of the Portuguese province of Mozambique”, caused a measure of controversy by performing the Portuguese national anthem, like he always did, during a programme that was supposed to be free of national references.

There was no direct follow up to the Congress, and the proceedings, which form an exhaustive and rich volume, only reached pre-publication (?) at a much later date, with no circulation to speak of. Frank McEwen (1907-1994) focussed on the Museum and his African Workshop School, which promoted the Zimbabwe stone sculpture movement. Later, he became *persona non grata* for the independent white minority government of Ian Smith (1965) and eventually resigned in 1973.

There are three other editions that mark the decade

6 Adele Aldridge, “Frank McEwen: Rhodes National Gallery in Salisbury, Rhodesia”, 2007, <http://www.adeleart.com/McEwen/Articles.html>

(in addition to what was published in the local press, which cannot be accessed), and the 1960s culminated in the exhibition “Contemporary African Art” at the Camden Art Centre, London, in August-September, 1969 – the first attempt, outside of Africa, at bringing together a comprehensive international representation that also included handicraft from various regions. Four Mozambicans participated, although no reproductions featured in the catalogue: Malangatana and Mankew (both mostly with drawings), Chissano and M. O. Mabyaya (Mundau Oblino Mabjaia – Magaia or Mabyaya, and also Oblino), who were sculptors. Pancho Guedes is referred to a number of times in the catalogue but actually took no part in the initiative. On this occasion, the market welcomed artists from African countries, although the following collective panorama took until 1977, at Howard University in Washington, and 1979, at Berlin’s Staatlichen Kunsthalle – see “Modern African Art: A Basic Reading List”, compilation by Janet L. Stanley for the Smithsonian Institution Libraries (<http://www.sil.si.edu/SILPublications/ModernAfricanArt/newmaaintro.cfm>). Integration into a global forum would only come in 1989, with “Les Magiciens de la Terre”.

On the informal network of mediators, patrons and benefactors, which during the 1960s played a crucial role in training and launching artists⁷, the most influential figure was a German, Ulli Beier (b. 1922 – active in Nigeria until 1967, and then in Papua New Guinea), who was also intensely involved in the fields of African literature and oral poetry.

In *Art in Nigeria 1960* (Cambridge University Press, 1960), in the year of independence, Beier responded to the allegations that prevailed among appreciators of “traditional African art”, “that Africa produced interesting art, as long as the tribal organisation was intact... Modern African artists are European trained and bad, because they are merely copying Europe instead of ‘going back to their own traditions’”. Using local examples, Beier shows “that

7 “The independence decade of 1955-65 saw increased interaction among African Artists, especially within the continent. Several factors made these contacts possible, but the three most significant were the founding of art schools; the work of some expatriates; and the political and cultural awareness heightened by the apostles of Pan-Africanism, Pan-Arabism and Negritude”, Chika Okeke, “Modern African Art” in *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, 2001, p. 32. Later, the author repeats the version that Amâncio Guedes “organized informal workshops for young artists” (p. 34). The same catalogue includes an important self-referential account by Ulli Beier, “A Moment of Hope: Cultural Developments in Nigeria before the First Military Coup”, pp. 45-49. For see an excellent first approach, Sidney Littlefield Kasfir, *Contemporary African Art*, Thames & Hudson, 1999.

Braziller, 1965⁸). Era uma influente antologia dirigida pelo emigrante húngaro Gyorgy Kepes, professor da Nova Bauhaus de Chicago, que por essa altura criava o Center for Advanced Visual Studies do Massachusetts Institute of Technology (MIT). O destino desse texto era, em especial, o contexto ocidental da reflexão sobre ensino artístico, arte e design.

Ao contrário do contexto da África francófona, onde dominaram o interesse pela criação literária e uma concepção de negritude que passava pela apropriação mais ou menos conflitual da modernidade europeia, alguns mediadores situados mais a sul interrogavam a evolução possível das culturas locais e das grandes tradições artísticas próprias, com independência da subordinação aos modelos europeus de modernidade, que quanto à situação das artes visuais, e não só, eram vistos de modo crítico. No quadro da morte inevitável da arte tribal própria da sociedade tradicional – mesmo na via da sua cópia turística –, procuravam-se sem qualquer essencialismo nativista (nos casos de Beier, Guedes e Beinart) novas formas populares e espontâneas de produção artística, e também sofisticadas formas sincréticas, no caso da “síntese natural” proposta na Escola de Zaria por Uche Okeke.

“Entre os que sucedem ao artista religioso da tribo, há jovens que tentam afirmar uma existência artística nova sem, no entanto, renunciar ao seu passado. Para eles, o novo quadro de referência pós-tribal, um patrocínio internacional, e o novo leque de técnicas e ideias são aceites como fazendo parte do desafio lançado hoje a todos os artistas; mas, ao contrário de muitos outros, eles beneficiam de uma herança que está ainda muito próxima”, escreve Beinart (p. 192). Ibrahim el Salahi, sudanês formado na Europa, e o referido Uche Okeke, na Nigéria, trabalham num contexto moderno para um público internacional e inspiram-se nas suas culturas de origem. Além de Sidney Kumalo, escultor sul-africano sem formação oficial que participou na escola de Verão de Lourenço Marques, o caso mais exemplar volta a ser Malangatana: “Ele faz parte de uma geração de artistas que começam uma tradição preenchendo o fosso existente entre antigo e novo, campo e cidade, cultura e cultura” (p. 193). “As suas pinturas são interpretações de um modo de vida em que o misticismo e a fantasia desempenham um grande papel funcional. Ainda que

exista a tentação de dizer que os quadros são surrealistas, a sua visão é directa e real, ao contrário do jogo intelectual que está presente em numerosos pintores surrealistas europeus” (p. 192-193).

Trata-se, nesse texto, de identificar “os primeiros resultados concretos de uma transição”, para equacionar o futuro do ensino das artes visuais em África, “cujo primeiro objectivo deveria ser a continuação e o alargamento de uma forte tradição popular” – “esse ensino procuraria descobrir que tradições de um povo subsistem quando o seu ambiente muda” (p. 194). É uma orientação que incorpora um olhar crítico sobre a academização da arte europeia dos anos 50 (entre a crise dos realismos e a sistematização das abstracções informal, expressionista, lírica ou geométrica), que acompanha a ruptura plural do movimento Cobra, o interesse pela Art Brut e a busca das “figurações outras”, as quais chegariam com a Arte Pop (outra opção pelo popular e a cultura “baixa”, a *low culture*). De facto, interessava tanto descobrir práticas viáveis e inovadoras em África, como aparecer de modo próprio no contexto internacional, como sucede com a obra pessoal de uma Georgina Beier ou de Pancho Guedes. O “juízo intuitivo”, “a visão intuitiva” de que falava William Fagg, estaria “virtualmente ausente da arte moderna” – “os africanos podem ainda preservá-la” (citado por Beinart, p. 200).

Para Beinart, tratava-se de encontrar a força criativa que estava na origem da arte tradicional, reconhecida como uma capacidade inata que se adaptava às novas circunstâncias, e a qual podia surgir como uma nova arte popular (já diferente da tribo), produzida para um proletariado urbano por artistas anónimos, que encontram caminhos para a sua criatividade nas novas necessidades sociais e nos novos meios (p. 187). “Todo o ensino das artes visuais em África deve acomodar-se à dicotomia aparente entre os usos tradicionais e as fontes exteriores novas” (p. 194).

A procura da arte popular (desde a escultura em cimento às tabuletas comerciais), e em especial das práticas de pintura mural, é então um interesse comum a Beier, Guedes e Beinart. A atenção aos desenhos murais que resultaram da distribuição de tintas para embelezar as barracas do caniço de Lourenço Marques, em 1956, quando da visita presidencial, ou a decoração interior do Hotel Chuabo em Quelimane (projecto de Arménio Losa acompanhado e adaptado pelo Arq. Figueirinhas, em 1962⁹), fazem parte da mesma sequência.

the situation is a great deal more complicated than that; that in Africa, new forms have been evolved independently of European teaching and influence; that traditional art is not as dead as most people think; that the intellectual African artist cannot simply be asked to ‘go back’ to his traditions...” (p. 4, Introduction). Included in this issue is the work of European artists and architects in Nigeria, with the argument that one cannot describe the Paris School without mentioning non-French artists. All of the topics discussed over the decade, including production for tourists (“airport art”, according to F. McEwen) occur in this context, in a mode which is more operational than theoretical, and with subsequent efficiency.

Tradition in a new environment

After having written about Malangatana in 1962, with the help of Dori and Pancho Guedes and an autobiographical account of himself (*Black Orpheus*, 10), Julian Beinart published the essay “Visual Education for Emerging Cultures: The African Opportunity”, in the book *The Education of Vision*, which was the first of six from the series “Vision + Value” (New York, George Braziller, 1965⁸). This was an influential anthology organised by the Hungarian emigrant Gyorgy Kepes, professor of the New Bauhaus of Chicago, who, at the time, was setting up the Center for Advanced Visual Studies at the Massachusetts Institute of Technology (MIT). This text was particularly geared towards the western context of reflection upon art education, art and design.

In contrast to the context of Francophone Africa, where the main interest was in literary works and an idea of blackness that involved the relatively contentious appropriation of European modernity, certain mediators, located further south, questioned the possible evolution of local cultures and of their own major artistic traditions, free from the subordination to European models, which were viewed in a critical way in terms of the visual arts. Within the framework of the inevitable death of the tribal art which was characteristic of traditional societies (even via tourist reproductions), new and spontaneous forms of artistic production (and also sophisticated forms of syncretism in the case of the “natural synthesis” proposed by Uche Okeke in the Zaria School) were being sought without any nativist essentialism (in the cases of Beier, Guedes and Beinart).

“Among those replacing the religious artist of the tribe, there are young people who are trying to face a new artistic existence without renouncing their past as worthless. For these, the new post-tribal frame of reference, an international patronage, and the new range of techniques and ideas are accepted as part of the challenge to artists everywhere today; but, unlike many others, they benefit from a heritage which is still very close”, wrote Beinart (p. 192). Ibrahim el Salahi, a Sudanese artist who studied in Europe, and the above mentioned Uche Okeke, in Nigeria, work within a modern context for an international audience and are inspired by their own cultures. Apart from Sidney Kumalo, the South African sculptor who had no formal education and who participated in the Lourenço Marques “summer school”, the best example is, again, Malangatana: “He is one of a new generation of artists who are beginning a tradition which bridges gaps between old and new, country and city, culture and culture” (p. 193). “Malangatana’s paintings are interpretations of a way of life in which mysticism and fantasy play a large functional role. Although there is a temptation to call his paintings surrealist, his vision in for him straightforward and real, unlike the intellectual game that it is for many sophisticated European Surrealist painters” (p. 193).

This text deals with the identification of “the first physical results of a transition”, to ponder the future of visual art teaching in Africa, “The first aim of teaching in the visual arts in Africa should be the continuation and expansion of a strong folk tradition” – “Teaching would, in this way, act as research into discovering which traditions of a people remain when their environment changes” (p. 194). This approach incorporates a critical view of how European art was made academic in the 1950s (between the crisis of realisms and the systematisation of informal, expressionist, lyrical and geometrical abstractions), which accompanied the plural break away of the Cobra movement, interest in Dubuffet, Art Brut and the search for “other figurations”, which were found with Pop Art (another popular and “low culture” option). In reality, this was as much about discovering viable and innovative practices in Africa, as it was about appearing individually in the international context, like in the case of the personal work of Georgina Beier or Pancho Guedes. The intuitive judgement, “the intuitive vision” which William Fagg spoke of, would be “virtually absent from modern art” – There is still time for Africans to save it” (quoted by Beinart, p. 200).

For Beinart, this was about finding the creative force found in the origins of traditional art, those recognised as

⁸ Existe tradução em francês, “Enseignement visuel pour des cultures naissantes: l’opportunité africaine”, in *Education de la Vision*, Bibliothèque de Synthèses, 1967, Ed. de la Connaissance, Bruxelles.

⁹ Estes e outros casos são também referidos por Jorge Dias e Margot Dias, em *A Arte Popular em Portugal – Ilhas Adjacentes e Ultramar*, ed. Verbo, Lisboa 1968-1975, pp. 153-161.

⁸ From the French translation, “Enseignement visuel pour des cultures naissantes: l’opportunité africaine”, in *Education de la Vision*, Bibliothèque de synthèses, 1967, Ed. de la Connaissance, Brussels.

Beinart refere: “Uma outra maneira de permitir a uma forte tradição popular adaptar-se às novas ideias e técnicas aparece no trabalho feito por Pancho Guedes, arquitecto e pintor português, com habitantes de Moçambique, relativamente pouco instruídos. Guedes, que foi atraído pela habilidade espontânea desta gente, mantém um *atelier* de arquitectura apenas com pessoas que ele próprio formou. No seu pátio trabalham um escultor em madeira que descobriu num estaleiro, um pedreiro que faz pinturas murais, o pintor Malangatana, criados que desenham e, desde há pouco, um costureiro que faz bordados. Guedes pede a alguns que trabalhem com ele sobre os seus projectos pessoais, e o volume e a qualidade da produção não só testemunham as suas faculdades de criação e de inspiração, como mostram que um trabalho de equipa deste tipo pode ser frutuoso e que esta técnica do *atelier* pode ser um método pedagógico muito válido em África” (p. 194).

As outras quatro escolas de Verão que Beinart orientou em vários lugares depois da experiência de Lourenço Marques “eram primariamente dirigidas a artistas já praticantes e a professores de arte. O seu propósito era arrancar as pessoas das suas atitudes convencionais”, dirá Ulli Beier no livro de 1968 (p. 105). Segundo Beinart, as duas “escolas” de 1961 em Lourenço Marques e Ibadan, dirigidas a estudantes que possuíam já uma certa formação – em geral estudantes de arquitectura – e a artistas e professores de arte no segundo caso, tinham “oferecido limitadas ocasiões de experimentação, mas forneceram indicações sobre o que podia ser feito” (p. 195) “O objectivo desses cursos era criar, durante um breve período, um ambiente de total libertação e de trabalho intenso, onde alguns jovens de quadros diferentes e de nível de formação mais ou menos elevado, podiam encontrar soluções pessoais para os problemas propostos” (p. 196).

Uma cidade e uma atmosfera

A Escola de Verão de Janeiro de 1961 não foi orientada para a formação de artistas negros e teve na sua origem um curso informal para alunos da Universidade de Witwatersrand. Mas os operários que trabalhavam ainda nas obras de conclusão da escola (o Infantário Piramidal) onde decorriam as sessões juntaram-se ao grupo, encorajados a tal, e produziram as suas versões pessoais dos mesmos temas, participando com a utilização de materiais não académicos (Beinart, *idem*).

“Fizeram desenhos maravilhosos, muito melhores que os dos estudantes”, diz Pancho Guedes⁹.

Malangatana tem uma posição decisiva no livro de Ulli Beier *Contemporary Art in Africa* (1968, com edição alemã em 1967), ocupando 12 páginas, com 7 reproduções de quadros (vários serão os da colecção de Beier, agora na Iwalewa House, Institut für Afrika Studien em Bayreuth). Mas a presença de Pancho Guedes é muito marcante, sem haver imagens das suas arquitecturas ou outras obras, ao contrário do que acontece com a inglesa Georgina Beier e a austríaca Susanne Wenger, ambas instaladas na Nigéria.

“Em Lourenço Marques, Salisbúria e Oshogbo, o encontro de europeus e artistas africanos fez disparar uma nova actividade criativa e novas ‘escolas’ de pintura, ou mesmo movimentos” (p. 131, no capítulo “Metamorphosis”). “A encantadora e atractiva cidade de L.M. parece uma base apropriada para a emergência de novos artistas africanos. Não só os prédios de Pancho Guedes servem de constante inspiração, como existe uma animada comunidade africana que pinta as paredes das barracas do caniço com deliciosos e divertidos desenhos. Mesmo se o encanto destes pinturas populares é muito superficial, são uma indicação das reservas de talento à espera de serem exploradas” (p. 75, a iniciar o capítulo “The great excitement”).

A abrir o capítulo “Finding a shortcut” (Encontrar um atalho) – da arte tradicional africana para modernas formas de expressão –, Beier refere anteriores e actuais *workshops* ou comunidades oficinais em África que conseguiram “criar deliberadamente um conjunto de circunstâncias, uma atmosfera, em que um tal desenvolvimento” exterior à formação académica pode ocorrer (p. 59). E acrescenta: “Os mais bem sucedidos foram Pancho Guedes em Lourenço Marques e Frank McEwen em Salisbúria.” Depois de referir a actividade de Pierre Lods em Potopoto (Brazzaville), considera que “circunstâncias mais favoráveis prevaleceram certamente no relativo isolamento de Lourenço Marques” e retrata Pancho Guedes como arquitecto e pintor interessado pelas actividades dos jovens artistas locais: “Visitar a sua casa é como a visita a uma oficina: pintores, escultores e bordadores encontram-se a trabalhar por todo o lado. Guedes não dá cursos formais, mas encoraja, critica, compra trabalhos e às vezes fornece uma verba mensal que permite ao artista trabalhar a tempo inteiro sem problemas financeiros” (p. 62).

¹⁰ *Ibidem*, p. 28

an innate ability that was adapted to new circumstances and which appeared as a new folk art (different from tribal art), produced by anonymous artists for an urban proletariat, who find avenues for their creativity in new social needs and new environments (p. 187). “Any education in the visual arts in Africa needs to come to terms with the apparent dichotomy between the uses of traditional and new outside sources” (p. 194).

The search for folk art (from cement sculptures to advertising hoardings), and mural paintings in particular, is a common interest among Beier, Guedes and Beinart. The attention given to the murals that were the result of the distribution of paints to cheer up the cane shacks (*o Caniço*) in Lourenço Marques when the Portuguese president visited in 1956, or the decoration of the Hotel Chuabo in Quelimane (a project of Arménio Losa’s, assisted and adapted by Arch. Figueirinhas, in 1962⁹, are part of the same sequence.

Beinart said: “Another way of building bridges to allow the strength of a folk tradition to cross and adapt to new ideas and techniques can be seen in the work done by Amancio Guedes, a Portuguese architect and painter, with relatively untrained people in Mozambique. Guedes, who has been attracted by the spontaneous ability of these people, runs an architectural practice using only people whom he has trained himself. In his backyard works a woodcarver whom Guedes found working on a building site, a bricklayer who made murals, the painter Malangatana, servants who draw, and recently a needleworker who embroiders cloth. Guedes uses some of these people to work with him on his own projects, and the size and quality of the output not only says much for Guedes’ creative and inspirational powers, but shows that such teamwork can succeed and that studio technique can be an important educational method in Africa” (p. 194).

The other four summer schools that Beinart organised in various places after the experience of Lourenço Marques “were primarily held for practising artists and art teachers. Their purpose was to shock people out of their conventional attitudes”, said Ulli Beier in the 1968 book *Contemporary Art in Africa* (p. 105). According to Beinart, the two 1961 “schools” in Lourenço Marques and Ibadan were geared towards students with a certain degree of training, and secondly, towards artists and art teachers, “although offering limited opportunity for

⁹ This and other cases are also mentioned by Jorge Dias and Margot Dias, in *A Arte Popular em Portugal, Ilhas Adjacentes e Ultramar*, Verbo, Lisbon, 1968-1975, pp. 153-161.

experimentation, [the schools] nevertheless provided valuable indications as to what could be done” (p. 195) “The aim of these schools was to create, for a short time, an environment of complete liberation and intense work, in which young people with different backgrounds and varying amounts of previous training could find personal solutions to set problems” (p. 196).

A city and an atmosphere

The “summer school” of January 1961 was not set up to train black artists and originated from an informal course for students at the University of Witwatersrand. However, the workers who were still finishing the building works at the school (Piramidal Nursery School) where the sessions were held joined the group (after being encouraged to do so) and produced their own versions of the themes, participating using non-academic material (Beinart, *idem*). “They came and made marvellous drawings themselves, much better drawings than the students’, said Pancho Guedes¹⁰.

Malangatana plays a crucial part in Ulli Beier’s book *Contemporary Art in Africa* (1968, German edition 1967), occupying 12 pages, with 7 reproductions of paintings (many of which belonged to Beier’s collection, now at Iwalewa House, Institut für Afrika Studien in Bayreuth). However, the presence of Pancho Guedes is very important, despite there not being any images of his architecture or other works, in contrast to the cases of English artist Georgina Beier and the Austrian Susanne Wenger, both of whom were living and working in Nigeria.

“In Lourenço Marques, Salisbury and Oshogbo,... the meeting of European and African artists sparked off new creative activity and new ‘schools’ of painting, if not movements” (p. 131, in the chapter “Metamorphosis”). “The charming and attractive town of Lourenço Marques seems an appropriate setting for the emergence of new African artists. Not only Pancho Guedes’ buildings serve as a constant inspiration but there is a lively African community which paints the walls of its shantytown shacks with delightfully playful designs. Even if the charm of these popular paintings is very superficial, they are an indication of the reserves of talent waiting to be tapped” (p. 75, opening the chapter “The Great Excitement”).

