

As balas no dorso do crocodilo : escultura, memória e resistência em Moçambique

*The bullets on the crocodile skin : sculpture, memory and resistance in
Mozambique*

Sílvia Raposo



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/sociologico/1793>

DOI: 10.4000/sociologico.1793

ISSN: 2182-7427

Editora

CICS.NOVA - Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa

Edição impressa

Paginação: 65-76

ISSN: 0872-8380

Refêrencia eletrónica

Sílvia Raposo, « As balas no dorso do crocodilo : escultura, memória e resistência em Moçambique », *Forum Sociológico* [Online], 31 | 2017, posto online no dia 31 Dezembro 2017, consultado o 21 Fevereiro 2018. URL : <http://journals.openedition.org/sociologico/1793> ; DOI : 10.4000/sociologico.1793

AS BALAS NO DORSO DO CROCODILO: ESCULTURA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA EM MOÇAMBIQUE

THE BULLETS ON THE CROCODILE SKIN: SCULPTURE, MEMORY AND RESISTANCE IN MOZAMBIQUE

Sílvia Raposo

■ Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA)

Resumo

Este artigo procura compreender, através do trabalho artístico de Gonçalo Mabunda e de Hilário Nhatugueja, como o Núcleo de Arte de Maputo leva a cabo uma “reciclagem” e reprodução dos ícones de guerra, de forma a criar toda uma produção identitária baseada na memória histórica. Debruço-me sobre a forma como as esculturas podem abrir espaço a um lugar de memória liminar que permite a negociação de significados e mnemónicas associadas à Guerra Civil, espelhando contramemórias coadas pelas experiências pessoais dos artistas. Analisa-se a capacidade expressiva e simbólica da linguagem escultórico-performativa enquanto comunicadora de significados sociais e políticos e como forma de *mise-en-scène* do “drama social”.

Palavras-chave: escultura, performance, resistência, memória

Abstract

This article seeks to understand, through the artwork of Gonçalo Mabunda and Hilário Nhatugueja, as the Maputo Art Center carries out a “recycling” and reproduction of war icons in order to create an entire identity production based on historical memory. I lean over on how sculptures can make room to a place of memory injunction allowing the negotiation of meanings and mnemonics associated with the Civil War, mirroring counter-memories strained by the artist’s personal experience. It analyzes the expressive and symbolic capacity of sculptural-performative language as communicator of social and political meanings, and as a form of *mise-en-scène* of “social drama”.

Keywords: sculpture, performance, resistance, memory

O emblema da República de Moçambique ostenta no centro um *rifle Kalashnikov AK-471*, simbolizando a luta contra o regime colonial que culminaria na independência do país em 1975. É certo que as décadas de 1970 e 1980 foram marcadas por diversos conflitos armados, sendo que entre 1977 e 1992 Moçambique foi atravessado por uma violenta Guerra Civil (Cruz e Silva, 2001).

A situação histórica e geográfica de Moçambique, em grande parte devido aos conflitos armados que atravessaram o país, é marcada por inúmeros processos migratórios, originando um mosaico cultural, uma vez que a população moçambicana,

oriunda de povos dispersos da etnia banto (e estimada entre 15,7 milhões de habitantes), apresenta características multiétnicas, para as quais a influência da colonização portuguesa contribuiu fortemente (Cruz e Silva, 2001).

Posto isto, no século XX assiste-se a um aumento significativo de grupos nacionalistas, sendo que o processo de independência de Moçambique foi encabeçado pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) que, em 1962, reúne grupos nacionalistas a favor do fim da exploração colonial. O país conquista a sua independência após o fim do regime ditatorial português com a Revolução dos Cravos,

em 1974 (Ribeiro, 2014). Contudo, a bipolarização ideológica que decorreu da Guerra Fria conduziu a posicionamentos por parte dos governos africanos que se encontravam em processo de descolonização, sendo que a FRELIMO, por ter incorporado um sistema político de cariz colectivista, típico dos países socialistas do Leste Europeu, se manteve isolada dos restantes processos de independência. Isto resultou em que as práticas governamentais adoptadas pela FRELIMO causassem inconvenientes aos restantes governos africanos, sendo que a situação se agrava quando a FRELIMO concede apoio e asilo político a guerrilheiros pró-Zimbabwe na Rodésia do Sul, o que origina uma retaliação por parte do país vizinho, que reúne ex-soldados moçambicanos que manifestavam uma ideologia política contrária à da FRELIMO e formam a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO). As investidas da RENAMO levam a uma longa Guerra Civil que apenas culmina em 1992 (Ribeiro, 2014). A guerra e as sucessivas crises económicas e processos de transição que decorreram ao longo do processo de instauração de paz resultaram numa incapacidade estatal para reduzir os efeitos sociais negativos das reformas económicas, traduzindo-se num aumento dos níveis de pobreza, exclusão social e violência (Ribeiro, 2014). É, portanto, a este nível que surge o projecto artístico do TAE (Transformação de Armas em Enxadas), sobraçado pelo Conselho Cristão de Moçambique no âmbito de uma consciencialização em torno da Guerra Civil e das políticas de desarmamento levadas a cabo pelo governo e sociedade civil.

Posto isto, este artigo tem como objectivo, através de uma evidência da arte enquanto lugar de memória, demonstrar de que modo o TAE coloca a cultura em cena através da escultura e como, partindo da memória social e traumática da Guerra Civil Moçambicana, leva a cabo uma "reciclagem" e reprodução dos ícones de guerra, de forma a criar uma produção identitária baseada na memória histórica, através da qual se pretende apelar às ligações entre arte e política, potenciando a arte enquanto acto de resistência e subversão. Para tal, este artigo baseia-se nas obras de dois artistas que integraram o TAE – Gonçalo Mabunda e Hilário Nhatugueja –, através das quais procurarei compreender como a partir da escultórico-performatividade se abre um espaço de negociação de significados e mnemónicas associadas aos objectos da Guerra Civil, fazendo emergir contramemórias coadas pela experiência traumática dos artistas que procuram provocar o dissenso tendo em vista a resistência e agencia cultural.

No que diz respeito à metodologia utilizada neste estudo, recorri a uma metodologia qualitativa, nomeadamente, entrevista etnográfica e fontes documentais. Para tal, reuni testemunhos de vários artistas do Núcleo de Arte de Maputo, embora

para a análise que este artigo propõe fazer tenha seleccionado os artistas Gonçalo Mabunda e Hilário Nhatugueja como meus informantes-chave. O motivo desta selecção adveio do carácter explicitamente activista do discurso e das obras dos artistas que considero representativas da relação entre arte e política, nomeadamente da forma como a arte pode acompanhar um projecto político e de como os objectos artísticos podem apresentar um conteúdo político e crítico que é imeditamente reconhecido, para tal recorrendo à memória histórica e social, uma vez que na arte irrompem as tensões e conflitos do sistema social (Oliveira, 2009). Posto isto, termino esta introdução manifestando as questões de partida que servirão a minha análise: de que modo a memória pode ser articulada com a prática artística e servir de instrumento político? Poderá a escultura mobilizar recursos e repertórios próprios do campo da política? Existirá uma relação entre arte e activismo? Poder-se-á falar em resistência e/ou objectificação e, atendendo às iniciativas comerciais no universo da arte, mercantilização da resistência?

