

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

NECROPOLÍTICA COMO CONDIÇÃO ESTÉTICA: A ESCULTURA DE GONÇALO MABUNDA¹

Flávio Américo Tonnetti²

Resumo:

Este ensaio discute a obra escultórica de Gonçalo Mabunda, artista moçambicano que se destacou no cenário internacional de arte contemporânea ao apresentar obras utilizando armamentos de guerra como matéria-prima para a composição de máscaras, figuras humanas e objetos, analisados, neste ensaio, à luz do conceito de necropolítica, proposto pelo filósofo camaronês Achille Mbembe

Palavras-chave: Gonçalo Mabunda; Necropolítica; Arte moçambicana; Achille Mbembe.

Abstract:

This essay discusses the sculptural work of Gonçalo Mabunda, a Mozambican artist who stood out in the international contemporary art scene by presenting works using weapons of war as raw material to compose masks, human figures and objects, which will be analyzed in this essay in the light of the concept of necropolitics, proposed by Cameroonian philosopher Achille Mbembe.

Keywords: Gonçalo Mabunda; Necropolitics; Mozambican art; Achille Mbembe.

¹ Necropolitics as an aesthetic condition: Gonçalo Mabunda's sculpture

² Professor do Departamento de Educação da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Endereço de email: flavio.tonnetti@ufv.br

I.

*Vemos por espelho
e enigma
(mas haverá outra forma
de ver?)*

Orides Fontela

Vendo-as de longe, nas paredes de uma galeria de arte, reconhecemos logo as imagens de faces humanas. Algumas delas, parecendo motivadas por um gesto caricatural, nos permitem, com humor, associá-las ao universo pop dos *cartoons* e *comics*,³ com suas personagens exageradas. Em outras, percebemos, pela composição e pelas proporções, um conjunto de relações formais que evocam o peso de uma tradição estilística que facilmente reconhecemos como exemplares do “universo estético” das máscaras africanas. Também à distância, sabemos, por suas texturas e cores, algo sobre o material de que são feitas: não de madeira – matéria-prima tradicionalmente associada às esculturas africanas – mas de metal, com seu brilho e sua brutalidade. Mas é somente quando nos aproximamos, bem de perto, para ver melhor esses rostos que nos encaram, que somos surpreendidos, radicalmente, pelo avesso daquelas faces animadas: os elementos que dão forma a essas caras são armamentos de guerra.

³ Em relação ao gênero dos *comics*, é importante ver o material que Christian Geffray disponibiliza nos anexos de seu livro *A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique*. Nele, vemos uma série de panfletos contendo propagandas governamentais utilizando-se da linguagem das histórias em quadrinhos – as HQ’s – ou bandas desenhadas – BD’s. Adotados pelo governo como forma de sensibilizar a população durante e ao final da guerra civil moçambicana, os panfletos nos dão uma ideia de quão popular era a linguagem dos *comics* à altura de sua circulação, que corresponde justamente ao período de juventude de Gonçalo Mabunda. Tratam-se de panfletos com informações sobre a Lei de Amnistia e com apelos à população para a entrega de armas, como parte de uma campanha de desarmamento. Cf. GEFFRAY, Christian. *A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.



Máscaras de Gonçalo Mabunda em exposição realizada no Instituto Camões de Maputo em 2019. Fotografias de Daniel de Lucca.

Cartuchos de metralhadoras, carcaças de minas terrestres, balas de fuzis, cápsulas de bombas e gatilhos de revólver constituem a matéria-prima que dá forma à obra escultórica de Gonçalo Mabunda, o artista moçambicano que faz obras de arte a partir das sucatas das guerras transcorridas em seu país. Embora desativadas, ocorre que algumas, por conta dos resquícios de explosivos em contato com a solda, ainda explodam em sua oficina, o que torna o trabalho do escultor e de seus ajudantes um tanto arriscado.

O próprio risco faz parte da poética de Mabunda, como artista e como cidadão moçambicano. Não é apenas no nível de uma elaboração discursiva pessoal e

subjetiva que a morte por armas se dá, pois há um espectro político mais amplo em que a guerra se inscreve no corpo da cultura a partir da qual Mabunda se articula. A pesquisadora Sílvia Raposo,⁴ em seu artigo sobre a obra de Mabunda, começa nos lembrando que o próprio “emblema da República de Moçambique tem desenhado no centro um rifle Kalashnikov AK-47”, que foi cravado na bandeira nacional para lembrar de uma luta pela independência que só foi possível pela força das armas.⁵ Embora os comentários em catálogos de exposição de Mabunda enfatizem a circunstância da guerra civil moçambicana – que vai de 1977 a 1992, ao longo de quase 15 anos – vale lembrar que o próprio Mabunda nasce em 1975, ano da independência de Moçambique, que ocorre após lutas armadas contra as forças coloniais portuguesas. Nascendo em um ano emblemático, atravessa a infância e a adolescência em tempos de guerra, durante os quais forma sua subjetividade. Também o seu contato com a arte surge por conta de uma circunstância intimamente relacionada à guerra: é trabalhando como uma espécie de contínuo em uma organização religiosa, responsável por recolher armas desativadas e patrocinar seu reuso para fins artísticos, que ele tomará contato com a arte. A própria condição em que se forma como artista reforça a dimensão sociológica de seu trabalho. Esse caráter biográfico pode contribuir para que possamos dimensionar o contexto no qual essa arte é produzida, o mesmo do qual o escultor extrai seus temas: trata-se de um regime de necropolítica. Achille Mbembe define a necropolítica como um regime em que

as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar ‘mundos de morte’, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de ‘mortos-vivos’.⁶

⁴ RAPOSO, Sílvia. “Desabrochando uma rosa de um rocket: memória, performance e resistência na arte moçambicana”. *Revista Periféria*, n. 21(1), jun, 2016.

