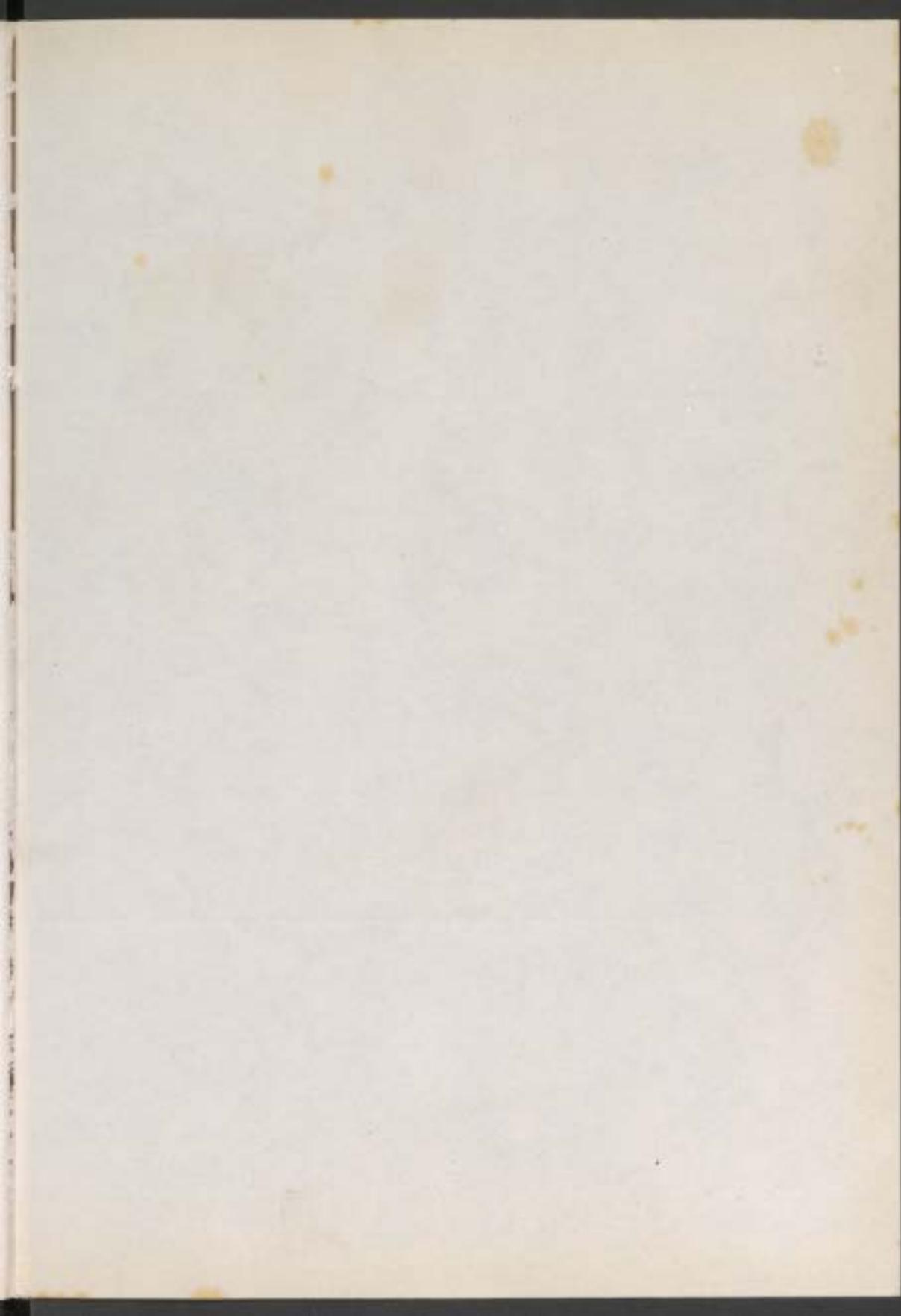


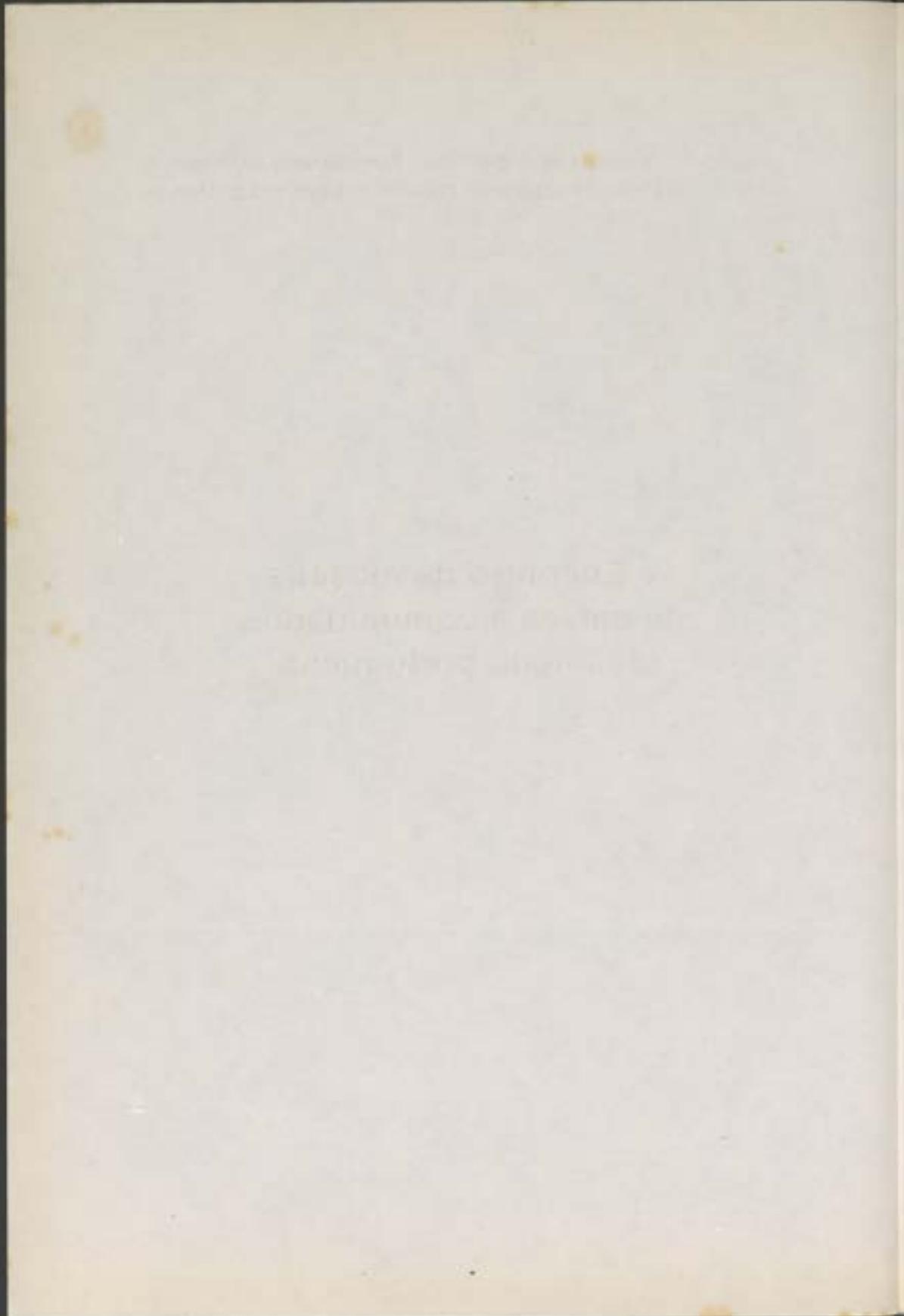
Ministério da Cultura de Moçambique - Departamento de Museus  
Comissão Nacional Portuguesa do Conselho Internacional de Museus

**V Encontro de museus  
de países e comunidades  
de língua portuguesa**

Maputo, 18 a 24 de Setembro de 2000







Ministério da Cultura de Moçambique - Departamento de Museus  
Comissão Nacional Portuguesa do Conselho Internacional de Museus

**V Encontro de museus  
de países e comunidades  
de língua portuguesa**

Maputo, 18 a 24 de Setembro de 2000

V Encontro de Museus  
de Artes e Comunidades  
de língua portuguesa

O Ministério da Cultura de Moçambique, Departamento de Museus da Direcção Nacional da Cultura, e a Comissão Nacional Portuguesa do ICOM agradecem aos seguintes patrocinadores:

### **Moçambique**

UNESCO - Comissão Nacional de Moçambique  
MS - Associação Dinamarquesa de Cooperação Internacional  
ASDI - Agência Sueca para o Desenvolvimento Internacional  
Universidade Eduardo Mondlane  
TDM, Telecomunicações de Moçambique  
Museu de História Natural, Maputo  
Companhia Nacional de Canto e Dança

### **Portugal**

Instituto da Cooperação Portuguesa  
Instituto Camões  
Fundação Calouste Gulbenkian  
Fundação Oriente  
Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento  
Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses  
Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos do Património Cultural

A edição destas Actas foi realizada com o patrocínio da Fundação Oriente.

FUNDAÇÃO  
ORIENTE

© ICOM, Comissão Nacional Portuguesa, 2001-05-25

Coordenação editorial:

Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos do Património Cultural  
Lisboa

Composição, Impressão e Acabamento:

Santelmo, Artes Gráficas c.r.l.  
Lisboa

N.º de exemplares

Depósito legal 166321/01

# I

## SESSÃO SOLENE DE ABERTURA

Palavras proferidas por **Alda Costa** Chefe do Departamento de Museus da Direcção Nacional de Cultura de Moçambique

Moçambique e a cidade de Maputo têm o prazer de acolher, a partir de hoje, o V Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa. Iniciados em 1987, no Brasil, estes Encontros que já se realizaram também em Portugal, Guiné-Bissau e Macau têm, desde 1989, envolvido os países africanos e as comunidades falantes de português. A sua realização tem sido responsabilidade das Comissões Nacionais do ICOM, Conselho Internacional de Museus e dos Ministérios da Cultura e seus sectores especializados ou Museus dos respectivos países e tem contado com o apoio de diversos organismos e instituições que compreendem as vantagens do conhecimento mútuo e da troca de ideias.

Entendidos como oportunidades para promover o conhecimento do património dos vários países, suas colecções, museus e práticas profissionais, foram também pensados como um espaço que pudesse aglutinar a experiência museológica dos vários países e comunidades falantes de português. Materializar estes objectivos não tem sido tarefa fácil quer porque a urgência dos programas do dia a dia não deixa tempo nem recursos para programas de intercâmbio quer porque são distintas as realidades dos referidos países e comunidades. Situados num espaço geográfico plural, são múltiplas as realidades culturais onde nos inserimos e são múltiplas as relações e integrações a estabelecer se tivermos interesse no desenvolvimento dos nossos museus e da profissão.

Quando, por proposta da Direcção da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM, Moçambique aceitou acolher o V Encontro de Museus e se empe-

nhou, com a Comissão, na sua preparação e realização, fê-lo consciente da importância que têm estes Encontros para aprofundar o conhecimento e estreitar as relações profissionais neste espaço cultural diverso em que a língua portuguesa surge como traço identitário nas regiões em que cada um dos nossos países e comunidades se insere e também, principalmente, como denominador comum entre os países e comunidades aqui representados.

Moçambique tem poucos profissionais de museus e também poucos museus embora seja antiga a sua existência entre nós e sejam significativas e variadas as colecções conservadas em museus. Passos importantes têm sido dados e alguns dos nossos museus são conhecidos nacional e internacionalmente. Um pequeno grupo de profissionais possui já competência no campo da museologia e aplica práticas profissionais internacionais. Muito há ainda para fazer no domínio dos museus e na preservação e divulgação do património cultural e natural de Moçambique; por isso queremos ser melhor conhecidos, divulgar o trabalho que fazemos e alguns dos sucessos que temos alcançado, discutir os problemas que enfrentamos, apresentar novos projectos e idéias que talvez venham a ser realidade.

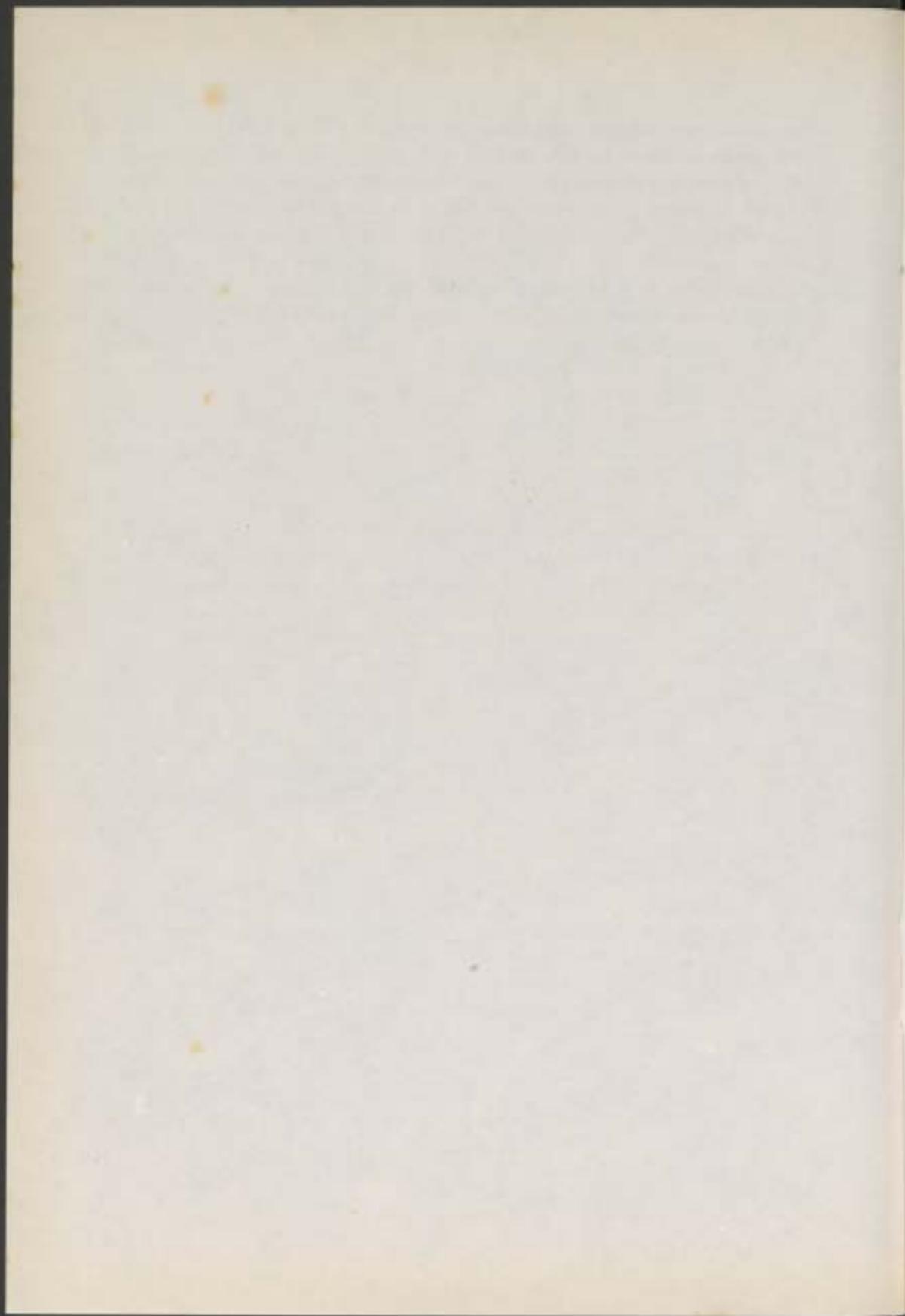
Finda a sessão de abertura nesta sala (pela sua disponibilização os nossos agradecimentos às TDM), as sessões de trabalho do V Encontro de Museus vão decorrer no Museu de História Natural, um museu com uma longa história ao serviço da preservação, investigação e divulgação do património natural de Moçambique. Iniciado em 1911, como uma dependência da Escola Comercial e Industrial local, o Museu Provincial como então foi chamado, foi criado oficialmente em 1913 (Portaria 1095-A, de 9 de Julho). Tendo privilegiado, desde o início da sua actividade, a função educativa, o Museu iniciou a função de investigação a partir de 1949, quando o lugar de naturalista foi preenchido. Incentivou-se a partir daí o trabalho científico e o intercâmbio com outros museus e instituições relacionadas na região e no mundo. A sua história conheceu momentos brilhantes e momentos de sérias dificuldades, estando estes associados às difíceis condições em que se tem feito a construção da nação moçambicana. Actualmente vivendo um período de grandes remodelações e beneficiações, ainda a decorrer, aceitou, mesmo assim, acolher-nos. Por essa disponibilidade, os nossos agradecimentos.

Saudamos a presença de colegas que já conhecemos de Encontros anteriores e com quem temos tido relações de trabalho e cooperação, os colegas que nos visitam pela primeira vez e os que mais recentemente se juntaram à profissão. Uma palavra especial é devida à Direcção da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM que, não desistindo dos objectivos iniciais que nortearam a realização destes Encontros, tudo tem feito para que eles se materializem.