Viagem a um país estrangeiro, passando por Moçambique...

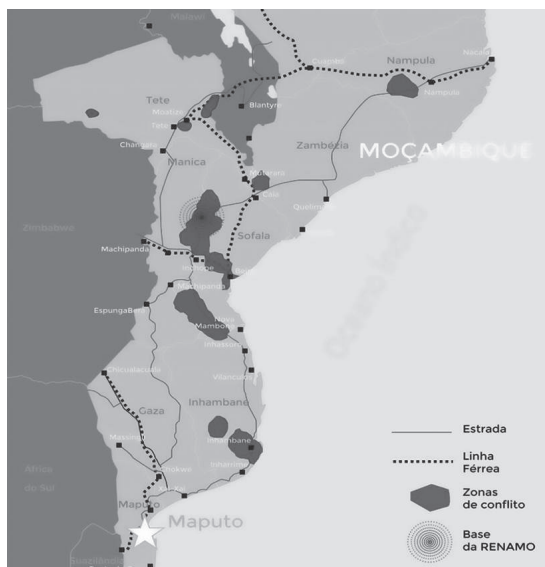
"Para os mortos, o tempo está pisando as pegadas da véspera. Para eles nunca há surpresa." (Couto, 1996: 7)

O antropólogo Victor Turner, explorando as relações entre ritual e teatro através de trabalho de campo entre os Ndembo, apercebeu-se de que o ritual estaria encrustado ao processo social e que esse seria também performativo (Schechner, 1986). As suas convicções quanto ao carácter dinâmico das relações sociais fizeram-no notar uma forma no processo do tempo social que era essencialmente dramática. Turner elabora, deste modo, um modelo de drama social baseando-se no arquétipo dos ritos de passagem de Van Gennep (Turner, 2008; Van Gennep, 1978).

Refere o autor que uma das características mais marcantes na vida social dos Ndembo era a propensão ao conflito, conflito que se manifestava "em episódios de irrupção pública de tensão" (Turner, 2008: 28), ou seja, "dramas sociais". Eventos menos dramáticos preparam gradualmente o terreno para confrontos de maior dimensão, sendo que "os distúrbios do normal e do regular muitas vezes nos oferecem um maior insight sobre o normal do que o estudo directo" (Turner, 2008: 30), fazendo com que a estrutura se revele através da antiestrutura ou contra-estrutura. De acordo com o autor, o conflito permite que os aspectos essenciais da sociedade, encobertos pelo costume e hábito, ganhem proporções assustadoras, além de obrigar os sujeitos a tomar posições.

Os “dramas sociais” caracterizam-se pela liminaridade, permitindo aos actores sociais estarem à “margem” da sociedade e criando condições para os indivíduos ou grupos representarem papéis correspondentes a uma posição invertida do *status* que geralmente possuem na hierarquia da “estrutura social” (Turner, 2008). Dentro do modelo de liminaridade proposto por Turner, destaca-se o sentimento de *communitas*, uma relação entre indivíduos que não estão segmentados numa função e posição social, mas que se defrontam uns com os outros criando uma espécie de “antiestrutura”, um modelo alternativo de organização social. Neste sentido, surge a liminaridade na *communitas*, porque esta se situa à margem da estrutura social e é composta por momentos extraordinários como os “dramas sociais” ou “ritos de passagem” que, precisamente, interrompem o fluxo normal do quotidiano (Turner, 1974). Posto isto, propõe-se aqui resgatar um entendimento da *performance* enquanto “drama social” (Turner, 1986) e é ao encontro disto que realizo uma aproximação à *performance* da escultura enquanto catarse do “drama social” moçambicano.

Figura 1 ▶ Moçambique. Principais zonas de conflito entre a RENAMO e a FRELIMO até à actualidade¹



Em 1992, aplacadas as fúrias bélicas que submeteram o país a vários conflitos armados – a luta pela independência entre 1964 e 1974 e os 14 anos que se seguiram de guerra civil –, Moçambique emerge finalmente por entre os escombros da Guerra. Mas, após a retirada da operação das Nações Unidas, em 1995, o país viu-se a braços com uma enorme proliferação de armas ligeiras e de pequeno porte. Face a isto, os governos de Moçambique e da África do Sul implantaram a “Operação Rachel”, uma iniciativa de desarmamento que vem sendo desen-

volvida paralelamente a outras iniciativas levadas a cabo pela sociedade civil. É, portanto, enquadrado nesta última fase do drama social e nos esforços civis que emerge o projecto TAE – Transformação de Armas em Enxadas –, sobraçado pelo Conselho Cristão de Moçambique (2004).

O projecto do TAE (Transformação de Armas em Enxadas) foi iniciado pelo Conselho Cristão de Moçambique em colaboração com o Núcleo de Arte de Maputo. Este foi um projecto que consistia na colecta, troca e destruição de armas, para as transformar em peças de arte, visando “fortalecer a democracia e a sociedade civil encorajando a população a participar de forma ativa em atividades de manutenção da paz, promovendo a reconciliação e facilitando o início de atividades” (Faltas e Paes, 2004: 19). Posto isto, foram levadas a cabo diversas formações no Núcleo de Arte de Maputo que permitiram aos artistas adquirir as ferramentas necessárias para transformar as armas em arte (Fonseca, 2011). Gonçalo Mabunda, um dos artistas do núcleo, acrescenta:

“Em 1997 propuseram aos artistas moçambicanos, 10 artistas, utilizarem as armas para criar obras de arte. Os artistas aceitaram o desafio e então foi realizado um *workshop* onde se criaram obras de arte com as armas.” (Entrevista a Mabunda, 2015)

Outro artista do núcleo, Hilário Nhatugueja, salienta que o objectivo do convite por parte do Conselho Cristão de Moçambique foi colocar o

“Desafio de que a partir dos desperdícios de armas fizéssemos algo que contrariasse o espírito de belicismo. Ao utilizarmos este instrumento que outrora tinha sido um instrumento de destruição de muitos lares e muitas vidas, me parecia estar a participar na destruição deste e construindo algo de contemplação e de educação cívica.” (Entrevista a Nhatugueja, 2015)

O projecto consistia essencialmente em trocar armas na posse de indivíduos privados por chapas de zinco, bicicletas, máquinas de costura, tractores, enxadas, arados, portas, janelas, ou utensílios de cozinha, visando assim “estabelecer uma cultura de paz num país devastado pela guerra e desastres naturais” (Faltas e Paes, 2004: 19). No entanto, rapidamente se verificou que as armas recebidas para troca advinham de esconderijos e não de indivíduos privados, o que na altura suscitou vários questionamentos por parte dos implementadores do projecto, isto no que diz respeito às informações obtidas sobre os esconderijos de armas. Esta e outras situações levaram a que o projecto TAE deixasse de

ser autonomizado para passar a integrar a “Operação Rachel” (Leão, 2004).

