

MALANGATANA E A MÁQUINA DE GUERRA – ULTRACOLONIALISMO PORTUGUÊS E ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA

Fábio Salem Daie (USP)

Ao abordarmos a obra de um artista como Malangatana Valente Ngwenya – e de parte representativa de escritores moçambicanos como José Craveirinha, Luis Bernardo Honwana e Noêmia de Sousa –, é preciso levar em conta o contexto sócio-econômico de Moçambique durante o período de 1930-1960, sob o domínio colonial português. Não obstante a presença lusitana na região remontar o século XV e embora a independência da colônia tenha ocorrido apenas em 1975, é ao longo dessas três décadas do século XX que o mesmo sistema alcançará o auge do processo de exploração econômica e de repressão social, funcionando, portanto, como representação máxima do esforço colonial português; processo definidor do legado de guerra e pobreza material que marcará o período pós-independência; e mecanismo que, por sua própria brutalidade, gerará as forças contrárias que contribuirão para o seu término, inclusive pela luta armada, a partir de 1961 – ano de surgimento da Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO.

Dito isto, a primeira constatação fundamental trata do caráter único do “ultracolonialismo” (ANDERSON, 1966) de Portugal, que por seu “arcaísmo” econômico acabou também se definindo pelo “extremismo” dos instrumentos e métodos de controle e repressão. Como afirma Perry Anderson (1966, p. 51), “no tipo mais antigo de imperialismo [o de Portugal, marcadamente agrário e movido apenas por um sistema vantajoso de trocas de produtos primários], a superioridade tecnológica está confinada ao recurso essencialmente externo da violência”.

Com efeito, numa sociedade onde a dinâmica econômica não foi suficiente para aglutinar seus estratos sociais em torno de uma tensão entre donos dos meios de produção e trabalhadores – uma vez que mesmo os colonos portugueses eram, ao menos no campo, em grande maioria, colonos pobres ligados a técnicas e instrumentos rudimentares –, tal violência se fez necessária justamente para manter uma estrutura de exploração que se viu relegada a marcadores raciais, que expôs o moçambicano ao trabalho forçado no campo e, na melhor das hipóteses, ao subemprego mal assalariado nas cidades.

Essa estrutura pôde assumir sua forma mais acabada a partir da instauração, em 1930 – ou seja, já sob a ditadura militar do Estado Novo português –, do Ato Colonial, uma “forma privilegiada de afirmar por meio da lei a hierarquia do império, o devido lugar dos grupos que

o compõem e os mecanismos de controle da força de trabalho dos distintos territórios coloniais” (THOMAZ, 2002, p. 72). O Ato Colonial, juntamente com o *Código do trabalho dos indígenas das colônias portuguesas de África*, de 1929, significava – sob a aparência de uma legislação zelosa e protetora dos indígenas – “o controle eficaz dos recursos humanos (...), principalmente das colônias continentais africanas” (idem, p. 77).

É a partir dessa base legal que têm início as políticas de “assimilação cultural” voltadas para negros e mestiços: políticas de caráter identitário, pelas quais, com base em códigos legais diferentes para “civilizados” [cidadãos portugueses] e “não-civilizados” [“indígenas”], visava-se, na prática, garantir a ordem social, a hierarquia cultural e a exploração econômica. Para ascender à ordem privilegiada de “assimilado” – e assim, supostamente, conquistar direitos de um cidadão português –, o nativo deveria preencher certos requisitos econômicos e culturais, a que toda a estrutura colonial estabelecida se opunha, privilegiando enormemente o colono branco em detrimento de maiores oportunidades – fossem educacionais ou laborais – cedidas ao nativo, o que vale dizer, ao negro ou descendente de negros. Essa lógica obedecia

aos imperativos prioritários de assegurar o domínio de uma minoria estrangeira sobre uma maioria ‘indígena’ (...). A ação administrativa se focalizou, assim, no controle dos colonizados, assegurando a tranquilidade sociopolítica e a força de trabalho indispensável. Os dois pilares que sustentam todas as formas de colonialismo em África foram, pois, a ‘questão econômica’ e a ‘questão indígena’. (CABAÇO, 2007, p.40)

Aos “indígenas”, portanto, estava reservado um universo exíguo de oportunidades, sobretudo no âmbito educacional. As barreiras à educação do negro eram mais efetivas à medida que este avançava pelos níveis de ensino. Tanto é assim que, com base num censo realizado em 1950, Anderson calcula uma porcentagem de 0,13% de moçambicanos assimilados (1966, p. 70). O número se justifica quando se tem em vista que “o objetivo do Governo colonial era criar um sistema capaz de habilitar o ‘indígena’ para o seu papel específico de trabalhador barato na economia colonial moçambicana” (HEDGES, 1993, p. 11).