As exposições, as visitas a museus e a outros locais de interesse cultural

que completam o programa das sessões de trabalho visam proporcionar-vos um melhor conhecimento de Moçambique, dos seus museus e profissionais, dos inúmeros desafios que enfrenta. Desejamos igualmente que, a partir dos dias em que vamos estar juntos e das experiências que vamos partilhar, possam surgir novas formas e ideias para reforçarmos a cooperação e o intercâmbio entre nós.

A todos os que nos apoiaram na realização deste Encontro, endereçamos os nossos agradecimentos. A todos desejamos bom trabalho.



### *Cidadania e direito à diferença*

Palavras proferidas por **Maria José Arthur**, do Departamento de Arqueologia e Antropologia da Faculdade de Letras da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo

Sinto-me muito honrada com o convite para participar neste Encontro, mas é justo que vos advirta desde já que não me distingo por qualquer tipo de autoridade na área da museologia. Por isso, por favor, entendam esta intervenção como vinda de alguém fascinada pelos museus, por tudo quanto eles representam de celebração do que há de humano em nós, e que, por isso, tem algumas expectativas quanto ao que eles ainda podem vir a ser. Será, talvez, um exercício de cidadania. Este pode ser o ponto de partida.

A cidadania de que falo é aquela que tem um carácter mais inclusivo que exclusivo, e não se baseia em leis que regulam quem pode ser nacional deste ou daquele país e estabelecem os limites de intervenção dos indivíduos no interior de uma colectividade. A cidadania a que me refiro, é aquela que concede a todos o direito de serem membros plenos de uma sociedade, de nela serem reconhecidos, tanto no que têm de semelhante aos outros, como no que têm de diferente. É a luta por essa cidadania que, quanto a mim, entre outros aspectos, dá sentido às ciências sociais. Como já foi dito antes, "a análise crítica do que existe assenta no pressuposto de que a existência não esgota as possibilidades da existência e que, portanto, há alternativas susceptíveis de superar o que é criticável no que existe" (Santos, 1999, p. 21).

A questão da diferença ganha assim uma nova dimensão, na medida em que hoje, na era das globalizações, a ostentação de uma cultura universal e universalizante, é acompanhada pela proliferação de movimentos localizados que têm por finalidade a busca de referências identitárias. Não subscrevendo o que já se converteu em padrão civilizacional hegemónico, indivíduos do Norte e do Sul, homens e mulheres, lésbicas e homossexuais, cristãos e muçulmanos, lutam pelo reconhecimento e pela valorização das características que os diferenciam dos outros e que consideram como valores fundadores das suas identidades. São reivindicações pela aceitação de modos de vida, de tradições e de deuses.

Neste contexto, interessa ter como referência a maneira como a diferença é tratada pelos poderes e saberes hegemónicos na sociedade. Na realidade, a globalização traz consigo uma falsa cultura mundial, que nada mais é que a imposição de culturas hegemónicas dos centros de poder. Ao ditar a exclusão do que não se encaixa nos modelos culturais do Ocidente, está-se a reduzir a

cultura dos "outros" ao estatuto do exótico que, a ser preservada, servirá para ilustrar uma realidade que se quer que seja passado. Os indivíduos e as culturas que não se encaixam nos modelos culturais dominantes passam a ser vistos como reminiscências arcaicas, isolados do contexto mundial e incapazes de mudança. Esta é uma perspectiva homogeneizante, redutora das complexidades presentes nessas sociedades.

É assim que este tipo de reconhecimento da diferença não implica dignificação, mas objectivação.

Outra maneira de gerir a diferença pode ser o seu não reconhecimento. Diversos contextos sociais e políticos podem levar os poderes a destacar aquilo que é comum, a reinterpretar o passado e o simbólico, de modo a lançar as bases para a construção de comunidades coesas e unas. Assim assistimos durante a luta de libertação nacional e após a independência em Moçambique. Estas lógicas não são, no entanto, necessariamente exclusivas da diferença. A valorização do que existe de específico nas culturas e nas sociedades, pode e deve servir para enriquecer a nação que se quer construir. Até porque a diferença em si não cria a discriminação, a interpretação que se faz da mesma é que pode estabelecer hierarquias, integrar as evidências do que é diverso e ordená-las de modo a determinar comportamentos e atitudes. É assim que à constatação da diferença se segue a interpretação da disseminação.

Quanto a mim, mesmo se, como disse, esta opinião não tem mais valor do que a de qualquer outro cidadão sem competências especiais na área da museologia, os museus devem retratar e valorizar a multiplicidade presente na sociedade. Penso que se as ciências sociais procuram desvendar os princípios e valores que animam uma sociedade, através do estudo das suas produções, materiais e espirituais, as suas transformações, a sua história e as suas mestiçagens, os museus possibilitam a compreensão do humano em toda a diversidade das suas manifestações no tempo e no espaço.

Um museu é assim um lugar privilegiado onde este conhecimento pode ser difundido, alimentando deste modo uma reflexão fundamental sobre a diversidade cultural e a criatividade humana, e oferece a cada um a ocasião para melhor conhecer as suas origens. Faz-nos penetrar mais facilmente em civilizações muito diferentes umas das outras. Assim concebido, é uma arma contra o racismo, o tribalismo e outras formas de exclusão. Uma das missões importantes dos museus é pois, facilitar a compreensão e o respeito entre pessoas de culturas diferentes.

Por outro lado, é importante que se realce o quotidiano, a interacção entre os agentes sociais, os pequenos gestos de que é constituída a vida e que revelam, afinal, o mundo real. As evidências materiais pretendem dar conta do

mundo em que se vive, mas só adquirem todo o seu sentido à luz do contexto; trata-se de restituir os seus usos e símbolos. O grande desafio será conceber uma perspectiva dinâmica, que não encerre as culturas e as sociedades em moldes rígidos, impedindo que nos apercebamos das relações sociais, sempre em negociação, em que as pessoas estão inseridas. Um museu deverá ser capaz de transmitir este sentido de mudança, de constante transformação, estabelecendo a ligação entre o passado, o presente e o futuro, através de uma abordagem nova e dinâmica sobre as experiências humanas

Esta será talvez uma apologia a favor de um museu actuante, daqueles que dão voz aos marginalizados deste mundo e que contribuem para revelar as vivências do dia a dia, enriquecendo assim a humanidade através da afirmação das múltiplas maneiras de estar na sociedade e na vida.

Não posso deixar de falar concretamente das mulheres, cuja invisibilidade pública não lhes permitiu, até ao momento, deixar marcas na história dos povos e na memória colectiva. Os pequenos gestos, o trabalho obscuro investido na produção e reprodução familiar, não podem passar sem registo. A maneira como são construídas as feminilidades e masculinidades são também testemunhos deste tempo e devem ser preservados. A minha filha perguntou-me outro dia e passo a citar, "Mãe, estes ainda são os tempos em que os homens mandam nas mulheres?". Infelizmente o que vemos fala por si. No início do século XXI, em Moçambique e no mundo, as mulheres continuam a ter menos oportunidades de acesso aos recursos, aos níveis de decisão e aos deuses. Até as deusas femininas, ou têm estatuto menor, quase doméstico, ou então estão integradas num panteão em que a hierarquia é dominada pelos deuses homens.

Quero falar também dos povos cujas culturas são cada vez mais marginalizadas, porque se encontram distantes dos centros de poder. Refiro-me aos povos de Moçambique, da África Austral e em geral do todo o Terceiro Mundo. As vivências, os comportamentos e também as suas expectativas, não podem cair no esquecimento sob pena de estarmos a fundamentar visões monolíticas e parciais da nossa história e das nossas sociedades.

A preservação e o registo do imaginário e das práticas desta era, são um acto de denúncia da discriminação. Ajudam a desvendar os mecanismos pelos quais se produzem e reproduzem os sistemas de dominação. Deuses e deusas, homens e mulheres, convivemos afinal no mesmo espaço, buscamos com o mesmo empenho a felicidade e um lugar neste mundo. Só nos restam, pois, duas soluções. A diferença pode servir para nos lançar numa solidão extrema, em que cada um fica do seu lado a esgrimir competências e vantagens. Ou então podemos fazer com que a exaltação da diferença ajude a realçar o que de melhor existe em cada um de nós, de modo a valorizar a

nossa criatividade, a nossa comum pertença à raça humana.

A celebração da diversidade e da riqueza das respostas que os diferentes povos deram aos seus problemas fundamentais, é essencial no contexto do desenvolvimento humano na sua acepção mais lata. É por isso importante conceber um museu como um espaço onde se possa expressar a necessária busca de uma unidade na diversidade, da essência do que une todos os homens e mulheres no mundo, para além das suas diferenças (Necker, 1996).

Referências:

NECKER, Louis (1996) - "Nouveau musée: espoirs renforcés!" (Editorial). In: *Totem*, 15, fév.-juin.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1999).- "Porque é tão difícil construir uma teoria crítica?". In: *Travessias*, 1. p. 21-38.

É com particular satisfação que, em nome do Governo da República de Moçambique, me dirijo a todos os convidados a esta sessão, aos participantes e a todos os que tornaram possível, através de patrocínios e através do seu trabalho, este Encontro.

A diversidade representada nos Encontros de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa proporciona certamente amplas possibilidades de debate e um espaço privilegiado de reflexão sobre as múltiplas facetas da diversidade cultural e do papel que os museus desempenham ou podem desempenhar e que é o tema central deste Encontro.

Moçambique é um país multicultural e multilingue onde coexistem várias culturas e várias línguas e onde há espaço para aceitar e explorar esta diversidade. Pode ler-se no programa do Governo: "A multiculturalidade da sociedade moçambicana expressa uma grande riqueza de valores humanos. Do reconhecimento dessa diversidade, das particularidades de cada grupo e do seu papel na constituição do todo, depende a afirmação da moçambicanidade." Por isso o Ministério da Cultura sente-se honrado por ter apoiado a realização deste Encontro onde serão debatidas estas questões e aprofundado o conhecimento já existente entre os profissionais e os museus dos países e comunidades aqui representados e onde surgirão com toda a certeza novas ideias e possibilidades de trabalho comum.

Aproveito a oportunidade para partilhar convosco um pouco da história dos museus em Moçambique e para vos falar de algumas das ideias e projectos que temos em relação a este sector.

Os Museus são antigos em Moçambique. Desde as primeiras colecções iniciadas ainda nos fins do século XIX na Ilha de Moçambique, a então capital, à criação dos primeiros museus (hoje, o Museu de História Natural, em Maputo, e o Museu de Geologia, em Manica) nos primeiros anos deste século, às novas iniciativas de criação de museus que ocorreram entre a década de 40 e 70 em vários pontos do país (na ex-Lourenço Marques, em Nampula e na Ilha de Moçambique) e até às realizações do período pós-Independência, muitos anos se passaram.

Apesar da antiguidade de alguns dos nossos museus, da criação de novos museus como o Museu da Revolução (1978), o Museu Nacional da Moeda (1981) e o Museu Nacional de Arte (1989) em Maputo e do desenvolvimen-

to de novas colecções e de várias iniciativas de museus locais, várias dificuldades travaram o crescimento do sector. A falta de pessoal com formação museológica, as enormes carências para a satisfação das exigências básicas do funcionamento moderno dos museus e suas múltiplas funções, a falta de recursos para significativos investimentos, a articulação deficiente entre as várias estruturas de tutela e os problemas de vária ordem vividos pelo país são algumas das razões para essa situação. A partir dos finais da década de 80 e, em particular, fruto de um programa de cooperação com a Suécia (que conta hoje com vários parceiros da cooperação internacional aqui presentes), iniciou-se um programa de desenvolvimento dos museus sob a direcção do Ministério da Cultura que continua até hoje e que começou já a alterar a situação existente. Várias acções de formação foram realizadas, melhoramentos diversos tiveram lugar em diferentes museus, novos projectos foram iniciados como por exemplo a transformação do Museu Regional existente em Museu Nacional de Etnologia em Nampula, desenvolveram-se os contactos profissionais quer a nível regional quer a nível internacional, muitos projectos estão em curso. Ao mesmo tempo, tem vindo a desenvolver-se a ideia de que a responsabilidade pela preservação do património não é apenas do órgão governamental que tem a seu cargo o pelouro da Cultura e tem-se assistido a numerosas iniciativas visando a realização de inventários, a constituição de colecções, a criação de museus. Permito-me, neste contexto, destacar as Telecomunicações de Moçambique que, desde há vários anos vêm constituindo uma importante colecção de arte, realizando a Bienal TDM e que projectam actualmente a criação de um Museu de Arte Contemporânea.

Apesar dos resultados já alcançados e das várias iniciativas existentes quer dos órgãos estatais e instituições públicas quer de diferentes sectores e forças sociais e mesmo de cidadãos individuais tais como Chissano e Malangatana visando a preservação da memória, considera-se que muito há ainda para fazer e que apenas uma pequena parte do património cultural e natural está representada nos museus existentes ou em projecto. O número de museus actualmente existentes, o pessoal profissional, a capacidade dos museus e as actividades neles realizadas são insuficientes dadas as imensas necessidades de preservação. Se o nosso património natural e humano se alterar e desaparecer sem que alguns testemunhos desse património sejam preservados, os cidadãos moçambicanos ficarão privados de laços importantes com o seu passado e o seu presente em mudança. A compreensão daquilo que os rodeia (passado e presente), o respeito por si próprios, o seu sentido de orgulho e identidade ficará mais pobre.

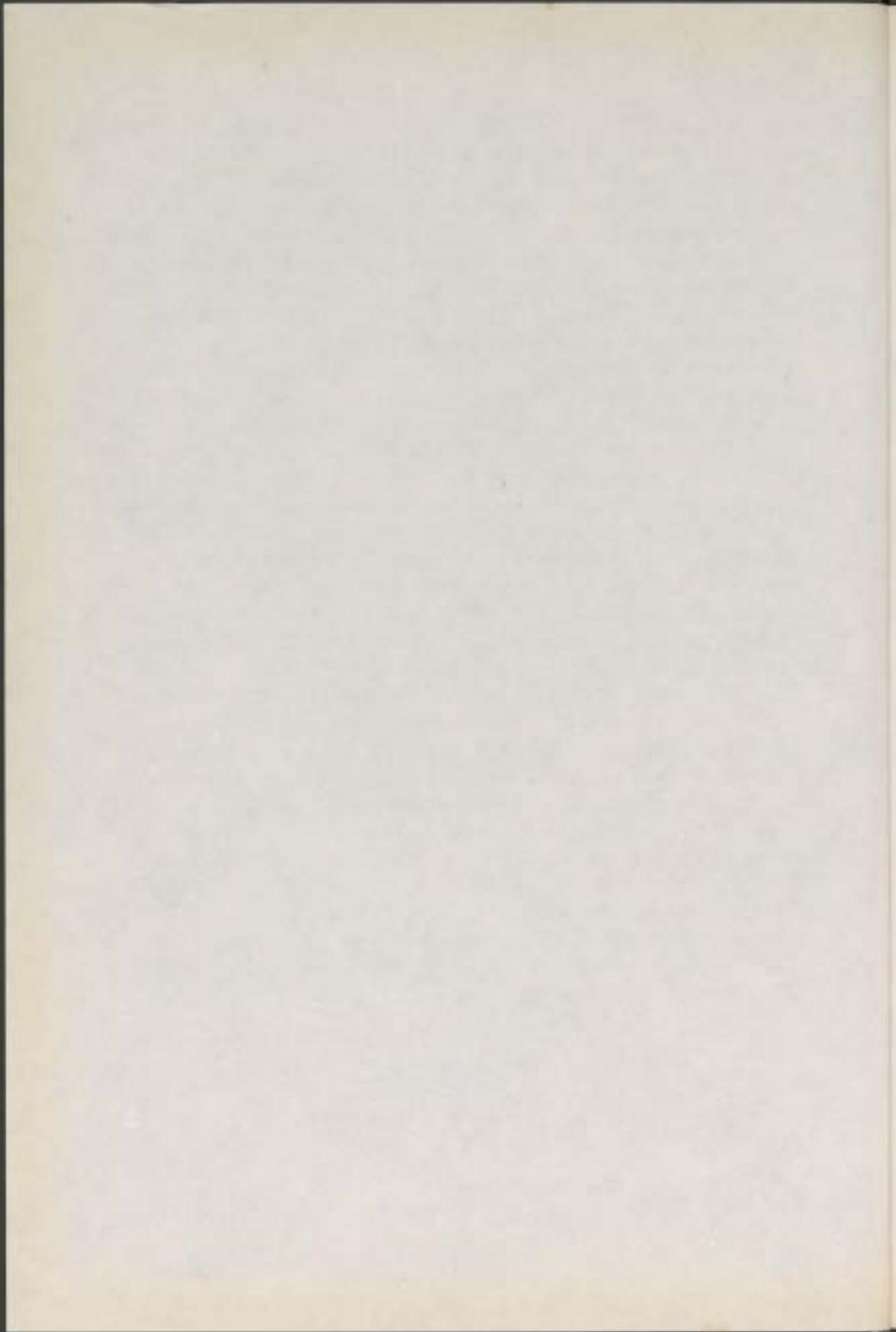
Num país como Moçambique (e naturalmente também nos vários países aqui representados) em que os ambientes natural e humano estão a mudar

muito rapidamente e em que as profundas mudanças sociais não permitem os tempos necessários para adaptação, os museus assumem particular relevância. Por essa razão, através da sua política cultural, o Estado encoraja a criação de novos museus e de outros tipos de museus ainda não existentes em várias partes do território nacional, iniciativa quer de entidades públicas quer de entidades privadas. Ao mesmo tempo, visando melhorar a articulação entre os vários intervenientes e o funcionamento profissional dos museus, o Ministério da Cultura, a quem cabe a definição e coordenação da política nacional de museus, definiu as condições para o aperfeiçoamento do nível da actividade dos museus em todo o país e as condições para o estabelecimento, gestão, funcionamento e contínua adequação dos museus às mudanças da sociedade.