Posto isto, a minha proposta é, partindo do discurso e da obra de Gonçalo Mabunda e Hilário Nhatugueja, analisar alguns dos objectos artísticos produzidos pelo TAE como uma forma de *mise-en-scène* do drama social da Guerra Civil Moçambicana, evocando a memória histórica e a forma como esta é reinventada e manipulada pelas classes subalternas em seu próprio proveito. Ainda coloco em cena a invenção das tradições através da transformação das armas em obras de arte que estabelecem uma relação mais ou menos artificial com o passado histórico e contexto de produção de origem, pois “toda a tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão social” (Hobsbawn, 1984: 21).

Esculpindo a resistência a partir de Lowenthal...

“Só quem viveu na pele a guerra e a paz é capaz de fazer desabrochar uma rosa de um rocket.” (Rolletta, 2008: 17)

James C. Scott em *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts* (2000 [1990]), focando-se essencialmente na linguagem e ideologia, procurou compreender as estratégias de resistência levadas a cabo pelo campesinato malaio. A conduta deste, tal como o autor havia verificado para o campesinato pobre de Sedaka, recorria ao disfarce, engano, e a todo o tipo de comportamento evasivo, mantendo em situações de poder a máscara da aceitação. Em vez de se rebelarem ou protestarem directamente, recorriam a outras formas de resistência, optando por evitar qualquer confronto directo com os grupos dominantes (Scott, 2000). Estes géneros de resistência ideológica formam aquilo a que James C. Scott chamou de “infrapolítica dos grupos subalternos”, sendo “the indispensable and revealing precursor of those elaborate institutional political actions, such as revolutions and the formation of social movements” (Gal, 1995: 408).

A par do contributo de James C. Scott para os estudos da resistência e poder, a teorização de Lila Abu-Lughod em *The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power Through Bedouin Women* (1990) servirá a minha análise mais adiante, no sentido em que neste caso o interesse não são estes grandes estudos acerca da resistência e insurgência do campesinato, mas sim uma nova abordagem às formas de resistência singulares, pois “deve-se aos agentes sociais, que agem e atuam, usando, dilatando e recompondo as suas capacidades, o tecido do social feito com o fio do tempo” (Godinho, 2014b: 11).

E este tempo, para parte dos artistas que integraram o projecto TAE do Núcleo de Arte de Maputo, é um tempo passado, e como salientava David Lowenthal o passado “é um país estrangeiro cujos atributos são configurados pelos gostos de hoje, e as suas peculiaridades são domesticadas pela nossa própria preservação dos seus vestígios” (Lowenthal, *apud* Godinho, 2012: 13). Assim, parafraseando Godinho, enquanto *artefacto do presente*, o passado é construído, negociado, contrafeito e cobijado, sendo um passado autenticado que se torna um modelo do presente “forjado a partir de ferramentas modernas” (Godinho, 2012: 13). Neste sentido, este é político, podendo transformar-se na matéria da própria resistência.

À medida que o tempo se afasta de nós, os lugares de memória apresentam-se como meios, por excelência, de cristalizar o passado, pois sem eles “as pessoas e as suas vidas passariam a ser imagens instantâneas, fantasmáticas” (Godinho, 2014a: 197). O conceito de lugar de memória foi-nos introduzido por Pierre Nora e tem como função embalsamar o tempo, “bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para (...), prender o máximo de sentido num mínimo de sinais” (Nora, 1984: 22). Como refere Oliveira, a memória coletiva e a história aplicam-se tanto a monumentos como a documentos, sendo que se entende como monumento “manifestações escultóricas, arquitetónicas e, especialmente, objetos artísticos” (Oliveira, 2009: 13).

Posto isto, é possível afirmar que as manifestações escultóricas carregam uma aura simbólica forte e se encontram imbuídas de historicidade, pelo que “a reflexão direccionada a partir das relações da memória e da história torna-se um importante subsídio, na tarefa de elucidar algumas questões relativas à interação entre arte e memória” (Oliveira, 2009: 7). As esculturas enquanto lugar de memória suscitam uma suspensão do presente e uma manipulação da história e da memória como referenciais identitários (Peralta, 2014) que é mobilizada pelo Núcleo de Arte de Maputo para resistir e construir um futuro a partir do passado. Posto isto, de modo a elucidar melhor esta discussão, foquemo-nos no trabalho dos artistas moçambicanos Hilário Nhatugueja e Gonçalo Mabunda.

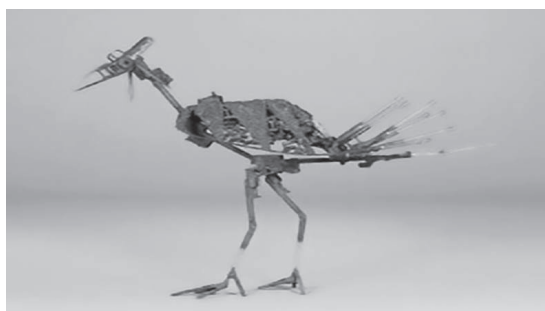
Hilário Nhatugueja: “um pássaro livre nos pedaços da arma a esvoaçar”

Hilário Nhatugueja nasceu a 30 de Julho de 1964 e é um artista moçambicano, funcionário no Núcleo de Arte de Maputo, sendo um dos artistas que integrou o projecto TAE. Em 1997, o artista foi convidado a participar no *workshop* de transformação de armas em arte que acabou por ser um marco no seu percurso artístico, sendo que a partir daí o objectivo do seu trabalho pauta-se por

“consciencializar o mundo sobre o perigo que estas (as armas) representam desnecessariamente para a humanidade e o planeta. Pegamos no instrumento de destruição e demonstramos que podemos contrariar o espírito negativo e criarmos algo de prazer. Porque a ideia é pegar nas armas destruídas e a partir delas trazer algo que contrarie o belicismo e trazer o belo a partir delas”. (Entrevista a Nhatugueja, 2015)

Neste sentido, a performatividade na sua escultura é entendida como “lugar de memória” (Nora, 1984) e chão por onde irrompem “matérias-fantasma” (Lepecki, 2013) associadas à Guerra Civil Moçambicana, como veremos adiante. Ainda, como propõe Nora, “nenhum lugar de memória escapa aos seus arabescos fundadores” (Nora, 1984: 22), pelo que qualquer lugar de memória se torna naquilo que querem os seus fundadores, até porque se assim não fosse perderia a sua virtude enquanto tal. Independentemente de tal instrumentalização, continuam a emergir ligados a si acontecimentos e datas-chaves que deambulam entre o passado e o presente “sem se fixarem em tempo algum” (Peralta, 2014: 229). Por este motivo as esculturas podem ser entendidas como espaços liminares, são “the betwixt and between” (Schechner, 1986: 7).