A essa minoria estavam reservados os cargos mais baixos da administração colonial ou da pequena indústria, sem a garantia, no entanto, de escapar ao preconceito. Nos anos 1960, na indústria, “o trabalhador branco (...) auferia quatro vezes o mais alto salário pago ao negro, por vezes, com a mesma tarefa” (HEDGES, 1993, p. 17). Por outro lado, inserido na

economia urbana, o assimilado conseguia escapar à realidade do trabalho forçado nas grandes plantações de algodão, que tomaram vastos campos com sua monocultura.

O algodão foi, seguramente, o mais importante produto agrícola de Moçambique durante os anos 1930-1960. Foi também, ao lado das obras públicas e das minas de ouro da África do Sul, o maior motivo de trabalho forçado entre milhares de moradores do campo, fossem homens, mulheres, crianças ou idosos. Sua exploração, voltada para a indústria têxtil portuguesa, intensificou-se a partir de 1938, com o “acesso ao mercado têxtil em Espanha, cujas fábricas diminuíram a produção durante a prolongada guerra civil que atingiu esse país europeu (1936-1939)” (HEDGES, 1993, p. 21).

Conhecido como “chibalo” entre os moçambicanos, o trabalho forçado marcou profundamente a feição da colônia. Sob o pretexto de que o trabalho agia como uma força de “assimilação tendencial” (CABAÇO, 2007), integrando o ‘indígena’ à sociedade, o Estado procurou garantir a mão-de-obra barata que manteria nos níveis mais baixos os preços da produção agrícola. Foi sobretudo a partir de uma circular governamental de 1945 – tirando proveito da falência de diversas economias européias após a 2ª Guerra Mundial – que o Estado definiu as condições que expuseram 95% da gente do campo ao “chibalo” (DAVIDSON, 1977, p. 44).

Obrigando os homens a deixarem suas famílias para trabalharem em regiões distantes [por salários que não pagavam uma refeição por dia]; onerando as mulheres com a responsabilidade total sobre a casa e os filhos; espalhando a fome e epidemias de subnutrição devido a sua monocultura; mantendo o rígido controle das populações pela subversão da estrutura política local, com a subordinação dos régulos aos administradores coloniais; ministrando a violência e a tortura como práticas ordinárias de repressão e garantia da eficiência dos cultivadores, o trabalho forçado em Moçambique se caracterizou por “uma brutalidade e intensidade que não tem paralelo em qualquer outra parte do continente. É o absoluto, o zênite da miséria africana” (ANDERSON, 1966, p. 60).

O pai do próprio Malangatana foi um dos que, constrangido ao trabalho forçado, deixou a família, obrigando o filho a trabalhar muito cedo:

As dores e padecimentos pessoais se acumpliciam com a consciência em relação às torturas sofridas pelo povo moçambicano. (...) Na pintura de Malangatana, os procedimentos picturais também expressam essa violência: facas, catanas e o vermelho intenso traduzem o pavor e o medo de uma época manchada de sangue. (SECCO, 2003, p. 13-14)

Seu companheiro de militância, o poeta José Craveirinha, reproduziu igualmente esta “época manchada de sangue”. No poema “Gado Mamparra-Magaíza”, diz: “Madevo/foi no comboio do meio-dia/casa de caniço ficou lá na terra/mamana escondeu/coração na xicatauana (...)//Madevo atravessou Ressamo Garcia/com ritmo de sífilis nas calças” (CRAVEIRINHA, 1982, p. 63-64). Em “Um Céu Sem Anjos de África”, o poeta se refere a este espaço em que “só sorriem anjos brancos de asas impossíveis de arminho/precisamente onde esse arminho só pode ser algodão de sofrimento” (1980, p. 55).