⁵ Adrien Barbier, em seu texto sobre Mabunda, relembra que, em Moçambique, as kalashnikov não habitam apenas o imaginário moçambicano, mas a própria realidade cotidiana, pelo fato de serem, ainda hoje, as armas portadas por policiais nas abordagens de rotina. Cf. BARBIER, Adrien. “Gonçalo Mabunda et la guerre civile mozambicaine recyclée”. *Le Monde Afrique*. Le Monde. 18/06/2015.

⁶ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1, 2018, p. 71.



Escultura Victim, de 2014. 102 cm. Imagem de divulgação da galeria Vgallery.⁷

Rostos cravados por balas de metralhadora, corpos compostos por carcaças de explosivos... Não seriam justamente mortos-vivos o que vemos nas esculturas de Mabunda? Podemos considerar que está vivo aquele que tem armas e projéteis incrustados em seu corpo – ou em sua alma? De que forma?

Mabunda narra o curioso incômodo de um jornalista europeu que o questiona em relação à escolha da matéria-prima das suas esculturas, sugerindo um juízo de valor negativo, por parte do entrevistador, em relação à escolha das armas. Sobre o porquê das armas, Mabunda respondeu:

As armas porque meu país não faz nenhuma arma; não tem uma fábrica de arma, mas nós temos tantas lá... e não temos dinheiro, somos pobres. Como é que temos tantas armas? Então eu tô a devolver pra ti, mas já a ti com lazer, não como vocês enviaram para nós em Moçambique para a gente matar-se um ao outro. Eu devolvo pra ti, para lazer, para tu pensares⁸.

Como uma espécie de reflexo do horror, a arte encontra formas de fazer com que o outro veja, como por espelho, a sua própria face horrorosa, já que de outra forma se recusaria a ver. Sobre o que não se pode dizer – e sobre o que não se quer ouvir – não há que calar: é necessário dizer de outras formas. Para os temas tabus e interditos, como a guerra patrocinada em terras distantes contra os corpos de desconhecidos, não basta uma discursividade lógica, é necessário uma narrativa estética que ponha o espectador em contato com a experiência do horror vivida pelo outro, atualizando seu sentido e produzindo uma espécie de *pathos* ou *catarse* que faça surgir o afeto da empatia.

⁷ Disponível em: <https://www.vgallery.co.za/mabunda.htm>. Acesso em: 30/08/2019.

⁸ MABUNDA, Gonçalo. Gonçalo Mabunda, futuros criativos em Moçambique. Entrevista no YouTube. Postado em 7 de fev. de 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LajAPat53OU&t=89s>. Acesso em: 28/08/2019

A resposta, dada por Mabunda ao jornalista, inscreve sua escultura no campo de uma arte política que é capaz de formular uma crítica contundente ao colonialismo – e ao neocolonialismo – revelando a quem os patrocina, e deles se beneficia, as reais consequências dos regimes de morte gerados à distância pelas potências do Norte Global nos mais diversos lugares do mundo, em especial na África, do qual Moçambique é um exemplo.

É no sentido de se opor à potência das armas com a potência do discurso artístico que Silvia Raposo vê na arte de Mabunda àquilo que James Scott chamou de “arma dos fracos”:⁹

As esculturas de Mabunda acentuam a relevância da posse de armas como fonte de poder, ao mesmo tempo que materializam os discursos dissonantes e subversivos da sociedade moçambicana. Através destas esculturas fabricadas com fragmentos de armamento o artista expressa ideias radicalmente opostas àquelas que o objecto isolado transmite funcionalmente.¹⁰

Essa discursividade artística assume então uma posição de resistência na esfera social, modulando a opinião pública e influenciando o rumo dos debates e das ações políticas, através da geração da deflagração de contradições: “o artista aproveita esta contradição para resistir e reafirmar não apenas o estatuto do objecto artístico e simbólico, mas também as próprias memórias que ele evoca.”¹¹

Em outro contexto, ao comentar uma escultura que representa um helicóptero de grandes dimensões, também construído com a sucata das armas, é o próprio Mabunda quem apresenta seu procedimento conceitual de “contrariar as coisas”:

Toda gente quando vê um helicóptero, logo, na primeira, pensa no conceito de guerra, mas neste caso não é um conceito de guerra. Me inspirei numa situação, quando tivemos “excede” aqui, em que nós tivemos que esperar helicópteros da polícia sul-africana para chegar aqui para salvar as pessoas que precisavam naquele momento. Mas me lembrava que no tempo de guerra nós tínhamos tantos helicópteros, mas quando chegou o momento de precisarmos do helicóptero para salvar certas vidas não tínhamos.¹²

Como objetos da guerra, os helicópteros permitem uma problematização da valorização da vida quando são deslocados da condição de máquinas de matar para a condição de máquinas de salvar. Sua fala é exemplar ao fazer uma crítica

⁹ SCOTT, James C. *Weapons of the Weak: everyday forms of peasant resistance*. Westford, Massachusetts: Yale University Press, 1985.

¹⁰ RAPOSO, Silvia. Op. cit, p. 78.

¹¹ Id.

¹² MABUNDA, Gonçalo. *Weapons being made into art as country heals from war*. Depoimento à reportagem da AP. Vídeo no canal do YouTube da AP Archive. Publicado em 21 de jul. de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Ae1aPwI1U0>. Acesso em: 26/08/2019.

contundente, problematizando o regime de necropolítica vivido em seu país. Mas a guerra, como sabemos, não se inscreve unicamente nas fronteiras de uma única nação, pois concorrem, para que ela surja, diversas forças não apenas internas, mas também externas ao território no qual a guerra acontece.