Figura 2 ▶ *Bird of Peace*, escultura por Hilário Nhatugueja²



A primeira obra produzida por Hilário Nhatugueja no âmbito do projecto TAE foi a escultura *Bird of Peace*, indicada pelo artista como a sua obra mais marcante. Nhatugueja refere ter conseguido “sentir um pássaro livre nos pedaços da arma a esvoaçar num espaço livre”, sendo que com esta procurou defender “uma ideia que é da negação da guerra e da destruição do belo que a natureza nos trouxe ou proporcionou” e, neste sentido, “fazer algo que diga não aos fins para os quais a arma foi idealizada” (Entrevista a Nhatugueja, 2015).

Neste sentido, Lepecki destaca-nos o conceito de “matérias-fantasma”, evocado por Avery Gordon, para argumentar que a virtualidade do fantasma está em actuar como contemporâneo do presente,

e Hilário Nhatugueja na obra *Bird of Peace* expulsa inúmeras matérias-fantasma, ou seja, todos os “corpos impropriamente enterrados da história” (Lepecki, 2013: 114), os corpos que foram negligenciados, enterrados, descartados e esquecidos pela história no espaço mais neutro, no terreno mais liso, que agora brotam do chão provocando desequilíbrios e quedas e transformando esses espaços lisos num terreno difícil de movimentar ou os artefactos em instrumentos difíceis de moldar.

O trabalho de Hilário Nhatugueja posiciona-se precisamente num chão por onde irrompem inúmeras “matérias-fantasma”, ou seja,

“todos aqueles fins que ainda não terminaram (...), o fim da escravatura que não terminou com a escravidão; o fim da colônia que não terminou com o colonialismo; a morte de um ente querido que não apaga a sua presença; o fim de uma guerra que não deixou de ser ainda perpetrada”. (Lepecki, 2013: 114)

Procurando simbolizar a negação da violência face a um contexto em que esta ainda está muito presente, a escultura evoca uma utilização dos instrumentos bélicos da Guerra Civil Moçambicana, como destaca Nhatugueja, “num contexto de esperança e de uma vivência em harmonia e de humanidade entre as pessoas. “See Human in every person and live with humanity” (Entrevista a Nhatugueja, 2015).

A intencionalidade escultórico-performativa procura confrontar-nos com esses terrenos lisos da história, expulsando “matérias-fantasma” que a obrigam a escorregar e a romper com a ilusão da neutralidade do espaço e do nosso corpo e acção no mesmo (Lepecki, 2013). Num discurso fundamentalmente artista, o artista destaca que prefere:

“morrer sabendo que chamei a atenção e a consciência da possibilidade de vivermos em harmonia sem necessidade de destruição de nenhuma vida. Acredite que às vezes as pessoas lutam por algo que tão bem poderiam partilhar e mesmo assim ainda restar muito mais para tantos. Com todo o egoísmo e a estupidez cega-os e leva-os a guerras desnecessárias”. (Entrevista a Nhatugueja, 2015)

Uma política do chão aplicada à escultura corresponderia, deste modo, à forma como a enenação/*mise-en-scène* determina o modo como os artistas moldam com as suas mãos os artefactos e como esses, enquanto objectos artísticos, sustentam diferentes posicionamentos e historicidades transformando-as e transformando-se (Lepecki, 2011). A obra de Hilário Nhatugueja dá lugar a uma “fronteira, a terra de ninguém, que foi zonal e se tornou linear” (Godinho, 2014b: 12). Esta é

uma fronteira perigosa, sendo um “espaço marginal, periférico, descontrolado – porque fora de controlo pelos centros – torna-se zona de refúgio” (Godinho, 2014b: 12) e um lugar de resistência e insurgência política.

Figura 3 ▶ *Tree of Life*, escultura por Hilário Nhatugueja, Kester, Fiel dos Santos e Adelino Serafim Maté³



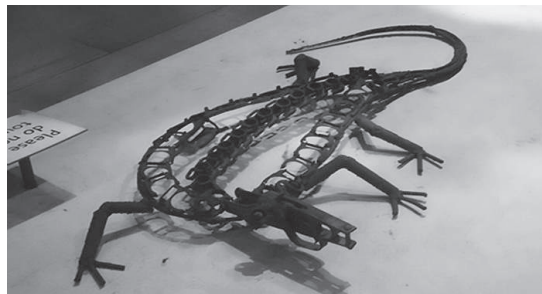
Nhatugueja usa, refere, “qualquer instrumento que possa me ajudar a conseguir um bom resultado. Há vezes que as peças elas próprias é que me sugerem o que fazer” (Entrevista a Nhatugueja, 2015), sendo que uma das suas obras mais célebres esteve em exposição no British Museum. A escultura intitula-se *Tree of Life*, tem três metros de altura e ergue-se sobre uma faixa amarela, na qual estão expostos pequenos animais também fabricados a partir de fragmentos de armas desativadas. O objectivo da obra pauta-se por promover uma cultura de paz face ao contexto pós-guerra em Moçambique, procurando uma forma de catarse face às memórias traumáticas da guerra, empreendendo-se como um instrumento de resistência política, como destaca o próprio artista:

“Nós como artistas queremos reverter a situação, mudar a história. Converter estes instrumentos de guerra em esperança, vida e prosperidade. Esta árvore simboliza a vida, simboliza um futuro, simboliza paz.” (Hilário Nhatugueja, citado em Fonseca, 2011: 40)

A sua obra, mais do que uma soleira que se situa entre a memória e a história, entre as memórias fortes e as memórias fracas da Guerra Civil, algo que “separa o que está fora do que já é interior. É uma passagem em que nos demoramos, num tempo-espaço criativo, entre duas margens” (Godinho, 2014b: 11), é a *mise-en-scène* de um passado com os olhos postos no futuro. O seu objectivo é “demonstrar a negação de um mal desnecessário”, afirmando-se enquanto posição política face à guerra, embora o

artista acrescenta que não gosta “da palavra política porque ela sempre nos submete a uma de oposição” (Entrevista a Nhatugueja, 2015).