Como bem expõe Secco,

na poesia de Craveirinha e na pintura de Malangatana, vários espaços fraturados do contexto moçambicano surgem como topológicos locais revistos criticamente pela pena do poeta e pelo pincel do pintor: os subúrbios de caniço, os bordéis da prostituição, os cárceres da PIDE [a polícia política portuguesa], os cenários da velha África ancestral, entre outros. (...) [suas obras] põem em cena o lado de sombra da cultura moçambicana que a colonização manteve silenciado, (...) imprimem vida no luto cultural de um Moçambique marcado por tantas mortes. (2003, p. 14-15)

É importante notar que, mesmo os grandes Planos de Fomento (de 1953-1958 e de 1959-1964) objetivaram, sobretudo, o investimento em setores que deveriam facilitar a expansão da presença portuguesa ao longo do território colonial. Nada ou quase nada foi dirigido a educação, saúde e indústria (HEDGES, 1993, p. 115). Ou seja: Portugal continuava, pelo menos até 1960, a apostar unicamente na superioridade tecnológica de sua máquina de guerra e repressão, com o fim de manter as bases de uma exploração econômica rudimentar assentada, no fundo, na política de divisão racial.

O enorme esforço de propaganda realizado pelo Estado português na metrópole com o objetivo de povoar as colônias foi responsável por um aumento significativo da população colona em Moçambique – de 17.842 em 1930, para 97.245 em 1960 (HEDGES, 1993, p. 122). Tal aumento demográfico, gerando maior concorrência no interior de uma estrutura social estagnada economicamente e apoiada no privilégio da cor, acabou por elevar conseqüentemente as tensões sociais, com o progressivo fortalecimento legal dos privilégios da população branca, principalmente nas maiores cidades como Lourenço Marques e Beira.

Ao mesmo tempo em que era negada atuação política a qualquer organização de trabalhadores negros, e as poucas associações culturais destes eram reprimidas pela Polícia Política (PIDE), os sindicatos exclusivos do colonialismo português, em parceria com o Governo Colonial, tratavam de garantir legalmente a quase totalidade das vagas de trabalho

oferecidas nas cidades, deixando, mesmo ao “assimilado”, oportunidades precárias de trabalhos informais ou de caráter doméstico.

Essas tensões foram as responsáveis pelo aumento do número de confrontos entre a população moçambicana e a máquina repressora do Estado – entre esses confrontos está o conhecido Massacre de Mueda, ocorrido em 1960, em que centenas de manifestantes desarmados foram mortos pela polícia no norte do país –, bem como também determinaram, no término da década de 1950, a formação, nos países vizinhos, das primeiras organizações políticas que propunham a independência da colônia: Udenamo, Unami, Manu. Elas formariam, em 1961, a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). Com a guerrilha pela libertação nacional encetada por essa organização, o aparelho colonial português em Moçambique começa a ruir.

A obra poética e a vasta obra plástica (composta por quadros, desenhos, gravuras, cerâmica, tapeçaria, escultura e murais abertos) de Malangatana Valente Ngwenya são expressões de resistência frente à essa tentativa de hierarquização cultural (Cabaço, 2007) e desestruturação social sofrida por Moçambique durante o período colonial português, bem como às formas de violência legadas por esse processo, seja a guerra civil ou o referido empobrecimento material.

Nascido em 6 de junho de 1936, em Matalana – distrito próximo da capital, Maputo – e falecido em janeiro de 2011, em Portugal, Malangatana trabalhou, na infância, como pastor de gado, e começou a pintar ainda empregado como “apanha-bolas” em um clube da elite colonial portuguesa, em Lourenço Marques (à época, sob o regime colonial, o nome da capital). Manteve durante toda a vida uma postura de intervenção, fortemente marcada pelo humanismo e pelo espírito de contestação que o levaram, durante o ultracolonialismo português, a bater de frente com o sistema de dominação e a apoiar a guerrilha de libertação de seu país – o que fez com que fosse preso, juntamente com outros artistas e amigos, na década de 1960, pela PIDE.