Starting the chapter “Finding a short cut” – from traditional African art to modern forms of expression –, Beier refers to previous and current workshops or studio

¹⁰ *Ibidem*, p. 28

Pancho Guedes não se fixou, de facto, depois de 1962, numa posição deliberada e continuada de patrono da nova arte africana. As coisas foram acontecendo desde, pelo menos, a presença nos corpos gerentes do Núcleo de Arte (secção de Crítica e Teoria de Arte), em 1954, sempre sucessivamente diversas. “Havia sempre muitas pessoas a pairar à volta, muitos pintores”, em especial à volta do seu *atelier*, que era assim uma constante oficina informal, com os seus empregados artesãos/artistas locais. Mas, segundo o próprio, “o pior que podia ter acontecido era aparecer uma escola artística de Lourenço Marques” (declaração pessoal, 1.11.2010).

A par da atenção prioritária à sua própria obra de arquitecto, pintor e escultor, Pancho Guedes foi-se interessando por diversos artistas africanos ou de passagem por África, brancos e pretos, que apoiou e colecionou, apostando em especial em situações exteriores à lógica de carreira artística ou a novos *mainstreams* locais (os “estilos africanos”), preferindo as singularidades e as produções idiossincráticas, procurando artistas populares e amadores – considerando-se também ele próprio um amador (declaração pessoal). O interesse pelos bordados feitos pelos soldados moçambicanos do quartel em frente à sua casa, o apoio a Relógio em 1964, o gosto por uma artista *naïve* como Rosa Passos, muito depois a defesa de Tito Zungu, que expôs já em 1982 no seu Departamento de Arquitectura da Universidade de Joanesburgo, são sucessivos episódios de uma mesma história, em que se incluem tanto as recolhas e compras de peças africanas de condição tradicional, como a colecção de arte popular dos mercados de Lourenço Marques.

Peter Rich, seu aluno e agora também professor na Witwatersrand, arquitecto premiado, referia-se-lhe assim espontaneamente a propósito da sua própria carreira, numa entrevista da revista italiana *Abitare* (n.º 501, Abril de 2010): “Pancho foi um grande mentor porque era pintor, escultor, dadaísta, surrealista, e tinha uma incrível energia. Tivemos muita sorte quando estávamos na escola, e toda a gente, fosse estudante ou funcionário, ultrapassava de alguma maneira o seu potencial em 300 por cento; fazia-nos acreditar que podíamos fazer tudo e qualquer coisa, e quanto mais fazíamos melhor era. Podíamos rodar um filme, fazer uma escultura, pintar, representar uma peça até fazer arquitectura.”¹¹

¹¹ Peter Rich, in Oana Stanescu, “Mandela’s Yards – Community architecture”, *Abitare*, n.º 501, Milão, Abril 2010: <http://www.abitare.it/highlights/mandelas-yards/>

communities in Africa that “have set up to deliberately create a set of circumstances, an atmosphere, in which such a development could take place” (p. 59). Beier adds: “the most successful were Pancho Guedes in Lourenço Marques and Frank McEwen in Salisbury”. After mentioning the work of Pierre Lods in Potopoto (Brazzaville), he considers that “more favourable circumstances probably prevailed in the relative isolation of Lourenço Marques” and presents Pancho Guedes as an architect and painter who is interested in the activities of young local artists: “To visit his house is like visiting a studio: painters, sculptors, and embroiderers are at work all over the place. Guedes holds no formal classes, but encourages, criticises, buys work and sometimes provides a monthly allowance that will enable the artist to work full time without financial worries” (p. 62).

After 1962, Pancho Guedes did not take on a deliberate and continued role as a patron of new African art. Things just happened from the time he was involved in various roles at the Núcleo de Arte (Art Criticism and Theory section) in 1954. “There were a lot of other people hovering around, there were many painters” (Pancho Guedes, 2009, p. 27), especially around his studio, which was a constant informal workshop, with its local artisans and artists. However, “the worst that could have happened was an art school appearing in Lourenço Marques” (personal statement, 1-11-2010). Alongside the priority he gave to his own work as an architect, painter and sculptor, Pancho Guedes became interested in a number of African artists or artists (black and white) who resided temporarily in Africa, whose work he supported and collected. He invested mostly in situations outside the idea an artistic career or new mainstreams

(“African styles”), preferring uniqueness and idiosyncratic production, seeking out popular and amateur artists – considering himself as an amateur artist (personal statement). The interest in the embroidery done by Mozambican soldiers from the barracks opposite his house, his support for Relógio in 1964, his liking for a “naive” artist like Rosa Passos, and, a long time later the defence of Tito Zungu (an artist exhibited in 1982 in his Architecture department at Johannesburg University), are successive episodes of the same story that includes the collecting and purchase of traditional pieces and particularly the acquisition of folk art from the markets of Lourenço Marques.

When talking about his career in an interview for the Italian magazine *Abitare*, Peter Rich, a former student, award-winning architect and now also a professor at Witwatersrand, spontaneously described him thus: “Pancho was a great mentor because was a painter, a sculptor, a Dadaist, a Surrealist, and he had an incredible energy. When we were at school, we were very lucky; everyone who was a student or member of staff somehow exceeded their potential by about 300%, making you believe you could do anything and everything and the more you did the better you were. You could shoot a film, create sculpture, paint, perform in a play and make architecture as well”.¹¹

¹¹ Peter Rich, in Oana Stanescu, “Mandela’s Yards – Community architecture”, *Abitare*, Milan, 501, April 2010 (<http://www.abitare.it/highlights/mandelas-yards/>)

Pancho Guedes visto por Malangatana

Texto publicado no Semanário *Savana* por ocasião da exposição de Pancho Guedes no Consulado Geral de Portugal em Maputo, em Março de 2010.



No escritório de Pancho Guedes, Rua de Nevala, Lourenço Marques/Maputo, 1960, com a família, os colaboradores e Malangatana (arquivo P.G.)
In his office in Rua de Nevala, Lourenço Marques/Maputo, 1960, Pancho Guedes with his family, collaborators and Malangatana (P.G. archive)

Certo dia, em meados dos anos de 1950, eu estava no Núcleo de Arte com um dos alunos e Pancho Guedes entrou. Não estava à espera de tal audiência, pois dava ainda os meus primeiros passos na pintura. Pancho fazia-se acompanhar de sua mulher, Dorothy, e de Frank McEwen. Falavam em inglês entre eles e começaram a olhar atentamente para as minhas telas *naïves*.

Pancho apresentou-se e perguntou-me se eu estaria interessado em vender-lhe um quadro por mês. Não percebi porque queria que o fizesse, mas a verdade é que comecei a levar os meus quadros ao número 915 da Rua de Nevala, onde ele vivia e tinha instalado o seu estúdio.

Eu trabalhava ainda no Clube de Lourenço Marques quando, um dia, Júlio Navarro me disse que o arquitecto Alpoim Miranda Guedes queria que eu saísse do Clube e que fosse viver para sua casa. Fiquei fascinado, mas ao mesmo tempo com medo. Nunca tinha vivido na casa de um homem branco. Não aceitei o convite à partida e pedi-lhe que me desse algum tempo para pensar. Estávamos em 1959, eu já era casado na altura e queria discutir o assunto com os meus pais e a minha mulher.

Eles viviam em Mapuleni, muito perto de Matalana. Ficaram muito contentes, mas com algumas dúvidas, e pediram-me que trouxesse esse homem a Matalana para

Pancho Guedes by Malangatana

In "Viva Pancho"¹, Durban, 2003

In 1951 I was employed to look after little white boys. That was at 33 Couceiro da Costa, at the Adão dos Santos family home. My little charge was Antoninho and my colleague Orlando Mulawu took care of Carlitos. We were very good at handling our two dear little boys who were lively and restless like any other children. We had to think up all sorts of games to keep them amused, and Pancho the “senhor” with the MG and hair flying in the wind, didn’t know that he was our favourite entertainment.

As he sped along Couceiro da Costa we all shouted MG, MG, MG, mg...mg...mg...mg..... until his car stopped quite nearby. He would jump out quickly and disappear into the clutter of a building under construction at the corner of Pinheiro Chagas and Couceiro da Costa. All four of us would wait until the white man came out – looking very elegant, I must add. The fun and games would be repeated when he got into his car and pulled off at great speed, accelerating like a racing driver.

Well, later I met his brother, Engineer Miranda Guedes, and I didn’t have the slightest idea they were related, because I really hadn’t even spoken to Pancho. My only “meetings” with him were when he drove into Couceiro da Costa at such a speed. His brother was a member of the Lourenço Marques Club where I used to serve him and his wife at the bar.

One day in about the mid fifties when I was at the Núcleo de Arte Club with one of the student members, Pancho appeared. I didn’t expect to be watched by that kind of person while I was painting – they were my first attempts. He was accompanied by his wife Dorothy and the Frank McEwens, friends of the Guedes’. They spoke to each other in English and began to look intently at my naïve pictures.

Pancho introduced himself to me and asked if I was willing to sell him three paintings a month. I didn’t understand why he wanted to do this, but all the same I began to take my pictures to 915 Rua de Nevala where he lived and had his architectural office.

I was still working at the Lourenço Marques Club. One day Júlio Navarro told me that architect Guedes wanted

¹ *Viva Pancho*, Editors Lonka & Pedro Guedes, Total Cad Academy, Durban, 2003.

to get me out of the club so I could come and live in his house. I was wild with delight but trembling with fear at the same time. I hadn’t ever lived on a familiar footing in a white man’s house before.

Indeed, Pancho did ask Otto Barbosa da Silva, the president of the club, to release me from my contract, to leave behind my colleagues, my salary, and those “general’s” uniforms we had to put on as servants of the bar. I didn’t accept the invitation immediately and asked architect d’Alpoim Miranda Guedes to give me some time. We were then in 1959, I was already married, and I wanted to talk it over with my parents.

They lived in Mapuleni, a place very near to Matalana. They were very happy, but had some doubts. They told me to ask that man to come to Matalana and explain exactly what he wanted of me. My wife was also curious to see this family who wanted me to come and live in their home. Pancho Guedes drove to Matalana in his black Mercedes which got stuck in the sand many times before he reached our house. My father was a great cook and prepared the food together with my mother and his other wife. My uncle spiced up the meal with music on the concertina and dancing, which pleased the Guedes family a lot.

In January 1960 I presented myself at the Guedes family home after saying good-bye to the people at the Lourenço Marques Club. Pancho introduced me to his family and showed me round the house and the garage where I would paint. But he said, ‘Go back to where you live and stay for 30 days away from your family’.

I went on a journey well into the interior of the bush. He wanted me to absorb scenes, expressions, visions, that I would see, hear and feel, and relive my past/present. He wanted me to be with my ancestors to search out the unknown that I knew without knowing. Those stories told to me by the young and old people in that remote area led me into a cultural and spiritual gold mine. He well knows how to shape people. Pancho sculpted and burnished my soul, anthropologised me internally, made me dig into my entrails to lay bare the mythologies within.

The Guedes family had offered me a stay of three months, but in truth that bursary lasted for a whole three years without stopping.

lhes explicar exactamente o que queria de mim. A minha mulher também estava curiosa e com vontade de conhecer esta família que me queria a viver em sua casa. O meu pai era um grande cozinheiro e preparou a refeição com a minha mãe e com a sua outra mulher. O meu tio animou a noite com danças e com a música da sua concertina, o que agradou à família Guedes.

Em Janeiro de 1960, cheguei então à casa dos Guedes, depois de me ter despedido das pessoas do Clube de Lourenço Marques. Pancho fez-me uma visita guiada pela casa e pela garagem onde eu iria pintar. Mas disse-me pouco depois: “Volta para onde vives e passa trinta dias longe da tua família.”

Foi então que parti numa viagem ao interior. Ele queria que eu absorvesse todo o cenário, as expressões, as imagens que ia vendo, ouvindo e sentindo, e que revivesse o meu passado e presente. Queria que eu pesquisasse os meus antepassados em busca do desconhecido – aquilo que eu já conhecia, embora sem o saber. As histórias que tanto os novos como os velhos me vieram a contar fizeram-me descobrir uma mina cultural e espiritual. Pancho esculpiu e poliu a minha alma, estudou-me antropologicamente, fez-me escavar as minhas origens e revelar as suas mitologias.

Quando regresssei da minha sessão, Pancho fez-me perguntas e ajudou-me a dar-lhes respostas. Eram coisas que eu não fazia ideia que sabia. Comecei a acompanhá-lo nas suas construções e fui descobrindo a sua espantosa criatividade. Aquilo que ele exigia dos construtores não era mais do que aquilo que exigia de si próprio. Muitas vezes assisti ao cruzar das linhas sobre o papel. Depois de assentes no chão e no espaço, transformavam-se em edifícios maravilhosamente esculturais, no seu estilo único e irrepreensível. Nenhum arquitecto em Moçambique tinha conseguido ligar a arquitectura à cultura nativa. Só nos seus projectos encontramos uma geometria que reflecte os padrões quase-tatuagens tão características da mitologia africana.

Pancho tinha um estúdio onde desenhava e outro onde dirigia o trabalho dos seus construtores e engenheiros. Ele sabe (e quem melhor do que eu para afirmar) como transmitir os seus pensamentos aos outros. É graças a ele que hoje consigo inspirar-me no estudo do Homem e da sua Cultura. Ele é capaz de lançar uma discussão sem a concluir, deixando aos outros esse papel. Essa bondade é contagiante, de tal forma que se enraíza nas nossas mentes, perfumando-as. Pancho conseguiu entrar na minha mente, iluminando-a e provocando-a.

A sua casa, no numero 915, foi como uma escola, não só pelas actividades que lá se realizaram, mas também pelas pessoas que por lá passaram. Isto só acontecia porque Pancho é como uma colmeia, uma fonte interminável de doçura. Nesta casa tive a oportunidade de me cruzar com pessoas como o músico Hendrik Be Blij, o poeta surrealista Tristan Tzara, o arquitecto sul-africano Julian Beinart, o poeta sul-africano Breyten Breytenbach, ou o antropólogo alemão Ulli Beier, entre outros.

Um dos acontecimentos mais importantes para mim foi quando me apresentou a Eduardo Chivambo Mondlane e à sua mulher, Janet Mondlane. Essa noite transformou-me, graças a Pancho Guedes. Eduardo Mondlane falou sobre o meu trabalho e fez-me ver aspectos sobre os quais eu ainda não tinha pensado. A longa discussão entre Mondlane e Pancho acerca de Moçambique aconteceu entre os meus humildes quadros expostos pela sala. Infelizmente, a partida antecipada de Mondlane e de sua família para os Estados Unidos impediu-o de inaugurar a minha exposição, a 10 de Abril de 1961. Foi a minha primeira exposição, onde exibi cinquenta e sete quadros a óleo.

Foi o arquitecto Miranda Guedes quem me ajudou a montar a exposição, com o apoio do Núcleo de Arte. Mais tarde, Pancho levou parte das obras para a Cidade do Cabo, para uma exposição intitulada “Imagination 61”. Consegui também que as minhas obras fossem expostas no Camden Arts Club, em Londres, no Musée de l’Homme, em Paris, no Mbari Club, na Nigéria, e nos Estados Unidos. Os meus primeiros poemas foram publicados, também por iniciativa sua, na revista nigeriana *Black Orpheus*.

É também importante dizer que nas viagens que fez, durante o tempo em que eu estive em sua casa, Pancho foi percebendo que o meu nome era reconhecido onde quer que fosse. Por exemplo, quando fui a Lagos pela primeira vez e aí me encontrei com artistas locais, fiquei surpreendido com o modo como me receberam. Woye Soyinka recebeu-me calorosamente e levou-me até à sua Universidade e ao Mbari Mbayo Club, o centro intelectual nigeriano por excelência. Pancho tem esta capacidade de criar uma corrente, conectando toda a gente que conhece.

Pancho é como um médium, embora não lance búzios... A sua argúcia permite-lhe descobrir talentos e promover a criatividade. Para ele, uma flor murcha ainda tem vida – só ele consegue dar à planta humana aquele húmus que lhe dá a força e a vitalidade que mais



Pancho Guedes e Malangatana, anos 1960 (arquivo PG.)
Pancho Guedes and Malangatana, 1960s (PG. archive)

When I came back from my session in the bush, he asked me questions and helped me to give answers that I didn't know I knew. He agreed that I should go to the decorative painting class at the Industrial School, but for some time didn't want me to go back to the Núcleo de Arte Club or to visit the better known painters, to be sure I would avoid “pollution”. He began to take me to see his architectural work in construction, and I became aware of his fantastic creative imagination. His demands on the builders were perhaps as great as those he made on himself.

I often saw him drawing line after line which he assembled on the surface of the paper. After being set up on the ground and in space they became marvellously sculptural buildings in his unique and unmistakable style. No architect in Mozambique had ever linked architecture to indigenous culture. Only in his designs do we see a geometry reflecting the tattoo-like patterns so characteristic of African mythology.

Pancho had a studio in which he designed and another space where he directed the work of his sculptors and embroiderers. He knows (and who better than I to affirm it) how to transmit his thoughts to others. It is thanks to him that I can now search for the ideas within Man and in the depths of Culture. He is capable of provoking a discussion without concluding it, leaving his audience to draw their own conclusions.

This contagious kindness is spread around other people's minds so strongly that it takes root and perfumes the soul. Pancho perforated my psyche, creating lightness and multiple insights.

His house at 915 was not only an education because of his activities, but also because of the people who came there from all over the world. This only happened because Pancho was like a honeycomb whose sweetness never dried up. In his house I could taste the joys of meeting people like the musician Hendrik de Blij, Tristan Tzara the



Desenhos nas barracas do Caniço, arredores de Lourenço Marques/Maputo, 1956 [?] (arquivo PG.)
 Drawings on Caniço neighbourhood shacks, outskirts of Lourenço Marques/Maputo, 1956 [?] (PG. archive)

tarde nos fascina. Ele consegue sempre fazer com que aqueles com quem convive sejam bem sucedidos e se tornem auto-suficientes para o futuro. Ele sempre ajudou na construção de edifícios para instituições, escolas ou infantários – sempre com o olhar no futuro. Recordo-me perfeitamente do apoio que deu à Missão Suíça na então Lourenço Marques, em Chicumbane, Xai-Xai, em Antioca, Magude, em Ricatlla, em Marracuene, e também a ajuda que deu às Irmãs da Caridade em inúmeros projectos de apoio social.

Era-lhe especialmente doloroso assistir ao contraste entre a Cidade do Caniço, delapidada e tão parca em higiene e nos suportes mais básicos, e a Cidade de Cimento, que ficam lado a lado. Nos anos de 1960 escreveu um longo artigo sobre esta questão, com o objectivo de chamar a atenção do governo colonial para este problema, mas foi criticado após a sua publicação – até o município se opôs. Mas Pancho não se importou. Queria encontrar uma solução que trouxesse pelo menos algum alívio, por pouco que fosse, a estas pessoas que viviam numa pobreza tão acentuada. A burguesia portuguesa estava ao lado da opinião oficial e também não

concordava com ele, mas as populações das áreas mais afectadas adoravam Pancho e ainda hoje o exaltam.

Sem a mão enfeitiçada do arquitecto Pancho Guedes nunca teria sido iluminado nestes caminhos incertos da vida.

surrealist poet, the South African architect Julian Beinart, the South African poet Breyten Breytenbach, the German anthropologist Ulli Beier and his artist wife Susan Wenger.

A super happening, and a very important one for me, was when he brought me together with Eduardo Chivambo Mondlane and his wife Janet Mondlane. Thanks to Pancho this night transformed me. Eduardo Mondlane gave a reading of my work which showed me things I hadn't seen before. The long discussion between Mondlane and Pancho about Mozambique took place among my humble paintings displayed around the sitting-room. Unfortunately the sudden departure of the Mondlane family to the United States of America prevented him from inaugurating my exhibition of April 10th 1961. It was my first exhibition, showing fifty seven paintings in oil on unitex.

Architect Miranda Guedes helped me organise my exhibition, sponsored by the Núcleo de Arte Club, which culminated in speeches given by him, João Vasconcelos, and Augusto Pereira Cabral. Later Pancho took part of this exhibition to Cape Town for a show called "Imagination 61". He also arranged for an exhibition in the Camden Art Club in London, Musée de L'Homme in Paris, Mbari Club in Nigeria, and in the USA. *Black Orpheus* is one of the magazines in which, at his instigation, my first poems were published.

But it is also important to say that in the travelling that he did during the time I was staying at his house, he saw to it that my name was made known wherever he went. For instance, when I first went to Lagos and met up with the local artists, I was surprised to be treated as a friend.

Wole Soyinka welcomed me warmly and took me to his university and the Mbari Club, the breeding ground of Nigerian intellectuals. Pancho had this faculty of creating a current linking together the people he knew.

Pancho is also a witch-doctor without bone throwing. His acute insight enables him to discover talents and promote creativity. For him a withered tree still has life – the special humus that only he can apply gives the human plant a strength and vitality that afterwards makes us wonder. He always enables those who have been in contact with him to qualify and become self-sufficient for the future. Pancho always granted requests for help in building institutions, schools or nursery schools – always with a thought for the future. I well remember his work in support of the Swiss Mission in the then Lourenço Marques, Xicumbane in Xai-Xai, Antioka in Magude, Rikatlla in Marracuene, and also in support of the Sisters of Charity for their many projects of social work.