Figura 4 ▶ Pormenor da escultura *Tree of Life*, obra por Hilário Nhatugueja, Kester, Fiel dos Santos e Adelino Serafim Maté⁴



Neste sentido, Nhatugueja pretende alertar

“Não somente para uma consciência sócio-histórica da situação africana, visto que esta consciencialização é sobre a negação da guerra e destruição do bem precioso que a mãe natureza criou, não só destruído em África como em todo mundo. Temos destruição de vidas a partir de armas quase em todos os continentes e nações sem excepção de nenhuma nem mesmo nos países ditos do Primeiro Mundo”. (Entrevista a Hilário Nhatugueja, 2015)

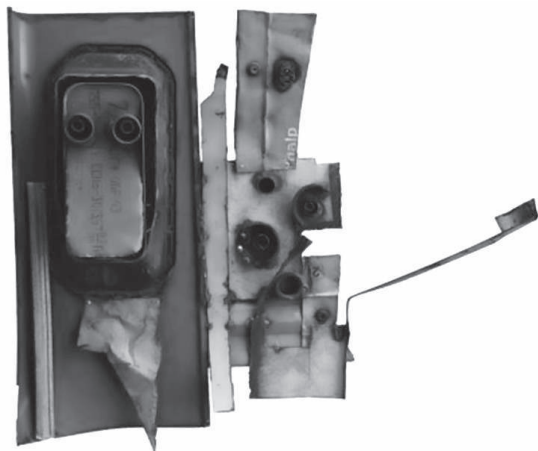
É neste ponto que a *performance*, neste caso a *performance* escultórica, pode ser a própria matéria de resistência, pois esta, como salientava Turner, “*inverts, perhaps lies to itself, and puts everything so to speak in the subjunctive mood as well as the reflexive voice*” (Turner, 1986: 25). Trata-se de evocar a memória histórica como instrumento de manipulação de futuros num contexto em que a *mise-en-scène* é instrumentalizada face a intentos políticos. As esculturas apresentam-se, deste modo, como um lugar de memória liminar que permite a negociação de significados e mnemónicas associadas à Guerra Civil, espelhando contramemórias coadas pelas experiência pessoal do artista.

Gonçalo Mabunda: “a história não enterramos, mas reconstruímos”

Armas. Fragmentos e fragmentos de armas. Armas que dão forma a um cadeirão. Um canhão de uma bazuca transforma-se num saxofone, a extremidade de um AK-47 num corpo de mulher, cápsulas de balas formam o dorso de um crocodilo, e um mecanismo G3 compõe uma rosa. Sobrçando a máscara de soldar em seu rosto, Gonçalo Mabunda

debruça-se sobre os fragmentos de armamento, unindo os materiais bélicos através da máquina de soldar. As ideias, refere, “surgem do que acontece ao meu redor e daquilo que vou reflectindo...” (Entrevista a Mabunda, 2015).

Figura 5 ▶ *Sou jovem para ser desempregado e velho para trabalhar*, escultura por Gonçalo Mabunda⁵



Gonçalo Mabunda nasceu em 1975 e foi um dos artistas moçambicanos que integrou o projecto TAE, do Conselho Cristão de Moçambique, sendo que desde então trabalha com armas da Guerra Civil Moçambicana, recuperadas em 1992, sendo a sua arte caracterizada por ostentar conexões fundamentalmente políticas e por um assumido diálogo com a memória colectiva do seu país. E se a História é composta por memórias fortes, memórias de carácter hegemónico, as “memórias fracas”, marcadas pela ucrónia, acalentam-se na memória dos grupos subalternos, das minorias (Godinho, 2014a). Assim, num jogo entre as memórias fracas e fortes, Gonçalo Mabunda revolta-se contra as tentativas de hegemonização memorial impostas geralmente em países com longas ditaduras ou guerras civis, que se esforçam pela “recuperação da versão dos vencidos, obstando às memórias paraplégicas” (Godinho, 2014a: 195), não permitindo que um determinado segmento da sociedade aí se sintam reflectido (Godinho, 2014a). Procura, deste modo, reflectir as memórias fracas, referindo que “a história não enterramos mas reconstruímos, dando outro sentido, um sentido de paz e de reflexão sobre a nossa história” (Entrevista a Mabunda, 2015).

Mabunda já trabalhava com metal antes, mas com as armas teve maior projecção a nível internacional. Refere: “Comecei a trabalhar como estafeta, e nas horas vagas ia para o ateliê ver o que estava a acontecer. De vez em quando davam-me as sobras das tintas, e fazia os meus próprios quadros. Fui

experimentando, experimentando...” (Anjos e Silva, 2013), até que foi bater à porta do Núcleo de Arte de Maputo. A sua primeira obra com armas, *O Viajante*, foi construída em partes separadas, de forma a representar aqueles que foram mortos e esquecidos nos anos da guerra. Os seus familiares e vizinhos mortos durante a Guerra Civil ouviam agora a sua voz reflectida no metal (Raghavan, 2012). Era esta uma forma de *mise-en-scène* do drama social da Guerra Civil Moçambicana, “uma plataforma dramaturgica, um palco, onde o drama social em questão é performatizado de acordo com um *script* particular” (Peralta, 2014: 221), evocando as memórias fracas e a relação entre memória e performatividade.

Referia-nos Paul Connerton que a nossa experiência do presente depende do nosso conhecimento acerca do passado, estando a nossa percepção do mundo presente irremediavelmente submetida a acontecimentos e objectos do passado. Vivemos o nosso presente de acordo com os diferentes passados que com este se podem relacionar (Connerton, 1999). Assim, “as nossas imagens desse passado servem normalmente para legitimar a ordem social presente” (Connerton, 1999). Deste modo, a transmissão e conservação das imagens do passado e o conhecimento dele recolhido são permitidas através de *performances* como estas que Gonçalo Mabunda põe em cena. Assim, esta *mise-en-scène* do drama social rapidamente se transforma em “lugar de memória”. De facto, Gonçalo Mabunda joga com a subversão e emblematização dos imaginários associados à Guerra Civil e aos objectos que a caracterizam, permitindo colocar em cena rearticulações do passado no presente. Esta instrumentalização da memória sobraçada por Gonçalo Mabunda pode ser integrada nas formas de resistência locais, que posteriormente se autonomizam e ampliam à escala global.

Figura 6 ▶ *Trono de um rei africano*, escultura por Gonçalo Mabunda⁶



De acordo com Gonçalo Mabunda, “com as armas tento passar a mensagem oposta de que a arma foi feita para matar, ou seja, na minha obra as armas têm um motivo de lazer (estético) e de reflexão” (Entrevista a Mabunda, 2015). Assim o é na sua obra mais célebre, o “trono africano”. Esta é uma escultura em forma de cadeirão, feita a partir de armas do tipo *AKM-47*, que remete para o facto de a história do continente africano se ter consolidado a partir de lutas armadas. Para Mabunda as *AKM-47* são o objecto que para si adquire um maior significado e simbolismo, porque, segundo o artista, “é das armas mais baratas e que mais mata a nível mundial” (Entrevista a Mabunda, 2015), pelo que para si “quanto mais destas armas destruir mais me sinto realizado” (Entrevista a Mabunda, 2015).