Seu trabalho – que mereceu exposições individuais em países como Alemanha, Áustria, Inglaterra, Holanda, Bulgária, Chile, Cuba, Estados Unidos, Espanha, Índia, Portugal, Turquia, uma plêiade de países africanos, entre outros; além das distinções e prêmios recebidos por seu autor desde a década de 1950 – marca a incorporação de ritos, crenças, costumes, histórias e motivos artísticos tradicionais de Moçambique como método de elaboração de uma obra que afirma os valores de um povo, o desvelamento e denúncia de sua condição oprimida, trabalhando para a construção de uma identidade nacional nascente e sempre problemática.

Como expõe o texto do catálogo de uma retrospectiva sua, realizada em Maputo, em 1986:

“(…) A vida de Malangatana ocorre num período de profundas alterações sociais, que procuram desarticular o sistema de valores tradicional, em que o processo de despersonalização cultural provocado pelo colonial-fascismo se fazia impor com particular violência, para que se adoptassem simplesmente os valores ocidentais através da assimilação cultural iniciada há muito”. (NAVARRO, 1998, p. 206)

80

Nesse mesmo sentido, nos diz David Hedges,

“a pintura de Malangatana, com raízes profundamente africanas, contribuiu fortemente para a revalorização da cultura africana de Moçambique. (...) Na sua exposição de estréia, em 1959, o pintor foi sujeito a fortes críticas, por a visualização imprimida nas suas obras nada ter a ver com os padrões ‘aceitáveis’ pela sociedade colonial. (...) O seu trabalho ‘representava, claramente, a luta de um povo oprimido para suportar a violência e selvageria com dignidade, e para libertar-se das manilhas que o ligam’” (1993, p. 80).

Secco nos chama a atenção para a amplitude do significado desses “padrões aceitáveis pela sociedade colonial”, que não se resumiam certamente às questões formais da arte.

“Essa angústia frente ao vazio; esse jogo de excessos; esse erotismo que excede as fronteiras da ordem, provocando a irrupção do inconsciente mitológico; os espelhamentos ‘ad infinitum’, configuradores de uma visão labiríntica do universo, subvertem (...) a razão colonial, pois assumem uma dessimetria em relação ao centro organizador”. (SECCO, 2003, p. 9)

A força de sua obra – costurada na contestação da lógica colonial e na representação da extrema violência, sempre articuladas a referências identitárias – o levou a ser considerado o mais importante artista plástico moçambicano e um dos mais reconhecidos de África (Beier, 1968; Schneider, 1972; Pereira, 1998). Já em 1974, a revista *African Arts* publicava uma matéria com o título “Os Quatro Maiores Artistas Africanos”, referindo-se ao seu trabalho como “mais diferente do que os dos outros três [artistas], nas suas diretas e poderosas pinturas que Ms. Jeffries [consultora do African-American Institute] chama de ‘os traumas da experiência humana’ – a dor e o mal e a violência e o horror” (in: *AFRICAN ARTS TODAY*, p. 62) (tradução livre).

De fato, também é reveladora a reação da jornalista e crítica americana Betty Schneider, quando encarou pela primeira vez as telas do artista, em 1972:

“o impacto de tantas vívidas, violentas e massivas pinturas era chocante. As molduras esculpidas pesadamente foram preenchidas com cores selvagens, pessoas retorcidas, facas, garras, dentes e sangue. E ainda assim algumas tinham a aparência calma, com intensos, tristes olhos” (SCHNEIDER, 1972, p. 40) (tradução livre).

As telas de Malangatana (sua maior produção) se inserem criticamente no contexto colonial. Nelas estão presentes a catequização do negro (*A Virtuosa e a Pecadora*), a “domesticação” deste pela igreja (*Nu com Crucifixo*), os ritos tradicionais (*A Feiticeira e o Mocho*), o sincretismo religioso de crenças africanas com o catolicismo (*Abismo do Pecado*), a mistura de temas clássicos desta religião com os motivos decorativos regionais (*Ceia*), o trabalho forçado nas minas da África do Sul – onde seu pai trabalhou – (*Trabalho Forçado*), o início da guerrilha pela libertação de Moçambique (*Despedida para a Guerra*), a repressão colonial (*Polícia de Choque nos Subúrbios de Lourenço Marques*), a experiência na prisão (*Sonho do Prisioneiro*), a construção de um novo país após a independência (*Terra Movediça*), o erotismo (*Segredos Nocturnos das Mulheres*), a representação da mitologia local (*Ritual Nocturno*), entre outros pontos centrais de sua história e de sua cultura.