A política nacional de museus deve aplicar-se a todos os museus ou serviços relacionados existentes ou que venham a existir e que preservem, investiguem e exponham para o público o património cultural e natural moçambicano a nível local, regional e nacional, independentemente da sua tutela. Fazer aplicar e desenvolver a política nacional de museus necessita da colaboração de todos. Criar museus, fazer desenvolver museus, incentivar cada vez mais os cidadãos a participar na preservação do seu património não é mais do que uma das formas de fazer cultura, de dar expressão à cultura, uma necessidade humana tão fundamental como outras. As responsabilidades do Estado neste domínio não oferecem discussão mas é necessário manter uma discussão permanente, a cada momento, sobre o papel da cultura e a função dos museus na sobrevivência do país, a todos os níveis na sociedade e necessariamente nas negociações dos programas de desenvolvimento, mesmo nas condições difíceis em que construímos Moçambique.

Aproveito a presença de V. Excelências, participantes, senhoras e senhores, para pedir a vossa colaboração neste sentido. Aos participantes neste V Encontro desejo debates estimulantes sobre o tema que se propõem tratar e no sentido do aprofundamento do conhecimento mútuo e de novas ideias para o desenvolvimento dos museus e da cultura nos nossos países.

Declaro solenemente aberto o V Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa.



## II

### REPORTAGEM FOTOGRÁFICA DO V ENCONTRO

1. Sessão de Abertura no anfiteatro das TDM, usando da palavra o Vice-Ministro da Cultura de Moçambique, Dr. Luís Covane.
2. Sessão de abertura no anfiteatro das TDM. Aspecto parcial da mesa da Presidência. Da esquerda para a direita: Luís Covane, Paula Victor, Teresa Fu, Victorine Soumah.
3. Sessão de abertura no anfiteatro das TDM. Aspecto parcial da mesa da Presidência. Da esquerda para a direita: Alberto Araújo, Alda Costa, Natália Correia Guedes.
4. Sessão de abertura no anfiteatro das TDM, usando da palavra Maria José Arthur.
5. Mesa da presidência durante uma das Sessões que decorreram no Museu de História Natural.
6. A mesa presidida por Benedito Brito João, de Moçambique, ladeado pelo Pe. Avinashé Rebelo, de Goa, e Sara Teixeira, cooperante portuguesa em Moçambique, durante a comunicação de Isabel Pereira, Directora do Museu de Aveiro.
7. A mesa presidida por Lucília Chuquela, de Moçambique, ladeada por Victorine Soumah, da Guiné Bissau, no uso da palavra, e Alberto Araújo, representante de Timor.
8. Aspecto da assembleia durante uma Sessão no Museu de História Natural. Na primeira fila Augusto Cabral e Inês Nogueira da Costa.
9. Sessão de encerramento presidida por Alda Costa, Chefe do Departamento de Museus da Direcção Nacional de Cultura de Moçambique, e Natália Correia Guedes, Presidente da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM, durante a leitura das Conclusões por Julieta Massimbe.
10. Jantar oferecido por Sua Excelência o Ministro da Cultura, que se fez representar pelo Senhor Director Nacional de Cultura, Esteves Camacho, ao centro e ladeado por João Schwalbach, Natália Correia Guedes, Alda Costa e Augusto Cabral (director do Museu de História Natural, onde decorreu o Encontro).

11. Ante-estreia do espectáculo "Raízes, Globalização e Desafios", pela Companhia Nacional de Canto e Dança, no Cine-Teatro África, oferecido aos participantes do V Encontro.
12. Espectáculo na Fortaleza de Maputo, com um grupo de dança (TUFO) de Nampula, integrado na inauguração das Exposições que constaram do programa.
- 13 a 16. Aspectos do Museu de História Natural do Maputo, onde decorreram as Sessões do V Encontro.
- 17 a 20. Aspectos do Museu Nacional da Moeda, Maputo, visitado pelos participantes do V Encontro.
- 21 a 24. Aspectos do Museu Nacional de Arte, Maputo, visitado pelos participantes do V Encontro.
- 25 a 28. Aspectos do Museu Nacional de Geologia, Maputo, visitado pelos participantes do V Encontro.
29. Museu da Revolução, Maputo, visitado pelos participantes do V Encontro.
30. Galeria de exposição na Casa do Artista Plástico malangatana, visitado pelos participantes do V Encontro.