Figura 7 ▶ *Patrão estrangeiro*, escultura por Gonçalo Mabunda⁷



Mabunda forja a ferro e fogo peças artísticas que gritam a memória de uma guerra civil arrasada, visando sensibilizar o público para a situação política e social africana, mas também mundial. O artista reúne na sua exposição *Ilegível Memória* (2013) uma série de obras construídas a partir de metais e armas desactivadas com nomes bastante sugestivos: “Dá ao povo o que é de César”, “Sou jovem para ser desempregado e velho para trabalhar”, ou “Patrão estrangeiro” intitulam esculturas que fazem parte desta exposição. Entre estas está a escultura “O viajante inocente”, referência explícita à declaração de paz, figurando um homem numa mota que, após a assinatura da declaração da paz no seu país, decide viajar de Maputo a Rovuma e do Zumbo ao Índico.

De acordo com o testemunho do artista, “visa a minha obra furar barreiras que através da linguagem ‘normal’ não se furam. As obras de arte

acho que conseguem ter mais voz” (Entrevista a Mabunda, 2015). Assim, o artista acredita que passa uma mensagem à sociedade, não necessariamente política, embora refira que “quando se fala de armas é mais político” (Entrevista a Mabunda, 2015). Acrescenta, “não acredito nos políticos” (Entrevista a Mabunda, 2015).

Trata-se, neste caso, não de um formato de insurgência em grande escala, mas de um outro formato igualmente válido “*de resistencias pequeñas o locales no vinculadas al derrocamiento de los sistemas de poder, ni siquiera a las ideologías de emancipación*” (Abu-Lughod, 1990: 180). A proposta da Lila Abu-Lughod apresenta-se bastante frutífera nesta análise, dado que sugere utilizar a resistência como um diagnóstico de poder. Como refere a autora, muitas das abordagens ao tema da resistência, como de Bourdieu ou Gramsci, “están más interesadas en buscar resistentes y en explicar la resistencia que en analizar el poder, me parece que no exploran tanto como podrían las implicaciones de las formas de resistencia que localizan” (Abu-Lughod, 1990: 181).

Abu-Lughod destaca ainda que nos seus primeiros estudos era visível a tendência para transmitir uma visão romântica da resistência, “a interpretar todas las formas de resistencia como signos de la ineficacia de los sistemas de poder y de la capacidad y creatividad del espíritu humano en su negativa a ser dominado” (Abu-Lughod, 1990: 182). Isto fazia com que deixassem de diferenciar as diversas formas de resistência, dando por fechadas algumas questões acerca dos mecanismos de poder (Abu-Lughod, 1990). Ao sugerir usar a resistência como diagnóstico de poder, a autora retorna aos argumentos de Foucault, que, visando um questionamento acerca do poder como algo eterno e maioritariamente repressivo, afirmava que “donde hay poder, hay resistencia” (Abu-Lughod, 1990: 182). A ideia era demonstrar que o poder não funciona apenas negativamente, negando, restringindo e proibindo, mas também positivamente, produzindo sistemas de conhecimento, discursos, formas de prazer, salientando ainda que “esta resistencia nunca está en posición de exterioridad con respecto al poder” (Abu-Lughod, 1990: 182).

Deste modo, ao procurar transcender as teorias abstractas do poder, a autora procurou reverter a afirmação de Foucault, afirmando que “donde hay resistencia, hay poder” (Abu-Lughod, 1990: 183). Assim, evidencia uma estratégia metodológica que nos permite estudar o poder em situações concretas, “en los ricos y a veces contradictorios detalles de la resistencia” (Abu-Lughod, 1990: 183), permitindo-nos analisar a transformação processual das relações de poder. Através das formas de resistência é possível entender melhor as estruturas tradicionais do poder, como se verifica no caso das obras de Gonçalo Mabunda.

Faltas e Paes (2004) descrevem, no seu estudo sobre o projecto TAE, o acompanhamento de uma visita da equipa do TAE à cidade de Mopeia, visando a destruição e recolha de armas para o projecto. Referem ter sido realizada uma cerimónia que incluiu discursos dos dignatários locais, todavia jamais foi feita referência à transformação das armas em arte, sendo que a justificação dada pela equipa foi que “as pessoas não entenderiam as ideias dos artistas e que mostrar as peças poderia ter até mesmo um impacto negativo”, podendo ser confundida com magia, se considerarmos a relevância da feitiçaria para os povos moçambicanos (Faltas e Paes, 2004: 35). O que se poderia apreender disto à primeira vista é que, no caso de Moçambique, as formas artísticas da resistência estão a perder importância no campo das relações de poder, principalmente fora das zonas urbanas e nas camadas mais jovens. Poderia nomear como argumento justificativo para isto outros meios de comunicação, como a rádio ou o espaço cibernético, que se assumem como espaços de comunicação por excelência, bastante propícios à proliferação de ideias dissonantes. Mas, por outro lado, visivelmente o acesso por determinados segmentos populacionais a este modo de resistência é absolutamente boicotado pelos próprios Conselho Cristão de Moçambique e Núcleo de Arte de Maputo, revelando a ambiguidade das relações de poder.

Do interesse internacional pelas esculturas resultou que tenham sido levadas num *tour* pelos Estados Unidos, Grã-Bretanha, Itália e França (Faltas e Paes, 2004: 32), dando uma nova vida à visibilidade deste tipo de arte. Porém, isto levou a que o TAE interrompesse o fornecimento de armas aos artistas por, ao exporem as obras por sua conta, deixarem de beneficiar financeiramente o projecto (Faltas e Paes, 2004). Deste modo, é possível perceber que as esculturas são pensadas e produzidas dentro de relações de poder, e evocam e produzem representações acerca dessas mesmas relações de poder, pelo que, como referia Lila Abu-Lughod parafraseando Foucault, “no entendemos la resistencia como una fuerza de reacción en parte independiente o fuera del sistema de poder” (Abu-Lughod, 1990: 193). Isto permite-nos compreender que em relação a estas formas de resistência singulares, na linha de pensamento da Lila Abu-Lughod (1990), certas relações de poder operam através da restrição dos movimentos e actividades diárias dos subalternos, o que justifica, por um lado, por que motivo o projecto do TAE tem tão pouca visibilidade em Moçambique e noutros contextos africanos, enquanto ganhou uma mediação enorme fora do continente africano; por outro, por que motivo foi boicotado a certos segmentos da população o acesso às esculturas, bem como o acesso às armas por parte dos artistas. É certo que, em termos ideológicos, a mensagem que os artistas procuravam transmitir através das

esculturas se mantém fundamentalmente a mesma, embora um pouco mais abrangente, porque, como me referia Gonçalo Mabunda, “a guerra existe não apenas em África” (Entrevista a Mabunda, 2015).