Como afirma o próprio artista:

“o que inicialmente eu procuro reproduzir são temas relacionados com as histórias que eu ouvira contar aos anciãos, são temas sobre a mitologia e o curandeirismo sobre o passado e sobre o presente da terra onde eu nasci (...). Só mais tarde, com o desenvolvimento de uma consciência política, as situações de dor, a denúncia do colonialismo, passam a ser uma constante na minha pintura” (COSTA, 1998, p. 208).

Malangatana experimenta a tarefa de construir sua obra – e, assim, sua realidade – sobre este emaranhado de referências, resultado da conturbada história recente de seu país, em que a face de Moçambique se revela ainda uma imagem em construção. Como diz o escritor moçambicano Mia Couto, amigo do pintor: “aqui, o nascimento de uma literatura nacional é contemporâneo do nascimento da própria nacionalidade. Eu sou mais velho que meu país. É uma circunstância histórica realmente singular” (Felinto, 1999). O mesmo é válido para o pintor de Matalana.

Ambos encaram a problemática do nascimento dos Estados-nação, na qual

“a ‘identidade’ só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, um objetivo; como uma coisa que ainda se precisa construir (...) mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta” (BAUMAN, 2005, p. 21-22).

Malangatana nos oferece, no que se refere a sua “cultura-mãe”, aquilo que Clifford Geertz (1989) chama de “interpretação em primeira mão”, uma vez que se trata de um olhar que emerge do interior dessa “teia de significados que ele mesmo [o homem] teceu”. Com efeito, para o artista, a arte significa “uma expressão coletiva que vem dos usos e costumes das pessoas e que leva para sua evolução social, mental, cultural e política” (SCHNEIDER, 1972, p. 40).

Por esse olhar privilegiado, temos acesso a

“xicuembos (espíritos de antepassados), shetanis (figuras mágicas e fantasmagóricas), lagartos repulsivos (os lumpfanas, que, segundo tradições moçambicanas registradas por Henri Junod, foram os responsáveis pela transformação dos homens em seres fadados à morte e não mais passíveis de ressurreição), (...) o ndatli (conhecido como o galo do céu, a ave do relâmpago e do trovão), (...) [eles] se entrecruzam em metamorfoses, algumas vezes monstruosas, desvelando temores profundos, enraizados na alma do povo apequenado por tantas violências sofridas (...)” (SECCO, 2003, p. 7-8).

Sua obra, por outro lado, constitui também uma ponte entre o regional, em África, e as vanguardas modernas européias. Como ilustra a metáfora do escritor moçambicano Calane da Silva (ANTONIO; SALEM; TURRER, 2007), escritores, intelectuais e líderes africanos dominaram a língua falada pelo colonizador, como quem se apodera de uma nova arma, a fim de responder-lhe no mesmo tom. O mesmo raciocínio pode ser aplicado a Malangatana, que se apropriou do vocabulário artístico europeu, rearrumando-o com seu lirismo e virulência particulares; inserindo, mesmo em temas universais, os elementos constitutivos do universo africano.

A utilização das cores do expressionismo alemão, o *all-over* do expressionismo abstrato americano, os pesadelos de Bosch, a perspectiva em Picasso, a cultura popular dos muralistas mexicanos são referências para seu trabalho. Sua obra, no entanto, é inclassificável nos termos das escolas e vanguardas européias e americanas do século XX, por não responder completamente a nenhuma de suas definições formais. Assim é que, ao longo das décadas, o trabalho de Malangatana já foi – ou melhor, tentou ser – classificado como surrealista, dadaísta, expressionista, neobarroco e aí por diante. Carmen Lúcia Tindó Secco (2003, p.11) definiu as fases de sua produção da seguinte maneira: “Expressionismo crítico”, “Expressionismo marxista”, “Onirismo cósmico e telúrico”, “Surrealismo cósmico”.

