

# Gonçalo Mabunda e a estética dos destroços: arte, metamorfose e mercado

*Gonçalo Mabunda and the Aesthetics of Wreckage: Art, Metamorphosis and Market*

*Gonçalo Mabunda y la estética de los destrozos: arte, metamorfosis y mercado*

Valdir Pierote Silva

Universidade de São Paulo

E-mail: v.pierote@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8763-3879>

Denise Dias Barros

Universidade de São Paulo

E-mail: ddbarros@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4145-3415>

## RESUMO

Este artigo analisa parte da obra do artista moçambicano Gonçalo Mabunda, destacando suas indagações sobre arte, guerra e poder. Com base em estudos documentais, bibliográficos e observações de campo realizadas em duas viagens a Maputo (em 2022 e 2024), o texto problematiza a inserção de Mabunda no circuito global de arte, discutindo a demanda por exotismo e autenticidade impostas à produção de artistas africanos, bem como as estratégias mobilizadas, nesse contexto, para assegurar sustentabilidade financeira e reconhecimento. Apoiando-se nas críticas de Mbembe (2009) e de Hassan e Oguibe (2001) à essencialização de uma suposta autenticidade africana, o artigo recorre a Meigos (2018) e Agamben (2009) para discutir a circulação da obra de Mabunda no mercado de arte em Moçambique.

Palavras-chave: *Gonçalo Mabunda; arte contemporânea; Moçambique; arte e guerra.*

## ABSTRACT

This paper examines part of the work of Mozambican artist Gonçalo Mabunda, highlighting his reflections on the connections between art, war, and power. Based on documentary research, bibliographic studies, and field observations conducted during two trips to Maputo (in 2022 and 2024), the text explores Mabunda's integration into the global art circuit. It questions the demand for exoticism and authenticity in the production of African artists, as well as the strategies employed to achieve financial sustainability and recognition. Drawing on critiques by Mbembe (2009), and Hassan and Oguibe (2001) regarding the essentialization of a supposed African authenticity, the paper references Meigos (2018) and Agamben (2009) to analyze the circulation of Mabunda's work in the Mozambican art market.

Keywords: *Gonçalo Mabunda; contemporary art; Mozambique; art and war.*

## RESUMEN

Este artículo analiza parte de la obra del artista mozambiqueño Gonçalo Mabunda, destacando sus indagaciones sobre el arte, la guerra y el poder. A partir de estudios documentales, bibliográficos y observaciones de campo realizadas en dos viajes a Maputo (en 2022 y 2024), el texto problematiza la inserción de Mabunda en el circuito global del arte, discutiendo las demandas de exotismo y autenticidad impuestas a la producción de artistas africanos, así como las estrategias movilizadas, en este contexto, para asegurar sostenibilidad financiera y reconocimiento. Apoyándose en las críticas de Mbembe (2009) y de Hassan y Oguibe (2001) a la esencialización de una supuesta autenticidad africana, el artículo recurre a Meigos (2018) y Agamben (2009) para analizar la circulación de la obra de Mabunda en el mercado del arte en Mozambique.

Palabras clave: *Gonçalo Mabunda; arte contemporáneo; Mozambique; arte y guerra.*

## Introdução

*No sólo nos disimulamos a nosotros mismos y nos hacemos transparentes y fantasmales; también disimulamos la existencia de nuestros semejantes. No quiero decir que los ignoremos o los hagamos menos, actos deliberados y soberbios. Los disimulamos de manera más definitiva y radical: los ninguneamos. El ninguneo es una operación que consiste en hacer de Alguien, Ninguno. La nada de pronto se individualiza, se hace cuerpo y ojos, se hace Ninguno.<sup>1</sup>*

Octavio Paz

A associação entre violência e poder, na reflexão artística sobre repressão, incorpora tanto experiências marcadas pela consciência e expectativa da finitude quanto interrogações políticas e éticas. Metamorfosear a morte impressa em destroços de guerra é um convite singular do artista moçambicano Gonçalo Mabunda, que problematiza em suas obras o desejo de aniquilação de alteridades e a concentração de poder bélico como elemento central de controle e governo.

Nascido em 1975, ano da independência de Moçambique, e pouco antes do início da guerra civil, Gonçalo Mabunda embaralha em sua trajetória as enormes transformações vivenciadas pelo país ao longo das últimas cinco décadas. Desde os anos 1990, ele cria máscaras, móveis, animais e figuras antropomórficas que expressam sofisticada ação interpretativa, além da capacidade de articular questões moçambicanas, africanas e globais. Uma arte mixada, segundo Amselle (2005), fruto das realidades intrincadas e efervescentes das cidades africanas do período pós-colonial: uma estética da metamorfose como resposta à decadência da arte ocidental, museificada e patrimonializada em vitrines assépticas e opulentas.

De caráter ensaístico, o texto integra investigações documentais, bibliográficas e reflexões elaboradas em conjunto pelos autores, além de observações conduzidas pela primeira autoria durante duas viagens de campo a Maputo, capital de Moçambique, realizadas em dezembro de 2022 e fevereiro de 2024.<sup>2</sup> O artigo analisa as obras de Gonçalo Mabunda, destacando o contexto que influenciou sua formação, com ênfase no projeto social Transformação de Armas em Enxadas (TAE), do qual é originário. Em seguida, aborda a inserção de sua produção no circuito global de arte, em um período marcado pela ascensão da chamada arte contemporânea africana. Ao explorar as tensões presentes no campo artístico, o texto discute a demanda persistente por exotismo e autenticidade na produção de artistas africanos, problematizando o mercado de arte e as estratégias adotadas por criadores locais, como Mabunda, para alcançar sustentabilidade financeira e reconhecimento internacional.

## **Metamorfoses: um artista em armas**

Ao observar as obras de Gonçalo Mabunda, como “O trono enraizado” (2019), não se consegue definir com exatidão, num primeiro momento, o material nelas utilizado, embora seja evidente que se trata de metal. Seria ouro? Bronze? Ferro? Cobre? À distância, não se consegue compreender a nobreza do metal manuseado para a construção daquelas peças, que parecem transitar entre o universo estético de ancestralidades africanas e a expressão cenográfica da indústria cultural euro-americana de filmes e seriados. Após um olhar mais atento, as esculturas desvelam destroços, restos, objetos de descarte, em um trabalho de ressignificação e de metamorfose. O senso comum poderia ainda associar esse tipo de escolha a precariedades do campo das artes em Moçambique, contexto no qual não existiriam componentes escultóricos clássicos disponíveis para as experimentações de Mabunda, que necessitou, por isso, recorrer ao “lixo” para criar suas obras.

No entanto, na proximidade, as produções chamam atenção pelas cápsulas metálicas que não parecem ser objetos típicos de um ferro velho, como seriam partes de carros ou de eletrodomésticos. Observa-se, em “O trono enraizado” (Fig. 1), cartuchos de balas para metralhadoras, além de fragmentos de armas e até ogivas de bombas desativadas. O reuso efetuado não é, portanto, um novo emprego do “lixo” metálico, mas a (re)criação de destroços de guerra, obrigando à confron-

tação da presença de eventos ainda vivos e atuais que remetem diretamente às relações de poder, à repressão e a estilhaços deixados por violência desnuda (Han, 2021), seja ela vivida ou transmitida.