Podemos concluir que este tipo de resistência não é de modo algum independente dos sistemas de poder, sendo que o interesse está em perceber a peculiaridade destas formas de resistência, ou seja, compreender “cómo viajan entre dos sistemas y qué pueden decirnos de las relaciones de poder en tales condiciones” (Abu-Lughod, 1990: 199). Os discursos e manifestações de resistência que as esculturas evocam não são discursos embebidos apenas no seu contexto de origem, ou seja, a sociedade moçambicana, mas reflectem a influência internacional, bem como a omnipresença do Estado. Isto faz com as esculturas e os artistas se vejam envolvidos em relações de poder imensamente complexas que unem a economia africana e submetem a percepção artística local aos ímpetus e contextos mundiais, fazendo com que estas formas de resistência, inicialmente locais, sejam englobadas num fluxo global e adaptadas a diferentes sistemas de poder que variam de acordo com as diferentes sociedades. Assim, como refere Abu-Lughod, “esto puede hacer pensar en cajas dentro de cajas dentro de cajas. Pero es una imagen errónea. Más adecuada sería la imagen de campos que se solapan y formas de sometimiento que se entrecruzan y cuyos efectos en individuos ubicados en momentos históricos específicos varían tremendamente” (Abu-Lughod, 1990: 204).

Figura 8 ▶ Máscara africana, escultura por Gonçalo Mabunda⁸



Um bom exemplo do cruzamento destes campos é a escultura das máscaras africanas de Gonçalo Mabunda, pois denunciam “a utilização de

elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais” (Hobsbawm, 1984: 14). Se de um ponto de vista local podem ter sido inspiradas nas máscaras tribais e simbolizar as transformações sociais e políticas pelas quais Moçambique passou, evocando as várias máscaras que o país sobraçou ao longo do seu “drama social”, desde a independência em 1975, ao modelo comunista e à frágil democracia; máscaras colocadas umas após outras, umas dando face ao nacionalismo, outras ao socialismo, à modernidade, à liberdade de expressão; por outro lado, simbolizam, de um ponto de vista mais geral e globalizante, a “nova falsidade que existe, porque existem muitas pessoas hoje em dia com duas caras” (Entrevista a Mabunda, 2015). Se, por um lado, o artista é “influenciado pela tradição africana” (Entrevista a Mabunda, 2015), por outro, bebe de referências como Braque e Picasso e procura “sensibilizar não apenas para a situação africana mas mundial” (Entrevista a Mabunda, 2015).

Considerações finais

O presente artigo permite-nos compreender as esculturas de Mabunda e Nhatugueja como fontes explicitadoras/denunciadoras, ou até mesmo criadoras de tensões. Através da transformação das armas em arte, os artistas procuram fomentar dissensos, tornando visível o que os consensos dominantes tentam obscurecer ou apagar. As obras de Mabunda e Nhatugueja são intervenções contra-hegemónicas cujo objectivo se pauta por perturbar a imagem que o consenso hegemónico tenta forjar. E, de facto, a escultura, como a peste, tem essa vantagem de “afetar todos os lugares do corpo, todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em via de se manifestar” (Artaud, 1983: 17), que, evocando contramemórias, discursos subversivos e dissidentes, funciona como “arma dos fracos” (Scott, 2000).

As esculturas 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 os artistas expressam ideias radicalmente opostas àquelas que o objecto isolado transmite funcionalmente. Isto permite uma valorização da resistência, associada a uma esfera pública, na qual o objecto artístico sobe à cena. É este um valor que se apresenta contraditório com os próprios objectos em que se estrutura a arte. Os artistas aproveitaram esta contradição para resistir e reafirmar não apenas o estatuto do objecto artístico e simbólico, mas também as próprias memórias que ele evoca. A questão que coloco em relação ao impacto destas esculturas na sociedade moçambicana é semelhante à que Lila Abu-Lughod colocou no caso da poesia

beduína, ou seja, será que a ideologia oficial é sempre hegemónica? Será que a resistência cultural conta tanto quanto a resistência de outra índole?

É possível também aferir que uma análise desta possível reinvenção/adaptação das obras ao contexto internacional, bem como a transformação de objectos de guerra em objectos artísticos, não se pode esgotar na tão célebre dicotomia “tradição/costume” evidenciada por Hobsbawm, que faz a distinção entre “tradição”, inventada e manipulada com vista a um fim, e “costume”, próprio das sociedades ditas tradicionais (Hobsbawm, 1984). Dar demasiada importância a esta febre dicotómica seria incorrer numa outra dicotomia que classifica as coisas numa dualidade verdadeiro/falso, partindo do pressuposto de que apenas as esculturas baseadas na antiga tradição e produzidas no contexto tradicional são genuínas e autênticas. Ainda que a proposta de estudo destas tradições ou reinvenções se apresente frutífera como uma forma de esclarecer as relações humanas com o passado (Hobsbawm, 1984), como vimos no caso das esculturas de Mabunda e Nhatugueja, que têm uma estreita relação com memórias traumáticas da Guerra Civil Moçambicana, ela tende a evocar uma recorrente instrumentalização do passado, e, como nos demonstra Peralta, o passado, conforme representado no “presente”, não pode ser um produto exclusivo de uma manipulação político-ideológica. Este corresponde não só à forma como um determinado colectivo se auto-representa, mas também à forma como é representado, pois a memória social é “um espaço de contestação entre diferentes vozes, cada uma delas procurando fazer ouvir a sua versão do passado” (Peralta, 2007: 14). Em suma, o passado integra as vidas de cada um, independentemente de uma instrumentalização que possa existir dessa memória, deste modo, a memória social constitui-se através da integração de diferentes passados individuais num passado comum a um colectivo de indivíduos, sendo que as manifestações escultóricas de Gonçalo Mabunda e Hilário Nhatugueja, ao transportarem tanto memórias hegemónicas reivindicadas à história oficial, como memórias fracas e traumáticas, são uma manifestação por excelência desta multiplicidade.

Notas

- 1 Fonte: Rede Angola (2014), *Há guerra em Moçambique*. Disponível em <<http://www.redeangola.info/especiais/ha-guerra-em-mocambique/>> [Consultado a 18 de Maio de 2016].
- 2 Fonte: Nhatugueja, Hilário (2006), *Bird of Peace*. Disponível em <http://www.askart.com/artist/Hilario_Nhatugueja/11159581/Hilario_Nhatugueja.aspx#> [consultado a 15 de Maio de 2016].
- 3 Fonte: Nhatugueja, Hilário (2005), *Tree of Life*. Disponível em <<https://mumbaibombay.wordpress.com/tag/uk/>> [consultado a 15 de Maio de 2016].