II.

Mallory Baskett, em seu comentário sobre a presença de Mabunda na Bienal de Veneza de 2015, propõe a discussão de que a obra escultural do artista moçambicano, por sua forma contestatória, assume para si uma crítica ao sistema econômico global, a partir do qual determinados atores políticos, em busca de hegemonia, acabam interferindo na política de outros países e neles patrocinando guerras.¹³ É nesse sentido que podemos pensar à crítica a necropolítica não de forma restrita a uma única localidade, mas como crítica que se direciona e se estende a todo um sistema que ultrapassa as fronteiras nacionais de um único país.

Embora a pesquisadora reconheça que esse aspecto econômico nunca tenha sido diretamente exposto por Mabunda, podemos claramente depreendê-lo de sua fala sobre suas motivações em relação à escultura que representa um helicóptero. É evidente que há, por parte do artista, essa consciência de que o agenciamento de recursos não se deve a uma mera condição econômica de pobreza, mas à íntima relação entre política e economia: em tempos de guerra nunca faltaram recursos financeiros para a compra de máquinas mortíferas, como os helicópteros e as armas.

A reflexão de Baskett é ainda pertinente, sobretudo, se pensarmos em relação não só ao sistema global dos produtos de consumo – no qual as armas estão inseridas –, mas também em relação ao mercado da arte. Se, por um lado, a obra de Mabunda funciona como um instrumento de crítica ao capitalismo globalista, ele também se beneficia dele, ao mover suas obras dentro desse mercado global e, a partir dele, potencializar a sua crítica.

No sentido de elaborar uma relação crítica com os estrangeiros que consomem sua arte, Mabunda não é inovador, uma vez que, historicamente, no contexto da independência, os escultores moçambicanos, quando se dão conta do interesse que o estrangeiro – e, mais especificamente, o colono – tem pelas obras que produzem, passam a manejar esses negócios como forma de alcançar autonomia e exercer a liberdade.

¹³ Cf. BASKETT, Mallory Sharp. All the World's Futures: Globalization of Contemporary African Art at the 2015 Venice Biennale. *Critical Interventions*, n. 10, v. 1, 2016, pp. 28-42.

Em sua pesquisa sobre a arte makonde e a história política de Moçambique, Lia Laranjeira¹⁴ nos revela, no contexto das lutas pela independência, um profundo engajamento da população moçambicana com os campos da arte e da política. O título escolhido para o trabalho é, justamente, *Mashinamu na uburu* – que na língua shimakonde significa *escultura e liberdade*.

No período entre as décadas de 1950 e 1960, estudado pela autora, o papel dos escultores não esteve reservado apenas ao plano simbólico de criar narrativas para a consolidação de uma identidade nacional ou produzir temas que valorizassem a luta pela libertação: sua atuação foi também militar, uma vez que muitos dos escultores estiveram, como membros ativos da Frente de Libertação de Moçambique – a FRELIMO –, diretamente envolvidos na luta armada.

Além disso, os escultores tinham por objetivo produzir capital material e financeiro para a guerrilha, o que era possível pela comercialização dessas obras, muitas vezes feitas em organizações coletivas. Historicamente, o que se mostra é como a arte moçambicana esteve, desde o período colonial, conectada a um mercado internacional de arte, operado por meio da circulação dessas esculturas, num comércio tecido por meio de relações ambíguas matizadas entre polos de dominação e resistência.

III.

Significativo pensar que a produção escultórica moçambicana foi, inclusive, incorporada pelo governo colonial português em mostras e catálogos para fins de promoção do turismo regional e internacional nas terras da colônia¹⁵ – o que também contribuiu para dimensionarmos de forma mais abrangente o *locus* dessa produção cultural no interior de um sistema de exploração colonial que se utiliza de diferentes meios, como o turismo, para agenciar e desenvolver negócios nas colônias.

Além disso, já se percebe, no período colonial, um movimento de compra típico do mercado de arte, que produz e habilita atravessadores ou intermediários – espécies de *marchands* – que passam a adquirir obras para posteriormente negociá-las num mercado internacional de arte já instituído. Nas entrevistas realizadas com os escultores moçambicanos que participaram ativamente da luta pela independência, Laranjeira relata que o colecionismo de arte por parte dos colonos portugueses foi assunto recorrente em suas conversas, e que diversos museus de

¹⁴ LARANJEIRA, Lia Dias. *Mashinamu na Uburu*: arte makonde e história política de Moçambique (1950–1974). São Paulo: Intermeios, 2018.

¹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 36.

países não africanos vão constituir seu acervo de arte moçambicana por meio de itens provenientes dessas coleções particulares.¹⁶

Embora a obra de Mabunda circule por Bienais e prestigiosos museus e salões de arte de cidades globais, vale lembrar que ele se insere nesse circuito mundial como uma “voz africana”, atendendo àquilo que se espera dentro do imaginário acerca de um certo “universo estético”, funcionando como uma espécie de “atualizador” dessa arte “original” africana.

Tendo em vista a história do comércio de arte no período da colônia, podemos pensar que a relação de Mabunda com o mercado global da arte se dá também como uma espécie de atualização desse interesse europeu pelas esculturas africanas. Ao entrevistar os escultores moçambicanos Matias Ntundo e Geraldo Pitamwiu, artistas envolvidos diretamente na luta armada contra o governo colonial português, Laranjeiras diz que

ambos relataram que a escultura produzida pelos makonde de Moçambique foi concebida como arte, dotada de valor comercial, somente a partir do contato com os portugueses” que passam a “encomendar modelos específicos de escultura em pau-preto, madeira muito mais resistente que o *ntene*, bastante leve e de cor clara, utilizadas para a fabricação das máscaras mapiko.¹⁷

Esse depoimento serve ainda para exemplificar como os escultores moçambicanos adaptaram suas esculturas não apenas em relação aos temas, mas também em relação aos materiais, em acordo com as exigências do comprador estrangeiro, objetivando, dessa maneira, potencializar seus negócios como artista, trocando os substratos ao gosto do cliente.