For Pancho it was painful to see the contrast between the dilapidated "City of Reeds", so lacking in hygiene and the most basic facilities, and the "City of Cement", which were right next to one another. In the sixties he wrote a long article about this, with the intention of drawing the attention of the colonial government to the problems, and he was victimised after its publication. Even the Municipality reacted against him. But he didn't mind. He wanted to find a solution that would at least bring some measure of relief, however small, to these people living in such abject poverty. The Portuguese bourgeoisie aligned itself with the official attitude and also disapproved, but the populations of the depressed areas greeted Pancho's stand with jubilation, remembered even to this day. At this time Pancho's wife Dori often visited the centre of the "Associação dos Negros" of Mozambique, giving English lessons free of charge to various secondary school student members.

I would like to say that all the experience I gained while with this family was, and always will remain, useful and valuable to me. Today I discover in myself a man that I never knew existed before. I will do everything in my power to profit from what I learned with the Guedes family. Without the spellbinding hand of Architect Miranda Guedes I would not have been given the guiding lights that illuminate the zigzag paths through life.

(Translated from the Portuguese by Dori Guedes)

A influência da arte africana em Pancho Guedes

ELIZABETH (BETTY) SCHNEIDER



Leão de cimento de Massanguitana José Mazoio (1926, Gaza [?]), na Eugaria (foto A.P.)
Cement lion by Massanguitana José Mazoio (1926, Gaza [?]), in Eugaria (photo A.P.)

Como estudante de História da Arte a especializar-me em arte africana, assim que soube que iríamos viver em Moçambique por alguns anos, enquanto o meu marido ensinava Estatística na Universidade de Lourenço Marques, comecei a ler tudo o que podia sobre o país. Vários artigos, e em especial um de Ulli Beier, mencionavam o arquitecto/artista Pancho Guedes e o seu profundo interesse pela arte africana.

Pancho despertou-me grande interesse e imediatamente senti que se tratava de uma pessoa que queria conhecer, bem como Malangatana, um dos artistas africanos por ele apadrinhados. Ele patrocinava outros artistas, individualmente, mas Malangatana foi alguém que desabrochou com o compromisso de pintar todos os dias na garagem de Pancho, vendendo-lhe quadros mensalmente para se sustentar a si mesmo.

Por um acaso, na nossa primeira refeição no ‘Self’ (a cantina da universidade e da residência onde vivíamos), ficámos sentados perto da mesa de Lonka Guedes, filha de Pancho. Ao ouvir a minha limitada conversação em português, Lonka decidiu abordar-nos.

“São americanos?”, perguntou ela.

“Sim. Vamos ficar por cá durante dois anos”, expliquei.

“Tenho que vos levar lá a casa para um chá. A minha família teria muito interesse em conhecer-vos. Venho buscá-los às quatro?”

E assim começou uma calorosa e profunda amizade entre as nossas famílias que se prolongou por 20 anos. Passávamos sempre os aniversários juntos e partilhávamos muitas aventuras. Havia sempre bolos feitos com muita imaginação pela sua esposa Dori, e até lançávamos papagaios de papel nesses convívios.

A casa (e escritório) construída por Pancho tinha um aspecto impressionante, não só por causa do vermelho profundo das paredes exteriores (com os seus números gigantes), mas também pela incrível exposição de arte africana no seu interior, assim como no jardim. A nossa conversa foi deveras estimulante, e o chá (na companhia de Pancho e do seu desenhador) durou um par de horas.

Pancho interessava-se por arte de toda a África, incluindo a da colónia portuguesa de Angola. Tinha muitos livros sobre o assunto na sua mesinha da sala. Aprendi muito estudando a sua colecção durante os nossos anos em Moçambique e também na África do Sul, onde ambos vivemos muitos anos. Posso dizer que Pancho fez aprofundar muito o meu interesse pelo tema e é certamente responsável pela minha própria colecção.

O seu olho para a arte original de Moçambique e da região à volta levou-o a coleccionar uma grande diversidade de arte tradicional africana, bem como de arte popular que então se fazia em Maputo. Também me inspirou a escrever vários artigos sobre ela para a *African Arts*, uma revista especializada editada pela Universidade da Califórnia, em Los Angeles.

Catorze anos mais tarde, quando vivíamos na África do Sul e chegou a altura de escolher a minha comissão de doutoramento, a minha opção (juntamente com o Director do Departamento de Antropologia, que presidia)

African art's influence on Pancho Guedes

ELIZABETH (BETTY) SCHNEIDER

As an art major specializing in African art, when I knew my husband and I were going to be living in Mozambique for a few years while he taught Statistics at the University of Lourenço Marques, I began reading all that I could about the country. Several articles particularly one by Ulli Beier, mentioned an architect/artist Pancho Guedes and his deep interest in African art.

Pancho sounded most interesting and I immediately felt this was a person I wanted to know, along with Malangatana, one of the African artists that he mentored. He sponsored other artists, one by one, but Malangatana was one that flourished with his arrangement of being able to paint each day in Pancho’s garage, then selling some of his paintings to Pancho each month to support himself.

Quite by chance, at our first meal at “Self” (the university students’ cafeteria and residence where we lived) we happened to be sitting near the table of Lonka Guedes, his daughter. As she heard my limited conversation in Portuguese, she made a point of coming over to where we were sitting.

“Are you Americans?” she asked.

“Yes. We’ll be living here for two years,” I explained.

“I must bring you home for tea. My family would be most interested in meeting you both. Shall I pick you up at four?”

Thus began our warm and deep family friendship that has lasted 20 years. We always spent birthdays and shared many adventures together. We had cakes that were created imaginatively by his wife Dori, and even had kite flying at those functions.

Their house (and office), built by Pancho, was striking looking. Not only because of the deep red color it was painted outside (with its oversized numbers), but also the amazing display of African art inside, as well as in the garden (see photograph of “The Smiling Lion”). Our tea conversation was indeed stimulating, and tea (along with Pancho and his draftsman) lasted a couple of hours.

Pancho was curious about art from all over Africa, including the Portuguese colony of Angola. He had many books about it lying on his coffee table. In my studying his collection during our years in Mozambique as well as South Africa where we both lived for many years, I learned

a lot. He greatly deepened my interest, and is certainly responsible for my own collection.

His eye for the distinctive art in the area around Mozambique resulted in his collecting a wide diversity of African traditional art as well as the popular art being done in Maputo. It also inspired me to write several articles about it in the professional African Arts journal published by the University of California at Los Angeles.

Fourteen years later, while living in South Africa and having time of selecting my PhD committee, my choice (along with the Head of Anthropology who was chairman) was Pancho. I knew his knowledge of African art would be invaluable. His eclectic approach, and appreciation of “unexpected African art” helped me form my argument in my thesis (*Paint, Pride and Politics: Aesthetic and Meaning in Transvaal Ndebele Art*) regarding mud homestead decoration. He created a fine balance between the rather dull, outdated paintings that were stored in the basement of Mozambique’s museum, and an appreciation for the contemporary arts right in our midst.

One of my courses in Architectural Drafting (which was required, given my topic) gave me a special view of Pancho. The Architecture Department (of which he was the Head) had a gathering of architecture students that met each week. Watching Pancho lead the discussions gave me some insights that were valuable. He built a strong following among the students and faculty during that time, inspiring them to be a cohesive whole and to appreciate the African art around them.

During our time at the University of Witwatersrand, the Administration wanted to have the landscaping done around the Architecture and Building Sciences building. Pancho offered to do it, and spent a great deal of time planning it and seeing that it was done to his specifications. When it was done, and the grass mounds that he had designated to be around the building were growing grass, there began to be many complaints about it. After several stormy sessions with the university Administration, the high mounds had to be downsized. “They look too much like women’s breasts!”, was the complaint. That tickled Pancho no end, but the Administration won the argument and the landscape was redone.

recaiu sobre Pancho. Eu sabia que o seu conhecimento da arte africana seria inestimável. A sua abordagem ecléctica e o seu gosto pela “arte africana inesperada” ajudaram-me a definir o argumento principal da minha tese (“Pintura, Orgulho e Política: Estética e Sentido na Arte dos Ndebele do Transvaal”) sobre a decoração das casas de barro. Ele conseguiu abrir pontes das pinturas que estavam armazenadas nas caves do museu de Moçambique, desinteressantes e datadas, para o interesse pela arte contemporânea que era feita entre nós.

Um dos meus cursos de Desenho Arquitectónico (que era exigido, dado o tema que investigava) deu-me uma perspectiva especial sobre Pancho. No Departamento de Arquitectura (de que era o Director), havia uma reunião de estudantes todas as semanas. Ver Pancho dirigir os debates deu-me algumas ideias que foram valiosas. Ele conseguia ter muitos admiradores entre os alunos na faculdade daquela altura, inspirando-os a serem um todo coeso e a apreciarem a arte africana à sua volta.

Durante o nosso tempo na Universidade de Witwatersrand, a Administração quis levar a cabo o arranjo paisagístico da área que circundava o edifício de Arquitectura e de Ciências da Construção. Pancho ofereceu-se para o fazer e dedicou muito do seu tempo a projectar e a assegurar-se de que eram seguidas as suas especificações. Quando ficou pronto e a relva começou a crescer nos montículos que ele tinha desenhado à volta do edifício, surgiram muitas queixas. Após várias sessões tempestuosas com a administração da Universidade, os montículos elevados tiveram de ser reduzidos. ‘Parecem-se demasiado com seios femininos!’, queixavam-se. Pancho não ficou nada satisfeito, mas a administração impôs os seus argumentos e a paisagem foi refeita.

Mesmo só com uma orla de cabelo à volta da cabeça e não sendo alto, Pancho exibía um aspecto elegante. A sua presença inspirava respeito. Vestia-se de forma impecável e era sempre divertido estar perto dele. A

sua esposa, Dori, referia-se a ele como “o meu pequeno conde”, o que era uma descrição adequada.

O seu Citroën, que ele adorava, dava-lhe uma sensação de luxo e nunca lhe passaria pela cabeça substituí-lo por outro carro que não fosse outro Citroën. Numa das pinturas em que representou o interior do seu carro, enquadrando-o como se fosse visto pelo espelho retrovisor, Pancho está a conduzir e Dori vai ao lado. Incluiu o volante, bancos e todo o interior do carro que podia ver do lugar de condutor.

Para o infantário que foi incumbido de construir, Pancho optou por estacas fortes de cana-de-açúcar para a estrutura principal e animou todas as portas pintando-as de diferentes cores vivas. De facto, a arquitectura de Pancho e essas originais portas pintadas tiveram influência na cidade, o que me inspirou a fotografar todas as portas que consegui.

Muitos de nós passarão a ver a arte africana, tanto a tradicional como a contemporânea, de maneira diferente, ao aprenderem mais acerca de Pancho e apreciarem esta bela exposição da sua colecção.

Elizabeth (Betty) Schneider — Antropóloga, Palo Alto, E.U.A.
Universidade de Witwatersrand, de 1975 a 1990.



Interior da casa de Dori e Pancho Guedes em Joanesburgo, anos 1980 (arquivo PG.)
Inside Dori and Pancho Guedes' home in Johannesburg, 1980s (PG. archive)

Pancho, even with a fringe of hair around his head and not being tall, presented an elegant appearance. His presence inspired respect. His clothes were faultless, and he was always fun to be around. His wife, Dori, referred to him as “My little count”, which was an apt description.

His Citroën car that he loved gave him a feeling of luxury, and he would never consider replacing it with anything other than another Citroën. In fact, in one of his drawings in which he drew the inside of his car, framed by the interior view as seen in his rear view mirror, he showed himself as driver with his wife Dori as passenger. It included the steering wheel, seats and as much of the car's interior as he could see from the driver's seat in that position.

The crèche that he was commissioned to build, he built with strong sugar cane stalks as the main structure, and enlivened by his painting all the doors in different vivid colors. In fact, Pancho's architecture and uniquely painted doors had an influence throughout the city, which inspired me to photograph all the doors I could.

Many of us will now look at African art, both traditional

and contemporary, in fresh ways as we learn more about Pancho and enjoy this fine exhibition of his work and collection.

Elizabeth (Betty) Schneider — Anthropologist, Palo Alto, U.S.A.
University of the Witwatersrand, from 1975 to 1990.

O arquitecto Pancho Guedes

ANA TOSTÕES



Edifício “O Leão que Ri” em acabamentos (“Stiloguedes”), Lourenço Marques/Maputo, 1958 (arquivo P.G.)
The “Smiling Lion” building being finished (“Stiloguedes”), Lourenço Marques/Maputo, 1958 (P.G. archive)

Pancho Guedes (Amâncio d’Alpoim Miranda Guedes, dito) – Nascido em Lisboa em 1925, cresce em Lourenço Marques, Moçambique, e estuda na África do Sul onde descobre a pintura e a intensidade dos muralistas mexicanos. Forma-se em Arquitectura em Joanesburgo na Universidade de Witwaterstand (1953), recebendo no ano seguinte a equivalência com diploma pela Escola de Belas-Artes do Porto. A sua obra concentra-se sobretudo em Lourenço Marques (actual Maputo) onde desenvolve uma criação original, que viria a denominar “Stiloguedes”, denotando influências situadas entre a pintura de Picasso e do seu amigo Malangatana, do universo onírico freudiano à escultura africana, cruzadas com uma atitude

marcada por uma disponibilidade “dadaísta”, que a amizade com Tristan Tzara veio confirmar.

“Amâncio d’Alpoim Guedes escreveu detalhadamente acerca desse estilo bizarro e fantástico. Talvez o seu comentário mais pertinente seja o de que os planos dos edifícios Stiloguedes são simples, bastante directos e funcionais. São as secções que são contorcidas, decoradas e cheias de exageros. São as secções e os seus reflexos nas fachadas que fazem com que estas invenções se tornem noutra arquitectura. São elas que forçam aquela relação misteriosa entre plano, secção e fachada, e transformam estes trabalhos em estranhas aparições” (P.G.). É a partir do “Vitruvius Mozambicanus” e dos seus 25 livros que

Pancho Guedes the architect

ANA TOSTÕES

Pancho Guedes (Amâncio d’Alpoim Miranda Guedes, also known as) – born in Lisbon in 1925, grew up in Lourenço Marques, Mozambique, and studied in South Africa, where he discovered painting and the intensity of the Mexican muralists. He graduated in Architecture at the University of Witwatersrand, in Johannesburg (1953), getting academic recognition by Escola de Belas-Artes do Porto (Oporto School of Fine Arts) the following year. His architectural work mainly focuses on Lourenço Marques (now Maputo), where he developed an original style that would later be called Stiloguedes, disclosing influences ranging from the paintings of Picasso to his friend Malangatana’s, from a dreamlike Freudian universe to African sculpture, mixed with an expression characterised by a “Dadaist” disposition, fostered by his friendship with Tristan Tzara.

Regarding Stiloguedes, “Amâncio d’Alpoim Guedes wrote in detail about this bizarre and fantastical style. Perhaps his most pertinent comment was that the Stiloguedes plans are simple, quite straightforward and functional. It is the sections that are contorted, decorated and full of exaggerations. It is the sections and their reflections on the façades that make these inventions turn into another kind of architecture. They push that mysterious relationship between plan, section and façade alive, and transform these works into strange apparitions” (P.G.). It is after “Vitruvius Mozambicanus” and its 25 books that Pancho explains and classifies his work, claiming for architects “the rights and liberties that painters and poets have held for so long”.

With his original work and personality, Pancho dominated the panorama of Mozambican architecture from the 1950’s onwards, achieving real international impact in the 1960’s with the publication of his work in the pages of the *Architectural Review*. By establishing links with the local population, Pancho found in Africa a favorable atmosphere for the realization of his projects. Famous for his fertile imagination, sympathetic towards the idea of creating sense out of an original visual “chaos”, building up the absurd and the contradiction, which were later organised by the creator’s imagination and sense of invention, he simultaneously presents himself as a sculptor, painter

and architect. For him, each project springs naturally from its surroundings, climate, geology and the culture of those who use it. Sustained by a framework of traditional workmanship, from the conceptual stage of the project to its completion, he was one of the first to become interested in the local neighbourhoods on the outskirts of Maputo, with their reed huts and stem houses that were much better adapted to local conditions than constructions made of industrial materials.

Author of a profoundly experimental and personal work, he frequently associated himself with foreign groups, being rightly regarded as the first Portuguese architect achieving international recognition. From the beginning of the 1950’s, he was part of TEAM 10, the key group for radical change at the International Congresses of Modern Architecture (CIAM), together with the Smithsons, Aldo Van Eyck, Candilis and Giancarlo di Carlo. Criticising the primacy of industrialization, they redirected the debate towards the symbolic dimension – which, until then, had been absent from doctrine – and towards human scale, as part of a way of thinking which paid attention to non-European societies and to new strategies against “the modern conformism”. It is within this international context that the vigorous formal expression of his work comes alive with its undulating forms, set apart from the canon of the international style and characterised by a feeling for the creativity and freedom of African Art, nourished by a dreamlike and fantastical universe.

His work has been published and disseminated through the most important international forums and prestigious journals. Pancho himself has published various articles, mostly in the press of Mozambique and South Africa, showing interest in issues ranging from African sculpture or indigenous architecture to Malangatana, from Gaudí to Art Nouveau, reflecting the fundamentals of his oeuvre: open and unorthodox, eclectic and irreverent, freely revisiting and reinventing both modern and primitive art in his constructions, with his architectural projects borrowing from his painting and sculpture in the overall creative process. As he himself defined it, “Pancho Guedes is the father, the inventor of all the art works. He cannot tell the difference between painting, sculpture and architecture.

Pancho explica e classifica a sua obra, reclamando para “os arquitectos os direitos e liberdades que os pintores e poetas têm gozado por tão longo tempo”.

Pancho dominou, com a sua obra e personalidade originais, a partir dos anos 50 o panorama da arquitectura moçambicana, atingindo real impacto internacional nos anos 60, a partir da publicação da sua obra nas páginas da *Architectural Review*. Apostando na ligação entre a sociedade local e a sua produção, Pancho encontrou em África um clima favorável à realização dos seus projectos. Famoso pela fertilidade da sua imaginação, partidário de um processo cujo ponto de partida seria o “caos” visual original, construindo o absurdo e a contradição organizados depois pela imaginação e pelo sentido de invenção do criador, assume-se ao mesmo tempo escultor, pintor e arquitecto. Para ele cada projecto nasce naturalmente do sítio, clima, geologia e da cultura dos seus utentes. Apoiado numa estrutura de trabalho artesanal, desde a concepção à obra, foi dos primeiros a interessar-se pelos bairros indígenas nos arredores de Maputo com os seus caniços e cubatas, bem melhor adaptados à cultura local do que quaisquer outras construções feitas com materiais industrializados.

Autor de uma obra profundamente experimental e pessoal, relacionou-se regularmente com grupos estrangeiros, sendo justamente considerado o arquitecto português que primeiro viu a sua produção divulgada internacionalmente. A partir do início dos anos 60, integrou o TEAM 10, o grupo-chave da mudança radical dos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (CIAM) ao lado dos Smithson, de Aldo Van Eyck, de Candilis ou de Giancarlo di Carlo. Criticando o primado da industrialização, introduziram a discussão sobre a dimensão simbólica, ausente da doutrina até aí, e da escala humana, no quadro de um pensamento que se esboçava atento às sociedades não-europeias e a propostas de novas estratégias contra o “conformismo moderno”. É neste contexto internacional que a vigorosa expressão formal da sua obra floresce em formas ondulantes, afastada dos cânones do estilo internacional e marcada pelo sentido de criação e de liberdade da arte africana alimentada por um universo onírico e fantástico.

A sua obra está publicada e foi difundida nos mais importantes fóruns internacionais e prestigiadas revistas. O próprio Pancho publicou artigos dispersos, sobretudo na imprensa moçambicana e sul-africana, interessando-se por questões que vão da escultura africana ou da arquitectura indígena a Malangatana, de Gaudí à Arte

Nova, reflectindo as bases da sua criação: aberta e heterodoxa, ecléctica e irreverente, livremente revisitando e reinventando na construção a arte moderna e primitiva, fazendo o projecto de arquitectura participar da sua prática de pintura e escultura num processo global de criação. Como o próprio se definiu, “Pancho Guedes é o pai, o inventor de todas as obras de arte. Ele não consegue distinguir entre pintura, escultura e arquitectura. Ele executa todas as três com explosões intermitentes de sucesso e notoriedade. Ele é obsessivo e difícil. Às vezes trabalha até à exaustão. Acredita que é possível ser um homem do Renascimento em toda esta decadência e tem pretensões literárias.” Malangatana reconheceu que “nenhum arquitecto tinha alguma vez ligado a arquitectura à cultura indígena. Nos seus desenhos vemos uma geometria que reflecte os padrões parecidos com tatuagens tão características da mitologia africana”.