Figura 1. O trono enraizado, 2019. Gonçalo Mabunda. Fonte: Larkin Durey Gallery.

Esta criação faz parte da série *Tronos*, que ampliou a notoriedade do artista, e imprime crítica e historicidade à guerra civil. Neste artigo, percorremos alguns elementos dessas problemáticas evidenciadas pela trajetória e criações de Gonçalo Mabunda. Obras como essa encontram ressonância na reflexão de um grupo de artistas de diferentes contextos africanos, que se voltam para composições com materiais que operam como dispositivos para a transformação – como os mantos do ganês El Anatsui e as instalações do beninense Aston (Serge Mikpon).

Moçambique teve um longo período de guerras no século passado e as peças transformadas por Mabunda são recolhidas de armamentos oriundas especialmente desse contexto.<sup>3</sup> Contudo, resta saber como ele reuniu um material tão abundante para dar forma às suas inúmeras criações. Gonçalo Mabunda recebia esses componentes do projeto Transformação de Armas em Enxadas (TAE), ação da qual é egresso como beneficiário. Trata-se de um projeto fundado em 1995, três anos

após o Acordo Geral de Paz que encerrou a guerra civil no país, desenvolvido pelo Conselho Cristão de Moçambique, de denominação protestante e sob a coordenação do Bispo Dinis Sengulane<sup>4</sup>. O TAE tinha o objetivo de

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 [agrícolas, comerciais, artísticas etc.] (Faltas; Paes, 2004, p. 19).

Em outros termos, o projeto funcionava como um espaço de troca de armas privadas por materiais de construção e itens para uso doméstico e na agricultura. As pessoas recebiam objetos como chapas de zinco, portas, bicicletas, máquinas de costura, tratores e enxadas, com o propósito de auxiliá-las em suas vidas cotidianas e difundir a ideia de uma cultura de paz. Contudo, posteriormente, “o projecto TAE decidiu, para além da colecta, troca e destruição de armas, transformar em peças de arte as armas destruídas, apresentando-as ao público” (Raposo, 2016, p. 64). Tal iniciativa ocorreu em colaboração com o Núcleo de Arte<sup>5</sup>, uma importante associação de artistas pela qual Gonçalo Mabunda foi inicialmente contratado, no início dos anos 1990, como mensageiro e faxineiro (Barbier, 2015). Em entrevista recente, o artista relembrou esse início:

Eu comecei por trabalhar no Núcleo de Arte, não como artista, mas como faxineiro do espaço. Enquanto trabalhava, comecei a observar os artistas a trabalharem, o que me começou a deixar curioso e com vontade de experimentar. Artistas como Miro e o falecido Victor de Sousa chegaram ao Núcleo com as suas telas, umas tintinhas, depois fizeram as suas obras e punham-nas à venda na Galeria. Então eu pensei se não poderia fazer o mesmo e comecei a tentar criar algo com o meu próprio material. E foi assim que cheguei até aqui... (Entrevista..., 2020).

Em tal espaço, foram realizadas várias formações com técnicas que possibilitavam aos artistas transformarem as armas recolhidas em esculturas de variados arranjos e, posteriormente, projetá-las como símbolos da pacificação que se buscava consolidar no país (Raposo, 2016). Mabunda recorda-se que “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* [...]” (apud Raposo, 2017, p. 67).

Além do Conselho Cristão de Moçambique, formado por um conjunto de igrejas protestantes minoritárias no país, o TAE era apoiado pela Fundação para o Desenvolvimento Comunitário, criada por Graça Machel, ex-ministra da educação e ex-primeira-dama de Moçambique. A iniciativa

recebia diversificadas doações externas de entidades do Japão, da Alemanha, do Canadá, da Holanda, da África do Sul, da Suécia e dos Estados Unidos. O projeto também teve apoio logístico do governo e importante ajuda da Operação das Nações Unidas em Moçambique (ONUMOZ) quando da sua criação (Faltas; Paes, 2004).

Com efeito, a ação buscava desconstruir “um dos legados mais perigosos da luta de libertação e da guerra civil, isto é, as milhões de armas e o enorme montante de munição e explosivos nas mãos da população” (Faltas; Paes, 2004, p. 7). Porém, inicialmente, não pretendia ser incentivo para inovações no mundo das artes em Moçambique ou mesmo uma forma de comércio de esculturas. O interesse era, no máximo, vender as peças de arte para apoiar as atividades do TAE, mas não foi isso que ocorreu. Muitos artistas ganharam visibilidade com suas produções e, depois, optaram por se desvincular do projeto e seguir de modo autônomo.

O próprio Núcleo de Arte construiu certa independência do TAE e criou, em 1998, com financiamento holandês, uma exposição virtual<sup>6</sup> com diversos artistas que trabalhavam a partir do material bélico descartado. Para Meigos (2018), os criadores egressos do TAE estabeleceram um estilo escultórico que recebeu significativo reconhecimento internacional e obras criadas no contexto do projeto ganharam circulação em exposições como *Africa Remix* (2004 a 2007) e a *Bienal de Veneza* (2015) ou em museus e galerias como o *Aomori Museum of Art* (Japão) e a *High Wade Gallery* (Londres). Contudo, essa expressiva visibilidade gerou incômodo na coordenação do projeto, uma vez que os criadores passaram a produzir e a vender obras sem intermediação e sem direcionar os valores recebidos à iniciativa. Diante desses movimentos de autonomia, o projeto cessou o fornecimento dos componentes das armas recolhidas aos artistas e passou a procurar outros integrantes que aceitassem criar objetos para beneficiar exclusivamente o TAE (Faltas; Paes, 2004; Raposo, 2016).

O artista Sitori, em entrevista a Meigos (2018), lembrou que a utilização de partes de armas na construção de objetos artísticos não era uma novidade em Moçambique. Algumas experiências já haviam ocorrido “logo após a independência nacional na obra colectiva patente na Praça dos Heróis Moçambicanos, onde existem instalações feitas a partir de bocados de aviões abatidos do exército colonial português” (Meigos, 2018, p. 114-115).



Faltas e Paes (2004), em relatório de avaliação do TAE realizado por um centro de pesquisa alemão<sup>7</sup>, afirmam que a iniciativa de arte teve muita importância para divulgar e arrecadar doações externas, mas não teve êxito em influenciar a população geral, que, segundo as entrevistas que constituem o relatório, não compreendia a proposta estética dos artistas. Maloa (2017), por sua vez, considera que o TAE não atingiu seus objetivos de desarmamento, já que a troca das armas passou a desinteressar os moçambicanos, pois os itens oferecidos tinham preço menor em comparação às metralhadoras ou rifles negociados.<sup>8</sup> Além disso, a quantidade de itens trocados, no total, foi baixa em relação às estimativas sobre o arsenal geral espalhado pelo país.<sup>9</sup>

É interessante notar que as obras criadas a partir de armas ganharam mais destaque internacionalmente do que o próprio projeto TAE, que, de certa forma, passou a ser visto como um elemento contextual na trajetória dos artistas. No entanto, a utilização de armamentos na produção de arte é extremamente relevante para a compreensão da formação de Moçambique. O fuzil russo Kalashnikov, AK-47, que adorna a bandeira do país, ainda é o equipamento exibido pelos policiais nas ruas durante as patrulhas (Barbier, 2015), e essas armas continuam a ressoar e reacender a questão do silêncio moçambicano sobre suas divisões internas e sobre a atual guerra no norte do país.