No que diz respeito aos temas, vale lembrar que, no atendimento da demanda comercial, valia até produzir peças com temas do colonizador, como os bustos de Salazar ou Luís de Camões, que logo são eliminados da produção após a independência de Moçambique. Pensando, ainda, nos materiais, vale ressaltar que embora o termo *mashinamu*, em língua shimakonde, esteja diretamente associado às esculturas feitas em madeira, não é inviável conceber que possa ser utilizado como referência a obras constituídas a partir de outras materialidades, dada a sua força como signo cultural – o que nos permite ver a escolha do metal, em Gonçalo Mabunda, como uma nova fase de adaptabilidade de materiais no interior dessa tradição escultórica moçambicana, fazendo com que o artista permaneça, de forma significativa, conectado a ela. A própria organização humanitária na qual Mabunda desenvolve o ofício de artista e realiza as obras pelas quais ficará internacionalmente conhecido, já em um Moçambique independente – uma ação do Conselho Cristão de Moçambique junto ao Núcleo de Arte de Maputo – opera por uma lógica similar à da encomenda,

¹⁶ Cf. LARANJEIRA, Lia Dias. *Migração makonde, produção de esculturas e mercado de arte no Tanganyika: a questão do estilo Shetani (1950-60)*. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 25, n. 2, pp. 141-162, Ago. 2017, p. 148.

¹⁷ Ibid., pp. 146-147.

condicionando o artista ao material que a ele se fornece – no caso, as sucatas da guerra.

IV.

Ainda que houvesse, no período de dominação, uma ofensiva cultural portuguesa, como nos lembram David Hedges e Arlindo Chilundo, ela encontrava dificuldades no sentido de criar justificações ideológicas que pudessem valorizar mais a cultura portuguesa-europeia do que a moçambicana-africana.¹⁸ Mesmo com a instituição, por parte do governo colonial, de aparelhos educacionais e religiosos visando à “despersonalização sistemática” do homem e da mulher moçambicanos, a fim de “inculcar valores culturais da sociedade portuguesa como, por exemplo, amor pelo Estado português e pela Igreja Católica” essa ofensiva cultural e ideológica encontrava grandes obstáculos para cumprir seus objetivos de dominação cultural, “um dos quais era a resistência da cultura popular, que se adaptou para melhor enfrentar as realidades do colonialismo”.¹⁹

Dada a repressão de meios políticos para a manifestação de protesto directo, a vida cultural constituía uma das principais frentes de oposição ao domínio colonial-fascista. Foi nela que se desenvolveram a observação, análise e ideologia sociais que contribuíram, profundamente, para a formação e motivação de participantes da luta de libertação. Os contos que se narravam no ambiente familiar, as canções dos camponeses e trabalhadores nos campos e portos, as obras de arte plástica (escultura e máscaras), a pintura e a literatura oral e escrita, como meios de transmissão de valores culturais da sociedade, constituíram as formas de crítica social e de protesto ao colonialismo. Estas formas de expressão foram as mais viáveis, porque eram, geralmente, imunes à censura colonial, por serem, em grande medida, incompreensíveis ao colonizador, que menosprezava a língua e cultura do povo.²⁰

Também a crítica de Mabunda ao necropoder pode ser vista como a mais recente ponta de lança de um conjunto de críticas anteriores operadas pelos artistas envolvidos na luta pela libertação moçambicana. Até que ponto podemos, num mundo desigual como o nosso, considerar como verdadeiramente livres territórios como os de Moçambique? Embora se enfatize prioritariamente os impactos e o contexto da guerra civil, quando se fala da obra de Mabunda, vale a pena insistir que a crítica elaborada por ele deve estar sempre relacionada a todo o histórico de

¹⁸ HEDGES, David; CHILUNDO, Arlindo. "A Contestação da Situação Colonial, 1945–1961". In: HEDGES, David; ROCHA, Aurélio; MEDEIROS, Eduardo; LIESEGANG, Gerhard; CHILUNDO, Arlindo. *História de Moçambique: Moçambique no auge do colonialismo, 1930 – 1961*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1993.

¹⁹ Ibid., p. 221.

²⁰ Ibid., p. 222.

guerras que marcam sua terra, seu povo e sua cultura, de modo que sua performatividade opere como uma continuidade discursiva dentro dessa historiografia da arte moçambicana – reforçando a perspectiva da necropolítica como condição estética. Mabunda pode ser visto, portanto, como herdeiro desses escultores que lutaram de forma engajada contra o regime ditatorial colonial de Moçambique. Aponta-se, aí, em direção a uma luta que permanece em moto-contínuo, como nos diz, de forma bastante contundente, a pesquisadora Teresa Cunha:

Quando os combates feitos com os tiros de morteiros e metralhadoras acabam, isso não determina que outras guerras, cruéis e persistentes, não continuem, insidiosamente, a alimentar-se das muitas violências que existem escondidas quando se vê chegar aquilo a que se chama paz. São guerras que ocorrem em permanência, em espaços de difícil penetração, onde a defesa é quase impossível e a proteção muito difícil de obter, porque constituem o que existe de mais próximo da ideia e da experiência de uma guerra infinita²¹.

V.