1



2



3



4



5



6



7



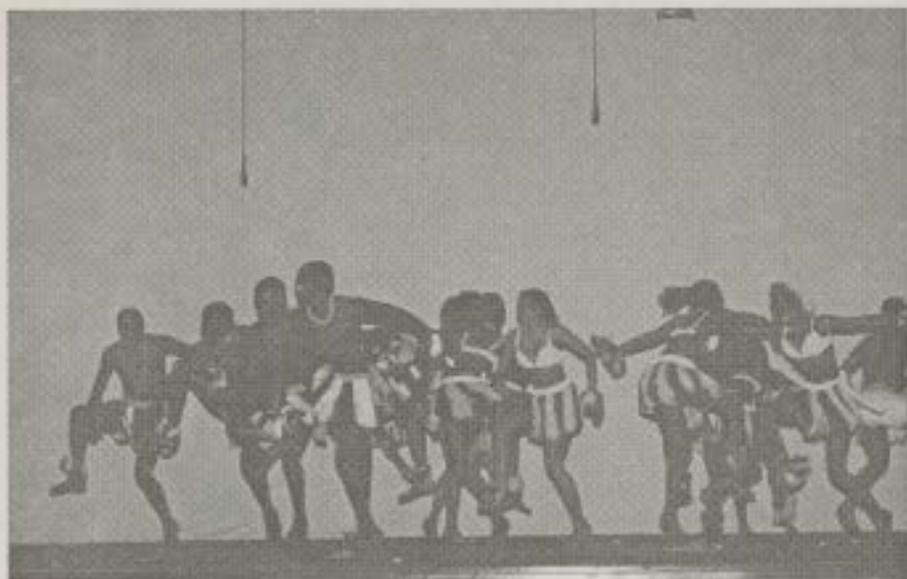
8



9



10



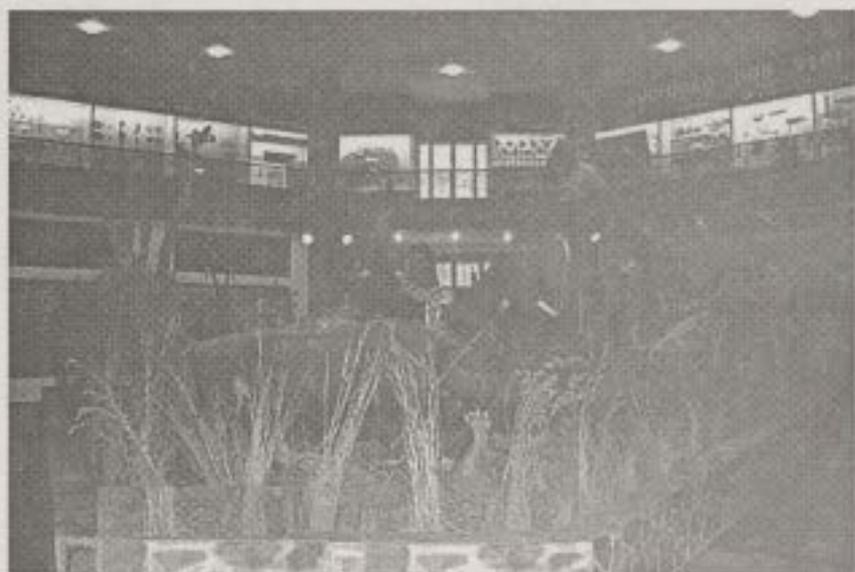
11



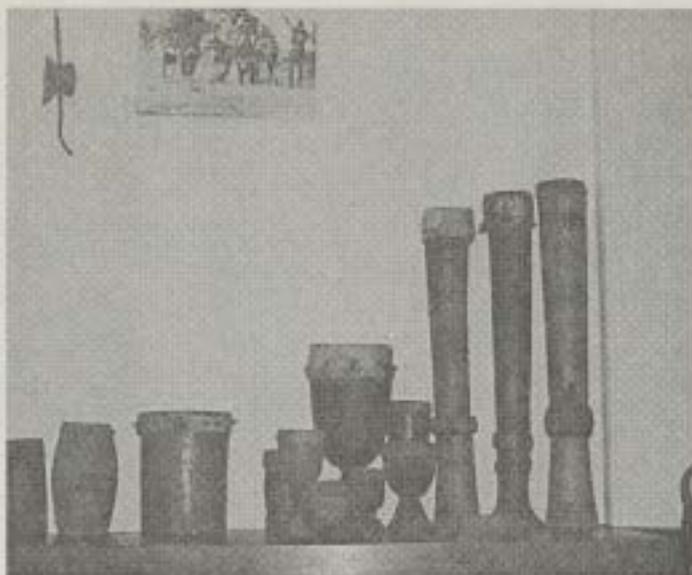
12



13



14



15



16



17



18



19



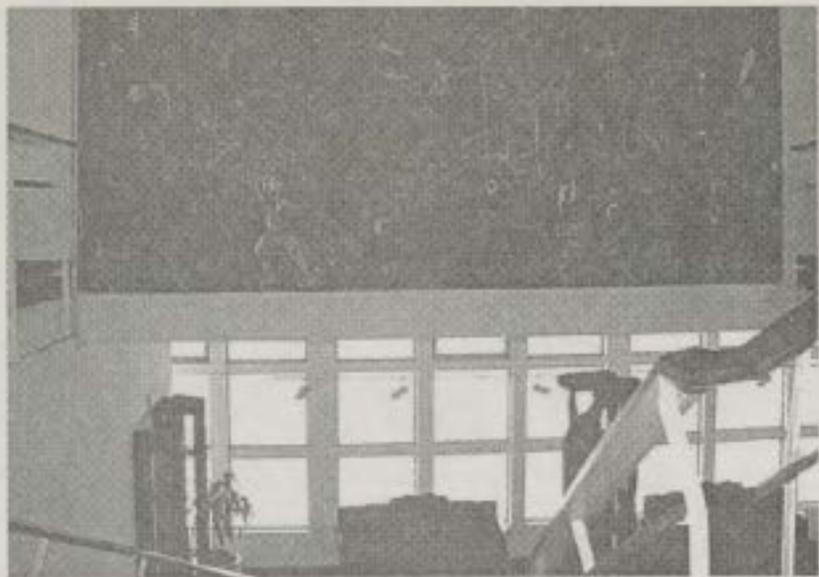
20



21



22



23



24



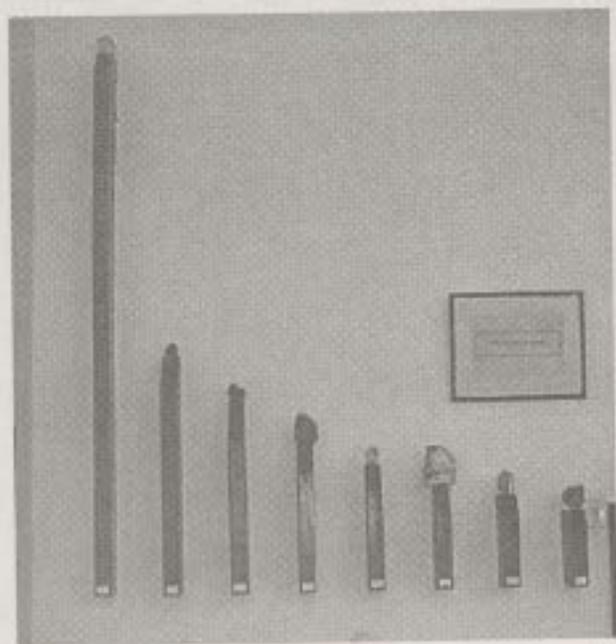
25



26



27



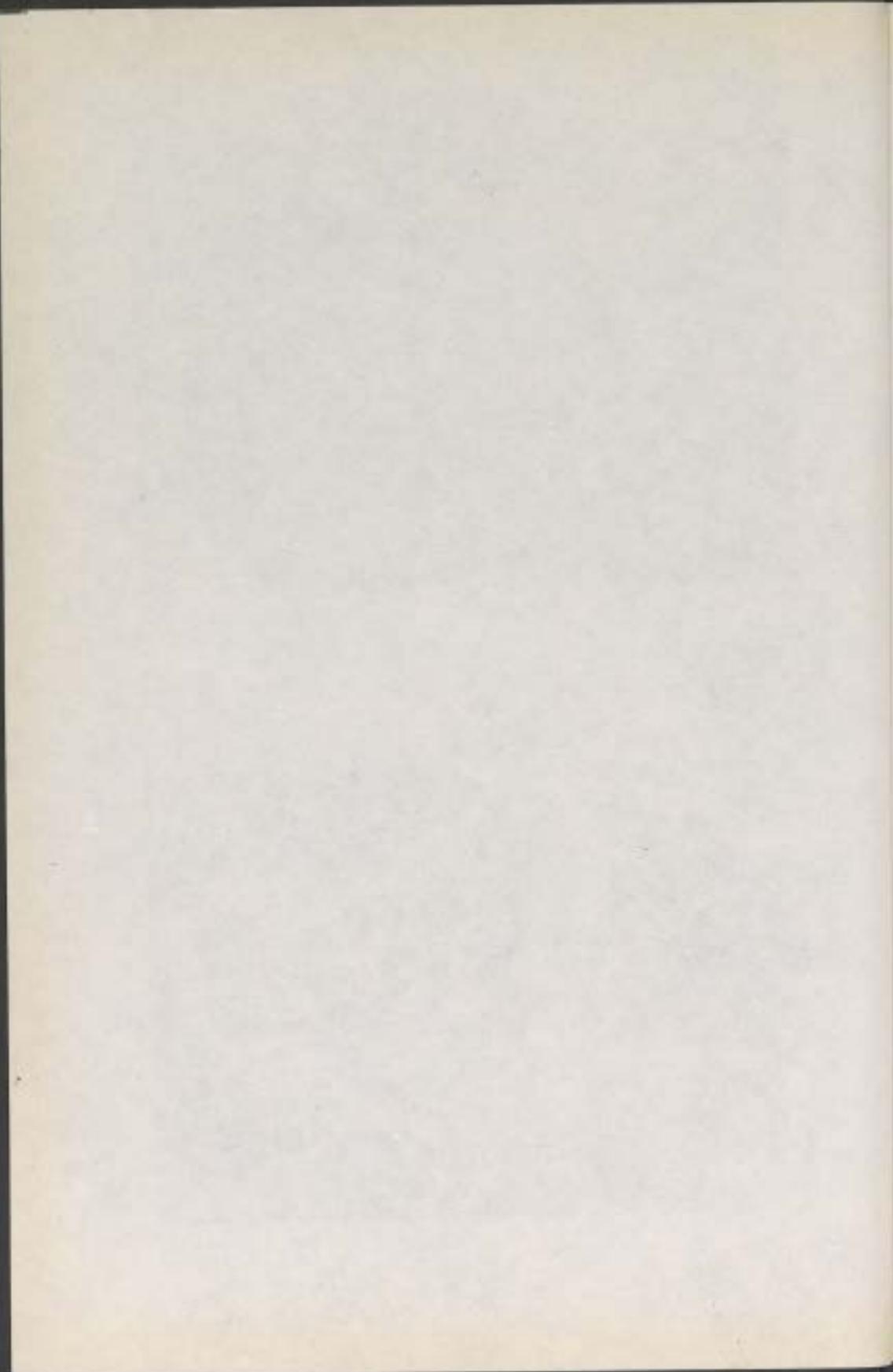
28



29

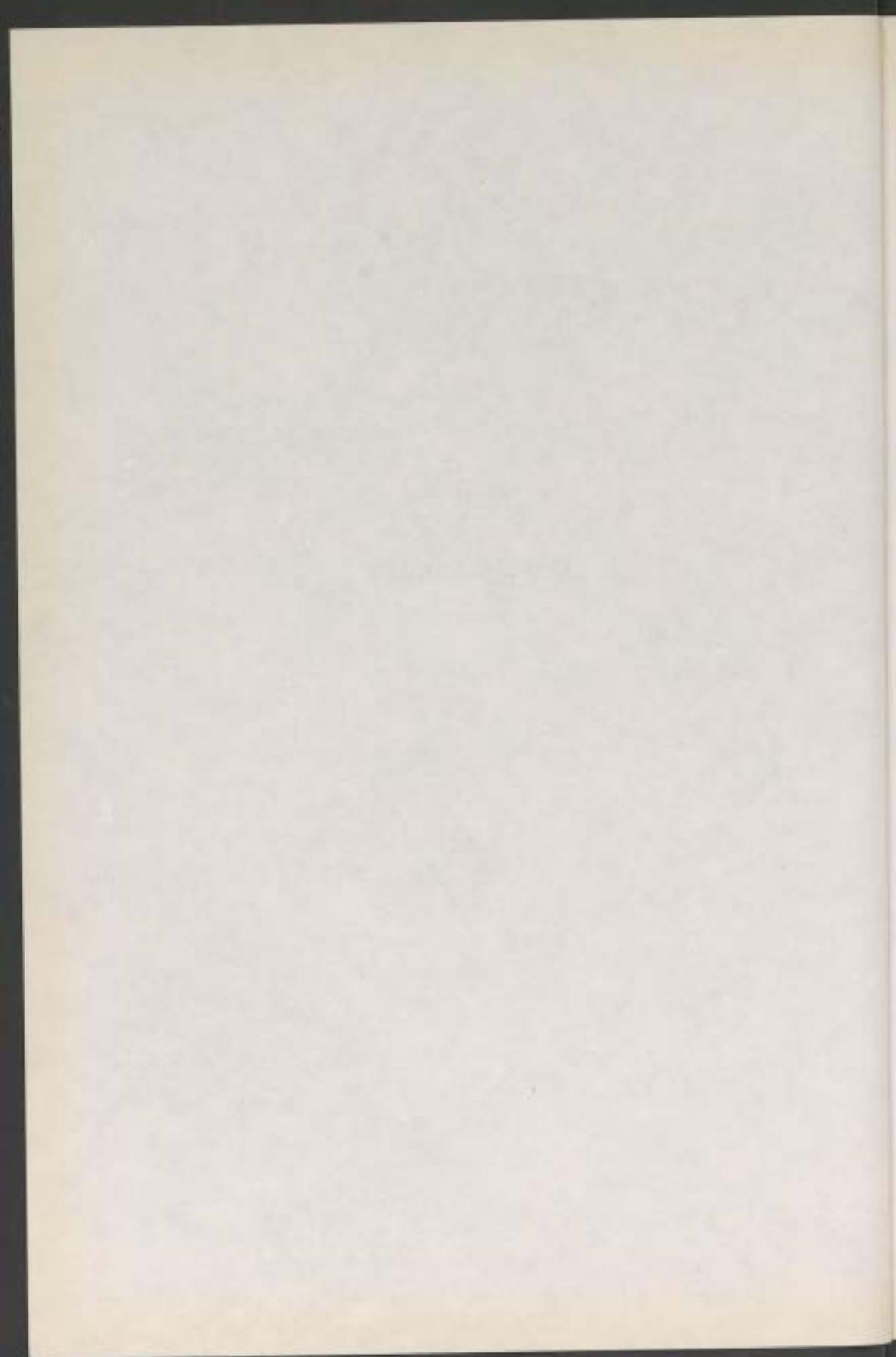


30



III

COMUNICAÇÕES



## 1. *Museus, património e desenvolvimento*

Joaquina Soares

Directora do Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal, Portugal

"Heritage plays a central and crucial role in the construction of the symbolic domains at the very heart of social life".

(Graham *et al.*, 2000, p. 41)

### **Museus e mediação sociocultural: novos desafios**

Sabemos que hoje é amplo o espectro de experiências e afirmações de carácter museológico, mais ou menos institucionalizadas, e que essa diversidade de situações veio enriquecer consideravelmente o debate sobre a matéria. A uma concepção de património museológico fixista, de contornos relativamente rígidos, sobrepôs-se uma visão dinâmica e plural. Cada geração e região definem as suas próprias "cartas de património".

Muitos museus modernistas fundaram as suas bases programáticas na ordem e na ideia de progresso. Compuseram narrativas lineares, seguros de uma verdade única, iludiram os conflitos de interesses, as clivagens de sociedades estratificadas, a exclusão social, sob a capa de uma abordagem homogeneizadora da realidade. Actualmente, e disso depende a vitalidade da instituição museológica, o museu deverá abrir-se à multivocalidade; o seu discurso deverá ser deliberadamente interrogativo e abrangente, dando lugar à apropriação e à subversão, permitindo a maior heterogeneidade possível de interpretações. O museu, em termos gerais, deverá ser no futuro imediato um espaço optimizado para o diálogo intercultural, um lugar, por excelência, do exercício da cidadania.

No contexto regional, é responsabilidade do museu intervir activamente na transformação dos recursos naturais e culturais, em herança cultural, em referências históricas e estruturas simbólicas e identitárias. Sublinhe-se que a herança cultural, como nós a entendemos, constitui uma criação do Presente que inclui a nossa própria visão do Passado e que, assim, nos projecta no futuro desejado. A fase da intervenção museológica caracterizada pela criação e reprodução de significados, ou seja, pela investigação, que antecede a exposição ou a fase propriamente de comunicação, de interacção com o público, é, quanto a nós, a actividade motora do museu. Um museu que não realize investigação corre o risco de se transformar, rapidamente, num corpo sem vida. Como diz Jonathan Bowen "L'investissement majeur pour l'avenir réside dans une exploration efficace et créatrice du savoir" (Bowen, 2000 : 7).

Cada vez mais, são exigidos aos museus regionais além do desempenho das suas funções específicas de inventário, conservação, pesquisa e divulgação, a prática da interdisciplinaridade, a intervenção nas problemáticas que interessam o desenvolvimento da região; em suma, acções que ultrapassam largamente o domínio restrito das colecções e se estendem ao território regional, espaço onde se constroem e reconstroem, por excelência, as heranças culturais: objectos contextualizados, legados imateriais, lugares e paisagens dotados de significados históricos, estéticos, éticos, experimentados pela população como símbolos de coesão social e de permanência. Do museu esperam-se o registo, o estudo, a conservação, mas também a mobilização dos bens culturais a favor do bem-estar social e do desenvolvimento endógeno e sustentável. Nesta perspectiva, o museu regional deverá ser um agente social decisivo no planeamento e ordenamento do território, na criação de consensos e na resolução de conflitos entre projectos de pendor economicista e a conservação do património.

Sintetizando esquematicamente e adaptando a proposta de McLean (1998), podemos desagregar a intervenção social do museu contemporâneo em quatro estádios principais: *regulação* (organização das materialidades, procedimentos, normas e convenções, coordenação); *produção* (inventariação, classificação, conservação e restauro, fases laboratoriais do processo de investigação); *identidade/representação* (fase final do processo de produção de conhecimentos e significados, criação cultural, construção das narrativas identitárias, da simbólica que permita o reconhecimento da singularidade regional e garanta a sua apreensão pela população); *consumo* (fase de apresentação e/ou "venda" ao público dos produtos e serviços do museu, através de processos de apropriação e resistência; de participação e interacção dos públicos com a realidade museológica).

#### **Património e valor económico**

*"(...) preservation and development are typically seen as opposites"*  
(Graham et al., 2000, p. 154).

Uma das maiores dificuldades em enquadrar e justificar a conservação dos bens culturais resulta do facto de ser, por enquanto, difícil ou mesmo impossível medir cabalmente a sua participação na criação de riqueza, mesmo de forma agregada, à escala nacional. As estatísticas não isolam o sector cultural; a fileira produtiva da actividade turística não desagrega as receitas produzidas pelo turismo cultural.

Os efeitos catalisadores dos bens culturais na actividade económica, seja sob a forma de museus, de monumentos, de sítios arqueológicos ou de outros patrimónios, são considerados significativos, mas dificilmente mensuráveis

na actividade comercial, hotelaria e restauração, criação de emprego em serviços diversos, recuperação de antigos ofícios, técnicas e desaprendidas tecnologias, revitalização de centros e bairros históricos, no desenvolvimento rural. No entanto, a herança cultural é já entendida como recurso económico (Fig. 1), cujos rendimentos directos são largamente ultrapassados pelo valor global que gera.

O crescimento, sobretudo a partir dos anos 80, da chamada indústria do património muitas vezes associada ao uso e abuso de sítios históricos, arqueológicos, geomonumentos e outros, desencadeou uma onda de contestação face a esta descaracterização da herança cultural, face à criação dos chamados não-lugares. A par destes cenários de vulgarização dos bens culturais, existem exemplos de sucesso na interface desenvolvimento económico/revitalização cultural. O museu de Groningen, no NE da Holanda e o de Guggenheim, em Bilbao, ilustram o papel motor que a herança cultural e a cultura em geral podem desempenhar na elevação da qualidade de vida, na renovação do sentido de cidadania, no crescimento dos indicadores socioeconómicos do desenvolvimento em áreas que vinham mostrando desempenhos económicos e sociais abaixo das respectivas médias nacionais.

O debate em torno da avaliação económica da herança cultural, enquanto recurso turístico, manifesta-se no nosso país em surdina, na ausência, por um lado, de uma generalizada consciencialização dos agentes turísticos para as potencialidades dos bens culturais e responsabilidades que o seu uso acarreta, e, por outro, no afastamento das instituições e profissionais do Património relativamente aos processos de "comercialização" desses recursos. No que concerne a esta problemática, é imprescindível dilatar a discussão e não perder de vista a história da galinha dos ovos de ouro.

Talvez por dificuldades nesta instância de diálogo, a nossa intervenção museológica optou, decididamente, pela valorização da herança cultural nos domínios da investigação e da educação, sublinhando o seu papel nos processos de evolução e mudança e nos mecanismos de sociabilização, ao serviço de uma política de desenvolvimento sustentável e globalmente conservacionista. A dimensão cultural é tão intrínseca ao ser humano como a biológica; a nossa espécie necessita de ambas para sobreviver. Como é sabido, partilhamos com os chimpanzés 99% do nosso material genético. Porém, na pequena diferença que nos separa daqueles, abre-se uma incomensurável distância suscitada pela criação cultural. Com efeito, foi esta que fez emergir a primeira forma de vida com capacidade para produzir uma realidade nova, externa à sua existência biológica.

Guardamos os nossos códigos genéticos no ADN e inscrevemos os nossos códigos culturais no Património Cultural. Não podemos prescindir das

condições biofísicas que suportam a nossa existência, nem dos nossos registos identitários e culturais, através dos quais nos consciencializamos de nós mesmos e do meio envolvente, nos adaptamos e inovamos, vencendo os desafios da sobrevivência e do desenvolvimento (Fig. 2).

#### **Museus e desenvolvimento regional: o caso do MAEDS**

O Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal (MAEDS), fundado em 1974, foi o primeiro de uma série de novas instituições museológicas criadas por iniciativa do novo poder local.

Em 26 anos de existência, o MAEDS logrou realizar uma efectiva implantação à escala regional; constitui uma instância de representação da população do Distrito de Setúbal para a qual e com a qual tem elaborado as grandes narrativas explicativas das origens e do devir histórico. Estas foram rapidamente apropriadas e integradas na matriz ideológica comum. Uma teia de relações cognitivas e afectivas liga a população regional ao seu museu. Esse relacionamento inicia-se na idade escolar. Acções de formação, *ateliers*, *workshops*, seminários, cursos, enformam "as rotinas, sempre renovadas", do Serviço Educativo do Museu.

Apesar da vitalidade deste serviço, o sector mais dinâmico e inovador do MAEDS, através do qual se produz conhecimento e se realizam projectos de desenvolvimento em parceria com outros agentes sociais, é o Centro de Estudos Arqueológicos (CEA), dirigido pelo Arqueólogo Carlos Tavares da Silva. Da extensa actividade deste sector do museu, destacamos, a título de exemplo, dois programas de pesquisa plurianuais, em curso, e uma acção recente de salvamento arqueológico, que ilustram bem as implicações sociais, económicas e culturais da actividade do CEA no contexto regional.

#### **Arqueologia urbana de Setúbal. Recriar as memórias da cidade**

Desde a fundação, o MAEDS dirigiu a sua atenção para a herança arqueológica e histórica sedimentadas no Centro Histórico de Setúbal, concebendo um programa integrado de Arqueologia Urbana. A operacionalização desse programa ocorreu em estreita associação ao planeamento e gestão urbanísticos da autarquia e pautou-se pelo acompanhamento sistemático das obras de renovação urbana.

Duas escavações arqueológicas, realizadas em 1979 e 1980, foram decisivas para a discussão sobre o futuro dos vestígios arqueológicos de Setúbal e para a apropriação pela comunidade setubalense da sua história impressa no subsolo da cidade. A arqueologia desceu à rua (Fig. 3), inspirou conversas de café, espectáculos de teatro, artigos de jornal. De alguma forma, a arqueologia urbana, nomeadamente através da recuperação da memória da *Setúbal romana* (Fig. 4), fundou um espaço de participação, ou seja, um *forum* de

cidadania. Progressivamente, a arqueologia urbana foi-se autonomizando e enraizando; da baixa comercial de Setúbal nasceu o Centro Histórico, espaço das memórias da cidade, integrador dos distintos grupos sociais, matriz arqueologicamente materializada e simbolicamente testemunhada de um Passado comum, de uma identidade histórico-cultural inconfundível.

Em 1985, o Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal organizou o I Encontro Nacional de Arqueologia Urbana que marcou uma viragem na prática da actividade arqueológica em espaços urbanos no nosso país, até aí desenvolvida de forma esporádica e em raras cidades.

Em 1986, o MAEDS descobre o núcleo mais antigo da ocupação humana de Setúbal, um povoado do final da Idade do Bronze cuja actividade motora fora o comércio com os mercadores fenícios da área de Gadir. Um novo paradigma sobre as origens de Setúbal foi elaborado, a sua história recuou até ao séc. VIII a. C..

De forma sistemática e profissionalizada, o MAEDS continua o seu programa de investigação sobre as preexistências de Setúbal. A cidade enquanto objecto arqueológico é entendida como um todo orgânico e dinâmico no qual diversas aglomerações se foram depositando, no solo e na memória das populações, sujeitas à acção dos mecanismos antagónicos de destruição e integração. O rejogo da herança cultural em cada nova configuração urbana constitui um dos temas mais aliciantes da investigação, a par da discussão em torno da problemática da especificidade do domínio no que concerne às relações entre cultura material, comportamento humano e inovação em meio urbano. Em cada momento histórico é exigida à Arqueologia a produção da síntese e dos discursos através dos quais o Passado da cidade pode ser socialmente apropriado.

#### **Operação Sado: um projecto luso-francês**

A linha de investigação dedicada ao Sado na Antiguidade vem a ser desenvolvida pelo MAEDS e Missão Arqueológica Francesa em Portugal (estritamente ligada à Universidade de Bordéus), desde a década de 90 e prosseguirá até 2002. No seu âmbito, sítios da maior importância para a Arqueologia nacional e para o conhecimento da romanização do SW da Península Ibérica foram escavados, estudados e encontram-se actualmente disponíveis enquanto recursos educativos e turísticos da Reserva Natural do Estuário do Sado.

O estuário do Sado foi o maior centro de produção de salgas de peixe peninsular durante a colonização romana, com a fase de apogeu no séc. II d. C.. De entre as estações arqueológicas intervencionadas no âmbito da referida linha de investigação, importa assinalar o complexo de produção de preparados piscícolas de Tróia e o centro oleiro da época romana da Herdade

do Pinheiro que fabricou sobretudo ânforas, destinadas à embalagem de salgas de peixe, entre os sécs. I e IV d. C.

O contributo mais relevante deste programa consistiu na descoberta, escavação e estudo da primeira feitoria fenícia identificada na fachada atlântica peninsular (Fig. 5). Fundada ex-nihilo por mercadores fenícios oriundos, provavelmente, do círculo do estreito de Gibraltar, no séc. VII a. C., denuncia claras afinidades com a pátria fenícia não só no que respeita à cultura material móvel, mas também no que concerne à arquitectura, com nítidos paralelos no Mediterrâneo oriental (faixa sírio-palestina).

#### **Intervenção arqueológica de emergência no povoado neolítico de Vale Pincel I (Sines)**

Dar resposta aos problemas que resultam do conflito de interesses entre salvaguarda dos bens culturais e grandes obras urbano-industriais tem sido um dos objectivos da acção do MAEDS.

De Abril a Junho do corrente ano, realizámos uma escavação arqueológica de emergência no extenso povoado do Neolítico antigo de Vale Pincel I, com ca. 7500 anos (Figs. 6, 7). Esta escavação de salvamento incidiu sobre uma área de aproximadamente 1 ha, que viria a ser afectada pelo programa das obras de instalação, no porto de Sines, do terminal de gás natural liquefeito. A esta intervenção de campo seguem-se os trabalhos de classificação, inventário, conservação, análises laboratoriais e estudo dos milhares de registos proporcionados pela escavação. No final de 2001 deverá ficar concluída a monografia do mais extensamente habitat escavado do Neolítico antigo do Sul de Portugal. No seu conjunto, esta operação de salvamento foi orçamentada em cerca de 50 000 contos e suportada financeiramente pela empresa, dona da obra, a Transgás Atlântico. Na fase de negociações, o Instituto Português de Arqueologia desempenhou um papel relevante. A Câmara Municipal de Sines, Parque Natural do Sudoeste Alentejano e Costa Vicentina e a Administração do Porto de Sines dispensaram importante apoio logístico, que em muito contribuiu para o bom êxito dos trabalhos de campo.

O exemplo de arqueologia de salvamento referido retira credibilidade aos argumentos dos que defendem que o património é inimigo do progresso.