- ⁴ Fonte: Nhatugueja, Hilário (2005), *Tree of Life*. Disponível em <<https://mumbaibombay.wordpress.com/tag/uk/>> [consultado a 15 de Maio de 2016].
- ⁵ Fonte: Mabunda, Gonçalo (2013), *Sou jovem para ser desempregado e velho para trabalhar*. Disponível em <<http://www.goncalo-mabunda.com/pt-pt/diversos>> [consultado a 15 de Maio de 2016].
- ⁶ Fonte: Mabunda, Gonçalo (2004), *Trono de um rei africano*. Disponível em <<http://www.goncalo-mabunda.com/pt-pt/tronos>> [consultado a 14 de Maio de 2015].
- ⁷ Fonte: Mabunda, Gonçalo (2013), *Patrão estrangeiro*. Disponível em <<http://www.goncalo-mabunda.com/pt-pt/patrao-estrangeiro>> [consultado a 14 de Maio de 2015].
- ⁸ Fonte: Gonçalo Mabunda (2011), *Mask*. Disponível em <<http://www.goncalo-mabunda.com/pt-pt/mascaras>> [consultado a 14 de Maio de 2015].

Referências bibliográficas

- ABU-LUGHOD, Lila (1990), "La resistencia idealizada: trazando las transformaciones del poder a través de las mujeres beduínas", *American Ethnologist*, 17 (1), pp. 41-55.
- ANJOS, Mafalda e António Silva (2013), "Gonçalo Mabunda: um artista cool", *Expresso* (em linha), 29 de Abril. Disponível em <<http://expresso.sapo.pt/iniciativaseprodutos/ligacoes-fortes/goncalo-mabunda-um-artista-cool=f803463>> [consultado a 03 de Junho de 2017].
- ARTAUD, Antonin (1983), *O teatro e seu duplo*, São Paulo, Martins Fontes.
- CONNERTON, Paul (1999), *Como as sociedades recorram*, Oeiras, Celta Editora, pp. 1-7; 47-119.
- COUTO, Mia (1996), *A varanda do Frangipani*, Lisboa, Editorial Caminho.
- CRUZ E SILVA, Teresa (2001), "Moçambique: um perfil", *Projecto Reinvenção da Emancipação Social*, Centro de Estudos Sociais – Laboratório Associado Universidade de Coimbra. Disponível em <<http://www.ces.uc.pt/emancipa/gen/mozambique.html>> [consultado a 20 de Maio de 2016].
- FALTAS, Sami e Wolf-Christian Paes (2004), "Transformação de armas em enxadas: a abordagem TAE para um desarmamento prático", *Bonn International Center for Conversion*, Alemanha, BICC.
- FONSECA, Maria Emília (2011), *Touching Art: The Poetics and the Politics of Exhibiting the Tree of Life*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- GAL, Susan (1995), "Language and the Arts of Resistance, Review of Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts by James Scott", *Cultural Anthropology*, 10 (3), pp. 407-424.
- GODINHO, Paula (2012), "Usos da memória e práticas do património. Alguns trilhos e muitas perplexidades", in Paula Godinho (coord.), *Usos da memória e práticas do património*, Lisboa, Colibri.
- GODINHO, Paula (2014a), "A violência do olvido e os usos políticos do passado: lugares de memória, tempo liminar e drama social", in Paula Godinho (coord.), *Antropologia e performance – Agir, atuar, exibir*, Castro Verde, 100Luz, pp. 193-213.
- GODINHO, Paula (2014b), "Agir, atuar, exibir. Antropologia e performance, uma introdução", in Paula Godinho (coord.), *Antropologia e performance – Agir, atuar, exibir*, Castro Verde, 100Luz, pp. 9-24.
- HOBBSAWM, Eric (1984), "Introdução: a invenção das tradições", in E. Hobsbawm e T. Ranger (orgs.), *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- LEÃO, Ana (2004), "Monograph 94 Portuguese: armas em Moçambique", in *Programa de Gestão de Armas do ISS*, Pretoria, Institute for Security Studies Publications, pp. 1-12; 20-29.
- LEPECKI, André (2011), "Coreopolítica e coreopolícia", *ILHA*, 13 (1), pp. 41-60.
- LEPECKI, André (2013), "Planos de composição: dança, política e movimento", in P. Raposo et al. (orgs.), *A terra do não-lugar. Diálogos entre antropologia e performance*, Florianópolis, Editora UFSC, pp. 109-120.
- MABUNDA, Gonçalo (2015), Entrevista por telefone, Lisboa/Paris: 12 de Maio de 2015. Entrevista concedida a Sílvia Raposo.
- NHATUGUEJA, Hilário (2015), Entrevista em Gmail, email do google (em linha), Lisboa/Moçambique: 29 de Agosto de 2015. Entrevista concedida a Sílvia Raposo.
- NORA, Pierre (1984), "Entre memória e história – A problemática dos lugares", *Les lieux de mémoire. I La République*, Paris, Gallimard, pp. 18-42. [Tradução de Yara Aun Khoury.]
- OLIVEIRA, Alecsandra Matias de (2009), "Arte como lugar da memória", *Travessias* (UNIOESTE. Online), (1), pp. 1-26.
- PERALTA, Elsa (2007), "Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica", *Arquivos da Memória* (Antropologia, Escala e Memória), N.º 2 (Nova Série), CEEP.
- PERALTA, Elsa (2014), "O monumento aos combatentes: a performance do fim do império no espaço sagrado da Nação", in Paula Godinho (coord.), *Antropologia e performance – Agir, atuar, exibir*, Castro Verde, 100Luz, pp. 203-234.
- RAGHAVAN, Sudarsan (2012), "In Mozambique, transforming guns into art", em *Washington Post*, 08 de Novembro. Disponível em <http://www.washingtonpost.com/world/africa/in-mozambique-transforming-guns-into-art/2012/11/07/a1231d44-2508-11e2-92f8-7f9c4daf276a_story.html> [consultado a 14 de Maio de 2015].
- RIBEIRO, Vinicius Rosa (2014), *Democracia e conflito: a sociedade civil em Moçambique*, Trabalho realizado no âmbito do curso de Ciência Política e Relações Internacionais, Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, Brasil.
- ROLLETTA, Paola (2008), *Fiel dos Santos: Sculpteur*, Éditions de l'Oeil.
- SCOTT, James C. (2000), *Los dominados y el arte de la resistencia*, Ediciones ERA, S.A. de C.V., pp. 17-71.

TURNER, Victor (1974), *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*, Petrópolis, Vozes, pp. 9-13; 116-160.

TURNER, Victor (1986), *The Anthropology of Performance*, Nova Iorque, PAJ Publications.

TURNER, Victor (2008), "Dramas sociais e metáforas rituais", *Drama, campos e metáforas*, Niterói, EdUFF.

VAN GENNEP, Arnold (1978), *Os ritos de passagem*, Petrópolis, Vozes, pp. 9-33.

Recebido a 22/01/2016. Aceite para publicação a 08/08/2017.

Sílvia Raposo (silvia961993@gmail.com). Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA). Edifício ID, FCSH-Nova, Av. Berna, 26, sala 3.09, 1069-061 Lisboa, Portugal.