Participante crítico desse contexto, Gonçalo Mabunda é um dos artistas moçambicanos mais reconhecidos hoje em dia. Sua obra e trajetória permitem entender algumas linhas que se desenvolveram no mundo das artes do país, principalmente a partir dos anos 1990. A circulação global de suas obras e sua comercialização em espaços privados estão, em certa medida, relacionadas à abertura experimentada em Moçambique durante esse período, quando o país passou de um sistema político de caráter coletivista (1975-1986) para um novo modo de vida ancorado no liberalismo individualista (Meigos, 2018).

Antes dessa abertura, a abordagem de questões individuais, aquelas ligadas às subjetividades e às reflexões próprias, recebia menos atenção, pois a prática artística formal estava mais voltada para a construção da identidade coletiva moçambicana. O foco recaía em criações que se engajavam no projeto nacionalista de unificação cultural, em detrimento de carreiras particulares (Costa, 2013).



## Circulação global e o negócio da arte

*De facto, entendi que tinha que fazer dois tipos de arte: uma, de aeroporto, e outra para, por exemplo, seguir a rota do Africa Remix, para cuja exposição as nossas obras foram escolhidas, pois entendi que, afinal, somos contemporâneos. Parece-me que, até então, não o éramos (risos).*

Gonçalo Mabunda

Na passagem anterior, pequeno fragmento de uma entrevista concedida por Mabunda a Filimone Meigos (2018, p. 114, grifo nosso), o artista destaca dois tipos de mercado que mobilizam sua criação: o das grandes exposições, como a *Africa Remix*, e o do mundo das decorações e turismo. Ele revela profunda consciência da dinâmica desses dois tipos de negociação, que, em conjunto, manifestam dimensões do intrincado universo de intersecção entre arte e capitalismo, constituído por um amplo circuito de instituições, práticas e transações financeiras.

Como já apontado, nas últimas décadas, Gonçalo Mabunda ganhou expressiva visibilidade, o que lhe tem garantido representações em importantes galerias, reportagens em jornais de várias partes do mundo, trânsitos por grandes exposições, além de ser inspiração para pesquisas acadêmicas. A visibilidade global do artista parece ter derivado tanto de seu estilo escultórico inovador quanto de certo interesse por sua prática de ressignificação de destroços de guerra. Contudo, de modo adjacente, existia também, no momento de emergência desse reconhecimento, uma expressiva demanda ocidental pelas artes contemporâneas africanas.

A repercussão de grandes exposições, como *Magiciens de la terre* (Paris, 1989) e *Africa Remix* (2004-2007)<sup>10</sup>, e a crescente crítica da história e das narrativas centradas em perspectivas euro-americanas, contribuiu para uma forte interrogação do sistema de arte. Juntamente com outras mostras e movimentos culturais, tais vetores constituíram, desde 1980, rupturas e interpelações das visibilidades e apagamentos forjados nas relações de poder, questionando a utilização de gramáticas coloniais nas abordagens das artes africanas (Enwezor; Okeke-Agulu, 2015; Salum, 2014). Okwui Enwezor e Chika Okeke-Agulu (2015) apontam, no entanto, que, ao se adotar o termo arte contemporânea africana, é preciso pensar de modo abrangente, uma vez que ele

acomoda derrapagens, incompletudes, excentricidades, idiossincrasias e ambivalências. [...] e não deve ser entendido em termos etnocêntricos, nacionais, regionais ou mesmo continentais em si, mas sim como uma rede de posições, estratégias e filosofias que representam a multiplicidade das tradições culturais e arquivos disponíveis (Enwezor; Okeke-Agulu, 2015, p. 26).

Foi nesse panorama que Mabunda ampliou sua circulação global, iniciada especialmente com sua participação na *Africa Remix*. Sobre essa exposição, ele comentou:

[estive na] *Africa Remix*, na Alemanha, porque fui convidado, pela primeira vez, para expor a minha arte numa exposição, coisa que nunca me passaria pela cabeça. Naquele tempo, eu não sabia nada sobre o que era arte, ou sobre o que era Arte Contemporânea. E, simplesmente, um dos maiores curadores de África, Simon Njami, escolheu-me para participar nessa exposição! (Mabunda, 2020).

A *Africa Remix: contemporary art of a continent* foi um evento itinerante que durou de 2004 a 2007, sob a curadoria de Simon Njami, que definia como elemento central da exposição um campo de interrogações sobre a arte contemporânea africana. Em texto curatorial do evento, Njami se perguntava:

O que é a arte contemporânea africana e o que podemos dizer e mostrar hoje, depois de todas as experiências que aconteceram na Europa? Existe alguma definição viável? Está perto ou longe da abordagem ocidental? Em que sentido? Nós não pretendemos trazer respostas, mas levantar questões que nunca foram levantadas antes, e focar na magia de uma obra de arte, apresentada dentro de um conceito curatorial que dá uma visão geral do que a África pode ser hoje (Njami, 2004, tradução nossa).<sup>11</sup>

De acordo com Dossin (2013), a *Africa Remix* iniciou a consolidação de importantes questões para a arte contemporânea, forçando, em conjunto com *Magiciens de la terre*, um rearranjo da história da arte por meio de críticas ao universalismo ocidental e ao etnocentrismo euro-americano. Ela foi a primeira grande exposição de arte contemporânea africana a reunir artistas de todo o continente, tanto do Sul como do Norte. Assim, “em vez de oferecer respostas para o que seria a identidade cultural africana, [*Africa Remix*] optou por formular questões que testemunhavam a reinvenção simbólica de um continente” (Anjos, 2005, p. 41).

Retornando à trajetória de Mabunda, é importante perceber que sua presença na *Africa Remix* parece ter funcionado como um certo *début* no circuito e no mercado internacional de arte. Tal reconhecimento se consolidou, posteriormente, também com sua participação na 56ª Bienal de Veneza em 2015, que teve curadoria do nigeriano Okwui Enwezor. Atualmente, o artista circula por

galerias na Europa, Dubai e África do Sul, além de fazer parte da coleção permanente do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou na França (Barbier, 2015). Contudo, mesmo com considerável consagração, o artista revela forte intrusão dos compradores na criação de seus trabalhos. Ele relata que,

Quando o projecto de transformação de armas em objectos de arte começou (1997), nós fazíamos as nossas coisas, o que queríamos. Vimos que não conseguíamos vender. Reparámos que os brancos que compravam as nossas obras queriam outras coisas, então, começámos a fazer guitarras, batuques, passarinhos, aquilo que eles queriam, e assim começámos a vender. Começámos a fazer coisas para turistas, comecei a fazer coisas para enfrentar novos mercados, como, por exemplo, eles gostam muito de máscaras: comecei a fazê-las (*apud* Meigos, 2018, p. 93).