Como é de se esperar, também no âmbito da guerra cultural, os pólos em oposição não são estanques; eles se atravessam. Num constante movimento de interpenetração, nós observamos, em Moçambique, uma arte que vai sendo modificada: enquanto assume para si novas características, vai modificando, também na cultura do outro, o que nele era singularidade.

Em uma exposição realizada nos Estados Unidos, no Brooklyn Museum – instituição que possui em seu acervo peças de Gonçalo Mabunda e de outros artistas moçambicanos contemporâneos – faz questão de tratar dessa interpenetração cultural em um de seus textos expositivos, apresentando essa transformação senão como um valor, ao menos como uma característica singular, que marca uma diferença em relação às esculturas cadeiras com encosto que compõem as peças da mostra em questão:

A maioria dos assentos na África Subsaariana são bancos baixos, esculpido em um único bloco de madeira. No entanto, já no século XVI, comerciantes e exploradores portugueses introduziram cadeiras com encosto ao sul e ao leste da África. Os artistas chókhwè logo começaram a produzir cadeiras semelhantes, adicionando cenas esculturais e motivos chókhwè.²²

²¹ CUNHA, Teresa. "As memórias das guerras e as guerras de memórias. Mulheres, Moçambique e Timor Leste", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 96, 2012, p. 71.

²² Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/2899>.

Outro exemplo singular desse contato intercultural e seus múltiplos reflexos pode ser visto no depoimento em que o escultor Augusto Chilave narra de que forma esculpia, a partir de uma estética africanizada, passagens bíblicas do cristianismo, religião que vai sendo assumida e praticada por muitos moçambicanos:

Os apóstolos, por exemplo, ao invés de esculpir apóstolos europeus, esculpia africanos, porque a mensagem não tem raça. A transmissão da mensagem, da história da salvação, é tudo povo. Deus é Deus para todos, não há distinção de cor.²³

Embora Chilave professe ter assumido em seu corpo-artístico a religiosidade europeia – além de professor de catequese da escola da Missão de Nangololo durante o período colonial, ele foi o responsável por produzir os objetos litúrgicos usados no contexto da visita que o papa João Paulo II fez a Moçambique em 1988 – o que é interessante é que, em Chilave, isso não significa um afastamento de suas raízes culturais africanas, uma vez que sua versatilidade como artista lhe confere liberdade para que possa exercer sua arte nas mais variadas formas estilísticas:

Se alguém me pedir para fazer a representação do mapiko, da nossa cultura, eu posso esculpir. O ujamaa também posso fazer. O shetani não costumo fazer, mas também poderia. É tudo imaginação!²⁴

A frase final de Chilave é muito importante, porque retoma, na percepção do fazer escultórico moçambicano, a imaginação como expressão da liberdade. Somos afetados e constituídos pela realidade que nos cerca, mas não estamos condenados a ela. A expressão criativa é o próprio exercício da liberdade – a partir da qual desenvolvemos e consolidamos a nossa autonomia.

VI.

Como exemplo dessa elaboração, podemos tomar a escultura de Gonçalo Mabunda intitulada *Liberdade*: uma figura humana estilizada, construída a partir da junção de um cabo de arma e de um gatilho que, amalgamados, vão dar forma a uma cabeça que se solda à estruturas metálicas de um corpo, revelando uma figura humana que aguarda sentada. Se nosso imaginário é dominado por estátuas da liberdade feitas em pé, com as mãos ao alto e prontas para avançar, o que Mabunda propõe é uma liberdade que não avança, mas espera. Seu ser livre não é

Acesso em: 27/08/2019. “Most seats in sub-Saharan Africa are low stools, carved from a single block of wood. Yet, as early as the sixteenth century, Portuguese traders and explorers introduced chairs with backs to southern and eastern Africa. Chokwe artists soon began to produce similar chairs, adding sculptural scenes and Chokwe motifs. This wood chair was carved as an object of status for a chief”. Tradução do autor.

²³ LARANJEIRA, Mashinamu na Uhuru. Op. cit., p. 270.

²⁴ Id.

da ordem do rompante, mas da resiliência. Na escultura, nos chama atenção um paradoxo: a *Liberdade* está com as mãos algemadas. Com as mãos à frente, escorada num ferro, à altura da cintura, como alguém que senta e, ao se sentar, tomba o peso para a frente, se apoia tranquilamente com os cotovelos sobre os joelhos. Dá a impressão de alguém que, estando preso, se prepara para falar. Nesse sentido, sua escultura funciona como uma espécie de pensador ao revés, diferente do de Rodin, que se recolhe sobre si mesmo, é um pensador que se projeta, que se transcende pela palavra. Dessa forma, a liberdade de Mabunda é antes uma entidade, uma espécie de preto velho que mesmo sem ter o domínio de um corpo que seja seu, encontra, em direção à projeção do outro, sua potência de fala: na condição de cativo em que está, é, ainda, mestre e operador da linguagem.

Ao tratar dessa espécie de pensador – ou preto velho – Mabunda explica que apesar de ter as algemas, a pessoa se sente livre, e explica que o fato de estar com as mãos algemadas não significa que não esteja livre, pois, justamente, é capaz de pensar e de opinar por conta própria.²⁵ A liberdade, nesse sentido, não é da ordem do corpo, mas do pensamento, que se articula como linguagem política. Essa possibilidade de pensar e reelaborar a própria existência, confere à obra de Mabunda um caráter existencialista, no sentido sartreano, como defesa de uma existência que se cria e se reinventa, transformando não apenas o indivíduo, mas conectando-o a toda humanidade, que também se move e também se transforma: também na obra de Mabunda, o existencialismo é um humanismo.²⁶ Nessa perspectiva, o aprisionamento do corpo individual não representa o aprisionamento de um corpo coletivo que, ao se constituir pela guerra, e como corpo da guerra, também guerreia, e ressignifica a sua história:

A partir do momento em que a gente transforma a obra de arte, cria uma situação de reflexão, porque as pessoas que veem as obras feitas de armas tem um momento de sentar e pensar um bocadinho: mas por quê que isto está assim? Então, é nossa maneira de mostrar que uma coisa que ontem matava, hoje é uma coisa de paz.²⁷

Não é apenas no âmbito simbólico de uma reflexão sobre valores políticos e identidades nacionais que sua escultura nos mobiliza: as armas não estão inseridas apenas na história de Moçambique, mas fazem parte da própria materialidade corporal das pessoas; e, em consequência disso, em suas subjetividades e horizontes de vida – e morte.