#### **Agradecimentos**

Desejamos agradecer à Comissão Nacional Portuguesa do ICOM e em especial à sua Presidente, Prof. Natália Correia Guedes, as facilidades dispensadas à nossa deslocação a Maputo, sem as quais não nos teria sido possível participar no V Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa, experiência que reputamos da maior importância nos planos profissional e pessoal.

### Bibliografia sumária

- AUGÉ, M., 1998. *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Venda Nova, Bertrand Editora.
- BOWEN, J., 1999, Il suffit d'un lien. *Museum international*, 204, Paris, UNESCO, pp.4-7.
- DEVESA FERNÁNDEZ, M., 2000, La importancia económica del patrimonio cultural. *Actas do 3º Congresso de Arqueología Peninsular*, vol. 1, Porto, ADECAP, pp.161-166.
- GÓMEZ DE BLAVIA, M., 1998, Le musée, un médiateur. *Museum international*, 200, Paris, UNESCO, pp.21-26.
- GRABURN, N., 1998, Une quête d'identité. *Museum international*, 199, Paris, UNESCO, pp.13-18.
- GRAHAM, B.; ASHWORTH, G.J. e TUNBRIDGE, J.E., 2000. *A Geography of Heritage. Power, Culture & Economy*. Londres/Nova Iorque, Arnold/Oxford University Press Inc..
- HALL, S. (ed.), 1997. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres, Sage/Open University.
- HOFMANN, R., 1999, Qualité, objectivité et intégrité de l'interprétation de l'histoire dans les musées. *Cahiers d'Étude du Comité International de l'ICOM pour les Musées Régionaux*, 6, Groningen, ICOM/ICR, pp.12-14.
- JORGE, V. O., 2000, Fecundidade de uma perspectiva pragmatista "inquieta" (no sentido de Boaventura Sousa Santos) em Arqueologia. *Actas do 3º Congresso de Arqueología Peninsular*, vol. 1, Porto, ADECAP, pp.143-153.
- LASH, S. e URRY, J., 1994. *Economies of Signs & Space*. Londres, Sage Publications.
- MCLEAN, F., 1998, Museums and the construction of national identity : a review. *International Journal of Heritage Studies*, vol.3.
- MAROEVIC, I., 2000, Museology as a field of knowledge. *Cahiers d'Étude du Comité International de l'ICOM pour la Muséologie*, 8, Groningen, ICOM/ICOFOM, pp.5-7.
- MAYET, F. e TAVARES DA SILVA, C., 1996. *Les Amphores du Sado (Portugal)*, Paris, Diffusion E. de Boccard.
- MAYET, F. e TAVARES DA SILVA, C., 1997. L'établissement phénicien d'Abul (Alcácer do Sal). *Itinéraires Lusitaniens*, Paris, Diffusion E. de Boccard.
- MAYET, F. e TAVARES DA SILVA, C., 1998. *L'Atelier d'Amphores de Pinheiro (Portugal)*, Paris, Diffusion E. de Boccard.
- MAYET, F. e TAVARES DA SILVA, C., 2000, La place de Tróia dans l'économie de l'Hispanie romaine. *Actas do Encontro sobre Arqueologia da*

*Arrábida (Trabalhos de Arqueologia, 14)*, Lisboa, IPA, pp.85-99.

PÉRIER-D'ETEREN, C., 1998, *Tourisme et conservation : trouver un équilibre. Museum international*, 200, Paris, UNESCO, pp.5-14.

SOARES, J., 1997, A transição para as formações sociais neolíticas na Costa Sudoeste Portuguesa. In (A. Rodríguez Casal, ed.) *O Neolítico Atlântico e as Orixes do Megalitismo*, Santiago de Compostela, Conselho de Cultura Galega/Universidade de Santiago de Compostela/União Internacional das Ciências Prehistóricas e Protohistóricas, pp. 587-608.

SOARES, J., 2000, Arqueologia urbana em Setúbal: problemas e contribuições. *Actas do Encontro sobre Arqueologia da Arrábida (Trabalhos de Arqueologia, 14)*, Lisboa, IPA, pp.101-130.

País	TOTAL		Turismo		Património		Cinema e Audiovisual		Outras indústrias culturais	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Alemanha	615.000	1,56	100.000	0,25	80.000	0,20	75.000	0,19	170.000	0,43
Áustria	—	—	—	—	—	—	3.681	—	—	—
Bélgica	37.443	0,91	12.400	0,30	10.970	0,26	7.390	0,18	6.483	0,15
Dinamarca	36.000	1,10	—	—	2.900	0,12	5.303	0,22	—	—
Espanha	177.000	1,10	42.400	0,26	20.000	0,12	38.600	0,23	72.000	0,44
Finlândia	26.050	1,09	9.060	0,37	8.580	0,35	7.025	0,29	1.971	0,08
França	284.500	1,13	160.000	0,63	39.000	0,23	27.000	0,11	38.500	0,17
Gélgia	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Holanda	92.672	1,29	35.000	0,49	15.961	0,22	16.111	0,23	22.500	0,30
Irlanda	12.950	0,90	6.150	0,41	1.500	0,10	3.300	0,27	1.800	0,12
Itália	262.000	1,16	104.000	0,46	36.413	0,16	87.000	0,38	34.000	0,15
Luxemburgo	—	—	—	—	—	—	747	—	—	—
Portugal	23.044	0,32	12.000	0,24	4.000	0,08	6.544	0,13	2.500	0,05
Reino Unido	356.730	1,44	90.100	0,32	71.000	0,25	91.000	0,32	20.200	0,08
Suécia	53.657	1,26	33.000	0,83	3.500	0,08	10.907	0,27	3.500	0,08

Fonte: GREFFLÉ, X.: *La petite du patrimoine culturel*. Actes du colloque, Paris, 1998.

Fig. 1- Emprego cultural na União Europeia (Seg. Devesa Fernández, 2000).

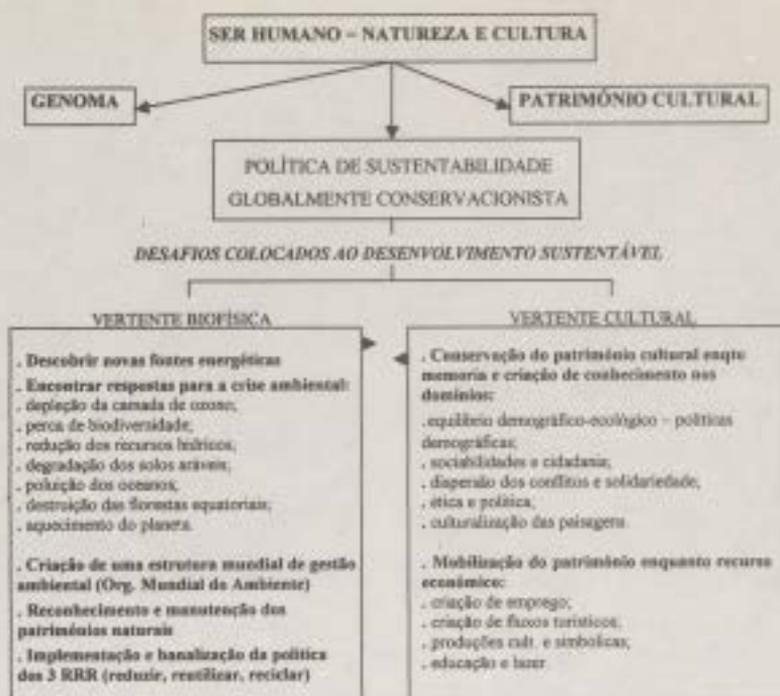


Fig. 2 - Para uma avaliação do Património.



Fig. 3 - Aspecto das escavações arqueológicas realizadas, em 1980, na Praça de Bocage, em Setúbal. Na base da sequência estratigráfica identificou-se uma unidade de produção de salgas de peixe, construída nos finais do séc. I d.C.



Fig. 4 - Oficina de preparados piscícolas da época romana, na Travessa de Frei Gaspar, em Setúbal: 1 - Aspecto da escavação arqueológica realizada em 1979; 2 - Vista actual da mesma estrutura romana, conservada e aberta ao público nos baixos do edifício da Região de Turismo da Costa Azul.



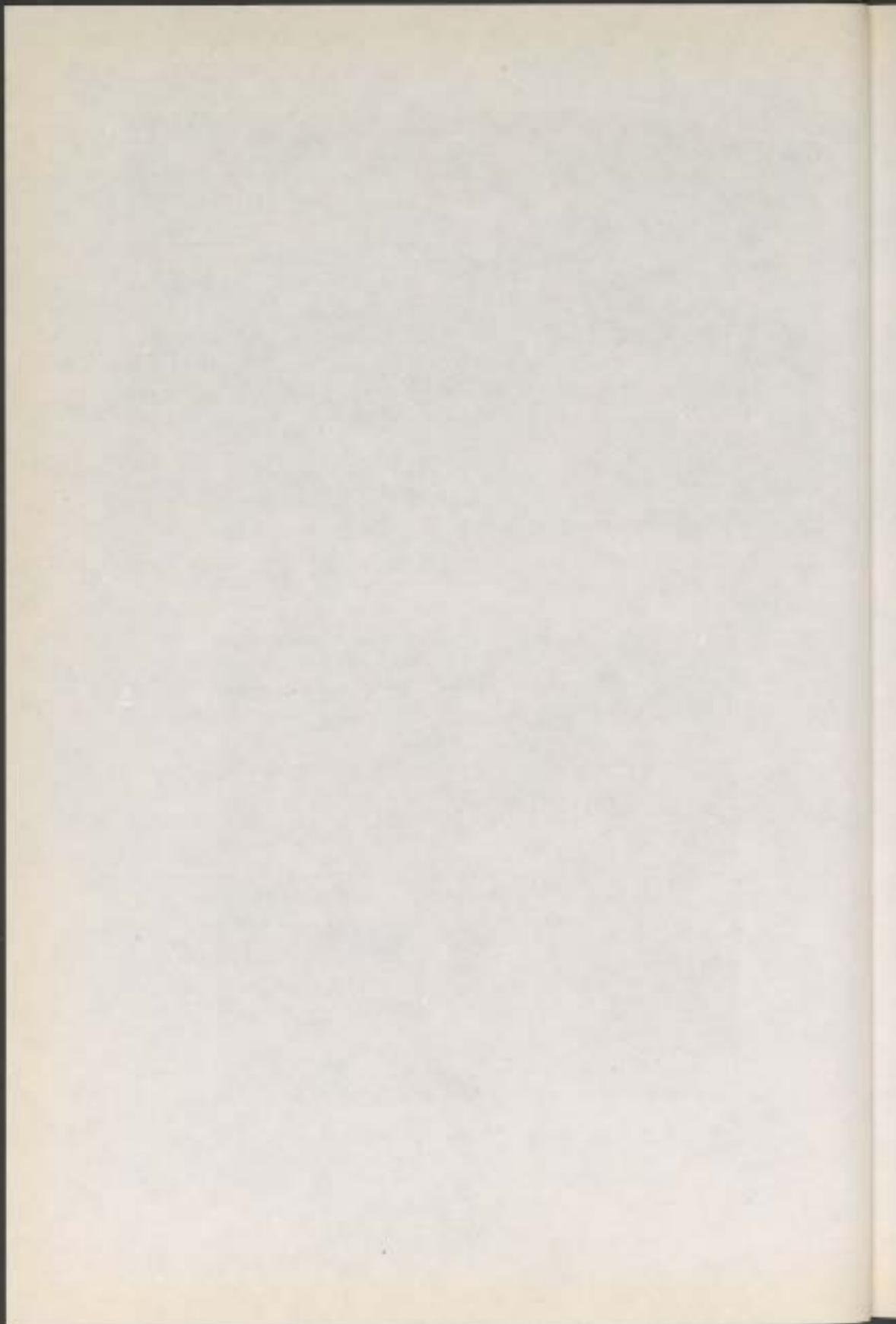
Fig. 5 - Vista aérea do palácio-feitoria de Abul construído no séc. VII a. C.. Adossado àquele conjunto e instalado no fosso que o rodeou, pode observar-se, no lado direito da foto, uma olaria de ânforas do período romano.



Fig. 6 - Povoado do Neolítico antigo de Vale Píncel I (Sines). Aspecto das escavações de salvamento ocorridas em 2000.



Fig. 7 - Vale Píncel I. Estrutura de combustão de tipo muito comum neste povoado (fossa de planta subcircular, repleta de seixos rolados, usados como acumuladores térmicos).



## 2. *Inhambane: O museu regional e a comunidade hindu*

Cândido Teixeira

Universidade Pedagógica, Moçambique

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer, de uma maneira geral, à comunidade hindu de Inhambane, que me facultou os dados mais importantes para a elaboração desta comunicação, em especial ao Senhor Tulcidás Lacamichande ("Guinessseriana")<sup>11</sup> que, com a maior boa vontade me concedeu várias entrevistas<sup>12</sup>.

Ao Museu Regional de Inhambane, os meus agradecimentos pela cedência do material recolhido pelo Sr. José Vasco Timóteo<sup>13</sup> e ao Departamento de Museus do Ministério da Cultura, a oportunidade da participação no "V Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa".

A minha comunicação pretende inserir-se num dos objectivos deste Encontro: "Promoção e divulgação da diversidade cultural através da valorização das várias culturas existentes, suas diferenças e complexidades".

É lugar comum afirmar que o nosso país é um mosaico com variadas tonalidades, consequência da sua história e dos seus princípios políticos. É exemplo do que acabo de afirmar a cidade de Inhambane<sup>14</sup> e o seu tecido sócio-cultural; no entanto, será indispensável que se reunam as condições para que se apresente coerentemente esta realidade, não só às gerações mais novas, como a todo aquele que pretenda compreender a realidade moçambi-

<sup>11</sup> Tulcidás Lacamichande reside em Inhambane desde 1950, depois de ter permanecido quatro anos em Xai-Xai e dois em Lourenço Marques. Ainda muito jovem, já trabalhava na loja de seu pai onde cortava, cosia e provava com destreza os vestidos e saias que as mamas encomendavam. Por ser tão jovem deram-lhe o nome de "Guinessseriana", que significa "O Pequeno Mestre". Para quem comprasse o tecido na loja, o feitiço era gratuito.

<sup>12</sup> Uma referência especial à entrevista realizada a 13.02.1999. Foi particularmente importante o encontro com alguns membros da Associação a 16.02.1999, assim como a visita ao templo "Radha-Crisna".

<sup>13</sup> Fichas e transcrições das entrevistas realizadas a 28 de Janeiro e 22 de Fevereiro de 1993.

<sup>14</sup> De acordo com os resultados definitivos do "II Recenseamento Geral da População e Habitação", realizado em 1997, a unidade administrativa - Cidade de Inhambane - compreende 21 Bairros (Balane 1, 2 e 3; Chalambe 1, 2 e 3; Chamane; Conguiana; Guitambatuno; Ilha de Moçambique; Inhamua; Josina Machel; Liberdade 1, 2 e 3; Machavenga; Malembuane; Mucucune; Muele; Salela; Sequeriva), compreendendo uma população total de 52.370 habitantes. De maneira mais rigorosa, há que acrescentar o bairro de Marrambone, retirar o

cana. Neste aspecto, o Museu Regional de Inhambane pode e deve desempenhar um papel muito importante.

A cidade de Inhambane apresenta claramente as "marcas" das suas gentes e culturas: os tipos somáticos, as religiões e os templos, as habitações e a ocupação do espaço, o vestuário, as línguas, as comidas, os aromas... enfim, as várias culturas que convivem e se cruzam desde os mais remotos tempos. Entre estas culturas sobressaem a influência das comunidades asiáticas da Índia: hindus, muçulmanos e cristãos.

Datam do século VI d.C. as relações entre a costa oriental de África e os povos da Ásia. Os pangaiois rumavam para a costa africana, obedecendo ao regime das monções, em busca de ouro e marfim, que trocavam por missangas, tecidos e outras mercadorias. Sofala representava o estabelecimento mais a sul regularmente visitado pelos pangaiois swahili que, aí, formaram um entreposto de apoio ao comércio do ouro com o Monomotapu<sup>61</sup>.

A chegada dos portugueses ao Oceano Índico, a sua implantação no porto em Sofala, a ocupação da Ilha de Moçambique e a conquista das praças da Índia permitem aos portugueses o controle do comércio marítimo, cabendo à Índia abastecer de "fato" para o "resgate" nas feitorias da costa oriental africana.

Goa, Damão e Diu enviavam anualmente para Moçambique (Ilha de Moçambique) um navio carregado de mercadorias cedidas a crédito e liquidadas no retorno com ouro, marfim e escravos adquiridos no comércio dos vários portos subalternos.

A presença e concorrência dos holandeses, estabelecidos no Cabo em 1652 e senhores de uma feitoria em Lourenço Marques a partir de 1721, obrigou os portugueses à fundação de um estabelecimento permanente em Inhambane em 1729-30, onde já se haviam fixado algumas famílias muçulmanas aparentadas com as tripulações dos navios portugueses<sup>62</sup>.