A partir deste trecho, é possível entender que um dos critérios estabelecidos pelo polo de compradores é a reprodução do “exotismo africano”, que desvincula o artista do tecido social mais amplo, posicionando-o, juntamente com sua criação, em um plano atemporal, talvez “primitivo” e desconhecido. Esse é um conjunto de valores que menospreza as trajetórias individuais e as histórias da prática artística, as nuances das obras e suas ressonâncias com seus contextos. Tudo isso contribui para a criação de uma aura de suposta autenticidade que rapidamente se transforma em uma mercadoria negociável. Por outro lado, Mabunda demonstra uma profunda consciência do valor comercial e do capital de sua geolocalização diante das demandas ocidentais por exotismo.

De certa maneira, essa situação parece se relacionar com a trajetória das criações africanas no Ocidente. Inicialmente, elas foram expostas como exóticas curiosidades em gabinetes de colecionadores, posteriormente elevadas à condição de artefatos em museus etnográficos e, apenas recentemente, reconhecidas como expressões artísticas contemporâneas com potencial para serem exibidas em museus de arte (Steiner, 1999). Circunstância na qual a imputação do primitivismo é tão forte que muitos “pintores, escultores e mesmo alguns cineastas e músicos africanos e da diáspora africana têm de aceitar o estereótipo que os define como ‘primitivos’, para poderem ser considerados artistas” (Diawara, 2000, p. 195, tradução nossa)<sup>12</sup>. Frequentemente se exige deles o atestado de uma filiação genuína ao continente ou, em outras palavras, a expressão de uma “autenticidade africana”. Tal percurso revela um estereótipo amplamente difundido, uma ideia restrita que pressupõe as artes africanas como estritamente ligadas a objetos etnológicos instrumentais, que podem ser vendidos como artesanato decorativo ou “arte de aeroporto”.

Bevilacqua (2010) considera que, ao se abordar a arte africana com ênfase conferida a elementos étnicos e à funcionalidade da peça, encobre-se o estilo e a singularidade de seus criadores. Isso provoca um efeito de apagamento de suas marcas e nuances de sentido, além de sua ancoragem social e histórica. Por outro lado, tal perspectiva alimenta uma intensa demanda de turistas interessados em itens “curiosos”, “exóticos”, de tempos recuados, contribuindo para a manutenção de estereótipos negativos sobre sociedades africanas, que permanecem sendo vistas como primitivas e estáticas. Munanga (2004), de sua parte, avalia que a “arte de aeroporto” é resultado de uma tentativa de imitação de objetos tradicionais, estimulada pela possibilidade de obtenção de renda. Para o autor, trata-se de um dilema complexo que não pode ser reduzido à oposição entre “arte tradicional” *versus* “arte de aeroporto” ou pelas noções de “falso” e de “verdadeiro”, uma vez que sempre haverá traços singulares e contemporâneos em qualquer cópia. De todo modo, olhar a África como espaço e tempo de exotismo é atestar uma significativa incapacidade de quem a vê com tais lentes, de quem ignora as diversas dinâmicas de hibridação e transculturação presentes no mundo.

Gonçalo Mabunda parece embaralhar as ideias que orbitam os debates sobre “autenticidade”. Destaca-se, por exemplo, que o suporte para suas criações são armas, objetos exógenos ao continente, importados de outras partes do mundo. O próprio artista comenta esse aspecto, afirmando: “meu país não fabrica nenhuma arma; não temos uma fábrica de armas, mas temos tantas lá... e não temos dinheiro, somos pobres. Como é que temos tantas armas?” (*apud* Tonnetti, 2020, p. 155)<sup>13</sup>.

Ao analisar a produção de Mabunda na Bienal de Veneza de 2015, Baskett (2016) observa que agentes políticos poderosos, em busca de hegemonia, frequentemente interferem na política de outras nações, fomentando conflitos para consolidar seu domínio. Nesse contexto, a obra do artista questiona o comércio de armas e a dinâmica do capitalismo global, que se beneficia dos conflitos que ele mesmo gera. No entanto, o criador também se insere nesse mesmo sistema ao integrar-se ao mercado artístico internacional. Essa estratégia, contudo, não é nova: no período das lutas pela independência do país, ao perceberem o interesse estrangeiro por suas obras, escultores da sociedade Makonde, do norte de Moçambique, utilizaram a venda de suas peças para financiar a guerra pela libertação (Laranjeira, 2018). Como destaca Tonetti,

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 (Tonetti, 2020, p. 158).

Assim, ao questionar a origem do arsenal de guerra que inundou Moçambique durante os conflitos do país, Mabunda cria uma espécie de curto-circuito: ele utiliza itens estrangeiros para construir suas criações, afastando-as da ideia de autenticidade baseada em componentes “puros”, nativos, “originais”. Essa é uma abordagem que desafia noções essencialistas ao mesmo tempo que manifesta a complexidade e a diversidade das experiências do continente, que não podem ser reduzidas a uma única narrativa ou identidade.

Para Mbembe (2009), tal problemática vincula-se igualmente às tentativas de conexão imediata entre a arte, a cultura e a estética africanas com a etnicidade, a comunidade ou o comunalismo. Segundo o autor, existe uma noção predominante, porém equivocada, de que a criatividade africana apenas se expressa de modo coletivo. Segundo essa visão, as formas artísticas do continente não são objetos estéticos por si só, “mas códigos secretos que dão acesso a um nível mais abstrato de ‘realidade’, fundamentalmente etnográfico e representativo da diferença cultural ontológica de África” (Mbembe, 2009, tradução nossa)<sup>14</sup>. Esta seria, portanto, a “autenticidade africana” que deve ser procurada, preservada e, se preciso, fabricada para satisfazer as demandas euro-americanas. Trata-se de um jogo de caráter determinista, como assinalam Hassan e Oguibe (2001, p. 65, tradução nossa), “que continua a enquadrar o reconhecimento e a recepção da contemporaneidade africana fora do continente”<sup>15</sup>. Nesse sentido, as artes do contemporâneo africano são insistentemente remetidas a dimensões étnicas e a discussões sobre pureza originária.