Devemos lembrar que a guerra civil em Moçambique “foi responsável por pelo menos 1 milhão de mortos, vários milhões de pessoas deslocadas e pela destruição de infraestruturas e tecido produtivo do país”,²⁸ e que apenas em 2015 o país pode se declarar oficialmente livre das minas terrestres, liberando espaço para terras

²⁵ Cf. MABUNDA, Gonçalo. *Weapons being made into art as country heals from war*. Op. cit.

²⁶ SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2014.

²⁷ MABUNDA, Gonçalo. *Weapons being made into art as country heals from war*. Op. cit.

²⁸ CUNHA, Teresa. “As memórias das guerras e as guerras de memórias. Mulheres, Moçambique e Timor Leste”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 96, 2012, p. 70.

agricultáveis, realidade possível após um esforço milionário empreendido por moçambicanos e organizações internacionais ao longo de duas décadas, trabalhando de forma permanente na retirada e no desarmamento das minas, que mitigaram, de acordo com os dados oficiais do governo, mais de dez mil pessoas – embora admita-se que um número total de vítimas seja muito maior.²⁹

VII.

A história marca-nos como sujeitos, mas ainda assim, e a despeito dessas marcas, possuímos, cada um de nós, nossa própria singularidade. Ao construir seus personagens de forma única, é possível tratar formalmente dessa singularidade, com composições que revelam algo sobre a vida das pessoas e sobre suas identidades, em vez de simplesmente narrar uma história marcada pela presença da morte violenta em uma realidade hostil. Apresentando-nos a escultura estilizada de uma mulher, intitulada *Modelo*, Mabunda nos explica porque é que escolheu para a figura uma determinada “pose”. No esforço de criar uma personalidade singular, imagina formas que possam conferir a sensação de movimento nos cabelos e nos gestos corporais, como se a modelo parasse para uma foto no final da passarela, revelando características que marquem definitivamente seu modo de ser e a identidade como personagem humana. Nesse sentido, seu intuito não é retratar o horror, mas “transformar algo de morte em algo de belo”.³⁰

Mas que beleza é essa que só pode ser cunhada a partir da experiência da morte, e que tem a morte como matéria-prima? É a máscara africana, do continente-corpo que traz a morte como experiência de vida, marcada pelo necropoder que sobre ela incide. Gonçalo, que vê seus personagens como personas, com identidades próprias, constrói máscaras com a consciência de que cada um de nós, na luta pela sobrevivência diária travada em nossos contextos sociais, também somos portadores de nossas próprias máscaras de guerra, que escondem ou revelam nossos desejos, nossos sofrimentos e nossas expectativas na relação a esse outro, que nos constitui de forma violenta.

VIII.

É curioso que esses traços que em Mabunda associamos ao universo do pop, são reconhecidas por Allison Young³¹ a partir do uso do termo *fashion*. É esta palavra

²⁹ KRIPPAHL, Cristina. “Moçambique está oficialmente livre de minas antipessoais”. Disponível em: <https://p.dw.com/p/1GYA7>. Acesso em 30/08/2019.

³⁰ MABUNDA, Gonçalo. *Weapons being made into art as country heals from war*. Op. cit.

³¹ Cf. YOUNG, Allison K. Gonçalo Mabunda. In: *Okwui Enwezor. Short Guide, All the World's Futures: 56th Edition of La Biennale di Venezia*. Veneza: Marsilo Editore, 2015.

da moda que ela usa para se referir a suas máscaras – *fashion masks*. É mais curioso ainda notar como essa imagem da “modelo”, que nos projeta diretamente ao mercado da moda, também nos fornece elementos para recordar o célebre quadro de Pablo Picasso, que apresenta suas “modelos” – *Les Femmes d'Alger* – com máscaras africanas.

Não nos parece incorreto aproximar – e, nesse sentido, o uso do termo escolhido por Young nos auxilia – essas duas estéticas: a do pintor espanhol e a do escultor moçambicano, uma vez que o cubismo das vanguardas europeias também pretende tratar das máquinas de guerra e da desfiguração da vida em contato com a presente morte tecnológica, instaurada pelas armas de destruição em massa com seus disparos sequenciais e bombardeios contínuos. Que a presença da máscara africana ocorra na obra do célebre autor de *Guernica* não deve nos passar despercebida. A Picasso devemos a entrada dessa estética no cânone da arte contemporânea, no qual se move Mabunda, transitando com seus temas pelo mercado global de arte.

Também não podemos deixar de notar como a própria arte de Mabunda, articulando tradição e cultura contemporânea, se apropria desses signos *fashions* e *pops* para alavancar suas mostras: *Game of Thrones* é o título de uma de suas exposições realizada em Dubai, em 2018, pela galeria Akka Project.³² Apropriando-se do nome de um célebre seriado norte-americano, composto de narrativas sanguinolentas, em que núcleos de personagens lutam pelo poder em uma narrativa fantástica repleta de traições e reviravoltas, Mabunda apresenta sua versão dos tronos de poder, elaborando cadeiras feitas com as sucatas de guerra.