Durante o século XVIII, mesmo depois da separação do governo de Moçambique e de Goa (1761), as "carregações" para o porto de Inhambane eram exclusivamente de mercadorias dos portos da Índia, em que sobres-

---

Chalambe 3 e dividir Muele em três bairros (informações do Sr. Ali, via telefone, do Conselho Executivo). Somente os Bairros de Balane, Chalambe e Liberdade (Zonas) devem ser considerados, de facto, urbanos, pertencendo ao grupo original da antiga vila/cidade. Ainda com base no Recenseamento de 1997, estas três Zonas (cada uma com três bairros possuem respectivamente: 4.378, 4.423 e 10.962 habitantes).

<sup>61</sup> RITA-FERREIRA, A. - "Moçambique e os Naturais da Índia Portuguesa". In *II Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa*, pp. 617-648.

<sup>62</sup> TEIXEIRA, C. - "A fundação de Inhambane e a sua estrutura administrativa e governamental nos meados do século XVIII". In *Arquivo*. N.º 8. Maputo: 1990. (8), pp. 5-54.

safam os tecidos, o velório branco e azul, a conta amarela de Balagate e a aguardente<sup>17)</sup>.

A "roupa" constituía a mercadoria mais importante que garantia o comércio geral e as relações diplomáticas com os potentados locais. Os "saguates"<sup>18)</sup> e os donativos na "Banja"<sup>19)</sup> eram constituídos pelos melhores tecidos indianos e especiarias<sup>20)</sup>. Na segunda metade do século XVIII, a comunidade muçulmana que se havia estabelecido em Balane, nas terras do régulo Tembe (um dos bairros da cidade de Inhambane que hoje corresponde a Balane 1) já possui uma forte influência no campo económico<sup>21)</sup>, culminando, em 1775, com o assalto armado à fortificação portuguesa<sup>22)</sup>.

<sup>17)</sup> LOBATO, A. - *Evolução Administrativa e Económica de Moçambique 1752-1763: 1ª parte - Fundamentos da criação do Governo-Geral em 1752*. Lisboa: A.G.U., 1957. Este trabalho é fundamental para conhecer o comércio neste século. Ver especialmente as pp. 250-264.

<sup>18)</sup> Ofertas enviadas anualmente em nome do Rei de Portugal aos "fumos" da feitoria, aquando da chegada do navio da carreira.

<sup>19)</sup> Reunião anual realizada no chão da feitoria entre as unidades portuguesas e os fumos para a discussão e estabelecimento dos princípios económicos para o ano corrente: facilidades de circulação e resgate, preços do marfim, etc..

<sup>20)</sup> Lista das fazendas que em Outubro de 1757 seguiam para Inhambane (A.H.U. Moç. caixa 13, s./d., s./n.); 1496 arrobas e 10 mainas que em bares são 74 bares, 16 mainas e 10 faraçolas: Acanda, Ardians, Bassoras, Bassoras de 14 vissas, Bassoras de 16 vissas, Bassoras de 18 vissas, Bertangil, Borrinhos, Capotins, Catavenis grandes, Catavenis pequenos, Chauderes, Chircorians, Chuabo, Chuca dobrado, Cortes singelos, Cutunias, Dolcas, Dotim curado, Dotim cru, Folinha singela, Languins de Diu, Moravedis, Paninhos de Dumão, Pano de café, Quisames de Damão, Samaleres, Tucurins de 7 mãos e 3 panos, Aguardente, Conta amarela de Balagate, Vinho. (A.H.U. Moç. caixa 13, s./d., s./n.); Velório branco e azul, conta amarela de Balagate, (A.H.U. Moç. caixa 12, 28.5.1767, nº 206); Carregação de 1763 - 9100 panos (A.H.U. Moç. caixa 11, lbane, 13.6.1765, s./n.); Carregação de 1764 - 9598 panos (A.H.U. Moç. Códice 1328, fl. 273, Moç., 19.11.1764); Carregação de 1765 - 11.760 panos de roupa branca, pintada e preta (A.H.U. Moç. caixa 12, s./d., s./n.); Para a Banja, de 1745, foram enviadas pela Pala N. Sr.ª da Conceição e Sr. António 12 cabaia de chita e igual número de barretes, 20 facas flamengas e uma "frascolla" de pimenta (A.H.U. Moç. Códice 1546, fl. 6v) e em 1753 seguiu o mesmo número de cabaia e barretes "forrados de pano branco", como de chauderes, tucurins, toucas de Surrate e facas flamengas e como de costume uma faraçola de pimenta redonda para os 12 fumos da feitoria (A.H.U. Moç. Códice 1550, fl. 5, Moç. 13.11.1753). Cada um dos doze "fumos" recebia uma cabaia e um barrete, um chauder e um tucurim de 8 mãos, uma touca de Surrate, um pouco de pimenta redonda e aguardente (A.H.U. Moç. Códice 1550, fl. 5, Moç. 13.11.1753).

<sup>21)</sup> No requerimento de 7.2.1760 onde assinam os "mercadores da terra", 9 dos 13 são mouros: Aly Aboyo, Algy Assangy, Maride Munguari, Dautu Maggdomogy, Issufo Jamal, Issufo Aboyo, Caximbo Daugy, Punga Chanda e Xaxoma Toá (A.H.U. Moç. caixa 8, lbane 7.2.1760) rivalizando com os portugueses, especialmente a partir de 1762 (A.H.U. Moç. caixa 9, lbane 3.6.1762; A.H.U. Moç. caixa 9, lbane 23.6.1762, nº 107).

<sup>22)</sup> A.H.U. Moç. caixa 21, Moç. 18.8.1784.

A introdução progressiva da produção industrial de têxteis de origem inglesa e americana no comércio (a partir de 1810) provocou a parcial substituição dos tecidos indianos empobrecendo a casta dos tecelões e o comércio tradicional com Moçambique. Entretanto, a circulação de moedas estrangeiras com aceitação internacional (libras esterlinas e transvalianas) e o crescimento do comércio no Sul de Moçambique provocaram a emigração de comerciantes provenientes da Índia portuguesa e britânica.

A partir de 1838 de acordo com a Portaria Provincial de 7.11.1838, os indianos residentes nos territórios controlados por Portugal passam a gozar de todos os direitos civis e políticos de cidadãos portugueses, podendo possuir terras e residir em Portugal. Esta situação permitiu que grande número de antigos tecelões emigrassem para Moçambique.

As relações de Moçambique com a Ásia apresentam em Inhambane três tipos culturais:

1 - Luso-indianos. Falantes de concani que, apesar de cristãos católicos, mantinham o sistema de castas<sup>(13)</sup> e eram funcionários públicos, quadros religiosos, comerciantes e pescadores. A sua unidade cultural era especialmente patente na celebração pomposa e animada da Festa de S. Francisco Xavier.

2 - Muçulmanos<sup>(14)</sup>. Descendentes dos antigos tripulantes dos navios de comércio portugueses e emigrantes indianos. Estes, muçulmanos da Índia fundam, em 1917, a Associação da Comunidade Mahometana da Índia "Anjomane-Al-Islam-Industani"<sup>(15)</sup>, misturados com a população local e residentes na zona comercial e em Balane, onde construíram as suas mesquitas.

3 - Hindus<sup>(16)</sup>, falantes de guzarate e provenientes de Diu.

A maioria das famílias de origem hindu habita o actual Bairro de Balane 2, que regista 1.237 habitantes (649 homens e 588 mulheres), o que corresponde à zona da cidade onde se concentram os estabelecimentos comerciais<sup>(17)</sup>.

Com base na informação do "II Recenseamento Geral da População e Habitação", podemos afirmar que a comunidade hindu na Província de Inhambane atinge aproximadamente os 600 indivíduos. De acordo com o

---

<sup>(13)</sup> Também chamados "canarins de Goa", Canecos indo-portugueses com as seguintes castas: bramanes, pária (pescadores), sudra, chardó.

<sup>(14)</sup> Também chamados maometanos, "mouros", "monhés". Das seitas anafita, chefita, memane e suna.

<sup>(15)</sup> B.O. de Moç. II série, nº 30, 28.7.1917.

<sup>(16)</sup> Também chamados "baneanos".

<sup>(17)</sup> *II Recenseamento Geral da População e Habitação - 1997*. Instituto Nacional de Estatística. Maputo: 1999.

registo fornecido pela direcção da Comunidade residem na cidade de Inhambane 54 famílias que devem reunir aproximadamente 530 indivíduos<sup>198</sup>.

Os hindus residentes em Inhambane são provenientes de Diu pertencendo a maioria às castas Vanza (tecelões) e Dargi (alfaiates). Regista-se também um grupo muito limitado de descendentes da casta Karhoá (Karowá) (pescadores)<sup>199</sup>. Todos se dedicam actualmente ao comércio<sup>200</sup>.

Os rígidos preceitos religiosos do hinduismo condicionam a vida desta comunidade, limitando as suas relações com os outros grupos. Os seus membros são obrigados a manter um grau de pureza tal que são interditas certas práticas e exercício de profissões cuja actividade colida com os seus princípios. A família reconhece a autoridade patriarcal e os descendentes por linha varonil devem coabitar. É reconhecida a igualdade de direitos do homem e da mulher e a comunhão de bens e deveres em todos os empreendimentos<sup>201</sup>.

Desde meados do século XIX, quando a industrialização coloca no mercado internacional grande quantidade de tecidos, a legislação portuguesa já referida protege a saída de indianos de Diu para as suas colónias, a emigração aumenta, pois Moçambique abria novas perspectivas e melhores condições de vida.

Os primeiros emigrantes chegavam sós, sem família<sup>202</sup> e dedicam-se ao comércio a retalho, mantendo em simultâneo a actividade de alfaiate (confeção e venda de vestuário). Nas lojas das zonas rurais compram a produção local de mafurra, copra, amendoim e feijão nhemba.

Depois de se fixarem<sup>203</sup> e reunindo algumas economias, chamam outros familiares com quem trabalham, sempre com a perspectiva de abrir o seu próprio estabelecimento.

Outros chegam contratados por comerciante já estabelecido, com direito a "cama, mesa, roupa lavada e salário". Nestas condições poderiam "guardar" o seu salário e, com o apoio dos mais antigos e do patrão, abrir a sua loja ou

---

<sup>198</sup> Pela análise do quadro 14 (*II Recenseamento Geral da População e Habitação - 1997*, p. 32), podemos concluir que dos 560 indianos 510 (259h 251m) residem em zona urbana e 50 na zona rural (23h 27m) que se expressam em Guzarate, sua língua materna.

<sup>199</sup> Uma família em Inhambane e outras em Massinga e Morrumbene.

<sup>200</sup> Com a data de 20 de Março de 1992, possuímos um registo de famílias residentes em Maputo directamente aparentadas com estas. No resumo contam-se 66 famílias (50 Vanza e 16 Dargi), num total de 239 indivíduos.

<sup>201</sup> RITA-FERREIRA, A., p. 625.

<sup>202</sup> A primeira mulher a fixar-se em Inhambane foi a esposa da Talaquechande Motichande.

<sup>203</sup> Trabalhavam 3 ou 5 anos e acumulavam economias. O patrão pode não ser da família. Regressavam a Diu, onde permaneciam por um ano ou quinze meses.

ser colocado numa sucursal. Outros adquirem casas, terrenos e alguns constroem os seus estabelecimentos.

Durante a primeira fase da sua permanência, vários hindus constituíam família com mulheres muçulmanas, cujos descendentes se incorporaram na comunidade muçulmana mantendo até hoje o nome de origem hindu<sup>(24)</sup>.

A comunidade hindu conhece um apreciável crescimento nas três primeiras décadas do século XX<sup>(25)</sup>, o que leva à fundação da Associação "Hindu Sarvajanique Sábá" (Associação Geral Hindu), cujos estatutos publicados a 17 de Março de 1928 definem como seus "fins":

1º Conservar e defender:

- a) Os princípios e preceitos religiosos indus;
- b) A integridade dos seus usos e costumes;
- c) Os direitos e interesses da comunidade indu;
- d) Os direitos e interesses particulares dos associados quando se prendam intimamente com os da Associação.

2º Organizar e manter um registo do censo geral da população indu neste distrito.

3º Proporcionar aos sócios meios de educação, instrução e recreio pela forma que julgue mais adequada para o seu desenvolvimento moral, intelectual e físico.<sup>(26)</sup>

A construção da sede que, segundo os mesmos estatutos (Art.º 3), se devia localizar na "vila de Inhambane" iniciou-se em 1932, em terreno adquirido pela Associação junto ao "Largo dos Quatro Candeeiros"<sup>(27)</sup>.

A ocupação de Goa, Damão e Diu pela União Indiana, em Dezembro de 1961, trouxe à comunidade hindu muitos dissabores. A onda de distúrbios que se verificou atingiu muitas das suas lojas, pois eram confundidos com elementos simpatizantes da União Indiana. Como medida de protecção, a comunidade foi concentrada num campo de futebol e os seus estabelecimentos passaram a ser identificados com a bandeira portuguesa colada à porta.

Com a independência de Moçambique, alguns optaram por seguir para Portugal e as nacionalizações obrigaram as instalações da Associação "Hindu Sarvajanique Sábá" a passar para o Estado, perdendo-se a sua biblioteca e muitos dos seus bens e documentos.

<sup>(24)</sup> Como, por exemplo, Panachande, Parmanande...

<sup>(25)</sup> Este desenvolvimento deve estar relacionado com a crescente exportação de mão-de-obra para as minas do Rand e o repatriamento dos "magaiças" que adquiriam grande parte dos bens de consumo nas suas lojas pagando com libras.

<sup>(26)</sup> B.O. de Moç. I série, nº 11, 17.3.1928, pp. 94-96.

<sup>(27)</sup> Actualmente Av. Acordos de Lusaka.

Em 1981, iniciam a remodelação da sede da Associação e, doze anos depois, a Associação contava 500 membros distribuídos por 105 "casas" (Inhambane, 50 casas; Maxixe, 25; Morrumbene, 12; Cumbana, 2; Homoine, 7; Inharrime, 1; Panda, 1).

A guerra civil e o desenvolvimento do comércio informal (proliferação dos "Dumba Nengues"; importação e venda de roupa usada "Calamidades") prejudicaram grande parte dos comerciantes e a geração mais jovem procura novos rumos noutras cidades e até na Europa<sup>20</sup>.

Inhambane é uma das cidades mais antigas de Moçambique e sem o estudo da história não será possível compreender a realidade presente. Será indispensável recorrer a todos os meios para apresentar a realidade nas suas diferentes componentes.

O Museu Regional de Inhambane, enfrentando muitas dificuldades, tem-se preocupado em apresentar o melhor possível a zona que pretende cobrir. No entanto, será necessário investir no estudo e apresentação da comunidade hindu.

Neste sentido, propomos:

1. Que o estudo da comunidade seja realizado;
2. Que se enquadre na equipa elementos da comunidade hindu;
3. Que se motive os órgãos e quadros político-administrativos para o conhecimento da cultura hindu, ultrapassando o mero exotismo;
4. Que se motive a comunidade hindua a participar na vida municipal;
5. Que se promova nas escolas a inserção de conteúdos culturais nas actividades extra-curriculares.

#### Abreviaturas:

A.H.U. - Arquivo Histórico Ultramarino

B.O. - Boletim Oficial

fl. - fólho

h. - homens

I.bane - Inhambane

m. - mulheres

Moç. - Moçambique

p.p. - páginas

s.n. - sem número

s/d - sem data

---

<sup>20</sup> Em Portugal e na Inglaterra já residem muitos hindus de Inhambane. Há casos de famílias que abandonam a Inglaterra voltando para Inhambane.



### 3. *O desenvolvimento do Museu Nacional de Arte e a problemática da preservação do nosso legado cultural*

**Gilberto Paulino Cossa**

Chefe do Departamento de Artes Visuais da DNC de Maputo, Moçambique

Proponho a discussão dos problemas de preservação da herança cultural que conduziram à fundação do Museu Nacional de Arte, em 1989, abreviadamente (MUSART), dedicado à arte contemporânea de Moçambique.

Em particular, examinarei a forma como o Museu Nacional de Arte está tratando do legado colonial Português e tentarei descobrir o que é relevante, no período pós-colonial, para a nação.

Gostaria de analisar até que ponto o legado colonial, nomeadamente as obras de arte, arquitectura, sítios, monumentos, e outros bens patrimoniais constituem uma parte activa do dia a dia do cidadão, da vida da comunidade e continuam a jogar um papel importante no domínio da cultura e educação, no presente período.

É também do meu interesse entender o que o museu pode projectar de imediato, considerando a necessidade de proteger e preservar o património cultural no seu todo, incluindo a arte produzida pelos Moçambicanos e o legado colonial Português. A minha análise basear-se-á na minha experiência pessoal, tida no período em que exercia as funções de director do Museu Nacional de Arte entre 1989 e 1995.

É importante lembrar que com a proclamação da independência de Moçambique em 1975, o público em geral celebrou euforicamente não só o fim do domínio colonial Português, mas comemorou especialmente, a independência cultural dando início à reabilitação e recuperação do património artístico-cultural do país. Pois, Moçambique desfruta de uma diversidade cultural e linguística significativa, por exemplo, a cultura islâmica, o Swahili, a influencia Indiana, a tradição Africana, o sistema de descendência matrilinear, característico dos grupos que coabitam as regiões do norte e centro e o sistema patrilinear prevalecente na zona sul.

Este evento da independência, envolveu uma participação massiva nas actividades políticas, sociais e comunitárias, juntou todos os grupos étnicos Moçambicanos, e tornou-se uma ocasião propícia para a criação de um museu nacional de arte, como uma instituição educacional para o benefício de todo o cidadão.