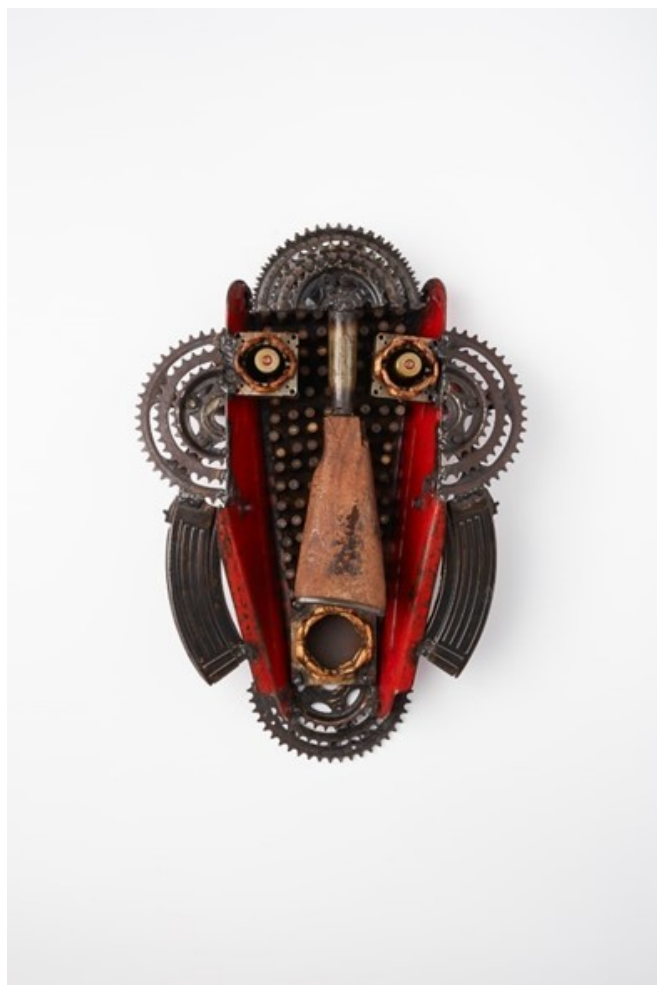


Figura 2. *Untitled (Mask)*, 2017, Gonçalo Mabunda. Fonte: Larkin Durey Gallery.

Na verdade, é preciso tomar a questão da autenticidade de outra perspectiva, não como o que deve explicar as criações, os povos, as pessoas, mas como o que deve ser explicado na sua dimensão ficcional. Para isso, como afirma o antropólogo Viveiros de Castro, é necessário ter em mente que

Não há culturas inautênticas, pois não há culturas autênticas. Não há, aliás, índios autênticos. Índios, brancos, afrodescendentes, ou quem quer que seja – pois autêntico não é uma coisa que os humanos sejam. Ou talvez seja uma coisa que só os brancos podem ser (pior para eles). A autenticidade é uma autêntica invenção da metafísica ocidental, ou mesmo mais que isso – ela é seu fundamento, entenda-se, é o conceito mesmo de fundamento, conceito arquitetônico. Só o fundamento é completamente autêntico; só o autêntico pode ser completamente fundamento.



Pois o Autêntico é o avatar do Ser, uma das máscaras utilizada pelo Ser no exercício de suas funções monárquicas dentro da onto-teo-anthropologia dos brancos (Viveiros de Castro, 2008, p. 148).

Qualquer autenticidade opera, dessa forma, distante da imanência e da intensividade da vida, porque parece atuar no nível de uma metafísica narcísica que reitera similaridades em processo de enclausuramento no mesmo. A ideia de autenticidade forja esterilidade e bloqueia multiplicidades, num regime de enraizamento e de reificação de um princípio ou origem únicos de onde tudo derivaria (Deleuze; Guattari, 1992). Ao que parece, determinar autenticidades tem o propósito de diferenciar assimetricamente, fixando o que é o Outro em posições hierarquicamente inferiores, seja em supostas escalas de evolução ou de civilização. Mabunda, por sua vez, rompe com as noções de identidade una e de representação pura, pois tende a fragmentar, converter, reverter e transgredir reducionismos. Ele se distancia de fundamentos, origens ou princípios reguladores dos quais tudo derivaria. Com suas máscaras, por exemplo, ele revela a pluralidade de formas que podem ser combinadas no uso de restos materiais e conceituais advindos de variadas filiações. Assim, produz uma arte impura, inautêntica e real.

## Mercado e profanação

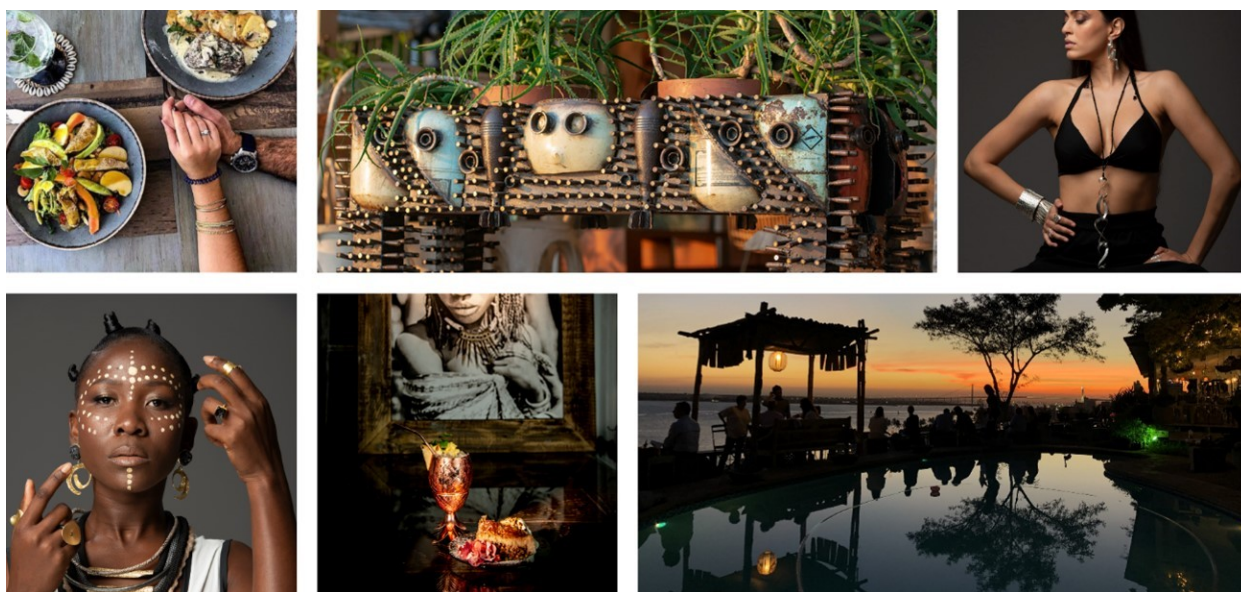


Figura 3. Imagem do site do espaço Dhow. Em detalhe, obras de Mabunda como vasos. Fonte: Dhow Moçambique, 2024.



Durante as viagens de campo a Maputo, o primeiro autor deste artigo visitou o restaurante e galeria Dhow, um espaço sofisticado, com preços elevados e frequentado majoritariamente por estrangeiros brancos. No local, entre roupas, bijuterias e objetos decorativos, destacavam-se esculturas de Gonçalo Mabunda. Ao acessar o site do estabelecimento (Dhow, 2024), identifica-se uma estratégia de marketing, presente tanto no ambiente físico quanto no virtual, que valoriza o exotismo e uma suposta originalidade, alinhada a imaginários ocidentais sobre culturas distantes. No site, as imagens apresentadas reforçam essa narrativa, enfatizando uma pretensa autenticidade dos produtos e obras à venda. Na Figura 3, observa-se um *layout* desse sítio online, que integra fotografias de objetos de arte, decoração e indumentária, criando uma atmosfera que evoca a ideia de um “outro” culturalmente distante e enigmático.