Após a independência de Moçambique, foi convidado a dirigir o Curso de Arquitectura da Universidade de Witwaterstand, em Joanesburgo (1975-1985), onde recebeu o título de Doutor Honoris Causa. Em 1990, regressa a Portugal passando a leccionar na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL) e, depois, nas Universidades Lusíada, Lusófona e Moderna. Vive na sua Casa da Eugaria, perto de Colares.

Obras principais: Hotel (S. Martinho de Bilene, 1951, projecto); Bloco de Apartamentos Prometeus (Lourenço Marques/Maputo, 1951-1953); Padaria Saipal (1952); Garagem Otto Barbosa (1953); Edifício de apartamentos O Leão que Ri (1956-1958); Café Polana, com murais de Malangatana (1955); Restaurante Zambi (1956); Igreja da Sagrada Família (Machava, 1962-1963); Casa unifamiliar (Melville, Joanesburgo, 1975-1977); Pavilhão de Cricket Witwaterstand, 1978-1979); Casa unifamiliar (Eugaria, Sintra, 1982).



Os Edifícios Abreu Santos e Rocha, Octávio Lobo e Spence e Lemos, 1955-1968, à volta do Monumento aos Mortos da I Guerra (Veloso Reis Camelo e Rui Roque Gameiro, “Mãe Pátria”), 1968. Baixa de Lourenço Marques/Maputo, Praça dos Trabalhadores, ex-Praça Mac-Mahon (arquivo P.G.)
Abreu Santos e Rocha, Octávio Lobo and Spence e Lemos buildings, 1955 - 1968, around the Monument to the Dead of World War I (Veloso Reis Camelo e Rui Roque Gameiro, “Motherland”). Downtown Lourenço Marques/Maputo, Praça dos Trabalhadores/Workers Square, former Mac-Mahon Square, (P.G. archive)

He does all three with intermittent outbursts of success and notoriety. He is obsessive and difficult. He sometimes works until he collapses. He believes it is possible to be a Renaissance man in all this decadence and he has literary aspirations.” Malangatana recognized that “no architect had ever linked architecture to indigenous culture. In his designs we see a geometry that reflects patterns resembling the tattoos of African mythology”.

After Mozambique’s independence, he was invited to head the Architecture Department of the University of Witwatersrand in Johannesburg (1975-1985), where he received the title of Doctor Honoris Causa. In 1990, he returned to Portugal starting to teach at the Faculty of Architecture of the Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL), and then at the Lusíada, Lusófona and Moderna Universities. He lives at Casa da Eugaria, which he himself designed, near Colares.

Major works: Hotel (S. Martinho de Bilene, 1951, project); Prometeus apartment blocks (Maputo, 1951-1953); Saipal Bakery (1952); Otto Barbosa Garage (1953); Smiling

Lion apartment building (Maputo, 1956-1958); Café Polana, with murals by Malangatana (1955); Zambi Restaurant (Maputo, 1956); Sagrada Família Church (Machava, 1962-1963); Single-family house (Melville, Johannesburg, 1975-77); Witwatersrand Cricket Pavillion, (1978-1979); Single-family house (Eugaria, Sintra, 1982).

“Acho que a preocupação em sublinhar a diferença da cultura africana é uma espécie de *apartheid* cultural. Acho que os criadores são sempre mágicos, onde quer que se encontrem, na Europa, em África ou na América. Acho que nos devíamos interessar pela universalidade da arte, pelas forças que levam as pessoas a fazer coisas, em vez de tentar descobrir diferenças sem importância. Penso que um entalhador africano obtém o mesmo prazer no trabalho que um escultor europeu ou um aquarelista chinês. Há algo em todos os homens que aponta para as alegrias que resultam desta coisa mágica, a criação de coisas.”

Pancho Guedes, intervenção no 1.º Congresso Internacional da Cultura Africana, 1962, Rhodes National Gallery, Salisbúria/Harare, Rodésia do Sul/Zimbábue

“I feel that this business of stressing the difference of African culture is something like cultural apartheid. I feel that creators are always magicians, whether they are in Europe, in Africa or in America. I feel that we should concern ourselves with the universality of art, with the forces that make people do things, and not try to look for the very slight differences. I think that an African carver finds the same pleasure in the work as a European sculptor or a Chinese water-colour painter. There is something in all men which looks forward to the joys that come from this magic thing; this making of things.”

Pancho Guedes, Adress at the First International Congress of African Culture, 1962, Rhodes National Gallery, Salisbury/Harare, Southern Rhodesia/Zimbabwe



Fragments de figuras e cruzes
Fragments of figures and crosses
MBALI, NAMIBE, SUDOESTE DE ANGOLA
MBALI, NAMIBE, SOUTHWEST OF ANGOLA
madeira
wood
a. 28 - 156 cm



Arte funerária Mbali Mbali funerary art

Estelas de pedra, cruzeiros e figuras de madeira (fragmentos), Sudoeste de Angola, séc. XIX-XX. Colecta de Pancho Guedes em Moçâmedes/Namibe e Porto Alexandre/Tombwa, c. 1969.

“Recolhi as cruzeiros em cemitérios perdidos no deserto, varridos pelo vento de areia que comia a parte menos dura da madeira. E também as lápides de pedra de areia em que os Mbalis faziam as esculturas. Eram descendentes de escravos e de africanos de várias etnias que vinham trabalhar para os ‘brasileiros’ que quiseram continuar a ser portugueses e se foram instalar no deserto do Namibe, em Moçâmedes, depois da independência do Brasil. Estão nos cemitérios dos brancos, porque eram africanos e cristãos, o que quer dizer que eram já considerados civilizados. Eram uma mistura com a maneira de ser dos portugueses.”

Stone stelae, wooden crosses and figures (fragments), Southwest Angola, 19th and 20th centuries. Collected by Pancho Guedes in Moçâmedes/Namibe and Porto Alexandre/Tombwa, c. 1969.

“I collected the crosses in cemeteries lost in the middle of the desert, swept by the sandstorms that consumed the softest part of the wood, as well as the headstones made from the sandstone which the Mbalis used to make their sculptures. They were descendants of slaves and Africans of various ethnic groups who came to work for the ‘Brazilians’ who wanted to remain Portuguese and settled in the Namib Desert, in Moçâmedes, after the independence of Brazil. They are found in the cemeteries of white people, because they were both Africans and Christians, which meant they were considered to be civilised. They were a mix with the Portuguese way of being.”



Estelas funerária, fragmentos
Funerary stelae, fragments

pedra, relevo
stone, relief
10 × 15 × 5 cm
56 × 24 × 11 cm
30 × 18,5 × 7 cm



Fragmento de estela funerária
Fragment of funerary stele
MBALI, NAMIBE, SUDOESTE DE ANGOLA
MBALI, NAMIBE, SOUTHWEST ANGOLA
pedra, relevo
stone, relief
48×26×13 cm



Cemitério no deserto, c. 1970 (arquivo PG.)
A cemetery in the desert, ca. 1970 (PG. archive)
Cemitério de Moçâmedes, c. 1970 (arquivo PG.)
Moçâmedes/Namibe cemetery, ca. 1970 (PG. archive)



Máscara Banda
Banda Mask
NALU, GUINÉ-BISSAU
NALU, GUINÉ-BISSAU
madeira policromada
polychrome wood
21 x 90 x 23 cm

Máscara-elmo zoomórfica
Zoomorphic helmet mask
GUINÉ-BISSAU [?]
GUINÉ-BISSAU [?]
madeira
wood
23 x 40 x 19 cm



GUERE, COSTA DO MARFIM [?]
 GUERE, IVORY COAST [?]
 madeira policromada, fibras,
 pêlo, pigmentos
 polychrome wood, fibres,
 hair, pigments
 38 x 23 x 11 cm

DAN/GUERE, COSTA DO MARFIM
 DAN/GUERE, IVORY COAST
 madeira, pêlo, fibras, penas,
 vidro, pigmentos
 wood, hair, fibres, feathers,
 glass, pigments
 39 x 21 x 11 cm

BAULÉ, COSTA DO MARFIM
 BAULE, IVORY COAST
 Máscara Kple Kplez
 Kple Kplez mask
 madeira policromada
 polychrome wood
 45 x 27,5 x 7 cm

BAULE, COSTA DO MARFIM [?]
 BAULE, IVORY COAST [?]
 madeira policromada
 polychrome wood
 22 x 41,5 x 21 cm



DAN, COSTA DO MARFIM/LIBÉRIA [?]
 DAN, IVORY COAST/LIBERIA [?]
 madeira, pigmentos
 wood, pigments
 22 cm (37 c/fibras) x 18 (23) x 9 cm
 22 cm (37 w/fibras) x 18 (23) x 9 cm

DAN (SUL), COSTA DO MARFIM/LIBÉRIA [?]
 DAN (SOUTH), IVORY COAST/LIBERIA [?]
 madeira, cabelos, tecido, conchas, metal
 wood, hair, cloth, shells, metal
 22 cm (37 c/fibras) x 18 (23 c/fibras) x 9 cm
 22 cm (37 w/fibras) x 18 (23 w/fibras) x 9 cm

MOSSI, BURKINA FASO [?]
 MOSSI, BURKINA FASO [?]
 madeira policromada
 polychrome wood
 13 x 33 x 14 cm





Máscara da sociedade secreta Ekpe
Ekpe secret society mask
IGBO, ABA, NIGÉRIA
IGBO, ABA, NIGERIA
madeira
wood
50 x 36 x 22 cm



FANG, GABÃO E CAMARÕES [?]
FANG, GABON AND CAMEROON [?]
madeira
wood
27 x 13 x 5 cm



FANG, GABÃO [?]
FANG, GABON [?]
madeira, conchas, fibras
wood, shells, fibres
19 cm (com fibras 25 cm) x 10 (13) x 4 cm
19 cm (w/ fibres 25 cm) x 10 (13) x 4 cm

KUBA, REP. DEM. CONGO [?]
KUBA, D. R. CONGO [?]
madeira policromada
polychrome wood
29 x 19 x 16 cm



Máscara facial Teke
Teke face mask
CONGO/GABÃO
CONGO/GABON
madeira, pigmentos
wood, pigments
34 × 29,5 × 4 cm

madeira, fibras, tecido,
pigmentos
wood, fibres, cloth,
pigments
35 × 31 × 4 cm



Máscara da sociedade Idangani
Mask for the Idangani Society
SALAMPASU, REP. DEM. CONGO
SALAMPASU, D. R. CONGO
fibras, pigmentos (sobre plinto de pinho)
fibres, pigments (on pine plinth)
79 x 18 x 24 cm



Máscara Kifwebe
Kifwebe mask
SONGYE, REP. DEM. CONGO
SONGYE, D. R. CONGO
madeira, pigmentos
wood, pigments
55 x 34 cm



Máscaras Makishi
Makishi masks
ZÂMBIA/ANGOLA/REP. DEM. CONGO
ZAMBIA/ANGOLA/D. R. CONGO
madeira (estrutura de galhos de árvore),
serapilheira, pigmentos
wood (structure made of tree twigs),
sackcloth, pigments
64 × 26 × 31 cm
44 × 25 × 21 cm



LIGBI, COSTA DO MARFIM [?]
LIGBI, IVORY COAST [?]
63 (90 c/ fibras) × 26 (57) × 30 cm
63 (90 w/ fibras) × 26 (57) × 30 cm



MBUNDA, ZÂMBIA [?]
MBUNDA, ZAMBIA [?]
Máscara Sachihongo,
adq. África do Sul
Sachihongo mask,
acq. South Africa
madeira
wood
42 × 31 cm



Sukuma, Moçambique/Tanzânia [?]
Sukuma, Mozambique/Tanzania [?]
madeira, fibras, pigmento
wood, fibres, pigment
30 (43 c/ fibras) × 17 × 10 cm
30 (43 w/ fibras) × 17 × 10 cm



Máscaras Nyau
Nyau masks

NORTE DE MOÇAMBIQUE
NORTHERN MOZAMBIQUE

Antiga Col. Ten. Caetano Montez

Former collection of Lt. Caetano Montez

homem: 30 (70) x 22 (26) x 20 cm

man: 30 (70) x 22 (26) x 20 cm

mulher: 27 (75 c/ cabelos) x 16 (26) x 17 cm

woman: 27 (75 w/ hair) x 16 (26) x 17 cm



A cerimónia de iniciação masculina entre os Lómuès

PANCHO GUEDES

Os Lómuès são uma tribo que é parte de um grupo maior definido pelos etnólogos como macua. Encontram-se numa vasta área no Norte de Moçambique que se estende desde a costa da província da Zambézia, a leste, até ao território em redor de Angoche, a norte, alcançando a oeste a fronteira do Malawi. Não foram islamizados, ao contrário da maioria dos macuas, e por isso preservaram as tradições da tribo, como as cerimónias de iniciação, na sua antiga forma¹.

As máscaras utilizadas nas suas cerimónias de iniciação masculina são feitas de entrecasca de árvore. No passado, a entrecasca era usada para todo o vestuário, e alguns membros da tribo ainda se lembram de ver os seus avós prepará-la para o uso quotidiano – abatia-se uma árvore apropriada, a entrecasca era retirada cuidadosamente e posteriormente molhada e batida com bastões até ficar lisa e flexível. Por fim, era cortada na forma pretendida e costurada com fibras vegetais.

A cerimónia de iniciação dos rapazes Lómuès é uma das mais extremas e aterroradoras de toda a África, e muitos dos seus mais sagrados mistérios permanecem por desvendar. A cerimónia é conduzida por um feiticeiro (*nehanca*), assistido por ajudantes seleccionados pelo seu poder imaginativo por anciãos (*muenes*) da tribo, e um padrinho (*muathani*) escolhido para cada um dos rapazes pelos pais. A idade dos participantes pode ir dos 5 aos 15 anos, de forma a incluir todos os rapazes não iniciados de uma determinada área. Depois da cerimónia, os rapazes passam a ser vistos como tendo atingido a maturidade e como membros plenos da tribo. Um adulto que no passado tenha falhado a sua inclusão, por qualquer motivo, é tratado como um menor, mas será aceite na próxima cerimónia, seja qual for a idade.

Os actos começam com uma dança em que tomam parte todas as pessoas da área, e tanto a batida frenética dos tambores como os movimentos selvagens continuam sem cessar por vários dias, ou mesmo semanas. A um sinal da mulher do feiticeiro, atinge-se o ponto culminante, e todos convergem para diante da sua cabana, levando a excitação ao clímax com uma gritaria de obscenidades e ululações. No interior da cabana, o feiticeiro e a sua mulher preparam uma poderosa poção que irá ser misturada com toda a bebida dada aos iniciados durante o seu ordálio. Dois outros preparados são postos em locais secretos da floresta com o propósito de serem adicionados à comida.

Todos os rapazes são conduzidos pelo respectivo padrinho, usualmente um amigo da família, para uma zona remota na floresta, e um de cada vez, sem ser prevenido, é levado ao local indicado. Os tambores fazem um batuque ensurdecedor, abafando os gritos quando a cabeça do rapaz é bruscamente presa pelo abraço do padrinho e os membros firmemente agarrados pelos ajudantes, enquanto o seu prepúcio é cruelmente cortado. É então levado para um abrigo construído com galhos e ramagens, onde ele e os outros ficam presos a estacas, com as pernas bem abertas. Os rapazes permanecem nus, sem qualquer espécie de cobertura, e a ferida ensanguentada é coberta com lama. Dia após dia, o som dos

tambores continua a acompanhar os choros, gritos e lamentos, e o sofrimento é agravado com pancadas, troças e insultos.

Cerca de uma semana depois, os rapazes são levados pelos seus padrinhos ao rio onde a lama entranhada de sangue é removida. Enfraquecidos pela dor e possivelmente com febres altas, cada rapaz é todo lavado e a ferida é coberta com uma erva especial, reduzida a pó. Aqueles que adoecem e morrem por desabrigo e infecção são rapidamente enterrados. As suas famílias não podem perguntar por eles, e os seus nomes nunca mais serão mencionados.

Os rapazes cujas feridas estão agora a cicatrizar permanecem várias semanas na floresta. Como não devem ser reconhecidos por ninguém que passe por perto, são ensinados a fazer uma máscara construindo uma armação de galhos recoberta com entrecasca de árvore. Estas máscaras, que cobrem completamente a cabeça, usam-se durante este período de instrução, e pode também ser feita roupa de entrecasca, já que é proibido usar qualquer outro material. Durante este tempo, o feiticeiro, os anciãos e os homens circuncidados iniciam os rapazes nas práticas, costumes e mistérios secretos da tribo e dão-lhes instruções quanto aos seus novos deveres como homens e procriadores.

Quando este período de formação fica concluído, os rapazes – agora “homens” – voltam para junto das suas famílias que os aguardam ansiosamente. Em alguns casos, as máscaras são abandonadas e queimadas com as cabanas da floresta, mas noutros são usadas até ao momento em que as vozes dos rapazes são reconhecidas pelos pais. No reencontro, as famílias pagam uma verba ao feiticeiro e festejam o momento, mas aqueles cujos chamamentos não são respondidos estão proibidos de chorar ou lamentar-se.

Aparentemente, não se atribui nenhum significado particular às máscaras após terem sido usadas, ou à maneira como são abandonadas. A sua extrema raridade nas coleções prende-se, provavelmente, com o facto de que pouco se conhece e foi publicado sobre esta remota e secreta tribo, e também por as próprias máscaras serem tão frágeis. Comprova-o uma experiência vivida pelo autor: no decurso de uma pesquisa de arquitectura no Norte de Moçambique, estabeleceu contacto com alguns Lómuès que facilmente acederam a guardar-lhe todas as máscaras após a sua próxima cerimónia de iniciação. Chegou cerca de três semanas depois do combinado e foi levado até uma cabana onde as máscaras tinham sido guardadas. Só restavam as armações, o resto tinha sido devorado por insectos. (...)

¹ Machado, Major A. J. de Mello, *Entre os Macuas de Angoche*, Prelo Editora, Lisboa, 1968.

In Allgayer-Kaufmann, Régine/Weber, Michael (eds.), *African Perspectives: Pre-colonial History, Anthropology, and Ethnomusicology*, Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 2008 (pp. 153-155).

The Lomwe male initiation ceremony

PANCHO GUEDES

The Lomwe form a tribe which is part of a greater grouping defined by ethnologists as Makua. The Lomwe are found over a large area in Northern Mozambique, from the coast of the Zambezia province in the east, spreading up to the territory around Angoche in the north, and reaching the Malawi border in the west. They have not, like most of the rest of the Makua, become islamized, and for this reason, they have preserved the traditions of the tribe, such as the initiation ceremonies, in their ancient form¹.

The masks used in their male initiation ceremonies are made of bark. Bark cloth was used for all clothing in the past, and some tribesmen still remember seeing their grandparents preparing it for everyday use – felling a suitable tree, carefully stripping off the bark, then wetting it and beating it with sticks to make it flat and supple. It would then be cut into shape and stitched together with vegetable fibres.

The Lomwe male initiation ceremony is one of the most extreme and gruesome in Africa, and many of its most sacred mysteries have never been divulged. The ceremony is conducted by a witchdoctor (*nehanca*), assisted by helpers selected for their imaginative power by the tribal elders (*muenes*), and a sponsor (*muathani*), chosen for each boy by the parents. In order to include all the uninitiated boys in an area, the ages of the participants may range from 5 to 15 years, and after the ceremony every boy is regarded as having attained maturity and as being a full member of the tribe. An adult who by chance has missed inclusion in the past will be treated as a minor, but will be accepted into the next ceremony, whatever his age may be.

The proceedings start with a dance in which all people of the area take part, and the frenetic beating of drums and the wild movements continue for days, even weeks, without ceasing. At a signal from the witchdoctor’s wife, the culmination is reached, and all converge outside her hut, raising the excitement to fever pitch with shouted obscenities and ululations. Inside the hut, the witch doctor and his wife prepare a powerful potion which will be mixed with all drink given to the initiates throughout their ordeal. Two more such concoctions are mixed at secret places in the forest to be added to the food.

Every boy is led by his sponsor, usually a family friend, to a remote area in the forest, and one at a time, still unsuspecting, is brought forward. The drums provide a deafening beat, obliterating the screams, as the boy’s head is suddenly thrust under the arms of his sponsor, his limbs held fast by the helpers, while his foreskin is crudely hacked off. He is then led to a shelter constructed of leaves, twigs and branches, where he and the others are pinioned to the ground with stakes, legs spread wide. The boys are quite naked, no covering is provided, and the bleeding wound is covered with mud. Day after day, drumbeats continue to accompany the screams, cries and moans, and the suffering is increased by beatings, taunts and insults.

After about a week, the boys are taken by their sponsors to the river, where the blood encrusted mud is removed. Weak with

pain and perhaps with a high fever, each boy is then washed all over, and the wound is covered with a special grass, ground to a powder. Boys who become ill and die from exposure and infection are hastily buried. Their families may not ask about them, and their names may never be mentioned again.

The boys whose wounds are healing now spend several weeks in the forest. As they must not be recognized by anyone who may stay near, they are shown how to make a mask by constructing a framework of sticks covered with bark cloth. These masks, which completely cover the head, are worn throughout this training period, and bark clothing may be made as well, as it is prohibited to wear any other material. During this time the witchdoctor, elders and circumcised men initiate the boys into the skills, customs and secret mysteries of the tribe, and give them instructions about their new duties as men and procreators.