Sobre suas cadeiras e tronos, é significativo o que nos dizem os textos expositivos de outras instituições nas quais Mabunda teve suas obras expostas. Vejamos, inicialmente, o do já citado norte americano Brooklyn Museum, que apresenta a poética construtiva do artista e informa sobre o uso das armas, oferecendo um contexto histórico que trata da simbologia da cadeira na cultura africana, como signo de um poder estabelecido:

A cadeira Harmony de Gonçalo Mabunda usa revólveres desativados, cintos de balas e outras munições coletadas dos estimados 7 milhões de armas deixadas em Moçambique após o final de sua guerra civil em 1992. Seu design faz referência a uma tradição da África Oriental costeira de cadeiras com encosto alto que eram símbolos de poder e prestígio, discussão e debate.³³

³² Na página do Facebook da galeria vemos o sofisticado ambiente em que as obras foram expostas, as fotos dão prova da presença do escultor no evento de abertura.

Disponível em:

https://www.facebook.com/pg/akkaproject/photos/?tab=album&album_id=1020019631539687. Acesso em 30/08/2019.

³³ “Gonçalo Mabunda's *Harmony* chair uses decommissioned handguns, bullet belts, and other munitions collected from the estimated 7 million weapons left in Mozambique following the end of its civil war in 1992. Its design references a coastal East African

Já o texto elaborado por Young para o catálogo da Bienal de Veneza, diferentemente do relato anterior, enfatiza os laços que os tronos de Mabunda estabelecem com seu presente, afastando qualquer perspectiva de negociação política das esferas desse poder. Se poderíamos depreender, da apresentação anterior, que a discussão e o debate compõem o campo semântico do exercício do poder, nesse, o poder se mostra como corrompido em uma sociedade desigual:

As obras de Mabunda também comentam o atual estado de declínio na África pós-colonial, postulando a relação entre as fações ditatoriais — simbolizadas pelos tronos tradicionais assentados — e a disparidade econômica. Os títulos das obras de Mabunda costumam ser líricos e arditos, tendo as selecionados para o projeto da Bienal de Veneza de 2015 um senso idealista de progresso e modernidade.³⁴

Ao tratar especificamente dos tronos, o texto expositivo da Associação Cultural Kulungwana, de Maputo, em Moçambique, fala um pouco mais desse processo que contribui para o desvelamento do necropoder, a partir da construção da *Cadeira do Chefe*, relacionando passado e presente para formular uma explicação da situação necropolítica atual, que se vê articulada na crítica elaborada por Mabunda por meio de suas obras.

Gonçalo tem trabalhado, por alguns anos, no design da Cadeira do Chefe inspirado pela arte africana étnico tradicional. A cadeira igualmente critica os governos africanos actuais que frequentemente e tragicamente manipulam a violência armada como uma maneira de reforçar seu poder.³⁵

Diferentemente das máscaras, ou das figuras humanas, a ênfase discursiva das cadeiras não se dá no corpo que é marcado pela violência, mas no corpo, ausente, dos que exercem a violência. Na imposição da morte e no exercício do poder desmedido, a harmonia, como se vê, é um assento vazio. No jogo dos tronos de Mabunda, as cadeiras são como as camas do faquir, cheias de peças que mortificam e penitenciam os que se aproximam dela. Mas as agulhas não se voltam para aqueles a quem a cadeira se destina. A cadeira mortífera, a partir da qual a violência em massa é gerada — e que caracteriza o estado de necropolítica — não inscreve marcas nem atinge o corpo ou a identidade de seus atores, cuja

tradition of high-backed chairs that were symbols of power and prestige, discussion and debate”. Tradução do autor. Disponível em:
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/212071>. Acesso em:
27/08/2019.

³⁴ YOUNG, Allison K. *Gonçalo Mabunda*. Op. cit., p. 53.

“Mabunda’s works also comment on the present state of decline across postcolonial Africa, positing the relationship between dictatorial prowess — emblemized by traditional seated thrones — and economic disparity. The titles of Mabunda’s works are often lyrical and elusive, and those selected for the 2015 Biennale di Venezia project an idealistic sense of progress and modernity”. Tradução do autor.

³⁵ KULUNGWANA. *Biografia: Gonçalo Mabunda*. Disponível em:

<http://www.kulungwana.org.mz/Artistas2/Goncalo-Mabunda2/Biografia>. Acesso em:
30/08/2019.

imagem está ausente. Elas antes representam essa instrução da morte. Como se fornecessem uma prova documental dessa ordem instituída, atestando que o regime de morte tem uma origem na ausência de corpo. Ausentes de seus assentos, invisíveis e intocáveis, os senhores da guerra nunca correm riscos. Nas guerras tecnológicas, realizadas cada vez mais a distância, os comandantes, sem tocar no solo inimigo, estão sempre assépticos, como os *merchants* em suas galerias.



The Impenetrable Throne, de 2019. Imagem de divulgação da Galeria Jack Bell.³⁶

IX.

Se equilibrando nessas fronteiras tênues entre o que é passado e o que é futuro, entre o que é tradição e o que é modernidade, na tensão entre o local e o global, num terreno minado em que a arte é, a um só tempo, objeto de dominação e ferramenta para a liberdade, encontra-se a condição político-estética para que Gonçalo Mabunda possa exercer a sua potência de vida como artista.