A presença das esculturas de Mabunda, artista moçambicano de reconhecimento internacional, ao lado de itens como roupas e objetos decorativos, gera ambiguidades. Por um lado, confere prestígio a esses artigos ao associá-los a um criador renomado; por outro, “dessacraliza” sua obra ao inseri-la em um contexto não exclusivamente artístico, mas também efusivamente comercial e decorativo. Essa prática contrasta com a lógica predominante no circuito artístico ocidental, no qual obras de artistas consagrados são expostas em galerias que ressaltam a suposta excepcionalidade das peças, negociadas por meio de estratégias de venda, marketing e representação empresarial muito específicas.

As imagens do site exploram uma estética que remete ao veleiro dhow, embarcação histórica associada ao comércio de mercadorias consideradas exóticas entre a Ásia e a África. A referência se manifesta na disposição dos produtos, nas cores e nos materiais utilizados, estabelecendo uma conexão visual com a ideia de viagem, descoberta e intercâmbio com culturas distantes. No entanto, essa conduta reforça estereótipos sobre as culturas africanas, retratando-as como “curiosas” e “misteriosas”, o que tende a simplificar e absolutizar suas complexidades.

As imagens do site da Dhow são curadas para atrair um público majoritariamente estrangeiro, que busca experiências e produtos associados a uma visão romantizada de culturas desconhecidas por eles. Embora crie um ambiente visualmente atraente, esse procedimento suscita questionamentos, divergindo, inclusive, do formato comum ao circuito artístico ocidental, onde a produção de

artistas renomados é tratada com maior distinção e contextualização. Na loja, por exemplo, algumas peças de Mabunda são vendidas como vasos para plantas, como pode ser observado na Figura 3.

A expografia que marca o Ocidente confere ao trabalho de artistas consagrados cenários supostamente isentos, limpos e sem excessos: cubos brancos de inspiração modernista em que nada, além de uma falsa assepsia etérea, pode aparecer (O'Doherty, 2002). Tal arranjo opera com a ideia de pureza, de uma arte excepcional e sacralizada cuja fruição não pode sofrer interferências do caos do mundo. Aspecto bem distante de muitas experiências estéticas em contextos africanos, nas quais os objetos mobilizados em suas dinâmicas apresentam dimensões relacionais, que buscam criar elos interativos entre quem os produz e quem os aprecia. Tais expressões distanciam-se da ideia de reverência estática em salas de galerias ou museus, separadas das tessituras das vidas, uma vez que esse tipo de “objeto de arte” é um elemento “integrador, que cria conexões com a sociedade, com a natureza e com o mundo” (Barros, 2011, p. 94).

A presença da produção de Mabunda na loja Dhow pode revelar certo interesse do artista em habitar as negociações cotidianas, permitindo que seu trabalho esteja em circulação em vários tipos de cenários, sem vinculação com uma liturgia estrita. Embora transite por galerias e grandes exposições, a obra de Mabunda não cabe na gramática do cubo branco. Quando suas esculturas são vendidas como vasos para plantas na loja de “decoração exótica”, aparece uma possibilidade de se deixar atravessar, sem culpa ou lamento, pelas contradições da vida comum e pelas variadas formas que ela pode assumir. Nesse sentido, Mabunda profana formatos hegemônicos do mundo da arte ocidental, tanto por utilizar, em suas produções, material de pouco valor, armas velhas despedaçadas, quanto por permitir que suas esculturas sejam vendidas como vasos para plantas, mesmo sendo consagrado no país e internacionalmente, com participações em eventos paradigmáticos como a exposição Africa Remix e a Bienal de Veneza.

Agamben lembra que, na Antiguidade romana, as coisas tidas como sagradas eram de domínio dos deuses e, portanto, “como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e comércio dos homens” (Agamben, 2007, p. 58). Ao ser consagrado, o objeto era isolado, retirado do uso ordinário e cotidiano. Sob essa condição, profanar é retomar algo anteriormente expropriado do universo dos usos vulgares, devolvendo-o para a circulação geral.

Nesse aspecto, a profanação é um exercício de desmonte da separação, do isolamento e de uma suposta singularidade inacessível que empresta a aura de sagrado às coisas, [...]. As coisas não são isoladas por serem divinas, mas divinas por serem isoladas, apartadas. É o gesto de isolamento que as institui como algo diferente, raro e de difícil acesso (Alavina, 2017).

Assim, Mabunda amplia os contatos com suas produções e estende seus próprios acessos, ao receber maior fluxo de recursos financeiros, quando oferece suas obras com pouca liturgia e com maior fluidez em uma loja decorativa. Ele se revela um profanador, não por tornar a sua arte ordinária, mas por recolocar criações artísticas no mundo comum e em fricção com todas as contradições que isso implica.

Por outro lado, é interessante perceber que a profanação das peças de Mabunda se dá de modo bastante evidente, sem muitas preocupações do estabelecimento com a ruptura da “aura sagrada” da obra. Parece que há não só um impulso, um interesse do artista em habitar a vida comum, mas também um olhar fortemente mercadológico para as criações de origem africana. Como se esses objetos fossem menos “sagrados”, em comparação aos itens de arte do universo ocidental hegemônico, e pudessem, por isso, participar das transações financeiras sem protocolos significativos. Nesse sentido, Meigos (2018) destaca uma diferença entre o mercado de arte ocidental e o tipo de negociação que ocorre em Moçambique. Para ele,

por se tratar de “artistas de barriga vazia”, salvo raras exceções, é [...] o comprador quem tipicamente outorga o valor de compra, legítima e estrutura os contornos estéticos da obra, uma vez que resta pouco campo de manobra ao produtor/vendedor no acto de regatear o preço de venda. Portanto, trata-se de um mercado atípico (Meigos, 2018, p. 89).

O autor argumenta que o traço estruturante de tal lógica em Moçambique “é a entrada da arte no circuito do mercado tal como qualquer outra mercadoria” (Meigos, 2018, p. 89), tomando uma direção puramente de ganhos econômicos, sem levar em consideração a autonomia criativa e o capital simbólico acumulado pelo artista ao longo de sua trajetória. Esse cenário revela forte desigualdade, conferindo ao comprador uma posição de maior poder em relação ao artista/produtor/vendedor. Nesse sentido, um conjunto restrito de “clientes” estabelece, por meio de seus interesses, os termos para a valorização da arte, produzindo uma realidade de codificação prévia, limitando a liberdade de criação.

De certo modo, a análise da trajetória de Gonçalo Mabunda aciona alguns elementos do contexto de constituição do mercado de arte em Moçambique, mas se refere também à transformação do próprio ambiente econômico do país. Signe Arnfred (2015, p. 197) aponta que a “modernização econômica tem frequentemente significado a transformação de economias de subsistência em (mais facilmente exploráveis) economias monetárias”. Esta é a realidade de Moçambique, que, especialmente após a adesão do país ao capitalismo global, tem se caracterizado pela substituição progressiva de atividades sem mediação do dinheiro para esquemas de agricultura comercial e trabalho assalariado. Esse tipo de mudança é fruto da coerção econômica exercida pela dupla mercado e Estado, que exige a venda da força de trabalho para obtenção de renda ou a produção de excedentes para acúmulo, operações que servem tanto para a manutenção das trocas cotidianas quanto para o pagamento de impostos.