When this period of training is completed, the boys – now “men” – go back to rejoin their anxiously awaiting families. In some cases the masks are discarded and burnt along with the forest huts, but in others they are worn up to the moment the boy’s voice is recognized by his parents. At the reunion the family pays a fee to the witchdoctor, and there is much rejoicing, but those whose calls were not answered are forbidden to weep or mourn.

Apparently no particular significance is attached to the masks after their use, nor to the manner of their disposal. Their extreme rarity in collections probably arises from the fact that very little is known or published about this remote and secretive tribe, and also because the masks themselves are so fragile. To illustrate this, an experience of the author may be cited: In the course of architectural research in Northern Mozambique he made contact with some Lomwe who readily agreed to keep all the masks for him after their next initiation ceremony. He arrived about three weeks later than arranged, and was taken to a hut where the masks had been kept. All that remained was the frames, the rest had been eaten away by insects. (...)

¹ Machado, Major A. J. de Mello, *Entre os Macuas de Angoche*, Prelo Editora, Lisboa, 1968.

In Allgayer-Kaufmann, Régine/Weber, Michael (eds.), *African Perspectives: Pre-colonial History, Anthropology, and Ethnomusicology*, Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 2008 (pp. 153-155).



Máscara Lómuè

Lomwe mask

NORTE DE MOÇAMBIQUE
NORTHERN MOZAMBIQUE

Recolhida nos anos 1950 por César Fernandes, instalador de linhas telefónicas, junto da fronteira do Malawi. Adq. por P.G. em 1965

Collected in the 1950s by César Fernandes, telephone line installer, near the Malawi border. Acq. by P.G. in 1965

entrecasca de árvore, galhos de madeira e fibras, pigmentos (sobre plinto em madeira de acácia)
bark cloth stitched to a framework of sticks and fibres, pigments (on acacia wood plinth)

a. 118 cm (base 40x16 cm)

fronte e verso (arquivo P.G.)

front and back (P.G. archive)





Máscaras Lómuè

Lomwe masks

NORTE DE MOÇAMBIQUE
NORTHERN MOZAMBIQUE

Adq. em Namaponda, Angoche, em 1967

Acq. in Namaponda, Angoche, in 1967

entrecasca de árvore,
galhos de madeira e fibras, pigmentos

bark cloth,
sticks and fibres, pigments

a. 68 cm, 70 cm

57 cm, 50 cm



Máscaras Lómuè

Lomwe masks

NORTE DE MOÇAMBIQUE
NORTHERN MOZAMBIQUE

Adq. em Namaponda, Angoche, em 1967

Acq. in Namaponda, Angoche, in 1967

entrecasca de árvore,
galhos de madeira e fibras, pigmentos

bark cloth,
sticks and fibres, pigments

a. 57 cm, 60 cm

53 cm, 59 cm, 47 cm



Máscaras Lómuè
Lomwe masks

NORTE DE MOÇAMBIQUE
NORTHERN MOZAMBIQUE

Adq. em Monapo, Moatize, entre Nampula e a Ilha de Moçambique, em 1966

Acq. in Monapo, Moatize, between Nampula and the Island of Mozambique, in 1966

entrecasca de árvore,
galhos de madeira e fibras, pigmentos
bark cloth,
sticks and fibres, pigments

a. 60 cm
59 cm



Máscaras Lómuè

Lomwe masks

NORTE DE MOÇAMBIQUE
NORTHERN MOZAMBIQUE

*Adq. em Monapo, entre Nampula
e a Ilha de Moçambique, em 1966*
*Acq. in Monapo, between Nampula
and the Island of Mozambique, in 1966*

entrecasca de árvore,
galhos de madeira e fibras, pigmentos
bark cloth,
sticks and fibres, pigments

a. 60 cm, 50 cm

56 cm, 23 cm

Máscaras maconde Makonde masks

As máscaras continuam a ser usadas pelos macondes em espectáculos públicos que encerram as cerimónias de iniciação. As danças com máscaras (mapiko, plural) têm um carácter religioso e também secular, teatral, onde as situações que devem inspirar receio e respeito alternam com manifestações cómicas ou de crítica. As máscaras têm um carácter naturalista, ao contrário das formas sintéticas e abstractas de outras populações; podem representar antepassados mas também personagens próximos, eventualmente não-africanos, tendo muitas vezes aparência caricatural.

São esculpidas em madeira leve e ainda muito verde, tingidas de amarelo ou ocre, marcadas por incisões que indicam as tradicionais escarificações que, nas mais antigas, são desenhadas com cera. O disco labial e outros ornamentos eram habituais, tal como as aplicações de cabelo natural, e por vezes é usada pele animal, mas também podem ser pintadas, em especial as destinadas ao mercado. São parte de uma indumentária que oculta todo o corpo e impede a identificação do bailarino que, para ver o exterior, utiliza a abertura da boca à altura dos olhos.

A última das máscaras expostas é o retrato de Pancho Guedes, que lhe foi oferecido por presos da Frelimo em regime tolerante na ilha do Ibo, quando aí se encontrava a estudar a arquitectura da fortaleza e da cidade. (A.P.)

These masks are still used by the Makonde people in public performances that signal the end of initiation ceremonies. Dances with masks (Mapiko, plural) are religious and secular in nature, as well as theatrical, where the situations which are supposed to invite fear and respect alternate with comical or critical elements. The masks have a naturalist appearance, in contrast with the synthetic and abstract forms of other populations. They may represent ancestors but also familiar figures, possibly non-Africans, often portrayed in the form of caricatures.

They are carved in light and very young wood that is dyed yellow or ochre, marked by incisions representing traditional scarification, which are drawn with wax on the oldest masks. Labial discs and other ornaments are common, as is the use of natural hair. Sometimes animal skin is used. They can also be painted, especially those that are market-oriented. Masks are part of a costume that hides the whole body and protects the identity of the dancer, who is able to see by using the mouth opening at eye level.

The last mask in the exhibition is the portrait of Pancho Guedes, given to him by some Frelimo prisoners in a tolerant regime on Ibo Island, when he was there studying the architecture of the fortress and the city. (A.P.)



Máscara-elmo Mapiko
Mapiko helmet mask
MACONDE, MOÇAMBIQUE
MAKONDE, MOZAMBIQUE
Antiga col. Ten. Caetano Montez
Former collection of Lt. Caetano Montez
madeira clara e leve tingida de amarelo,
cabelo, pigmentos, com representação
de escarificações faciais
pale wood and yellow-tinged,
hair, pigments, with scarification marks
a. 26 cm





Máscara-elmo Mapiko
Mapiko helmet mask
MACONDE, MOÇAMBIQUE
MAKONDE, MOZAMBIQUE
Antiga col. Ten. Caetano Montez
Former collection of Lt. Caetano Montez
madeira clara e leve tingida de amarelo,
cabelo, pigmentos, com representação
de escarificações faciais
pale wood and yellow-tinged, hair,
pigments, with scarification marks
a. 25 cm

Máscara-elmo Mapiko
Mapiko helmet mask
MACONDE, MOÇAMBIQUE
MAKONDE, MOZAMBIQUE
madeira, cabelo, pigmentos,
com ornamento labial em metal
wood, hair, pigments,
with metal lip ornament
a. 23,5 cm



Máscara-elmo Mapiko
Mapiko helmet mask
MACONDE, MOÇAMBIQUE
MAKONDE, MOZAMBIQUE
madeira, cabelo, pigmentos
wood, hair, pigments
a. 27 - 22,5 cm





Máscara-elmo Mapiko
Mapiko helmet mask
MACONDE, MOÇAMBIQUE
MAKONDE, MOZAMBIQUE
Magala e Operário
Soldier and Worker
madeira, pigmentos
wood, pigments
a. 25 - 21,5 cm



Máscara-elmo Mapiko
Mapiko helmet mask
MACONDE, MOÇAMBIQUE
MAKONDE, MOZAMBIQUE
Casal de Indianos
Indian couple
madeira, pigmentos
wood, pigments
a. 25 - 23 cm





Máscara-elmo Mapiko
Mapiko helmet mask
MACONDE, MOÇAMBIQUE
MAKONDE, MOZAMBIQUE
Retrato de Pancho Guedes
realizado por presos da Ilha do Ibo, c. 1967
Portrait of Pancho Guedes
executed by prisoners on Ibo Island, c. 1967
madeira, pele de animal, fibras, pigmentos
wood, animal skin, fibres, pigments
a. 24,5 cm



Potes rituais kuduo
Kuduo ritual containers
AKAN, ASANTE (ASHANTI)
"Caixa de almas", receptáculo para a alma de antepassados, usado para guardar pó de ouro e cosméticos preciosos.
Adq. no Gana em 1957
"Box of souls", receptacle for the soul of ancestors, used to keep gold powder and valuable cosmetics.
Acq. in Ghana, 1957
bronze
bronze
a. 12,5cm



Adq. em 1961, Nigéria
Acq. in 1961, Nigeria
latão
brass
a. 14 cm



Cortejo real
Royal procession
 ASANTE
 Adq. no Gana, 1957
 Acq. in Ghana, 1957
 latão fundido
 cast brass
 7,5 × 7,5 × 4,5 cm

Grupos cerimoniais
Ceremonial groups
 ASANTE
 Adq. no Gana, 1957
 Acq. in Ghana, 1957
 latão fundido
 cast brass
 a. 4,8 × ø4,8 cm
 a. 5 × ø4,5 cm



Placa
Plate
 BENIM
 BENIN
 Adq. em 1961, em Oshogbo, Nigéria
 Acq. in 1961, in Oshogbo, Nigeria
 bronze
 bronze
 18,5 × 28,5 cm

Figura feminina
Female figure
 MOSSI, COSTA DO MARFIM
 MOSSI, IVORY COAST
 bronze
 bronze
 a. 7,5 cm

Touro, adorno
Bull, adornment
 cobre
 copper
 5,6 × 6,5 × 4,5 cm

Gafanhoto, adorno
Grasshopper, adornment
 bronze e latão,
 fundição por cera perdida
 bronze and brass,
 lost wax casting
 3,3 × 9 × 4 cm

Cães
Dogs
 NIGÉRIA
 NIGERIA
 latão
 brass
 5,5 × 12 × 2,7 cm



Pesa-ouros figurativos
Figurative goldweights

ASANTE, GHANA
ASANTE, GHANA
Adq. no Gana em 1957;
na Nigéria, 1961
Acq. in Ghana, 1957;
in Nigeria, 1961
latão fundido, bronze
cast brass, bronze
c. 7,5 cm, 5,2 cm,
2,5 cm, 6,5 cm,
7,4 cm



Pesa-ouros com figuras humanas
Goldweights representing human figures

ASANTE, GHANA
ASANTE, GHANA
bronze, latão
bronze, brass
a. 5 cm; 5,5 cm



Pesa-ouros geométricos
Geometrical goldweight

ASANTE, GHANA
ASANTE, GHANA
cobre, latão, bronze
copper, brass or bronze
c. 1-2,5 cm





**Estatueta feminina,
figura de adivinhação Yoruba**
Female figure,
divination figure Yoruba
*Adq. na Nigéria em 1961
a um feiticeiro-fundidor*
Acq. in Nigeria in 1961
from a diviner-caster
bronze
21 x 9 x 6 cm



Objecto de adivinhação
Divination object
YORUBA, NIGÉRIA
YORUBA, NIGERIA
ferro
iron
a. 41 cm



Tabuleiro de adivinhação Opon Ifa
Opon Ifa divination tray
YORUBA, NIGÉRIA
YORUBA, NIGERIA
madeira
wood
ø 33 cm



Pulseiras
Bracelets
NORTE DE MOÇAMBIQUE
NORTHERN MOZAMBIQUE
latão
brass
ø 7,5 - 8,5 cm

**Pulseira usada
nas pernas por mulheres**
Bracelet used
on the legs of women
RONGA, MOÇAMBIQUE
RONGA, MOZAMBIQUE
bronze
bronze
ø 2 x 16 cm



Cruz copta de procissão
Processional coptic cross
ETIÓPIA
ETHIOPIA
Adq. em Johannesburgo
Acq. in Johannesburg
latão
brass
55 x 35 cm



Cruzes de pescoço coptas
Coptic neck crosses
ETIÓPIA
ETHIOPIA
latão
brass
a. 5,5 - 8,5 cm

Cruzes de mão coptas
Coptic hand crosses
latão, talhe directo
e fundição por cera perdida
brass, direct carving
and lost wax casting
a. 16 - 33 cm



Bíblia (livro articulado)
Bible (articulated book)
ETIÓPIA
ETHIOPIA
pedra
stone
10 x 7 cm (x 6 placas/plates)





Raladores zoomórficos
Zoomorphic scrapers
ÍNDIA, SÉC. XIX/XX
INDIA, 19TH AND 20TH CENTURY
Adquiridos em Lourenço Marques
Acquired in Lourenço Marques
latão
brass
c. 25-30cm





Pássaro Senufo
Senufo bird
COSTA DO MARFIM, MALI
IVORY COAST, MALI
madeira, pigmento
wood, pigment
138 x 47 x ø27 cm



Mulher sentada, estatueta Senufo
Senufo seated woman figure
COSTA DO MARFIM, MALI
IVORY COAST, MALI
Adq. em Joanesburgo
Acq. in Johannesburg
madeira (pintada)
wood (painted)
55 x 11,5 x 11,5 cm



Peças de tear Senúfo
Senúfo heidle pulley
COSTA DO MARFIM, MALI, BURKINA FASO
IVORY COAST, MALI, BURKINA FASO
madeira, corda
wood, rope
18,5 x 9,5 x 6 cm / 14 x 9 x 5 cm



Fechaduras Senúfo
Senúfo doorlocks
madeira, ferro
wood, iron
43 x 42 cm / 35,5 x 37 cm





Escultura cultural Ninte Kamatchol
Ninte Kamatchol cult sculpture
GUINÉ-BISSAU
GUINEA-BISSAU
madeira
wood
51 × 76 × 8 cm



Taça antropomórfica Kuba
Kuba anthropomorphic cup
REP. DEM. CONGO
D. R. CONGO
madeira com patine negra
wood with black patina
20 × 12 × 13 cm



Bonecas Akua'ba
Akua'ba dolls
ASANTE (ASHANTI), GANA
ASANTE (ASHANTI), GHANA
madeira, missangas
wood, beads
32 × 11 × 5 cm

Adq. no Gana, c. 1957
Acq. in Ghana, ca. 1957
madeira, pigmento
wood, pigment
36 × 13,5 × 5,2 cm



Bonecas Mossi
Mossi dolls
COSTA DO MARFIM
IVORY COAST
madeira revestida com couro,
pigmentos, conchas, fibras
wood coated with leather,
pigments, shells, fibres
a. 17 × ø 5 cm
a. 18 × ø 5,5 cm



Boneca Muhila
Muhila doll

NAMIBE, SUDOESTE DE ANGOLA
NAMIBE, SOUTHWEST OF ANGOLA
madeira, fibras, tecido,
missangas, botões
wood, fibres, cloth,
beads, buttons
a. 18,5 x 9 cm e



Boneca
Doll

SUDOESTE DE ANGOLA
SOUTHWEST OF ANGOLA
tecido, pele, fibras, missangas
cloth, skin, fibres, beads
30 x 9 x 9 cm



Bonecas Herero
Herero dolls
SUDOESTE DE ANGOLA
SOUTHWEST OF ANGOLA
*Adq. em Moçâmedes
ou Porto Alexandre, c. 1969*
*Acq. in Moçâmedes
or Porto Alexandre, ca. 1969*
tecido, couro, madeira, missangas
cloth, leather, wood, beads
a. 42 cm

tecido, pele, fibras
cloth, skin, fibres
a. 45 cm





Cabeleira, adorno feminino
Wig, female adornment
SUDOESTE DE ANGOLA/NAMÍBIA
SOUTHWEST OF ANGOLA/NAMIBIA
fibra vegetal, conchas, missangas
vegetable fibre, shells, beads
a. 54 cm



Adorno feminino
Female adornment
HERERO, SUDOESTE DE ANGOLA
HERERO, SOUTHWEST OF ANGOLA
Adq. em Joanesburgo
Acq. in Johannesburg
pele de estômago (sobre base de chanfuta)
stomach skin (over a base of doussie)
a. 46 cm



Mulher Herero com vestuário tradicional (arquivo PG.)
Herero woman in traditional dress (P.G. archive)



Botões ekipa

Ekipa buttons

OVAMBO, SUDOESTE DE ANGOLA/NAMÍBIA,
SÉC. XIX/XX

OVAMBO, SOUTHWEST OF ANGOLA/NAMIBIA,
19TH AND 20TH CENTURIES

*Os botões de marfim ou osso são também usados
como adorno, em séries cosidas sobre fitas de couro.
(Montagem sobre arame dos colecionadores)*

*Ivory or bone buttons are also used as adornment,
in series sewn on leather straps.
(Set on wire, assembled by collectors)*

marfim gravado e pirogravado
carved and pyrographed ivory

a. 36 cm, 28 cm

ø 4-5,5 cm





Casal maconde
Makonde couple
CABO DELGADO,
NORTE DE MOÇAMBIQUE
CABO DELGADO,
NORTHERN MOZAMBIQUE
*Adq. em 1956 em Lourenço Marques/
Maputo*
*Acq. in 1956 in Lourenço Marques/
Maputo*
madeira leve, pigmentos,
com representação de escaificações
faciais, disco labial
wood, pigments,
with face scarification marks,
lip disc
a. 43 cm
47 cm





Casal maconde
Makonde couple
CABO DELGADO, NORTE DE MOÇAMBIQUE
CABO DELGADO, NORTHERN MOZAMBIQUE
*Adquirido em 1956 em Lourenço Marques/
Maputo*
*Acquired in 1956 in Lourenço Marques/
Maputo*
madeira leve, pigmentos, com
representação de escarificações faciais,
ornamento labial em osso,
adornos em metal
wood, pigments, with face scarification
marks, lip ornament of bone,
metal adornments
a. 53,5cm
46cm





Cena de polícia
Police scene
MACONDE, MOÇAMBIQUE
MAKONDE, MOZAMBIQUE
pau-preto (verniz),
incrustações de marfim
african blackwood (varnish),
ivory inlays
29 x 30 x 16 cm

Escultura maconde Makonde sculptures

Os dois casais maconde foram adquiridos em 1956 no mercado de arte popular e artesanato que acompanhou a “Exposição da Arte e da Vida Portuguesa”, em Lourenço Marques, por ocasião da visita oficial do Presidente da República Craveiro Lopes à colônia de Moçambique. Pancho Guedes interrogou um vendedor sobre a possível existência de outras peças que, por serem demasiado “feias”, não se encontrariam expostas para venda, e elas foram-lhe depois apresentadas. Estas estatuetas em madeira clara e muito leve, que são obras singulares entre a criação maconde conhecida, identificam-se com a escultura antiga ou tradicional de uso ritual, que visaria a representação de antepassados, não tendo as características da produção de um segundo período, classificado como período colonial, que era impulsionada por missionários e comerciantes, destinada a compradores brancos, e então em expansão. São desta ordem as peças seguintes, algumas delas únicas ou raras, e as outras percorrendo os vários temas que se tornavam então rotineiros (bustos, figuras femininas, animais), embora sempre escolhidas pela qualidade do trabalho escultórico e pela beleza das madeiras, a que Pancho Guedes dá grande atenção. A produção maconde dita moderna, nos estilos que surgiram nos anos 1950-60, a partir da Tanzânia, não interessou o colecionador. (A.P.)

Both Makonde couples were acquired in 1956 at the folk art and handicraft market that accompanied the “Portuguese Art and Life Exhibition” (Exposição da Arte e da Vida Portuguesa) in Lourenço Marques during Portuguese President Craveiro Lopes’ official visit to the colony of Mozambique. Pancho Guedes asked one of the sellers if there were any other pieces that were too “ugly” to be exhibited for sale. These were later shown to him. These pale and extra-light wooden figures, which are singular in known Makonde production, are associated with the ancient or traditional sculpture used for rituals and representing ancestors. They are not characteristic of the production from the second period (classified as the colonial period and which was expanding at the time), which was driven by missionaries and traders and geared towards white buyers. The following pieces, to which Pancho Guedes gave particular attention, are of this type. Some are unique or rare, while others are representative of the various themes that became so commonplace (busts, female figures, animals); however, all were chosen for the quality of the sculptural work and the beauty of the woods used. The so-called modern Makonde production styles that emerged in Tanzania in the 1950s and 1960s did not interest the collector. (A.P.)