Com a proclamação da independência foram criadas várias instituições culturais que sofreram uma transformação fundamental, embora algumas delas permanecessem fechadas durante um certo período para que fossem reabertas eventualmente de uma forma mais adequada. É o caso do Museu de História Natural, o Arquivo Histórico de Moçambique, o Museu Nacional da Moeda, o Museu de Geologia, e outras instituições, tais como, casas de cultura, bibliotecas e galerias.

No Museu Nacional de Arte nós tivemos que planear os espaços e reconstruir as áreas internas para acomodar as nossas actividades, especialmente as exposições de arte.

Com o advento da Independência nacional, a arte pública passou a ser amplamente entendida como um dos principais veículos de comunicação tanto na zona rural como na zona urbana.

Os primeiros anos da independência foram caracterizados por um movimento artístico que projectou uma onda de murais, posters, dísticos e exposições colectivas multimédia alusivas à liberdade e às datas históricas, por toda parte.

Embora muitos dos fazedores de arte, participantes deste movimento de "arte popular" tivessem somente uma base autodidacta, sem educação formal em artes visuais, participaram de uma forma criadora no embelezamento da área pública em todas as regiões do país.

Os artistas mais conhecidos também participaram neste movimento.

O mural da Praça dos Heróis que ilustra a História de Moçambique e a revolução, é provavelmente uma das obras mais famosas desse tempo e está localizado à entrada da cidade de Maputo, perto do Aeroporto.

À volta deste período da independência na zona norte de Moçambique divulgou-se a arte Makonde, o género mais representativo de escultura tradicional em ébano inserida neste desenvolvimento cultural. Como exemplo indico uma peça de arte Makonde da colecção permanente do museu do estilo conhecido por "Ujamaa." Este trabalho feito por Rafael Nkatunga, um dos nossos artistas Makonde contemporâneos.

A zona sul de Moçambique desenvolveu um género de arte de esculpir a madeira, como por exemplo, "*Psikelekhedana*." *Psikelekhedana* é um tipo de escultura tradicional peculiar das províncias de Maputo e Gaza. Este tipo de escultura é feito com madeira clara e leve.

*Psikelekhedana* pode ser usada como uma recordação ou como um objecto funcional.

A valorização da arte tradicional no país contribuiu bastante para a aceleração do processo de reconstrução nacional da personalidade Moçambicana, por um lado. Por outro lado, a retirada e a substituição dos

bens patrimoniais herdados do sistema hegemónico Português pela arte produzida pelos Moçambicanos, põs em perigo o acervo da colecção Portuguesa.

Durante os primeiros anos de independência perdemos um número significativo de obras de um tesouro artístico insubstituível que testemunhava a cultura e a história do país: pinturas e esculturas, monumentos e outras obras de arte de preço inestimável, foram destruídos.

A destruição do património arquitectónico, artístico e histórico da sociedade chocou e intimidou o cidadão. Alguns dos danos de locais históricos, estruturas religiosas, bibliotecas e arquivos poderiam ser classificados como incidentais provocados pela guerra, o problema é que houve muitos ícones culturais significantes que foram deliberadamente destruídos.

Devemos recordar que este tipo de hostilidade é e foi sempre proibido pelo tratado internacional da Convenção para a Protecção do Património Cultural no caso de Conflito Armado, assinado na cidade de Hague, Holanda, em 1954. Esta Convenção foi administrada pela Organização da Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, (UNESCO) e visa salvaguardar manifestações da cultura material de carácter universal, porque a responsabilidade de proteger o tesouro transcende qualquer grupo étnico particular ou nação. O Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, com comités nacionais em muitos países, e a sua sede em Paris, defendeu o melhoramento da protecção da herança cultural no caso de conflito ou desastre natural.

Desenvolveram-se campanhas para assegurar a protecção de sítios principais do património mundial, que culminaram com a criação, por alguns estados, do Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauração do Património Cultural (ICCROM), International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property.

O que aconteceu em Moçambique é que a maior parte dos monumentos históricos foi removida dos seus locais porque representavam poderosamente a hegemonia colonial e substituídos por novas construções. É o caso da estátua de Mouzinho de Albuquerque, (militar Português) que derrotou e prendeu Gungunhana, (o Rei que chefiou um dos grupos de resistência contra a penetração colonial, capturado pelos portugueses, em 1895) construído no centro da cidade de Lourenço Marques agora, Maputo.

Muitos retratos originais de figuras ligadas à colonização portuguesa, documentos importantes da História de Moçambique que poderiam ser usados para fins educacionais, desapareceram. Presume-se que as razões principais da negligência e destruição das obras tenham tido como base o seguinte:

- O público via e tratava emocionalmente a arte Portuguesa (as obras criadas durante o período colonial) como vestígios do regime colonial e não como objectos de importância cultural e histórica;

- Por outro lado, havia a necessidade de difundir a nova imagem da nação e de consolidação da independência.

Em 1976, um grupo de artistas Moçambicanos e promotores de arte colocou a questão da necessidade de criar o que viria a se chamar "Museu Nacional de Arte Popular." O acervo do Museu Nacional de Arte Popular pressupunha uma exclusão total das obras Portuguesas, integrando somente as pinturas e esculturas feitas pelos artistas Moçambicanos.

A complexidade e a implicação deste assunto conduziu à mudança de opinião e à alteração da designação da instituição de "Museu Nacional de Arte Popular" para Museu Nacional de Arte, nos finais da década de 80. Decidiu-se que o museu devia representar um espectro cultural nacional mais alargado reconhecendo as diferenças dos grupos étnicos da sociedade Moçambicana sob o princípio da "unidade na diversidade e diversidade na unidade." No desenrolar deste processo, a autoridade governativa traçou os objectivos seguintes:

- Fazer do museu uma instituição educativa sem fins lucrativos com o objectivo de preservar, valorizar e divulgar a herança cultural nacional;
- Criar uma exposição permanente que contribua para a disseminação de nossa identidade cultural que satisfaça o interessar do público tendo em conta a heterogeneidade da sociedade Moçambicana.

Foram recolhidas várias obras de arte de diversas instituições do aparelho colonial e armazenadas na "Casa de Goa" edifício do Museu Nacional de Arte construído em 1964. Este edifício serviu previamente como sede da Associação Indo-portuguesa de Lourenço Marques.

Os trabalhos armazenados no museu compreendiam principalmente a pintura e escultura feitas pelos Moçambicanos como por exemplo, uma escultura de Chissano, sem título, mas provavelmente dedicada à vida onírica dos antepassados, um dos temas comuns do artista ou uma pintura a óleo de Samate intitulada, o Movimento do Dia a Dia da Mulher, em que podemos notar a geometrização das formas com uma influência do abstracto ou ainda uma pintura ingénua de Mucavele intitulada, "O caminho de Mucavele em busca da Arte" ou a obra de Naguib, "Grito de Paz."

Foi igualmente armazenado um número significativo de obras sobreviventes da colecção Portuguesa do início do século XX, por exemplo, os trabalhos de Henrique Medina, Fausto Gonçalves, José Malhoa, Frederico Ayres, Columbano Bordalo Pinheiro, Cunha Andrade, Eduardo Malta e outros autores Portugueses famosos como o retrato do Rei D. Carlos da autoria de José Malhoa (necessitando de uma intervenção de conservação e restauro).

Face a estes desenvolvimentos da tentativa de criação do museu a comissão que integrava alguns artistas e promotores de arte seleccionou as obras

mais representativas que seriam expostas permanentemente.

A primeira proposta para a criação da exposição permanente do museu foi apresentada por essa comissão nos princípios dos anos 80 à autoridade governativa, na altura chamava-se, Secretaria de Estado da Cultura, posteriormente, Ministério da Cultura.

A proposta da comissão recomendava que tanto as obras dos artistas Moçambicanos como as dos Portugueses deviam ser exibidas lado a lado. A autoridade governativa não aprovou esta ideia porque a exposição teria uma presença forte de domínio colonial Português. Então, o problema de preservação dos trabalhos portugueses tornou-se mais sério, agravado pelo facto de o assunto de preservação do legado cultural Português ter deixado de constituir uma prioridade para o programa do governo.

O museu em colaboração com as organizações internacionais, companhias e individualidades amantes da arte criou uma estratégia para sobreviver às transformações políticas e económicas que sucederam. As dificuldades de ordem financeira puseram em causa a criação do museu por várias vezes nos anos 80.

Antes da abertura oficial do Museu Nacional de Arte, nas suas instalações, desenvolveram-se vários projectos de exposições de artes plásticas que contaram com o apoio financeiro das Telecomunicações de Moçambique (TDM), Linhas Aéreas de Moçambique (LAM), Banco Popular de Desenvolvimento (BPD), Banco de Moçambique (BM), Agencia Norueguesa para o Desenvolvimento da Cooperação (Norwegian Agency for development Cooperation, NORAD), Organização da Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, United Nations Education, Scientific and Cultural Organization, (UNESCO), etc. Em particular o museu beneficiou-se do apoio do Programa de Museus da Agência Sueca para o Desenvolvimento Internacional (ASDI) (Swedish International Development Agency SIDA) sob coordenação da Dra. Elisabet Olofsson. Nas mesmas instalações do museu funcionou o "Serviço Nacional de Museus e Antiguidades" um centro de apoio aos artistas plásticos.

Em 1988, o museu inaugurou uma exposição colectiva de arte Makonde contemporânea intitulada "Novos Rumos," em preparação da participação de Moçambique na exposição "Art Makondé: tradition et modernité," Paris, 1989.

Outras exposições individuais tiveram lugar como a inauguração da exposição retrospectiva de Malangatana, 1986.

Finalmente o Museu Nacional de Arte abriu as suas portas ao publico a 18 de Maio de 1989, apresentando uma colecção permanente composta exclusivamente pela pintura e escultura moderna Moçambicana. Neste sentido a colecção das obras portuguesas continuou armazenada na cave e sujeita a danificação dos materiais.

O problema é que os planos correntes do museu ainda não identificam claramente razão da utilização da colecção portuguesa ou a sua inserção nos programas de exposições. O museu como primeira instituição do género dedicada à arte contemporânea envidou os esforços que resultaram na criação de uma política museológica adequada que incorpora a administração dos programas de exposições, educação, conservação, curadoria e pesquisa.

O contacto com as instituições semelhantes da região da África Austral jogou um papel importante se tivermos em conta que não somos os únicos que enfrentam este tipo de problemas de como lidar com o legado colonial.

Somos membros da Associação de museus da (SADC) Southern African Development Coordination Conference e tivemos a oportunidade de participar no programa de treino dos museus que esta associação provê.

A troca de experiências com os museus e galerias dos Estados Unidos também foi útil em termos de programas de treino de profissionais.

Assinámos um acordo de cooperação com o museu Norkkoping, sueco. Este acordo incluiu o desenvolvimento de projectos educacionais dos museus.

#### **Lugar para a arte africana: função e uso**

A manutenção e protecção do legado cultural colonial nos países do terceiro mundo levanta o problema da identificação do lugar da arte Africana dentro dos cânones que definem o desenvolvimento das Belas-Artes e da cultura universal. Uma das razões desta discussão é o facto de a arte Africana ser ainda considerada arte funcional, associada à veneração dos antepassados e à convicção religiosa.

De facto a arte africana joga um papel importante em rituais que marcam os momentos principais de vida de um indivíduo, tais como o nascimento, maturidade, circuncisão, puberdade e morte. A noção dos Africanos é de que as almas dos defuntos permanecem em contacto com o mundo vivente, e que os antepassados influenciam activamente a vida e o destino dos sobreviventes. Os antepassados são considerados uma força mística, especialmente aqueles que jogaram um papel proeminente na vida da comunidade. A nossa análise deveria incluir o aspecto estético, pois este constitui um dos componentes principais da arte Africana.

Em relação à função e finalidade da arte africana, temos que ver se a arte africana é sempre criada para os reis ou santuários, se é inspirada pelos deuses ou mitos, se tem uma função educativa na comunidade, ou se é um registo de eventos históricos. Todos estes aspectos mencionados são somente parte do conteúdo da arte, mas não o seu todo. Há muitos dados ainda não conhecidos.

Um das razões desta situação é que o estudo da arte africana tradicional e antiga baseia-se essencialmente naquilo que foi achado e registado pelos exploradores Europeus. Ainda se faz sentir uma falta de informação que tenha registos de evidência do passado da arte africana, bem como da continuidade do processo da actividade artística e do seu papel, social, comunicativo e educacional.

A nossa análise pode ser superficial, parcial ou influenciada negativamente pelos outros se nos recordarmos de que os visitantes Europeus, os missionários e os comerciantes tiveram os seus próprios interesses no estabelecimento dos primeiros contactos com a África.

Propõe-se que a arte africana seja concebida como uma estrutura comunicativa comparada a um idioma, resultando de uma simbiose da geografia, história, raça e etnia. Mais, como um processo contínuo e mais do que um objecto utilitário porque ela agiu como uma incorporação da religião.

### **Conclusão**

A Arte alcançou uma visibilidade alta em Moçambique nos primeiros anos da independência por motivos políticos e ideológicos. Os artistas proliferaram no país porque vieram de uma geração que herdou e honrou a criatividade e porque os artistas principais das décadas 60 e 70 alcançaram uma estatura real e sucessos.

O museu encontrou alguns doadores que financiaram os projectos e ajudaram a realizar os seus sonhos de como a arte Moçambicana devia ser preservada e apresentada, mas nunca é suficiente. É urgente o estudo de novas estratégias para sustentar as suas actividades.

A exposição permanente do museu tem que ser revista não só em função do desenvolvimento local de arte, mas também, inserida no contexto do desenvolvimento da arte contemporânea africana, parte do movimento artístico universal.

O museu, bem como a sociedade Moçambicana percebe agora que mais esforço deveria ter sido feito também, para preservar as obras da era colonial.

Faço votos que V Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa abra um diálogo e possibilidades para mais trocas de experiências no domínio das artes plásticas do Moçambique de hoje.

**NOTA DO EDITOR:** O Autor desta comunicação apresentou, em diapositivos, aspectos exteriores e interiores do Museu Nacional de Arte, incluindo obras de arte.

Museu Nacional de Arte, oficina.

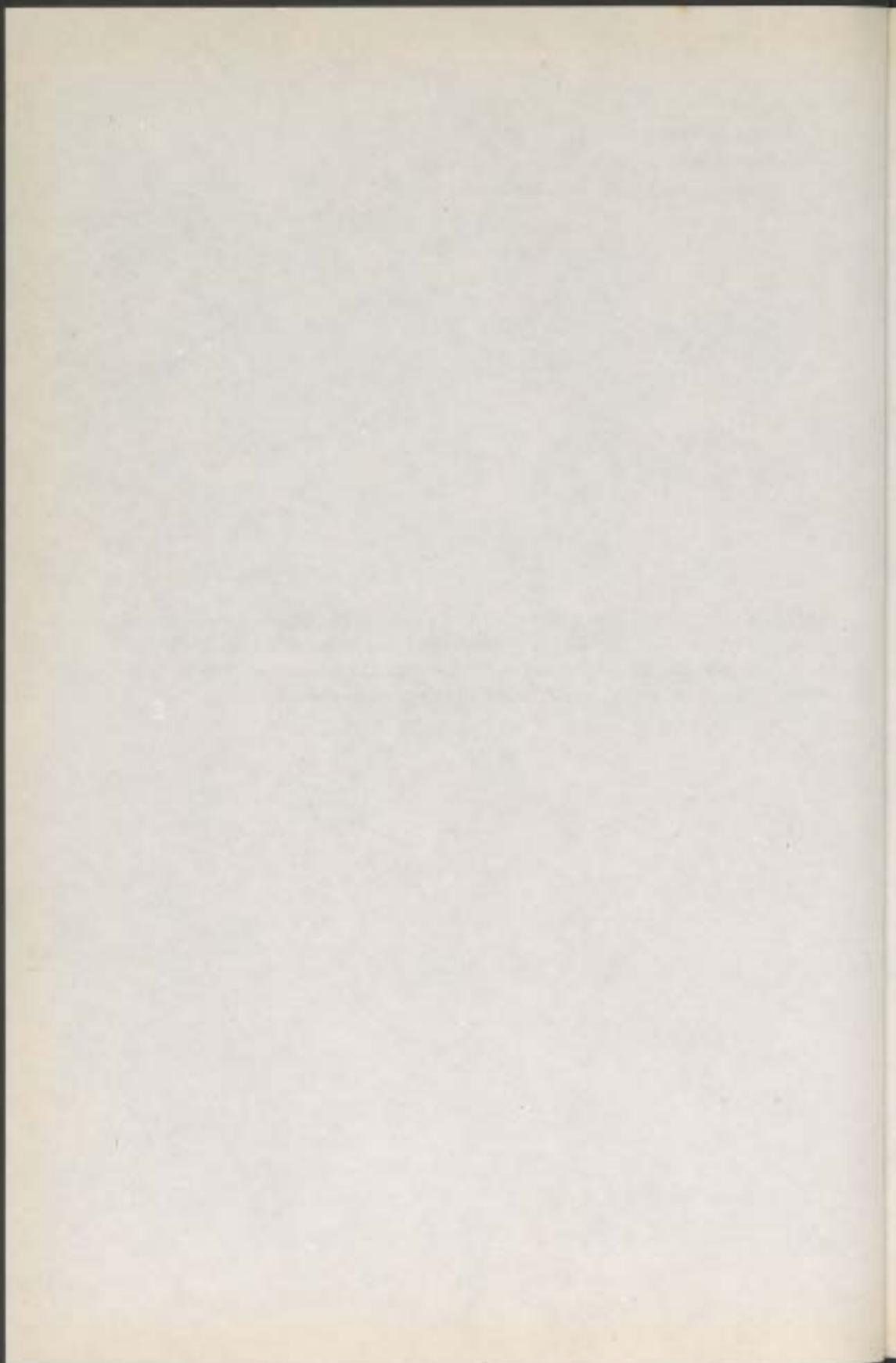


4. *Museu de Timor*

**Alberto Araújo**

Comissão Nacional da Resistência Timorense, Timor

NOTA DO EDITOR: O Autor apresentou uma Comunicação durante o Encontro; no entanto, atendendo a compromissos oficiais que o envolvem na difícil situação política do seu país, não lhe foi possível entregar atempadamente o texto para inclusão nestas Actas. Serão pois publicadas em Actas do próximo Encontro.