Nessa poética, o destroço da guerra é o que materialmente compõe e dá corpo à natureza humana. É justamente nesse sentido que podemos perceber a necropolítica se manifestando, paradoxalmente, como condição estética para que se possa representar a presença da vida humana. Não se trata de utilizar um

³⁶ Disponível em: <https://www.jackbellgallery.com/artists/29-goncalo-mabunda/works/7822-goncalo-mabunda-the-impenetrable-throne-2019/>. Acesso em: 28/08/2019

destroço qualquer, como signo indiferente de uma catástrofe ou que tenha, simplesmente, “resultado” da destruição ocorrida em uma guerra: ao eleger as armas como seu refugio, utiliza-se um destroço que a um só tempo é “consequência” e “causa” instrumental de todas as guerras. Não seria o mesmo se utilizasse qualquer outro tipo de ruína como matéria-prima, porque as ruínas existem como consequência: são a realidade do que sobra. Já as armas, que também sobram quando todos já se foram, não são consequência passiva ou resultante, mas sim a causa protagonista de toda ruína e de toda destruição: sua consequência, o que sobra, é a morte humana, representada pelo corpo de um desfigurado.

Mas é também a vida humana – uma outra vida? – que agora, sendo morte em vida, encontra forças para se erguer contra a morte-guerra. Ao mimetizá-la, reúne poder para superá-la, transpondo-a e recriando-a em novas formas de vida. Do fosso da destruição, eis que vemos emergir a arte, essa potência criadora, como força de resistência. E o que sobra não é exatamente as armas: é a vida humana em sua experiência.

*Minha cabeça estremece com todo o esquecimento.
Eu procuro dizer como tudo é outra coisa.
Falo, penso.
Sonho sobre os tremendos ossos dos pés.
É sempre outra coisa,
uma só coisa coberta de nomes.
E a morte passa de boca em boca com a leve saliva,
com o terror que há sempre
no fundo informulado de uma vida.*

Herberto Helder

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKKA PROJECT. *Game of Thrones: Goncalo Mabunda solo exhibition*. Álbum de fotos em página do Facebook. Publicada em 12 de novembro de 2018. Disponível em:
https://www.facebook.com/pg/akkaproject/photos/?tab=album&album_id=1020019631539687. Acesso em 30/08/2019.

BARBIER, Andrien. “Gonçalo Mabunda et la guerre civile mozambicaine recyclée”. *Le Monde Afrique*. *Le Monde*. 18/06/2015. Disponível em:
<https://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/06/18/goncalo-mabunda-et-la->

guerre-civile-mozambicaine-recyclee_4656813_3212.html. Acesso em 25/08/2019.

BASKETT, Mallory Sharp. “All the World's Futures: Globalization of Contemporary African Art at the 2015 Venice Biennale”. *Critical Interventions*, n. 10, v. 1, 2016, pp. 28-42. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/19301944.2016.1180927>. Acesso em 27/08/2019.

BROOKLYN MUSEUM. Harmony Chair. Texto em site institucional do Brooklyn Museum. S/D. Disponível em <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/212071>. Acesso em: 27/08/2019.

CUNHA, Teresa. “As memórias das guerras e as guerras de memórias. Mulheres, Moçambique e Timor Leste”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 96, 2012, pp. 67-86. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/4825>. Acesso em 30/08/2019

GEFFRAY, Christian. *A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

HEDGES, David; CHILUNDO, Arlindo. “A Contestação da Situação Colonial, 1945–1961”. In: HEDGES, David; ROCHA, Aurélio; MEDEIROS, Eduardo; LIESEGANG, Gerhard; CHILUNDO, Arlindo. *História de Moçambique: volume 3, Moçambique no auge do colonialismo, 1930 – 1961*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1993.

KRIPPAHL, Cristina. “Moçambique está oficialmente livre de minas antipessoais”. *Deutsche Welle*, 17/09/2015. Disponível em: <https://p.dw.com/p/1GYA7>. Acesso em 30/08/2019.

KULUNGWANA. *Biografia: Gonçalo Mabunda*. Site institucional de Associação Cultural. Disponível em: <http://www.kulungwana.org.mz/Artistas2/Goncalo-Mabunda2/Biografia>. Acesso em: 30/08/2019.

LARANJEIRA, Lia Dias. *Mashinamu na Uburu: arte makonde e história política de Moçambique (1950–1974)*. São Paulo: Intermeios, 2018. LARANJEIRA, Lia Dias. “Migração makonde, produção de esculturas e mercado de arte no Tanganyika: a questão do estilo Shetani (1950-60)”. *Anais do Museu Paulista, São Paulo*, v. 25, n. 2, pp. 141-162, Ago, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672017v25n02d06>. Acesso em: 29/08/2019.

MABUNDA, Gonçalo. “Weapons being made into art as country heals from war. Depoimento à reportagem da AP”. Vídeo no canal do YouTube da AP Archive. Publicado em 21 de jul de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Ae1aPwI1U0>. Acesso em: 26/08/2019.

MABUNDA, Gonçalo. “Gonçalo Mabunda, futuros criativos em Moçambique”. Entrevista no YouTube. Canal de Carlos Narciso. Postado em 7 de fev de 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LajAPat53OU&t=89s>. Acesso em: 28/08/2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1, 2018.

RAPOSO, Sílvia. “Desabrochando uma rosa de um rocket: memória, performance e resistência na arte moçambicana”. *Revista Periferia*, n. 21(1), junho, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.505>. Acesso em: 26/08/2019.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2014.

SCOTT, James C. *Weapons of the Weak: everyday forms of peasant resistance*. Westford, Massachusetts: Yale University Press, 1985.

YOUNG, Allison K. “Gonçalo Mabunda”. In: *Okwui Enwezor. Short Guide, All the World's Futures: 56th Edition of La Biennale di Venezia*. Veneza: Marsilo Editore, 2015.

Artigo recebido em: 31/08/2019 e aceito em: 20/01/2020