

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

Artigo escrito em memória do artista Hilário Nhatugueja

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.

Posto isto, no séc. 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, manteve-se isolada dos restantes processos de independência. Isto fez com 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-Zimbabue 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 de Moçambique (RENAMO). As investidas da RENAMO levam a uma longa Guerra Civil que apenas culmina em 1992 (Idem). 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. 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, através de uma evidência da arte enquanto lugar de memória, procuro 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 baseio-me na obra de Hilário Nhatugueja, um dos artísticas que integrou o TAE – através da qual tento 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 contra-memórias coadas pela experiência traumática dos artistas que procuram provocar o dissenso tendo em vista a resistência e agencia cultural.

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

Em 1992, aplacadas as fúrias bélicas que submeteram Moçambique a vários conflitos armados - a luta pela independência entre 1964 e 1974 e os 14 anos que se seguiram da guerra civil -, o país emerge finalmente por entre os escombros da Guerra. Mas, após a retirada da operação da 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 África do Sul implantaram a «operação Rachel», uma iniciativa de desarmamento que vem sendo desenvolvida 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, partindo do discurso e da obra de Hilário Nhatugueja, procura-se um entendimento 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.

Hilario 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 torna-se naquilo que querem os seus fundadores, até porque se assim não o 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, 2011: 229). Por este motivo as esculturas podem ser entendidas como espaços liminares, são “the betwixt and between” (Schechner, 1986: 7).



Bird of Peace, escultura de Hilario

Nhatugueja 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 qual 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 ativista, o artista destaca que prefere:

“morrer sabendo que chamei atenção e a consciência da possibilidade de vivermos em harmonia sem necessidade de destruição de nenhuma vida. Acredite que as vezes as pessoas lutam por algo que tão bem poderiam compartilhar 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 encenação/mise-èn-scene 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.



Tree of Life, escultura por Hilario Nhatugueja, Kester, Fiel dos Santos e Adelino Serafim Maté

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



Pormenor da escultura *Tree of Life*, obra por Hilario Nhatugueja, Kester, Fiel dos Santos e Adelino Serafim Maté.

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 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 it self, 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-èn-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 contra-memórias coadas pelas experiência pessoal do artista.

Considerações finais

Em suma, é possível compreender o trabalho de Nhatugueja como fonte explicitadora/denunciadora, ou até mesmo, criadora de tensões. Através da transformação das armas em arte, o artista procura fomentar dissensos, tornando visível o que os consensos dominantes tentam obscurecer ou apagar. As obras de 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 contra-memórias, discursos subversivos e dissidentes, funciona como *arma dos fracos* (Scott, 1990).

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 o artista expressa 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 sob à cena. É este um valor que se apresenta contraditório com os próprios objectos em que a arte se estrutura. 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. A questão que deixo em aberto em relação ao impacto destas esculturas na sociedade moçambicana é semelhante à que Lila Abu-lughod colocou no caso da poesia beduína (Abu-lughod, 1990), ou seja, será que a ideologia oficial é sempre hegemónica? Ou será que a resistência cultural conta tanto quanto resistência de outra índole?

Bibliografía

Abu-lughod, Lila (1990), “La resistencia idealizada: trazando las transformaciones del poder a través de las mujeres beduínas”, Em *American Ethnologist*, vol. 17, n.o 1 (Feb.), pp. 41-55 [Trad. María Enguix].

Artaud, Antonin (1983), *O Teatro e seu Duplo*, São Paulo: Martins Fontes, Coleção OPUS 86.

Cruz e Silva, Teresa (2001), “Moçambique: um perfil”, Projecto Reivenção 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 PAES, Wolf-Christian (2004). “Transformação de armas em enxadas: a abordagem TAE para um desarmamento práctico”, Em *Bonn international center for conversion*, Alemanha: BICC.

Fonseca, Maria Emília (2011), *Touching Art: The Poetics and the Politics of Exhibiting the Tree of Life*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.

Godinho, Paula (2014B), “Agir, atuar, exhibir. Antropologia e Performance, uma introdução”, in Paula Godinho, coord. *Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exhibir*. Castro Verde: 100Luz, pp. 9-24.

Leão, Ana (2004), Monograph 94 Portuguese: Armas em Mocambique, Em *Programa de Gestão de Armas do ISS*, Pretoria: Institute for Security Studies Publications, pp. 1-12; 20-29.

Lepecki, André (2011), “Coreopolítica e coreopolícia”, Em *ILHA*, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun.

Lepecki, André (2013), “Planos de composição: dança, política e movimento”, Em Raposo et AL, *A terra do não-lugar. Diálogos entre antropologia e performance*, Florianópolis: editora UFSC, 2013, p. 109 – 120.

Lowenthal, David (1995). “Como conhecemos o passado”, Em *The past is a foreign country*. 7ª Edição. [Trad. Lúcia Haddad], Cambridge: Cambridge University Press, pp. 63-180.

Nora, Pierre (1984), “Entre memória e história – a problemática dos lugares”, Em *Les lieux de mémoire*. I La République, Paris, Gallimard, pp. 18-42. [Tradução de Yara Aun Houry].

Ribeiro, V. R. (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.

Schechner, Richard (1986). “Victor Turner’s Last Adventure”, Em Turner, Victor (1986), *The Anthropology of Performance*, NY: PAJ Publications.

Scott, James (2000), *Los Dominados y El Arte de la Resistencia*, Ediciones ERA, S.A. de C.V., pp.17-71.

Turner, Victor (1986), *The Anthropology of Performance*, NY: PAJ Publications.

por [Sílvia Raposo](#)

[A ler](#) | 5 Setembro 2017 | [arte](#), [guerra](#), [Hilário Nhatugueja](#), [memória](#), [moçambique](#)