Cipaio, polícia nativo
Cipaio, native policeman
pau-preto sem patine
african blackwood without black patina
a. 40 cm



Salazar
pau-rosa
aniba rosaeodora
ø 38 cm



Cabeças

Heads

*As peças perderam por prolongada
exposição ao ar livre a patine escura
aplicada como valorização comercial
Due to prolonged outdoor exposure these
pieces lost their dark patina which was
applied to increase its commercial value*

pau-preto sem patine
african blackwood
without the black patina

a. 16,5 cm, 20,5 cm, 19,5 cm
11,5 cm, 14,5 cm, 14,5 cm, 14,5cm



Busto, cabeças
Bust, heads
madeira, pigmentos
wood, pigments
a. 26,5 cm, 28 cm, 19 cm



Maternidade
Maternity
pau-preto
african blackwood
a. 24 cm

Mulheres que vão buscar água
Women who fetch water
pau-preto
african blackwood
a. 18 cm, 20,5 cm, 21,5 cm



Leões
Lions
pau-preto, marfim (dentes)
african blackwood, ivory (teeth)
c. 14,5 cm, 19 cm
14,5 cm, 22,5 cm



Rinoceronte
Rhino
pau-preto
African blackwood
22 cm



Tartaruga
Turtle
pau-preto
african blackwood
c. 23 cm





Guerreiros Zulu
Zulu warriors
ARREDORES LOURENÇO MARQUES/
MAPUTO
AROUND LOURENÇO MARQUES/
MAPUTO
madeira, pirogravura, pigmento,
metal, penas
wood, pyrography, pigment,
metal, feathers
a. 68 cm (46 sem penas/without the feathers)
69 cm (50 sem penas/without the feathers)



Rei Zulu, "King Zulu, LM. 1962"
Zulu king, "King Zulu, LM. 1962"
madeira, pirogravura, pigmento,
metal, penas
wood, pyrography, pigment,
metal, feathers
a. 88 cm (71 sem penas/without the feathers)



Guerreiro Zulu com cobra
Zulu warrior with snake
ARREDORES LOURENÇO MARQUES/
MAPUTO
AROUND LOURENÇO
MARQUES - MAPUTO
madeira, pigmentos
wood, pigments
34 × 14 × 8 cm



Figuras femininas
Female figures
ARREDORES DE LOURENÇO MARQUES/
MAPUTO
AROUND LOURENÇO MARQUES/
MAPUTO
madeira, pigmentos
wood, pyrography, pigments
32 × ø 6 cm, 37 × ø 10 cm





Macacos
Monkeys
ARREDORES LOURENÇO MARQUES/
MAPUTO
AROUND LOURENÇO MARQUES/
MAPUTO
madeira esculpida, queimada e pintada
wood carved, burned and painted
a. 18 cm, 41 cm, 38 cm, 41 cm
33,5 cm, 47 cm



Arte popular de Lourenço Marques Folk art of Lourenço Marques

À arte popular típica da região sul de Moçambique, com os seus objectos de madeira leve esculpida e pintada, chama-se agora “psikhelekedana”. Por vezes encontram-se representações complexas de acontecimentos da vida nacional ou quotidiana, entre uma vasta produção que, em geral, se ocupa com a réplica mais ou menos caricatural de objectos de consumo actual e de carácter urbano, em muitos casos com o aspecto estereotipado da produção comercial em série e outras vezes, nos mesmos mercados, com a diferença de uma marca autoral, ainda que anónima, presente na originalidade dos temas, no humor ou na invenção formal.

A colecção de Pancho Guedes situa uma fase de expansão da produção de escultura popular destinada em especial aos turistas vindos da África do Sul, nos anos 1950/60, paralela à circulação das estatuetas maconde de criação crescentemente estereotipada colecionadas por portugueses. Já em 1956, um dos seus divulgadores, Vítor Evaristo, apontava a frequência das inscrições em inglês nas peças de arte popular chegadas dos arredores de Lourenço Marques/Maputo, e os guerreiros ou reis Zulu respondem a essa procura externa. Mas a representação de animais, que em parte ilustra a permanência de um ambiente rural tradicional, é então a modalidade dominante, percorrendo com grande sentido de observação e maior ou menor realismo, ou com “ingenuidade”, todo o universo zoológico conhecido (e imaginado, no caso singular dos unicórnios da colecção). Em peças individuais ou em grupos, nos casos dos pássaros associados a um mesmo tronco, os animais são também integrados em vasos decorativos; o trabalho da madeira é colorido por queima e entalhe, depois por pigmentos de vária origem, por exemplo extraídos da parte vermelha das fitas de máquina de escrever ou mercurocromo, sendo em geral encerado no final – a sua conservação é problemática, a exigir restauros e reinterpretações. Num caso, a autoria das peças é identificada pela assinatura do artista, Johane Malate, mas o anonimato geral inclui a possibilidade de reconhecer manifestações de criatividade pessoal e a afirmação de estilos colectivos, que aqui, graças ao “olhar” do coleccionador, não aparecem nunca banalizados pela repetição mais mercantil. (A.P.)

The folk art which is typical of the southern region of Mozambique, with its carved and painted light wooden objects, is now called “psikhelekedana”. On occasion, there are complex representations of events from national life or quotidian existence, among a vast body of work usually concerned with the more or less caricatured replication of everyday and urban objects. Often with the stereotyped look of mass-produced commercial works, and at other times, in the same markets, with the difference of a personal hallmark, albeit anonymous, present in the originality of the different themes, humour or formal creation.

Pancho Guedes' collection comes from a period of expansion of popular sculptures geared towards tourists from South Africa in the 1950s and 1960s, alongside the circulation of the increasingly stereotyped Makonde figures collected by the Portuguese. As early as 1956, one of its promoters, Vítor Evaristo, highlighted how inscriptions in English were common on folk art pieces from the suburbs of Lourenço Marques/Maputo, and how Zulu warriors or kings met this external demand. However, the representation of animals, which partly illustrates the enduring traditional rural environment, was the dominant form at the time, encompassing, with a keen sense of observation and varying degrees of realism, or with a certain “naivety”, the entire known (and the imagined, in the case of the collection's unicorns) zoological world.

In individual pieces, or in groups (in the cases of the birds associated with the same trunk), the animals are also found on decorative vases. The woodwork is coloured by burning and carving, and then with pigments from various sources, such as the red part of typewriter ribbons or mercury-chrome, and often waxed at the end. The pieces are difficult to preserve and often require restoration and reinterpretation. In one case, the authorship of the pieces is identified by the artist's signature, Johane Malate; however, within the general anonymity, it is possible to recognise personal creativity and the affirmation of collective styles, which, in this case, thanks to the collector's “eye”, are never made banal by more market-oriented repetition. (A.P.)



Leões
Lions
madeira, pigmentos (verniz)
wood, pigments (varnish)
c. 38 cm
40 cm



Elefantes
Elephants
madeira queimada e pintada
wood burned and painted
c. 36 cm, 13,5 cm, 21 cm

Hipopótamos
Hippos
madeira queimada e pintada
wood burned and painted
c. 46 cm, 31 cm, 24 cm
38 cm, 24 cm, 39,5 cm





Aves
Birds
madeira queimada e pintada
wood burned and painted
a. 15 - 37 cm





Aves

Birds

madeira queimada e pintada
wood burned and painted

a. 15 - 37 cm



Aves, cobra
Birds, snake
madeira queimada e pintada (metal)
wood burned and painted (metal)
a. 19 - 43 cm



Aves
Birds
madeira queimada e pintada (metal)
wood burned and painted (metal)
a. 19,5 - 38 cm

Aves
Birds
JOHANE MALATE
madeira pintada, metal
painted wood, metal
a. 64 cm, 14 cm, 33 cm
37 cm, 20 cm





Tartarugas
Turtles
madeira queimada e pintada
wood burned and painted
c. 15 - 20 cm





Peixes
Fish
madeira queimada e pintada
wood burned and painted
c. 41 cm
30 cm



Crocodilos
Crocodiles
madeira queimada e pintada
wood burned and painted
c. 73 cm, 64 cm, 64 cm

pormenores
details





Crocodilos
Crocodiles
madeira queimada e pintada
wood burned and painted
c. 64 cm, 53 cm, 40 cm, 36 cm
40 cm, 67 cm, 61 cm





Unicórnios
Unicorns
madeira pirogravada (verniz), osso
wood, pirography (varnish), bone
c. 41 cm, 25 cm, 14 cm



Comboio
Train
Adq. no Mercado de Chipamanine, 1964
Acq. at Chipamanine Market, 1964
madeira queimada e pintada
wood burned and painted
c. 17×50×7 cm



Pote com figura humana na tampa
Pot with human figure on lid
madeira queimada e pintada
burned and painted wood
a. 52 cm

Potes com macacos nas tampas
Pots with monkeys on lids
a. 52 cm, 36 cm
39 cm, 41 cm



Pote com aves e zebra
Pot with birds and zebra
madeira queimada e pintada (verniz)
burnt and painted wood
a. 32 cm



Potes com aves nas tampas
Pots with birds on lids
madeira queimada e pintada (verniz)
burnt and painted wood
a. 41 cm, 51 cm
44 cm, 44 cm



Portas Tonga
Tonga doors
VALE DO RIO ZAMBEZE,
NOROESTE DO ZIMBÁBUE
ZAMBEZI RIVER VALLEY,
NORTH WEST OF ZIMBABWE
madeira, padrões abstractos
incisos, pigmento
wood, carved abstract
patterns, pigment
a. 145 cm, 134 cm
124 cm





Bastão (cabo com figura de mulher)
Staff (with standing female figure)
Origem desconhecida. Adq. em Londres
Unknown origin. Acq. in London
madeira
wood
a. 95 x ø 6 cm



Bastão com figuras esculpidas
Staff with carved figures
ANGOLA
madeira
wood
a. 108 x ø 4 cm



Moca com baixos-relevos
Mace with bas-reliefs
SWAZILÂNDIA
SWAZILAND
madeira, pirogravura
wood, pyrography
60 x 4 x 4 cm

Bastão – moca
Staff – mace
MOÇAMBIQUE [?]
Mozambique [?]
madeira
wood
c. 58 cm



Mocas
Maces
SUL DE ANGOLA
SOUTHERN ANGOLA
madeira
wood
c. 50 - 60 cm



Pentes
Combs
ORIGENS DIVERSAS
VARIOUS ORIGINS
madeira
wood
a. 14 - 30 cm



Tampa de panela com provérbio
(relevo)
Pan lid with proverb
(relief)
CABINDA
madeira
wood
a. 4 x ø14 cm



Tabaqueiras
Snuff boxes
ANGOLA
madeira esculpida
e gravada, pele animal
carved and engraved
wood, animal skin
a. 7,2-13 cm
(fotos arquivo PG.)
(photos PG. archive)



Taças Chope
Chopi Cup

ZAVALA, INHAMBANE, MOÇAMBIQUE
ZAVALA, INHAMBANE, MOZAMBIQUE

*Taças dos marimbeiros de Zavala;
segundo a tradição, são feitas pelos
próprios músicos e enterradas com eles*
*Timbila players cups from Zavala,
which, according to tradition,
are made by musicians themselves
and buried with them*

madeira clara escurecida
darkened light wood
16 × 16 × 9 cm, 17 × 17 × 9 cm
14 × 16 × 8,5 cm

madeira queimada (verniz)
burned light wood (varnish)
17 × 16 × 9 cm



Apoios de cabeça Luba
Luba headrests
ANGOLA/REP. DEM. CONGO
ANGOLA/D. R. CONGO
madeira, pigmento
19 × 16,3 × 7,5 cm
23 × 18 × 7 cm



Apoios de cabeça Tsonga/Tsua
Tsonga/Tsue headrests
SUL DO SAVE, MOÇAMBIQUE
SUL DO SAVE, MOZAMBIQUE
madeira, pigmento
11 × 19 × 8 cm
11,5 × 22,8 × 7 cm
10 × 19,5 × 6,3 cm



Apoio de cabeça Zulu
Zulu neck rest
ÁFRICA DO SUL
SOUTH AFRICA
madeira
wood
12 × 49 × 7,5 cm
12,5 × 33,5 × 8,5 cm
13,5 × 49 × 7 cm



Apoio de cabeça Suazi
Swazi headrest
SUAZILÂNDIA
SWAZILAND
madeira, pigmento
wood, pigment
12,5 × 41,2 × 8 cm
12,5 × 49 × 9,2 cm



Apoio de cabeça
Headrest
ZIMBÁBUE/ZÂMBIA/ETIÓPIA [?]
ZIMBABWE/ZAMBIA/ETHIOPIA [?]
madeira
wood
16,5 x ø11,5 cm

Apoio de cabeça Shona
Shona headrest
ZIMBÁBUE, MOÇAMBIQUE
ZIMBABWE, MOZAMBIQUE
Adq. Londres
Acq. London
madeira
wood
13,5 x 11 x 8 cm



Apoios de cabeça
Headrest
SOMÁLIA E PAÍSES VIZINHOS
SOMÁLIA AND NEIGHBOURING
COUNTRIES
madeira e cobre
wood and copper wire
21 x 28 x 29 cm
15 x 18,5 x 8 cm



Apoios de cabeça Boni ou Somali
Boni or Somali headrest
SOMÁLIA, ETIÓPIA
SOMALIA, ETHIOPIA
É visível na decoração lateral a influência árabe; a base instável é considerada uma qualidade destes objectos
The Arab influence is visible in the side decoration; the unstable base is considered a characteristic feature of these objects
madeira
wood
17 x 15 x 6,5 cm
18 x 16 x 7 cm

Banco com descascador de coco
Stool with coconut peeler
SUL DE MOÇAMBIQUE
SOUTHERN MOZAMBIQUE
madeira, ferro (verniz)
wood, iron (varnish)
14 × 58,5 × 14 cm

Bancos
Stools
SUL DE MOÇAMBIQUE
SOUTHERN MOZAMBIQUE
madeira (verniz)
wood (varnish)
14 × 58,5 × 14 cm
18,5 × 48 × 17,5 cm



Bancos macua
Macua stools
NORTE DE MOÇAMBIQUE
NORTHERN MOZAMBIQUE
madeira, pigmento (pintado)
wood, pigment (painted)
19×24,5 cm ø
21×25 cm ø
19×24 cm ø
15×22 cm ø
21×31 cm ø



Bancos macua
Macua stools
NORTE DE MOÇAMBIQUE
NORTHERN MOZAMBIQUE
madeira, pigmento (pintado)
wood, pigment (painted)
35 x ø 28 cm
31,5 x ø 35,5 cm



Cadeira macua
("cadeira de branco")
Macua chair
("white person's chair")
Adq. em Nampula
Acq. Nampula
madeira
wood
63,5 x 40 cm ø



Bancos Tonga
Tonga stools
MOÇAMBIQUE, ZIMBÁBUE
MOZAMBIQUE, ZIMBABWE
madeira (pintada)
wood (painted)
a. 20 cm, 20,5 cm, 22 cm
21 cm





Cadeira dita de "terrorista"
So called 'terrorist's' chair
madeira (pintada)
wood (painted)
80 x 54 x 67 cm



Banco Asante/Ashanti
Ashanti stool
GHANA
GHANA
madeira
wood
28 x 44 cm

Banco
Stool
MADAGÁSCAR
MADAGASCAR
a. 15 cm

Bancos articulados, modelo levantino
Folding chairs, Syrian model

ÁFRICA ORIENTAL
EAST AFRICA

Adq. em Lourenço Marques
Acq. in Lourenço Marques

madeira, com embutidos de madrepérola,
inscrições em árabe
wood, mother of pearl inlays,
inscriptions in arabic

98 × 47 × 58 cm

100 × 51 × 60 cm





Avental
Apron
NDEBELE, ÁFRICA DO SUL
NDEBELE, SOUTH AFRICA
tecido, missangas
cloth, beads
54 x 38 cm, 58 x 44 cm



Mulheres Ndebele (arquivo PG.)
Ndebele Women (PG. archive)



Discos para lóbulo de orelha
Ear plugs
ZULU, ÁFRICA DO SUL
ZULU, SOUTH AFRICA
madeira, plástico, metal
wood, vinyl, metal
d. 3,5-6 cm



Cabaças com baixos-relevos
Carved calabashes
ÁFRICA DO SUL
SOUTH AFRICA
ø 20 cm
27 cm, c. 77 × 12 cm ø





Cavaleiro
Knight
ÁFRICA DO SUL
SOUTH AFRICA
madeira, fibras, pigmentos
wood, fibres, pigments
28 x 18 x 6 cm



Cavalo
Horse
ÁFRICA DO SUL
SOUTH AFRICA
tecido, metal, missangas
cloth, metal, beads
10,5 x 21 x 5 cm



Pássaro
Bird
ÁFRICA DO SUL
SOUTH AFRICA
pele, madeira, pigmento, pena
skin, wood, pigment, feather
a. 18 cm



Leões
Lions
ZIMBÁBUE
ZIMBABWE
madeira
wood
14 x 35 cm

madeira, pele de animal
wood and animal skin
26 x 33 cm



Leões
Lions
ESTADO LIVRE DE ORANGE
ORANGE FREE STATE
barro, pigmentos
clay, pigments
10 x 21 x 6 cm



“ Aqui (em Salisbúria), na Nigéria, em Ibadan, em Cartum, em Lourenço Marques e em Joanesburgo, alguma coisa está a acontecer, algo que eu acredito que vai trazer uma mudança na arte, mudar a pintura, a escultura e até a arquitectura. Isto é algo de novo e é algo que tem a ver com comunicação directa. É alguma coisa que vem originalmente da Europa e que a África está agora a devolver para a Europa e a América. Até ver, é essencialmente pintura de amadores, pintura sem patronos, pintura sem comerciantes. É a pintura da necessidade. Pintura feita por criados, por gente que nunca aprendeu a pintar, por gente que trabalha noutras coisas e que faz a sua pintura e a sua escultura fora de horas. É muito simples, muito directa, é acessível a todos, e penso que será de grande proveito para o resto da arte moderna – para os outros artistas contemporâneos de todo o mundo.”

Pancho Guedes, Intervenção na sessão de abertura do 1.º Congresso Internacional da Cultura Africana, 1 de Agosto 1962, Salisbúria / Harare

“Here (in Salisbury), in Nigeria, in Ibadan, in Khartoum, in Lourenço Marques and in Johannesburg, something is happening, which I believe is going to bring a change to art, a change to painting, to sculpture, and even to architecture. This is something new. It has something to do with direct communication. It is something which comes originally from Europe and that Africa is now giving back to Europe and to America. So far, it is mostly painting by amateurs, painting without patrons, painting without dealers. It is the painting of necessity. It is painting done by waiters, by people who never learnt to paint, by people who work somewhere else and after hours do their painting and do their sculpture. It is very simple, very direct, it is accessible to all, and I think this will be very fruitful to the rest of modern art – to all other contemporary artists everywhere.”