Arnfred (2015) lembra que a introdução dessa forma de vida em Moçambique ocorreu por meio da colonização portuguesa e seus braços constituídos pelas companhias de concessão, que governaram largos territórios do país até 1940, impondo uma série de medidas à população local, como impostos, transações comerciais monetárias e trabalho assalariado. Tal contexto foi aprofundado, em outra roupagem, com a adesão do país ao neoliberalismo, cujos impactos são chamados por Severino Ngoenha (2004) de dólar-cracia – a constituição de uma sociedade moçambicana centrada no dinheiro e, mais do que isso, em uma moeda estrangeira.

Meigos (2018) pontua que o encontro do mundo das artes com a dólar-cracia gerou uma significativa mercadologização do campo, com forte influência de atores individuais e institucionais estrangeiros. Com efeito, “o lugar de enunciação do discurso sobre arte, sua produção e legitimação passa a depender dos que têm mais poder” (Meigos, 2018, p. 35). Não é possível, portanto, pensar nas artes de modo desvinculado do universo financeiro, da cultura geral e da política, uma vez que são três grandes eixos que se interseccionam de modo dinâmico, produzindo realidades e relações de hierarquização e poder (Andriamirado, 2003).

Nesse contexto, é interessante perceber como Mabunda, egresso de um projeto social de financiamento externo, tornou-se um dos mais reconhecidos artistas moçambicanos, com projeção internacional e circulação em exposições globais e galerias em diversas partes do mundo. Um artista que se inseriu no mundo hegemônico do mercado da arte ocidental, mas que não parece se preo-

cupar com a manutenção de certa aura sacralizada das artes de raízes romântico-burguesas. Ele mobiliza, assim, uma mixagem de formatos e de elementos, produzindo variações e contaminações, distanciando-se de um mundo artístico supostamente isento, asséptico, descolado de questões financeiras e práticas.

## Considerações finais

A partir dos elementos abordados ao longo do artigo, é possível perceber a complexidade das interseções entre o universo das artes moçambicanas, a história social do país e a obra e trajetória de Gonçalo Mabunda. Trata-se de um vasto entrelaçamento que conecta fluxos do campo da estética, da política, da economia, da cultura e dos processos de subjetivação. Isso permite acompanhar as transformações que ocorreram em Moçambique após o Acordo Geral de Paz de 1992, incluindo a transição do ideário socialista para um projeto de economia liberal. Evidencia-se a desconstrução de um modo de vida baseado na ideia do “homem novo” – disciplinado pelo trabalho, sem manifestação de particularidades e desvinculado do “tribalismo” – e as tentativas de fomentar individualidades liberais, agora reguladas por dinâmicas de mercado como concorrência, propriedade privada, monetarização e empreendedorismo. Destaca-se, ainda, a necessidade contínua de lutar pela liberdade, não mais com a primazia das armas – cujos destroços são o material criativo de Mabunda –, e sim por meio de novas ferramentas: embates políticos e simbólicos contra as diversas tentativas de expropriação de formas de vida singulares e contra a imposição de dependência e controle externo. Nesse sentido, o campo das artes se configura como uma frente relevante, constituindo-se como um dos espaços de batalha para assegurar a autodeterminação moçambicana e a multiplicação de alteridades.

Esta pesquisa está vinculada ao projeto temático FAPESP “Do coração das guerras a poéticas da plasticidade: criação e engajamento no pensamento artístico em contextos africanos dos anos 1980 a nossos dias”, processo nº 22/05923-9.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALAVINA, Fran. Agamben: profanar a Democracia Representativa. **Outras Palavras**, São Paulo, 22 maio 2017. Disponível em: <https://outraspalavras.net/sem-categoria/dialogo-com-agamben-profanar-a-democracia-representativa/>. Acesso em: 25 set. 2024.
- AMSELLE, Jean-Loup. **L'art de la friche** : essai sur l'art africain contemporain. Paris: Flammarion, 2005.
- ANDRIAMIRADO, Virginie. Africa's artists redraw the map of the world. **Africultures**, Paris, 30 abr. 2003. Disponível em: [https://africultures.com/africas-artists-redraw-the-map-of-the-world-5689/?utm\\_source=newsletter&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=544](https://africultures.com/africas-artists-redraw-the-map-of-the-world-5689/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=544). Acesso em: 14 out. 2023.
- ANJOS, Moacir. **Local/global**: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- ARNFRED, Signe. Notas sobre gênero e modernização em Moçambique. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 45, p. 181-224, dez. 2015.
- BARBIER, Adrien. Gonçalo Mabunda et la guerre civile mozambicaine recyclée. **Le Monde Afrique**, Maputo, 18 jun. 2015. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/06/18/goncalo-mabunda-et-la-guerre-civile-mozambicaine-recyclee\\_4656813\\_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/06/18/goncalo-mabunda-et-la-guerre-civile-mozambicaine-recyclee_4656813_3212.html). Acesso em: 25 set. 2023.
- BARROS, José D'Assunção. As influências da arte africana na arte moderna. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 44, p. 37-95, 2011.
- BASKETT, Mallory Sharp. All the World's Futures: Globalization of Contemporary African Art at the 2015 Venice Biennale. **Critical Interventions**, v. 1, n. 10, p. 28-42, 2016.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. **Na presença dos espíritos**: arte africana em perspectiva. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010.
- COSTA, Alda. **Arte em Moçambique**: entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras. Lisboa: Verbo, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DHOW Moçambique. Disponível em: <https://dhow.co.mz/?v=6ee58d337915>. Acesso em: 2 dez. 2024.
- DIAWARA, Manthia. **In Search of Africa**. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- DOSSIN, Francielly Rocha. Magiciens de la terre (1989) e Africa remix (2005): dois momentos da arte africana no Ocidente, ou como as exposições escrevem a História. **ArtCultura**, v. 15, n. 26, p. 47-57, jun. 2013.
- ENTREVISTA a Gonçalo Mabunda. **Dhow Moçambique**, Maputo, 17 jun. 2020. Disponível em: <https://dhow.co.mz/2020/06/17/entrevista-a-goncalo-mabunda/?v=6ee58d337915>. Acesso em: 2 jul. 2023.
- ENWEZOR, Okwui; OKEKE-AGULU, Chika. Situando a arte contemporânea africana. In: ARAUJO, Emanuel. **Africa Africans**: arte contemporânea. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

FALTAS, Sami; PAES, Wolf-Christian. **Transformação de Armas em Enxadas**: a abordagem TAE para um desarmamento prático – uma avaliação sobre o projeto TAE em Moçambique. Bonn: Bonn International Center for Conversion, 2004.

HAN, Byung-Chul. **O que é poder?** Petrópolis: Vozes, 2019.

HASSAN, Salah; OGUIBE, Olu. Authentic/Ex-Centric at the Venice Biennale: African Conceptualism in Global Contexts. **African Arts**, v. 34, n. 4, p. 64-96, 2001.

LARKIN DUREY. Gonçalo Mabunda. [202-]. Disponível em: <https://www.larkindurey.com/artists/29-goncalo-mabunda/>. Acesso em: 25 set. 2024.