A mesma dificuldade de categorização tem exemplo similar entre alguns artistas brasileiros, como mostra Rodrigo Naves, em *A Forma Difícil* (1996). O que é preciso

destacar, em ambos os casos, é a inadequação de uma transposição mecânica do conceitual teórico europeu e americano para designar expressões artísticas elaboradas fora desses centros. Para fugir dessa aproximação formalista, capaz de situar fases e explicitar atributos imanentes das obras de arte, mas imprópria para elucidar contextos e resgatar as raízes da criação artística, faz-se necessário o uso de outros campos do conhecimento. Nasce, aí, a exigência de uma abordagem histórica e, em certo grau, antropológica dessa “cultura-mãe” que reside em Malangatana.

“Não será possível pensar sobre a Arte de Malangatana, esquecendo que entre ele e a sua Cultura Originária existe uma tão grande proximidade que os mitos, as histórias, os objetos imaginários de uma são os mitos, as histórias, os objetos imaginários de outro” (PEREIRA, 1998, p. 15-16).

Acreditando que a resistência a que nos referimos aqui, marcada pela ação particular de um homem comprometido com seu país e seu tempo, pode atravessar territórios e culturas para marcar em nós um sentido último de permanência, pertencimento, afeto, tão voláteis em nossa época “líquido-moderna”, que leva o homem a “estar total ou parcialmente ‘deslocado’ em toda parte, ou não estar totalmente em lugar nenhum” (BAUMAN, 2005, p. 16).

Referências:

- AFRICAN ART TODAY: FOUR MAJOR ARTISTS. *African Arts*, Vol. 8, No. 1 (Autumn, 1974), pp. 61-62. URL: <http://www.jstor.org/stable/3334924>.
- ANDERSON, Perry. *Portugal e o Fim do Ultracolonialismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.
- ANTONIO, Rodrigo; SALEM, Fábio; TURRER, Rodrigo. *Mares do Aquário – Mía Couto e a Invenção Moçambicana*, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2005.
- BEIER, Ulli. *Contemporary Art in Africa*. London: Pall Mall Press, and New York: Frederick A. Praeger, 1968.
- CABAÇO, José Luís de Oliveira. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- CATÁLOGO RETROSPECTIVA MALANGATANA, PINTOR DE MOÇAMBIQUE, 1986. In: *Malangatana*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998, p. 206.
- COSTA, Jorge. *Malangatana Ngwenya: ontem, hoje e amanhã*. In: *Malangatana*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998, p. 208.

- COUTO, Mia. *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- _____. *Vinte e zinco*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- DAVIDSON, Basil. *O Fardo do Homem Negro – Os efeitos do estado – nação em África.* Campo das Letras, Porto, 2000.
- FELINTO, Marilene. *Mia Couto e o exercício da humildade*. In: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1393,1.shl>. Acessado em: 10.04.2015.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.
- HEDGE, David (coord.). *História de Moçambique: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961*. Maputo: Departamento de História – Faculdade de Letras, Universidade Eduardo Mondlane, 1993.
- JORNAL DE ARTES DE LETRAS. *Dois pintores moçambicanos: Malangatana e Muchanga*. In: Malangatana. Lisboa: Editorial Caminho, 1998, p. 204.
- NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil – Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- NAVARRO, Júlio (org.). *Malangatana*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- PEREIRA, Frederico. *Falar de Malangatana, ouvir ecos de Malangatana*. In: Malangatana. Lisboa: Editorial Caminho (org.: Navarro, Júlio), 1998, p. 15-22.
- SCHNEIDER, Betty. *Malangatana of Mozambique*. In: African Arts, Vol. 5, No. 2 (Winter, 1972), pp. 40-45. URL: <http://www.jstor.org/stable/3334671>.
- _____, Elizabeth Ann. *Malangatana: Artist of the Revolution*. In: African Arts, Vol. 21, No. 3 (May, 1988), pp. 58-88. URL: <http://www.jstor.org/stable/3336445>.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Craveirinha e Malangatana: cumplicidade e correspondência entre as artes*. In: A magia das letras africanas. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora, 2003.
- THOMAZ, O. R. *Ecos do Atlântico Sul: Representações sobre o Terceiro Império Português*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.