Pancho Guedes, Address at the opening ceremony of the First International Congress of African Culture, August 1st, 1962, Salisbury / Harare

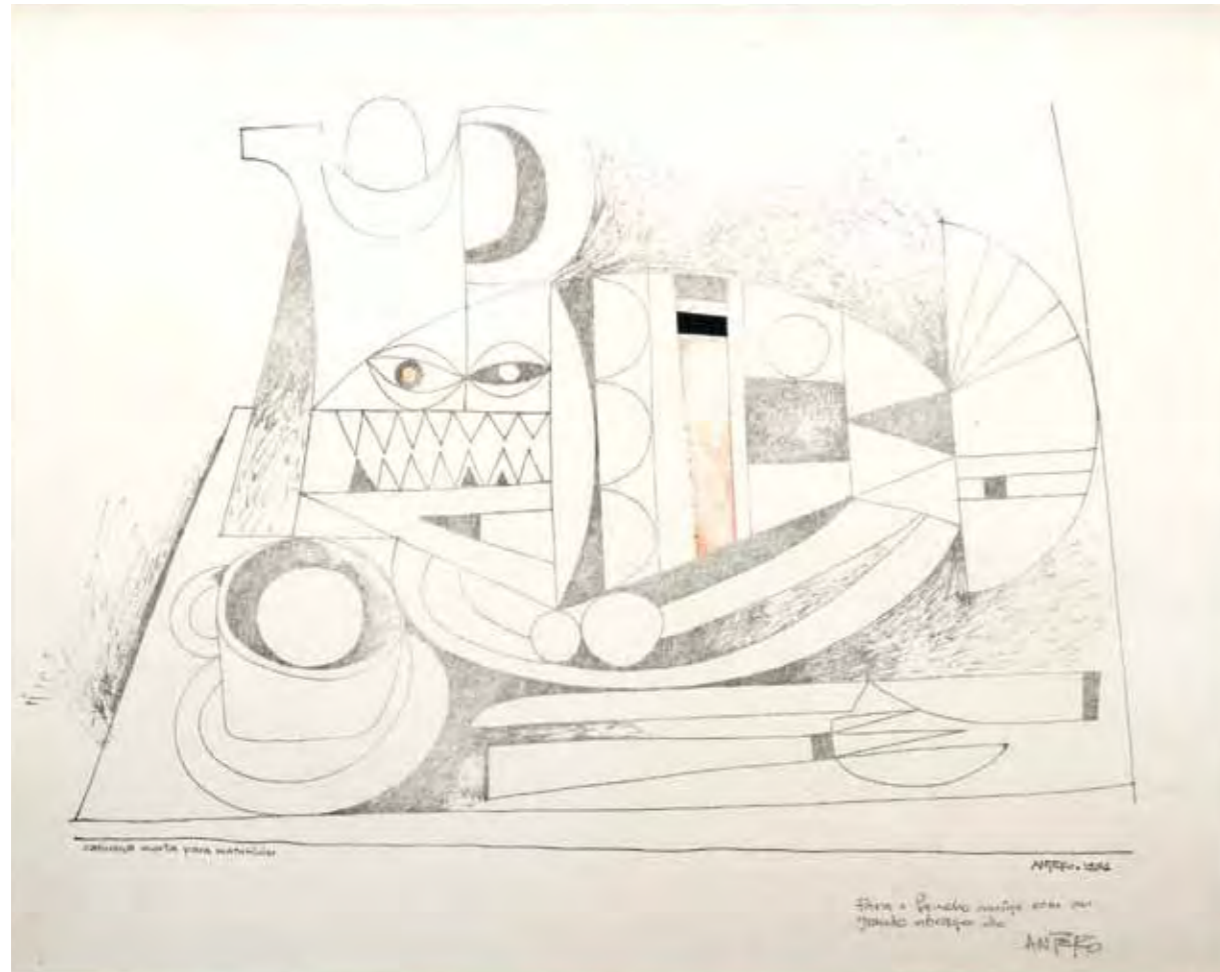


AMARO
 Edifício Capitania, 1957
 Capitania buildings
 óleo s/ aglomerado
 oil on cardboard
 46 x 30,7 cm

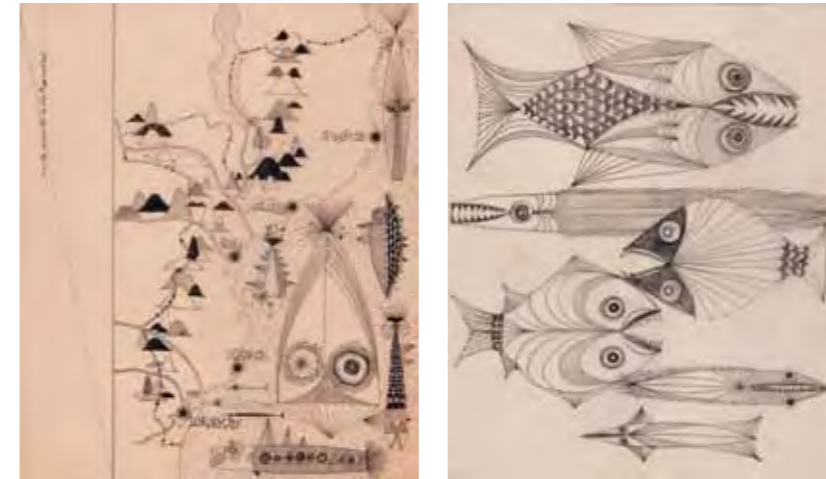
B. J. SANDE
 Praça Mouzinho de Albuquerque,
 15.12.1963
 Mouzinho de Albuquerque
 Square
 óleo s/ aglomerado
 oil on cardboard
 53 x 85 cm



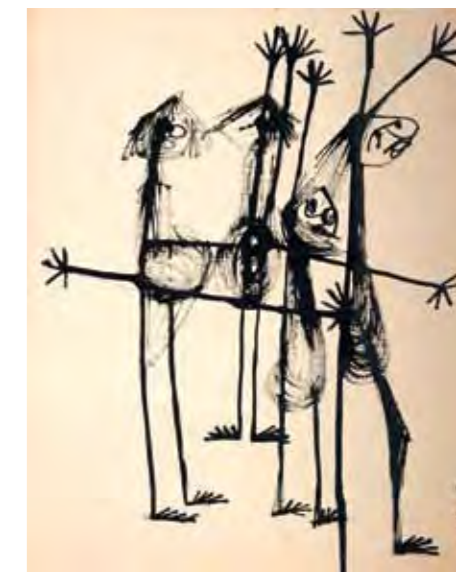
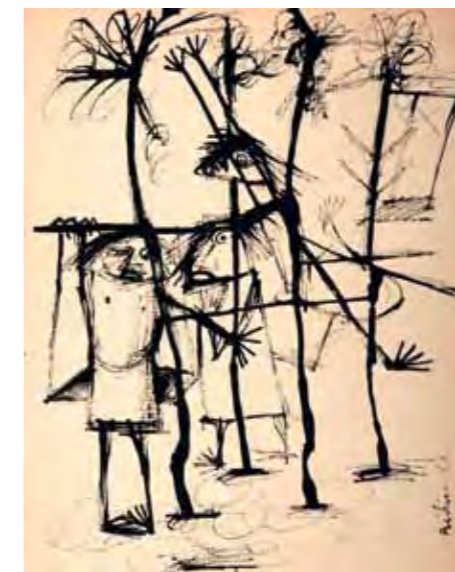
ZÉ JÚLIO
 Rapaz, 1961
 Boy
 óleo s/ aglomerado
 oil on cardboard
 89,5 x 72 cm



ANTERO MACHADO
Natureza-morta para matabicho, 1956
 Still life for matabicho [breakfast]
dedicado a Pancho Guedes
dedicated to Pancho Guedes
 grafite e pigmento s/ papel
 graphite and pigment on paper
 35 x 25 cm
 35 x 25 cm



Estudos para decorações murais dos pavilhões de exposição do Restaurante Zambi, 1956
 Studies for mural decoration for exhibition halls of Zambi Restaurant
 grafite s/ vegetal
 graphite on vegetal paper
 36 x 25 cm



BERTINA LOPES
Sem título, 1963
Untitled

*Pormenores dos desenhos que
ilustraram a 1.ª edição de Nós Matámos
o Cão Tinhoso, de Luís Bernardo
Honwana, em 1964*

*Details of the drawings illustrating the
first edition of Nós Matámos o Cão
Tinhoso, de Luís Bernardo Honwana,
by 1964*

tinta da china s/ papel
indian ink on paper
52 x 65 cm
65 x 52 cm

O pintor completo

AMÂNCIO GUEDES

Estes quadros são o resultado de pouco mais de um ano e meio de trabalho de um ex-criado de bar.

Malangatana é um pintor natural, completo. Nele a composição, a harmonia de cores, não é jogo intelectual; acontece-lhe tão naturalmente como as histórias e as visões.

Ele sabe sem saber.

A sua visão tem estranhos paralelos com a tradição europeia. Certos quadros aproximam-se dos primitivos catalães, outros das aparições macabras dos visionários holandeses e ainda outros são de um surrealismo involuntário, directo e mágico. Ele aparenta derivar dessa tradição mas sem jamais ter tido acesso a ela e sem qualquer ensinamento.

Ele é visitado por espíritos; certos quadros são alucinações, fragmentos de um inferno que já foi de Bosch.

Malangatana tem um conhecimento profundo das razões subterrâneas dos homens, o que, aliado à sua extraordinária visão formal, produz pintura de uma totalidade tão rara que, apesar de ele ser um principiante, já é um dos primeiros pintores de África.

Catálogo da 1.ª exposição individual de Malangatana, Lourenço Marques, Abril de 1961

The complete painter

AMÂNCIO GUEDES

These paintings are the result of little more than a year and a half's work by an ex-waiter.

Malangatana is a natural and complete painter. With him, composition and the harmony of colour is not an intellectual game; they occur to him as naturally as stories and visions do.

He knows without knowing.

His vision has odd parallels with the European tradition. Certain paintings are close to the primitive Catalonians; some are like the macabre apparitions of the Dutch visionaries, while others suggest an involuntary, direct and magical surrealism.

He seems to come from that tradition without ever having had access to it or any form of training.

He is visited by spirits; certain paintings are hallucinations, fragments of a hell that once belonged to Bosch.

Malangatana has a thorough understanding of man's subterranean reasons, which, combined with his extraordinary formal vision, produces painting of such a rare totality that, despite being a beginner, he is already one of Africa's major painters.

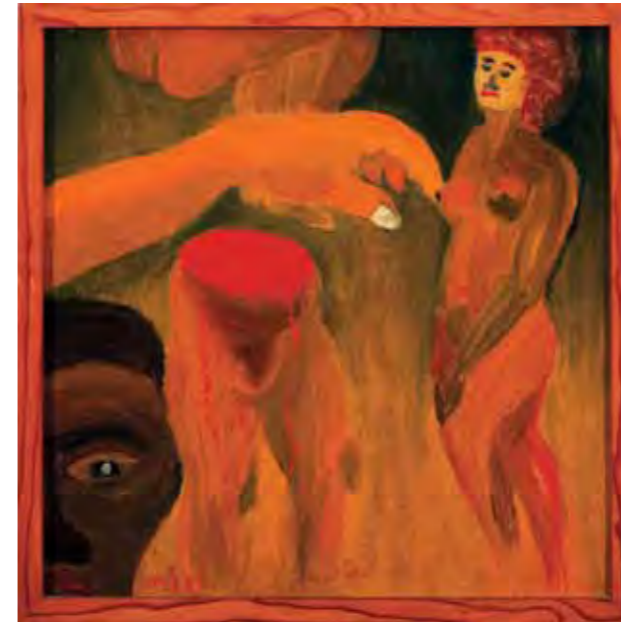
Catalogue of Malangatana's 1st individual exhibition, Lourenço Marques, April 1961



Inauguração da exposição de Malangatana na Associação dos Organismos Económicos, Lourenço Marques/Maputo, 1961 (arquivo PG.)
Opening of the Malangatana show at the Association of Economic Organizations, Lourenço Marques/Maputo, 1961 (PG. archive)



MALANGATANA
A árvore do amor, 1959
The tree of love
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
50,5 x 45,5 cm



Cena sangrenta, 1959
Bloody scene
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
46 x 46,5 cm



A virtuosa e a pecadora, 1959
The virtuous and the sinner
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
50,8 x 50,8 cm



MALANGATANA
A mulher azul que chora, 1959
Blue lady weeping
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
48,2 x 44,5 cm



A mulher azul, 1959
The blue lady
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
45,5 x 36 cm

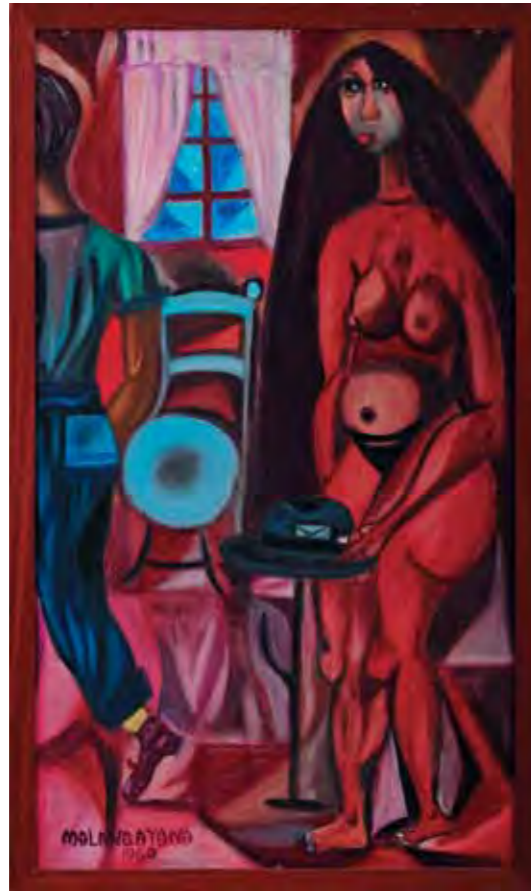
Senhora que vai às compras, 1959
Lady who goes shopping
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
51 x 51 cm



MALANGATANA
As duas amigas, 1960
The two friends
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
61 x 82 cm



Nu com crucifixo, 1960
Nude with crucifix
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
47.4 x 83.5 cm



MALANGATANA
A história da carta no chapéu, 1960
The story of the letter in the hat
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard

O marido parte para o trabalho levando a carta escondida da sua mulher para o amante
The husband leaves for work carrying the hidden letter to his wife's lover.
69,5 x 40 cm

O marido regressa do trabalho com a resposta do amante no chapéu
The husband returns from work with the lover's reply in his hat
69,8 x 40,4 cm

Às 2 da manhã a mulher, Luísa, mete outra carta no chapéu enquanto o marido dorme
At 2 o'clock in the morning, the wife, Luisa, puts another letter in the hat, while the husband sleeps
69 x 69 cm

Ao descobrir a traição da sua mulher, o marido mata-se bebendo DDT
On discovering his wife's infidelity, the husband kills himself by drinking DDT
40,5 x 70 cm





MALANGATANA
O dia do divórcio, 1960
Day of the divorce
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
40 x 60 cm

O dentista (pequeno), 1961
The dentist (small)
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
61,5 x 40,5 cm

**Cena com quatro mulheres
e feiticeiro, 1960**
Scene with four women
and a witchdoctor
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
82,5 x 122 cm



MALANGATANA
A viagem secreta
(com retrato de Dori e Pancho), 1960
The secret journey
(with portrait of Dori and Pancho)
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
113 x 122 cm



Cena de feitiço com casal Guedes,
1961
Spell scene with the Guedes couple
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
100,5 x 122 cm



ABDIAS MUHLANGA
O ataque do hipopótamo, 1959?
Hippo attacks canoe
Exposto no 1.º Congresso Internacional
de Cultura Africana, 1962
Exhibited at the First International
Congress of African Culture, 1962
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
61.5 × 77.5 cm

Sem título, s.d.
Untitled, undated
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
49 × 59 cm



A cerca, 1962
The fence
Exposto no 1.º Congresso
Internacional de Cultura Africana,
1962
Exhibited at the First International
Congress of African Culture, 1962
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
70 × 59 cm



AUGUSTO NAFTAL
Festa, 1962
 Feast
 Exposto no 1.º Congresso Internacional de Cultura Africana, 1962
 Exhibited at the First International Congress of African Culture, 1962
 tinta-da-china e guache s/ papel
 indian ink and gouache on paper
 34.5 x 49.5 cm

Na praia, 1962
 At the beach
 Exposto no 1.º Congresso Internacional de Cultura Africana, 1962
 Exhibited at the First International Congress of African Culture, 1962
 tinta-da-china e guache s/ papel
 indian ink and gouache on paper
 26 x 20.5 cm



Cantina, 1962[?]
 Canteen
 tinta-da-china e guache s/ papel
 indian ink and gouache on paper
 57 x 39.4 cm



ALBERTO MATI
Milagre, s.d (c. 1962)
 Miracle, undated
 Exposto no 1º Congresso Internacional de Cultura Africana, 1962
 Exhibited at the First International Congress of African Culture, 1962
 grafite e lápis de cor s/ papel
 graphite and coloured pencil on paper
 34,5×49,5cm



ALBERTO MATI/FERNANDO SAMUEL
Desenho/bordado
 Drawing/embroidery
Macacos, s.d.
 Monkeys, undated
 bordado s/ pano
 embroidery on fabric
 33,5×44 cm

ALBERTO MATI/FERNANDO SAMUEL
Desenho/bordado
 Drawing/embroidery
Cena, s.d. (c.1962)
 Scene, undated
 Exposto no 1º Congresso Internacional de Cultura Africana, 1962
 Exhibited at the First International Congress of African Culture, 1962
 bordado s/ pano
 embroidery on fabric
 23×35 cm

A visita aos doentes
 (Hospital Central Miguel Bombarda), s.d.
 Visiting time
 (Miguel Bombarda Central Hospital),
 undated
 49×64 cm





AUTOR DESCONHECIDO/
FERNANDO SAMUEL
UNKOWN AUTHOR/
FERNANDO SAMUEL

Desenho/bordado
Drawing/embroidery
Galinha, s.d.

Chicken, undated
bordado s/ pano
embroidery on fabric
36 x 44 cm

Sem título, s.d.
Untitled, undated
33 x 45 cm



AUTOR DESCONHECIDO
UNKNOWN AUTHOR

Natureza-morta, s.d.
Still life, undated

bordado s/ pano
embroidery on fabric
68 x 45 cm



AUTOR DESCONHECIDO
UNKNOWN AUTHOR
Cowboy, 1960s
grafite e lápis de cor s/ papel
graphite and coloured pencil on paper
43x61 cm (x 3)

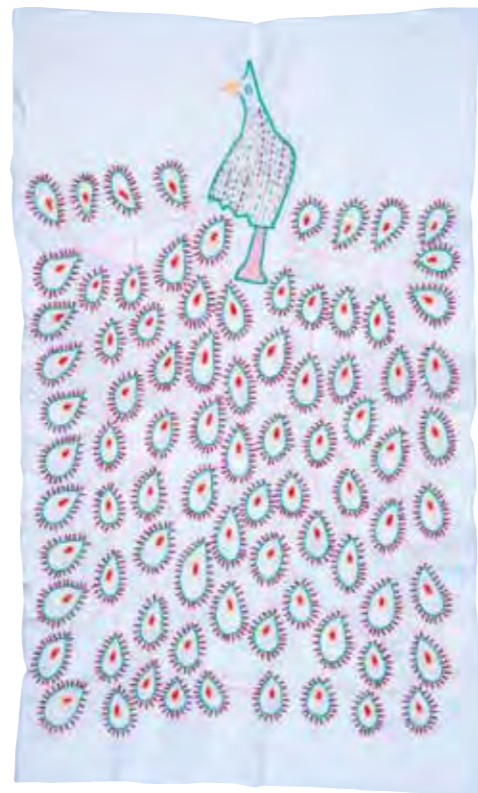


AUTOR DESCONHECIDO
UNKNOWN AUTHOR
Dois cowboys, anos 1960
Two cowboys, 1960s
Bordado s/ pano
Embroidery on fabric
72x45.8 cm

A namorada do cowboy, anos 1960
The cowboy's girlfriend, 1960s
67x41 cm

Cowboy, anos 1960
Cowboy, 1960s
41x59 cm





AUTOR DESCONHECIDO
UNKNOWN AUTHOR
Pavão, s.d.
Peacock, undated
bordado s/ pano
embroidery on fabric
63 x 53 cm, 68 x 42.5 cm



PEDRO JOSEFA MENGE
Sem título, anos 1960
Untitled, 1960s
bordados s/ pano
embroideries on fabric
40 x 60 cm, 33 x 60 cm, 40 x 64 cm





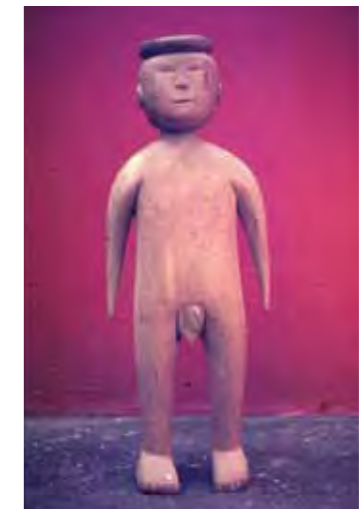
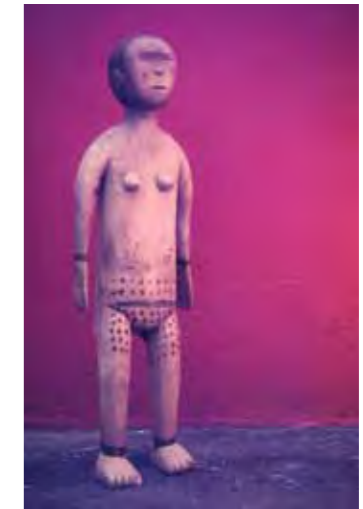
ALBERTO CHISSANO
Sem título, s.d. (1964-66[?])
Untitled, undated
madeira
wood
56 x 12 x 14 cm



AUTOR DESCONHECIDO
UNKNOWN AUTHOR
Maria Teresa, s.d.
Adq. em Lourenço Marques
Acq. in Lourenço Marques
madeira
wood
42 x 25 x 16 cm



AUTOR DESCONHECIDO
UNKNOWN AUTHOR
O "hermafrodita", anos 1950
The "hermaphrodite", 1950's
Tete (origem provável), adq. em L.M.
Tete (probable origin), adq. in L.M.
madeira
wood
55 cm



Atelier de Pancho Guedes
Pancho Guedes office
Réplicas de esculturas Tsonga do Museu Álvaro de Castro/Museu de História Natural, Lourenço Marques/Maputo (anos 1960/70)
Replicas of Tsonga sculptures of the Álvaro de Castro Museum/Museum of Natural History, Lourenço Marques/Maputo, 1960/70s
madeira, pirogravura (verniz)
wood, pirography (varnish)
80 cm
84 cm

Fotografias das obras originais (arquivo PG.)
Photos of the original works (PG. archive)
O homem exibe na cabeça a tradicional coroa de cera
The man shows the traditional wax crown on the head



A. CUNHA FERREIRA JNR,
ALHANDRA
Caravel, s.d.
Caravel, undated
Adq. em Moçambique
Acq. in Mozambique
cobre
copper
48 × 45 × 7,5 cm



AUTOR DESCONHECIDO
UNKNOWN AUTHOR
Companhia Colonial
de Moçambique, LD/Fábrica de
Moçambique, LD, 27.6.71
Colonial Company of Mozambique, LD/
Factory in Mozambique, LD, 27.6.71
madeira
wood
57 × 47,5 × 16 cm