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

LARKIN DUREY. Gonçalo Mabunda. [202-]. Disponível em: <https://www.larkindurey.com/artists/29-goncalo-mabunda/>. Acesso em: 25 set. 2024.

MALOA, Joaquim Miranda. O assalto à mão armada em Moçambique: desafio a segurança pública. **Revista LEVS**, Marília, n. 20, p. 14-28, nov. 2017.

MBEMBE, Achille. Art contemporain d'Afrique : négocier les conditions de la reconnaissance. Entrevista concedida a Vivian Paulissen. **Africultures**, Paris, 1 dez. 2009. Disponível em: [https://africultures.com/art-contemporain-dafrique-negocier-les-conditions-de-la-reconnaissance-9028/?utm\\_source=newsletter&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=556](https://africultures.com/art-contemporain-dafrique-negocier-les-conditions-de-la-reconnaissance-9028/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=556). Acesso em: 12 maio 2024.

MEIGOS, Filimone Manuel. **Dinâmicas das Artes Plásticas em Moçambique**. 2018. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2018.

MUNANGA, Kabengele. A dimensão estética na arte negro-africana tradicional. In: AJZENBERG, Elza (org.). **Arteconhecimento**. São Paulo: MAC, 2004. p. 29-44.

NGOENHA, Severino Elias. **Os tempos da filosofia**: filosofia e democracia moçambicana. Maputo: Imprensa Universitária, 2004.

NJAMI, Simon. Africa Remix: contemporary art of a continent. From a press information by the organizers in Düsseldorf, July 2004. Disponível em: <http://universes-in-universe.de/specials/africa-remix/e-press.htm>. Acesso em: 2 jul. 2023.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad**. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1998.

PELEMBE, Titos. **Do passado ao presente, rumo ao futuro**: de Maputo a Veneza – colecção de arte moçambicana Piero Reis. Maputo: Pensar as Artes Edições, 2023.

RAPOSO, Sílvia. As balas no dorso do crocodilo: escultura, memória e resistência em Moçambique. **Forum Sociológico**, Lisboa, n. 31, p. 65-76, 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/sociologico/1793>. Acesso em: 25 set. 2023.



RAPOSO, Sílvia. Desabrochando uma rosa de um rocket: memória, performance e resistência na arte moçambicana. **Revista periféria**, Barcelona, v. 21, n. 1, p. 56-87, jun. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.505>. Acesso em: 25 set. 2023.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Que dizer agora sobre arte africana? A África nas exposições da virada do século XX para o XXI, no Brasil e no exterior. **Revista Arte 21**, São Paulo, v. 2, p. 10-26, 2014.

STEINER, Christopher. **African Art in Transit**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

TONNETTI, Flávio Américo. Necropolítica como condição estética: a escultura de Gonçalo Mabunda. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 15, v. 28, p. 151-170, 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## NOTAS

- 1 Em português: “Não somente dissimulamos a nós mesmos e nos tornamos transparentes e fantasmagóricos; também dissimulamos a existência dos nossos semelhantes. Não quero dizer que os ignoremos ou os menosprezemos em atos deliberados e soberbos. Nós os dissimulamos de maneira mais definitiva e radical: os ‘ninguneamos’. O ‘ninguneio’ é uma operação que consiste em transformar Alguém em Ninguém. O nada de repente se individualiza, se torna corpo e olhos, se torna Ninguém” (Paz, 1998, p. 16, tradução nossa).
- 2 Cada viagem teve duração de um mês e incluiu visitas a diversos espaços do circuito artístico-cultural de Maputo, como museus, galerias, centros culturais e murais de arte urbana, além da realização de entrevistas e participação em eventos artísticos.
- 3 Apesar do acordo de paz que encerrou a guerra civil em 1992, Moçambique vivencia no presente uma nova confrontação bélica em parte da região norte do país.
- 4 Religioso vinculado à Diocese Anglicana de Libombos e que, anteriormente, também havia se envolvido nas negociações de paz que encerraram a guerra civil em Moçambique. Na avaliação do artista Sitoi, em entrevista a Meigos (2018, p. 115), “[...] o projecto TAE foi uma maneira de a Igreja Anglicana procurar marcar a sua presença no processo de pacificação de Moçambique, já que a Igreja Apostólica Romana ‘monopolizou’ o processo a partir de onde foi levado a cabo o diálogo entre os ex-beligerantes e a própria assinatura do AGP [Acordo Geral de Paz], na Comunidade de Santo Egídio, em Roma”.
- 5 Fundado em 1936, em Lourenço Marques (atual Maputo), durante o período colonial, o Núcleo de Arte é uma associação de artistas que passou por diversas transformações ao longo de sua existência, especialmente após a independência. Apesar dessas mudanças significativas, a associação tem se mantido como um importante centro de apoio para o campo das artes visuais em Moçambique. Atualmente, o Núcleo de Arte opera como uma associação sem fins lucrativos, realizando uma variedade de atividades artísticas e culturais. Além disso, serve como ateliê e ponto de referência para artistas e interessados na área (Pelembe, 2023; Costa, 2013).
- 6 “ARMAS para ARTE: uma exposição virtual em colaboração com o Núcleo de Arte em Maputo, Moçambique”, que se encontra disponível em: [www.africaserver.nl/nucleo](http://www.africaserver.nl/nucleo). Acesso em: 24 jul. 2025.
- 7 Bonn International Centre for Conflict Studies.
- 8 Maloa (2017) avalia ainda que seria importante Moçambique criar um estatuto do desarmamento, como lei e política pública institucionalizada, ao invés de deixar a cargo de entidades civis a recolha de material sensível, como o arsenal difuso do período pós-guerra.
- 9 Estima-se que, em 1995, circulavam por Moçambique seis milhões de fuzis apenas do modelo AK-47. O projeto TAE, por sua vez, recolheu, entre 1995-2003, somente 7.850 armas (Faltas; Paes, 2004).
- 10 Primeira exposição na Europa dedicada exclusivamente à arte contemporânea africana.
- 11 No original: “The show is an interrogation. What is contemporary African art and what can we say and show about it today, after all the experiences that took place in Europe. Is there any viable definition? Is it near or far from the western approach? In what sense? We don't pretend to bring answers but to raise questions that were never raised before, and to focus on the magic of a work of art, presented within a curatorial concept that gives an overview of what Africa might be today”.
- 12 No original: “Painters, sculptors and even some filmmakers and musicians from Africa and its diaspora most completely accept the stereotype of themselves as “primitive” to chance a stand to being considered artists”.
- 13 Trata-se da transcrição, realizada por Tonnetti (2020), de uma entrevista do artista disponível no YouTube: *Gonçalo Mabunda, futuros criativos em Moçambique*. Postado em 7 de fev. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LajAPat53OU&t=89s>. Acesso em: 28 jan. 2024.
- 14 No original: “[...] codes secrets donnant accès à un niveau du ‘réel’ plus abstrait, fondamentalement ethnographique et représentatif de la différence culturelle ontologique de l’Afrique”.
- 15 No original: “[...] that continues to frame the acknowledgement and reception of African contemporaneity outside the continent”.