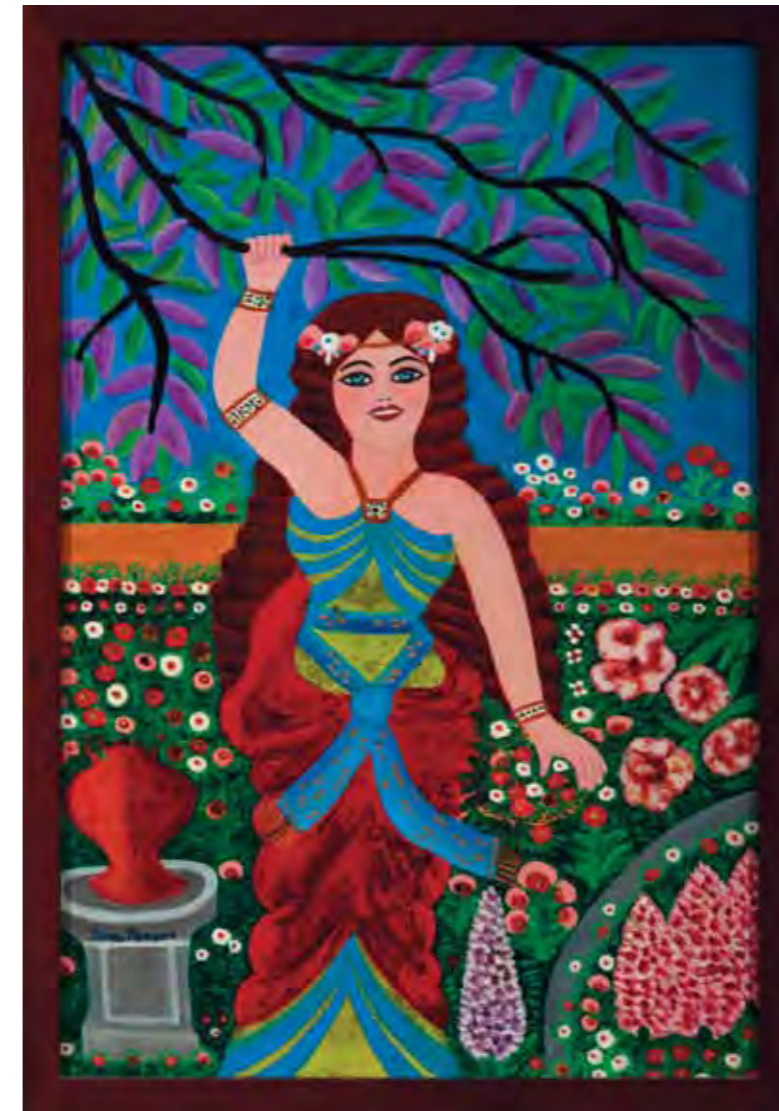
ÁLVARO PASSOS
Sem título, 1966
Untitled
técnica mista s/ papel
mixed technique on paper
19,3 x 27,7 cm



Sem título, 1973
Untitled
óleo s/ tela,
c/ moldura de Pancho Guedes
oil on canvas,
with Pancho Guedes frame
63,5 x 49 cm



ROSA PASSOS
Bartolomeu Dias
(e o levantamento
do padrão), 1967
Bartolomeu Dias
(and the lifting of the
stone monument)
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
82 x 61 cm



Odalisca, s.d.
Odalisque, undated
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
58 x 39 cm



ROSA PASSOS
O beijo, s.d.
The kiss, undated
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
49.5 x 36 cm

O beijo (estudo), s.d.
The kiss (study),
undated
grafite s/ papel
graphite on paper
13 x 9.5 cm



A menina e o gato
(com retratos de família), 1967
The girl and the cat
(with family portraits)
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
41 x 61 cm



ANTÔNIO QUADROS
 Sem título (O enterro), s. d. (1958[?])
 Untitled (The burial), undated (1958[?])
 óleo s/ aglomerado
 oil on cardboard
 59,5 x 78 cm

ANTÔNIO QUADROS
 Sem título (Menina com um gato),
 1956
 Untitled (Girl with cat)
 "Scrapper board"
 49,5 x 30,5 cm



PAIN FEIGNER
 O simula dor, s.d. (1960[?])
 Pain Feigner, undated
 óleo s/ tela
 oil on canvas
 27 x 45,5 cm

PAIN FEIGNER
 Simula dor (Ai dor),
 1960
 Feign pain (Oh pain),
 1960
 tinta-da-china s/ papel
 Indian ink on paper
 29 x 20 cm





PEDRO GUEDES
Adamastor, 1958
Adamastor
No verso: 9 anos e 4 meses
On reverse: 9 years and 4 months
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
31 x 65 cm

Coroação, 1958
Coronation
No verso: 9 anos e 4 meses
On reverse: 9 years and 4 months
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
75 x 121,5 cm



O chefe (S), s.d.
The chief (S), undated
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
122 x 60 cm

Sem título, 1962
Untitled
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
37,7 x 44 cm

Sem título, s.d.
Untitled, undated
óleo s/ aglomerado
oil on cardboard
30 x 59,5 cm





RELÓGIO
Sem título, 1964
Untitled
tinta-da-china s/ papel
indian ink on paper
65,5 x 49,5 cm

Sem título, 1964
Untitled
dedicado a Pedro Guedes
dedicated to Pedro Guedes
tinta-da-china s/ papel
indian ink on paper
64,5 x 36,5 cm



R. MABOTA
O agrimensor, 1974
The surveyor
pintura s/ aglomerado
paint on cardboard
60,5 x 81 cm



AUTORES DESCONHECIDOS, ETIÓPIA
UNKNOWN AUTHORS, ETHIOPIA
Ícone, s.d.
Icon, undated
pintura s/ madeira
painting on wood
36 x 15 x 1,5 cm



Cena bíblica, s.d.
Biblical scene, undated
pintura s/ pele
painting on animal skin
22,6 x 30 cm



AUTORES DESCONHECIDOS, NIGÉRIA
UNKNOWN AUTHORS, NIGERIA
Painel publicitário, s.d.
Sign-board, undated
Adquirido em Oshogbo, 1961
Acquired in Oshogbo, 1961
pintura s/ aglomerado
paint on cardboard
34 x 65 cm

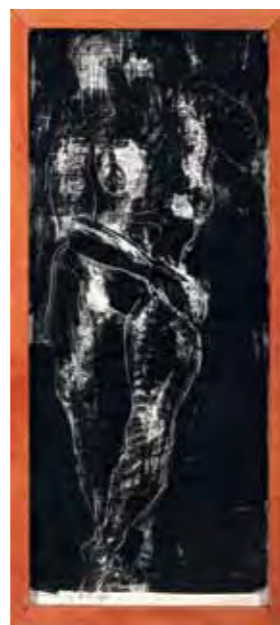


Painel publicitário
Sign-board
pintura s/ aglomerado
paint on cardboard
41,5 x 44 cm



DOUGLAS PORTWAY
 Sem título, s. d. [1949?]
 Untitled, undated
 óleo s/ tela
 oil on canvas
 57.5 x 109 cm

MANOLIS CALLYANIS
 Standing figure, s.d.
 Standing figure, undated
 monoprint
 55 x 24 cm



ISA KABINI
 Sem título, s.d. [c. 1981]
 Untitled, undated [ca. 1981]
 frente e verso
 front and back
 acrílico sobre aglomerado
 acrylic on cardboard
 32 x 52 cm



K.C. MADANDA [?]
Cabeça
Head
pedra-sabão
soapstone
13 x 18 x 7 cm

FRANK MCEWEN
Pássaro
Bird
a. 18 cm



S. JUNE
Figura
Figure
29 x 16 x 9 cm
*Esculturas Shona, Rodésia/Zimbábue,
Salisbúria/Harare, anos 1960,
oferecidas por Frank McEwen
Shona sculptures, Rhodesia/Zimbabwe,
Salisbury/Harare, 1960s,
given by Frank McEwen*

O mestre do envelope decorado

AMÂNCIO GUEDES

“... As imagens de Zungu são únicas e originais. Há dois tipos de arte, a cozida e a crua; o pastiche e o original. A arte cozida é produto da alimentação forçada das escolas de arte; pilha a bagagem que outros já transportaram; esconde a cabeça na areia das técnicas; progride incessantemente comendo a própria cauda; enche as galerias do mundo com reproduções confortáveis. A arte crua é a arte de artistas autênticos, que têm uma necessidade compulsiva de comunicar as suas visões. Não anda à volta de muletas. A arte de Tito Zungu é viva e alegre – surpreendente e crua. (...)”

“Tito Zungu inventou uma linguagem extremamente pessoal com a qual reconstrói certos elementos do mundo em que vive. O seu trabalho não é semelhante em nada ao dos artistas *naïves*, que são invariavelmente de um realismo infantil. As pequenas obras de Tito são executadas numa caligrafia única; ele não pinta as suas imagens – desenha-as e escreve-as, mais como um arquitecto do que como um pintor.

“Trabalha com a régua, padronizando e texturando com grande cuidado e delicadeza. A sua obra é de uma extraordinária riqueza decorativa e tem um poder fora do comum, ao mesmo tempo inocente e cheia de espontaneidade. Devido à sua técnica única, as pinturas podem dar a impressão, à primeira vista, de que não houve mudança e exploração. O mestre do envelope decorado lutou muitos anos com a essência da pele das cartas. Usou vários tipos de envelopes. (...)”

“Ele consegue monumentalizar muito do seu trabalho através da indicação de uma profusão de planos e por muitas diferenças de tamanhos dentro da mesma imagem. Os navios gigantescos têm um número sem fim de conveses e são muitas vezes iluminados por esmerados candeeiros de rua. Alguns têm vastos lanços de escadas que são umas vezes direitos e outras sinuosos. (...) Tito Zungu é analfabeto, nunca teve instrução. É canhoto e só trabalha nos tempos livres. Trabalha laboriosamente e devagar e, no entanto, estão cerca de 60 obras nesta exposição. É também um arquitecto muitíssimo imaginativo. Os seus palácios semi-desmontados, os seus arranha-céus, os raros e complexos prédios de escritórios fazem uma cidade encantada e colorida. Ele é o artista mais original da África do Sul. Para explicar tudo isto, só posso parafrasear André Breton: ‘Os seus olhos existem em estado selvagem’.

Pancho Guedes, 1982 – intervenção na abertura da exposição retrospectiva na Studio Gallery, Universidade de Witwatersrand, Joanesburgo. (Ver também “Mr Tito Zungu. Master of the Decorated Envelope”, *ADA Magazine*, Cape Town, 1986; in Pancho Guedes, *Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações*, ed. Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2007).

The master of the decorated envelope

AMÂNCIO GUEDES

“... Zungu’s pictures are unique and original. There are two kinds of art, the cooked and the raw; the pastiche and the original. The cooked kind is made through forced feeding at art schools; it ruffles the baggage that others have already carried; it hides its head in the sand of techniques; it progresses incessantly by eating its own tail; it fills the galleries of the world with comfortable reproductions. Raw art is the art of authentic artists who have a compulsive need to communicate their own visions; it does not get around on crutches. Tito Zungu’s art is bright and joyful – startling and raw. (...)”

“Tito Zungu has invented a highly personal language with which he reconstructs certain elements of the worlds he inhabits. His work is not at all like that of a naïf artist. Those works invariably have a childlike realism. Tito’s small works are executed in a unique calligraphy; Tito does not paint his pictures – he draws and writes them, more like an architect than a painter.

“He works by ruling, patterning and texturing with great care and delicacy. His work has an extraordinary decorative richness and an uncanny power, as well as being innocent and full of spontaneity. Because of his unique technique, the works may at first sighting give the impression that there has been no change or exploration. The master of the decorated envelope has wrestled with the essence of the skin of the letters for many years. He has used various kinds of envelopes. (...)”

“He succeeds in monumentalising most of his work by indicating a profusion of levels and by vast differences in sizes within the same picture. The gigantic ships have an endless number of decks and are often lit by elaborate street lights. Some have vast flights of steps which sometimes are straight and sometimes meander. (...) Tito Zungu is illiterate and untutored. He is left handed and only works in his spare time. He works laboriously and slowly, yet there are some 60 pictures on this show. He is also a most imaginative architect. His semi-detached palaces, his skyscrapers, his rare and complex low rise office buildings make up an enchanted and colourful city. He is South Africa’s most original artist. To explain all this I can only paraphrase Andre Breton: ‘His eyes exist in their savage state’.

Pancho Guedes, 1982 – opening address at the retrospective exhibition, Studio Gallery, Witwatersrand University, Johannesburg. (See also “Mr Tito Zungu. Master of the Decorated Envelope”, *ADA Magazine*, Cape Town, 1986; in Pancho Guedes, *Manifests, Papers, Lectures, Publications*, Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2007).



Tito Zungu (arquivo PG.)
Tito Zungu (P.G. archive)



TITO ZUNGU
Barco
 Boat
 caneta s/ papel
 pen on paper
 19 x 32,5 cm

Palácio
 Palace
 14,7 x 15,2 cm



Palácio, "Mr Tito Zungu"
 Palace, "Mr Tito Zungu"
 25 x 30 cm

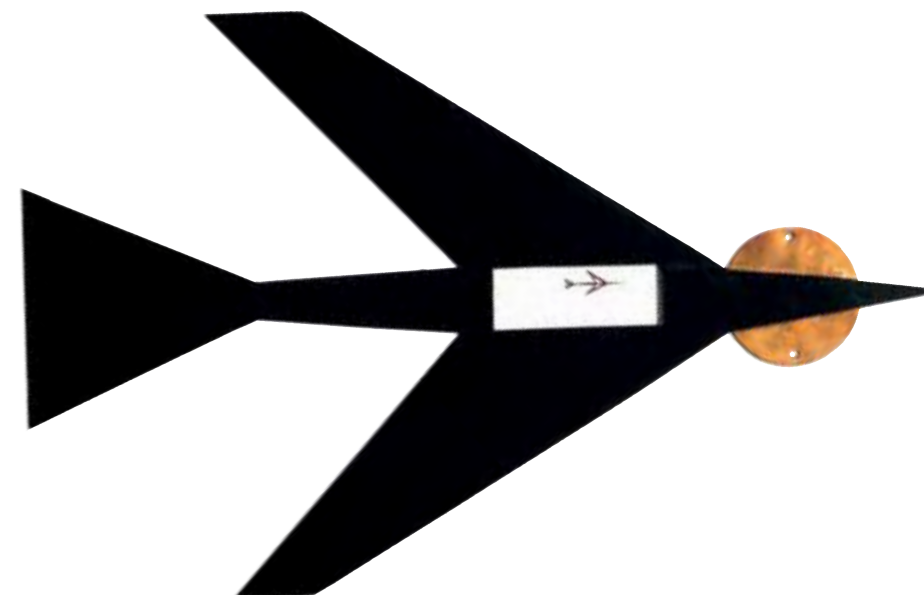
Avião, "Made in South Africa (PTY) Ltd, Durban Natal"
 Plane, "Made in South Africa (PTY) Ltd, Durban Natal"
 21,2 x 34,5





TITO ZUNGO
Avião
Plane
caneta sobre papel
pen on paper
desenho 11 x 25,5 cm
moldura de P.G. 72 x 83 cm
drawing 11 x 25,5 cm
frame by P.G. 72 x 83 cm

Avião, "Air Mail"
Plane, "Air Mail"
desenho 4,5 x 15,5 cm
moldura de P.G. 43,5 x 68,5 cm
drawing 11 x 25,5 cm
frame by P.G. 72 x 83 cm



Avião, "Made in Dutton"
Plane, "Made in Dutton"
desenho 10 x 26,5 cm
moldura de P.G. 31 x 54 cm
drawing 10 x 26,5 cm
frame by P.G. 31 x 54 cm





TITO ZUNGO
Palácio
 Palace
 caneta s/ papel
 pen on paper
 desenho 14,5×18,5 cm
 moldura de P.G. 50×53 cm
 drawing 14,5×18,5 cm
 frame by P.G. 50×53 cm

Avião e palácio
 Plane and palace
 desenho 11×25 cm
 moldura dupla de P.G. 77×68 cm
 drawing 11×25 cm
 double frame by P.G. 77×68 cm



Palácio
 Palace
 desenho 18×15 cm
 moldura de P.G. 37,5×21 cm
 drawing 18×15 cm
 double by P.G. 37,5×21 cm

Naperons
 Paper doilies
 21,5×29 cm
 23 cm ø





as áfricas de pancho guedes
coleção de dori e amâncio guedes

the africas of pancho guedes
the dori e amâncio guedes collection

Organização
Organization
Câmara Municipal de Lisboa
Lisbon City Council

Comissários
Curators
Alexandre Pomar
Rui M. Pereira

Seleção das obras
Selection of works
Alexandre Pomar
Pancho Guedes
Rui M. Pereira

Agradecimentos
Acknowledgements
Lonka Guedes, Joanesburgo
Malangatana Valente

Ilie Gheorghe Clotă
Constantino Costel
David Crofoot
Mário Bastos
Alda Costa, Maputo
Ana Tostões
Elizabeth Schneider, Palo Alto
Filomena André
Julian Beinart, Massachusetts
Vicky Alhadeff, Londres
Ana e Nuno Salgueiro-Lobo
António Viana
Bernardo Trindade
(Livraria Campos Trindade)
Carlos Braz Lopes
Carlyne Tyssen
(Livraria Galileu, Cascais)
Graça Pereira Coutinho
(Cônsul-geral de Portugal em Maputo)
Luís Gomes
(Livraria Arte e Letras)
Luisa Yokochi
Marta Mestre
N. Lima de Carvalho

Catálogo
Catalogue

Produção e Coordenação
Production and Coordination
Câmara Municipal de Lisboa
Lisbon City Council
Gabinete Lisboa Encruzilhada
de Mundos/GLEM
Sextante Editora

Edição
Published by
Câmara Municipal de Lisboa
Lisbon City Council
Sextante Editora

Coordenação Editorial
Editorial Coordination
Sextante Editora

Textos
Texts
Alda Costa
Alexandre Pomar
Ana Tostões
Elizabeth Schneider
Malangatana
Pancho Guedes
Rui M. Pereira

Copyright
© Autores, CML,
Sextante Editora, 2010
© Authors, Lisbon City Council,
Sextante Editora, 2010

Revisão de texto
Proofreading
António Massano (pt)
Francisca Cortesão (en)

Fotografias
Photographs
José Manuel Costa Alves

Tradução
Translation
Notabene

Design Gráfico e Paginação
Graphic Design and Layout
Rúben Dias
Emanuel Barreira
itemzero.com

Tipos de Letra
Typefaces
ITC Franklin Gothic Std
Warnock Pro

**Tratamento de Imagem,
Pré-Impressão, Impressão
e Acabamentos**
Image Editing, Pre-Press,
Printing and Binding
Bloco Gráfico, Lda.

ISBN
978-989-676-040-3

Depósito Legal
320549/10

Tiragem
Print Run
1000 exemplares
1000 copies

Exposição
Exhibition

Produção e Coordenação
Production and Coordination
Câmara Municipal de Lisboa
Lisbon City Council
Gabinete Lisboa Encruzilhada
de Mundos
Manuela Júdice
Ilda Miranda
Maria José Roxo
Carmo Rosa
Cláudia Parente
Carla Oliveira
Lucina Gonçalves
Terra Esplêndida

Apoio Técnico
Technical Support
Câmara Municipal de Lisboa
Lisbon City Council
Direcção Municipal de Cultura
Municipal Department of Culture
Departamento de Património Cultural
Cultural Heritage Department
Divisão de Programação
e Divulgação Cultural
Cultural Programming
and Promotion Section

Apoio ao Comissariado
Curator's Assistant
Ilda Miranda
Cláudia Parente
Mário Bastos

Desenho da Exposição
Exhibition Layout
André Maranhã

Design Gráfico
Graphic Design
Rúben Dias
Emanuel Barreira
itemzero.com

Serviço Educativo
Educational Services
Anabela Caetano
José Narciso
Teresa Gouveia

Divulgação
Promotion
Carmo Rosa
Divisão de Programação
e Divulgação Cultural
Cultural Programming
and Promotion Section
Terra Esplêndida

Transporte
Transport
Feirexpo

Supervisão do Transporte
Transport Supervision
Ilda Miranda
Mário Bastos

Tradução
Translation
Notabene

Fotografias
Photographs
José Manuel Costa Alves

**Comunicação e Assessoria
de Imprensa**
Media and Press Consultants
Câmara Municipal de Lisboa
Lisbon City Council
Gabinete Lisboa Encruzilhada
de Mundos
Terra Esplêndida

Montagem e Iluminação
Set-up and Lighting
Eurostand

Seguros
Insurance
Lusitânia Seguros

Página Anterior: Portas dos caniços de Moçambique (anos 1960/70), fotografias de Pancho Guedes de um livro em preparação (arquivo PG.)
Previous Page: Doors in the caniços (shacks) of Mozambique (1960/70s), photographs by Pancho Guedes for a book in due course (PG. archive)

Página Seguinte: Pancho Guedes nas Escadinhas do Leão, Eugária, Novembro de 2010 (foto A.P.)
Next Page: Pancho Guedes at Escadinhas do Leão (Stairs of the Lion), Eugária, November 2010 (photo A.P.)



parceiros media
media partners