5. *A Missão do Museu na Sociedade Cognitiva e Multicultural.*

*A Importância das Teorias e Sistemas Desenvolvidos*

por Reuven Feuerstein

Helena Miranda

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal

À medida que nos aproximamos do terceiro milénio, assistimos a uma crescente valorização dos pressupostos da chamada sociedade cognitiva. Esta sociedade estimula todos os seus membros a desenvolver continuamente os conhecimentos, capacidades e atitudes e assume como principal desafio a redução da discrepância entre aqueles que sabem aprender e os que não sabem. Num mundo em que somos diariamente confrontados com a necessidade de nos adaptarmos a novas situações, a educação e a formação constituem a melhor forma de promover a inclusão social e a realização pessoal. Neste contexto, os museus desempenham um papel fundamental na medida em que colecionam e expõem objectos que as sociedades acharam conveniente preservar e que assim nos ajudam a compreender melhor o mundo em que vivemos. Através dos museus podemos contactar com pessoas de todos os tempos e culturas bem como experimentar a riqueza e a diversidade do nosso planeta.

A presente comunicação tem como principal objectivo analisar a importância das teorias e sistemas desenvolvidos pelo Professor Feuerstein para o trabalho desenvolvido pelos museus, mais precisamente para o cumprimento da sua missão na sociedade cognitiva. As ideias e propostas aqui apresentadas constituem uma síntese da minha dissertação de mestrado em Museum Studies realizado na Universidade de Leicester. Nesse trabalho dei especial atenção à realidade dos museus no Reino Unido que merecem destaque no que toca à prática pedagógica.

No entanto, e apesar dos esforços desenvolvidos, largos sectores da população continuam a não beneficiar de qualquer serviço prestado pelos museus. Embora reconheçam a importância do seu papel, muitas dessas pessoas tendem simplesmente a pensar que instituições desse tipo não foram feitas para elas. Entre os grupos pouco representados destacam-se as minorias culturais que sentem que a sua cultura é ignorada ou, ainda pior, falsamente representada nas colecções e actividades levadas a cabo pelos museus.

A necessidade de proporcionar experiências relevantes a visitantes e potenciais visitantes tem vindo a promover uma maior colaboração entre

profissionais dos museus e psicólogos. No que toca à prática pedagógica e à educação multicultural, o trabalho do Professor Feuerstein é de grande importância, na medida em que pretende desenvolver as capacidades de aprendizagem e de adaptação do indivíduo a fim de que este possa enfrentar os desafios do mundo contemporâneo e participar activamente na sociedade multicultural que é a nossa.

Neste contexto, e no que se refere às teorias desenvolvidas por Reuven Feuerstein dar-se-á especial ênfase à *Experiência de Aprendizagem Mediatizada (EAM)*. Esta refere-se a uma qualidade de intervenção entre o sujeito e o seu ambiente em que se verifica a presença de um mediador, ou seja de um ser humano que se interpõe entre o organismo e os estímulos que o rodeiam, pelo que os acontecimentos e os objectos não são percebidos de forma episódica, mas contextualizados e relacionados com outros por meio de comportamento comparativo. É importante salientar o facto de que EAM inclui transmissão cultural pelo que o mediador enriquece o ambiente do mediatizado, relacionando-o com experiências anteriores e com uma herança cultural.

É interessante notar que no seu livro *Don't accept me as I am*, Feuerstein escolheu um espaço museológico para ilustrar a importância da aprendizagem mediatizada. Dá-nos o exemplo de duas crianças - Adam e Youval - e compara as suas experiências num museu de ciência. Adam está mais interessado em fazer as coisas acontecer do que em compreender porque é que elas acontecem. Aproxima-se de um aparelho com dois recipientes com água, roda a manivela mas não se apercebe da lei que regula o fluxo da água. Já Youval tem uma experiência muito diferente, pois a sua mãe funcionou como mediadora. Ela quis que Youval e a sua irmã cooperassem na sua interacção com o aparelho e compreendessem as mudanças operadas em cada recipiente. Assim, focou a sua atenção, pediu-lhes que comparassem, deu-lhes tempo para pensar e deu um sentido às suas respostas.

A necessidade de proporcionar experiências de aprendizagem mediatizada é particularmente importante no contexto dos museus. Com efeito, se há muitos visitantes que podem beneficiar de um contacto directo com o rico mundo das colecções, também há muitas pessoas que não compreendem os objectos e o seu significado e, por conseguinte, não sentem qualquer interesse em visitar um museu. Na verdade, visitantes que possuem algum conhecimento relativo à temática da exposição tendem a perceber e compreender melhor os objectos, bem como têm mais facilidade em agrupar informação. Por outro lado, este tipo de visitantes possui o que se pode chamar cultura museológica, que lhes permite usar e aproveitar como estrutura de organização as sugestões dos designers da exposição.

A fim de cumprir a sua missão na sociedade cognitiva, o museu tem que combater a exclusão social e cultural, por outras palavras tem que anular as discrepâncias entre os que sabem aprender e os que não sabem. As actividades relacionadas com a educação e a interpretação são fundamentais a fim de promover experiências relevantes e agradáveis. Assim, e a par do dever de proporcionar uma formação adequada a profissionais e voluntários que comunicam com o público, o museu deve também criar as condições necessárias à interacção social. Como seres sociais que somos quase tudo o que aprendemos é socialmente mediatizado. O contexto social que encontramos no museu tem uma influência decisiva no que aprendemos e como aprendemos. Deste modo é de lamentar o facto de muitos museus não encorajarem a interacção e a participação de grupos. Também muitas vezes as peças são expostas de modo que só uma pessoa as possa desfrutar, como geralmente acontece com os materiais interactivos. Relativamente ao crescente uso de computadores nos museus, o que com certeza oferece importantes vantagens, é de ter em conta que largos sectores de visitantes preferem fontes de informação mais pessoais e tradicionais. Como salienta Reuven Feuerstein, o mediador pode fazer um importante uso do computador, mas não pode nem deve ser substituído por este.

Entre os vários parâmetros que caracterizam uma experiência de aprendizagem mediatizada, concentrar-me-ei na mediação de significação, uma vez que a procura e a atribuição de significado aos objectos e colecções é uma actividade fundamental nos museus. A mediação de significação consiste na comunicação do significado, valor e finalidade de uma determinada actividade, sendo assim fortemente determinada pelas referências culturais do grupo a que o indivíduo pertence.

Esta imposição de significado por parte do mediador tem sido alvo de crítica por vários educadores que sentem que ninguém tem o direito de sugerir significados e valores e, desse modo, condicionar o desenvolvimento cognitivo, afectivo e cultural de uma criança. De acordo com Feuerstein, a falta de mediação de significação tem consequências muito negativas na medida em que é responsável por uma ausência de laços emocionais e afectivos entre pais ou outros agentes educativos e seus descendentes. Além do mais, a necessidade de procurar um sentido ultrapassa a interacção mediatizada criando na criança uma necessidade que se prolongará nas diversas fases da sua existência e que é fundamental para o seu desenvolvimento cognitivo e emocional.

As culturas empenhadas em defender a sua existência apoiam-se na sua herança e mediatizam a sua significação aos membros mais novos. Uma vez que não é possível dissociar um objecto do sentido atribuído pela cultura que o produziu, é importante que o seu significado seja também transmitido por

alguém que se identifique com os valores que este integra, por alguém que esteja empenhado na preservação da sua cultura. Muitos museus britânicos sensíveis a este aspecto estão a receber profissionais e voluntários provenientes de diferentes grupos culturais a fim de comunicarem o sentido implícito nos objectos aos membros da sua comunidade e a outras audiências. Deste modo, manifestam o seu empenho na continuidade e na adaptabilidade dos vários grupos culturais que compõem a sociedade.

Na opinião de Feuerstein, e de acordo com estudos levados a cabo com emigrantes etíopes em Israel, a transmissão cultural é uma condição essencial para o desempenho cognitivo e para a adaptabilidade do indivíduo. A *EAM* constitui assim uma qualidade de interacção fundamental. Não só permite o indivíduo operar no ambiente cultural a que pertence como também é um imprescindível ponto de partida para a convivência multicultural. Com efeito, as condições que nos permitem funcionar de forma eficaz na nossa cultura, são também as mesmas que nos ajudam a melhor compreender e lidar com pessoas de outras culturas.

Quanto aos sistemas desenvolvidos por Feuerstein, ter-se-á em atenção o *Programa de Enriquecimento Instrumental (PEI)* que pretende proporcionar experiências de aprendizagem mediatizada para que o mediatizado possa beneficiar do contacto directo com os estímulos, tendo como objectivos corrigir funções cognitivas deficientes e desenvolver a propensão do indivíduo em aprender. O outro sistema a considerar intitula-se *Modelação de Ambientes Modificadores (MAD)* e visa materializar a modificabilidade desenvolvida no PEI. Segundo Feuerstein não é suficiente operar mudanças no indivíduo com dificuldades de desempenho se a sociedade no seu conjunto não for também objecto de mudança, se não estiver preparada para ser modificada nas suas atitudes para com as pessoas com dificuldades de ordem física, mental, educacional ou comportamental.

No que toca ao PEI, tratar-se-á do contributo dos instrumentos intitulados *Comparações e Classificações*, uma vez que eles pretendem desenvolver e aperfeiçoar operações cognitivas que são essenciais para o nosso quotidiano e, muito concretamente, para a aprendizagem no museu. Com as *Comparações* pretende-se ensinar o indivíduo a desenvolver um comportamento comparativo que, de acordo com Feuerstein, é uma condição indispensável a qualquer processo cognitivo que transcenda o mero reconhecimento ou identificação. A ausência de comportamento comparativo espontâneo impede o indivíduo de aproveitar a variedade de experiências que sofreu, tornando-o incapaz de relacionar acontecimentos passados e correntes. Assim o mundo circundante permanece percebido de uma maneira fragmentada o que dificulta uma adaptação bem sucedida. A aplicação deste

instrumento trabalha uma série de funções na medida em que a comparação implica: uma percepção clara e estável de itens; a conservação de aspectos que são constantes através de transformações; um repertório de palavras e conceitos necessários tanto ao nível da recepção como ao nível da expressão; a atenção a pormenores relevantes; o uso simultâneo de diferentes fontes de informação.

O trabalho desenvolvido pelos serviços educativos de muitos museus britânicos revela o reconhecimento da necessidade de desenvolver as capacidades implicadas no processo de comparação. As fichas pedagógicas do Fitzwilliam Museum em Cambridge constituem um bom exemplo. Num dos exercícios pede-se que as crianças descubram as diferenças das roupas de Joseph Andrews e as de seu pai. Este exercício requer o emprego de vocabulário muito específico bem como uma boa estruturação da informação disponível na medida em que ter-se-á que descobrir as diferenças e descrevê-las na mesma dimensão. Numa outra actividade da mesma ficha pede-se que as crianças vão á Galeria dos Texteis procurar um casaco que Andrews possa ter usado. Para fazer este exercício é necessário atender às características relevantes (tamanho e forma) através de várias transformações (cor e material, por exemplo). Posto isto, as crianças terão ainda que, a partir de um grupo de casacos, escolher aquele que se aproxima mais ao que pertenceu a Andrews, ou seja terão que procurar semelhanças e organizá-las hierarquicamente de acordo com a sua aproximação ao modelo.

Neste contexto importa salientar o facto de que muito do que nós vemos depende do que somos e do que sabemos. Se um historiador de Arte se apercebe das diferenças entre um Manet e um Monet, um leigo em pintura pode sentir que não há qualquer diferença no estilo dos dois artistas contemporâneos. É fundamental ter em linha de conta que quando olhamos para um objecto relacionamo-lo com outros já vistos e assim conferimo-lhe um contexto e um significado. Com efeito, os nossos modelos mentais, o nosso contexto pessoal têm uma influência decisiva na experiência que ocorre no museu.

O instrumento intitulado *Classificações* baseia-se nos processos e capacidades necessários a uma correcta comparação e ensina o indivíduo a organizar informação em categorias de acordo com determinados princípios de classificação. Este instrumento tem como finalidade criar no mediatizado a consciência de que é o indivíduo que impõe ordem e estrutura a um universo de objectos e acontecimentos de acordo com critérios seleccionados. A fim de compreender e de participar no mundo em que vivemos, temos que ser capazes de organizar os objectos e acontecimentos em função de determinados critérios assim como identificar os princípios de classificação dos conjuntos convencionalmente estabelecidos.

De acordo com Feuerstein, muitas pessoas têm dificuldade em categorizar uma vez que tendem a agrupar objectos com base em características acidentais ou meras associações negligenciando atributos estáveis e essenciais. Por outro lado, é também frequente a incapacidade de lidar com duas ou mais fontes de informação simultaneamente, ou seja a ausência de divergência de pensamento que permite a categorização e recategorização do mesmo universo de objectos em conjuntos diferentes à medida que os critérios diferem de acordo com novos objectivos e necessidades. O processo de recategorização requiere: percepção analítica; comparação; o uso simultâneo de várias fontes de informação, a projecção de relações; o uso de nomes/conceitos ao nível receptivo e expressivo.

O processo de categorização está na base das actividades do museu. A fim de dar sentido aos objectos, os conservadores são frequentemente acusados de lhes impor categorias. No entanto, os objectos podem ser organizados em grupos com características comuns e é nossa função fazer emergir esses mesmos grupos. Um dos papéis do museu é também informar os seus públicos acerca dos processos subjacentes às suas actividades. Esta preocupação está presente num dos exercícios das fichas pedagógicas do Fitzwilliam Museum. As crianças são convidadas a desenhar três objectos da Glaisher Gallery que considerem formar um conjunto bem como indicar a razão que justifica o seu agrupamento. Para cumprirem esta tarefa têm que olhar cuidadosamente para os objectos, compara-los e escolher um principio de classificação. As crianças também se aperceberão de que os seus colegas escolhem critérios e objectos diferentes. Muito provavelmente verificarão que um mesmo objecto pode pertencer a diferentes conjuntos em função do critério de classificação. Na Swiss Cottage de Osborne House o público depara-se com um 'museu' dentro de uma residência histórica, o que constitui uma excelente oportunidade para chamar a atenção para a importância das classificações no âmbito das actividades levadas a cabo pelos museus. Num dos exercícios das fichas pedagógicas pede-se que as crianças observem o museu das crianças da família real e que indiquem um objecto que pertença a uma das categorias indicadas.

A missão do museu na sociedade cognitiva não se esgota em mobilizar os seus recursos para desenvolver a propensão do indivíduo em aprender. Na verdade, os museus podem e devem ser ambientes modificadores, isto é agentes de mudança social e cultural. Eles colecionam, expõem e interpretam objectos de tempos e culturas diferentes. A maneira como o fazem exerce uma profunda influência no modo como percebemos o mundo, o que por sua vez determina comportamentos. Assim sendo, os profissionais dos museus têm que reconhecer o museu como centro de educação multicultural

e, por conseguinte, empenharem-se na promoção de uma melhor interacção entre pessoas de diferentes culturas. Deste modo, é essencial que se comprometam em representar a diversidade da nossa sociedade com seriedade e respeito, a fim de que aqueles provenientes de diferentes culturas considerem que o museu pode proporcionar experiências relevantes á educação dos seus filhos

A teoria de *Experiência de Aprendizagem Mediatizada* e o seu veículo, o *Programa de Enriquecimento Instrumental* assumem um papel fundamental no que se refere à educação multicultural, à necessidade de promover uma melhor interacção entre indivíduos de diferentes origens étnicas e culturais. A capacidade de reflectir sobre o modo como aprendemos, ou seja a metacognição desempenha um papel essencial no nosso desempenho, na forma como operamos no ambiente que nos rodeia. Esta capacidade também limita o pensamento egocêntrico e etnocêntrico na medida em que o indivíduo se consciencializa do facto de que opera a partir de um determinado quadro de referências. De acordo com M. Skuy, um autor sul africano, a necessidade de reconciliação e a promoção da harmonia são parte integrante do conceito e dos parâmetros de mediação. Os mediadores funcionam como pontes entra a criança e a sua herança cultural, entre a criança e o ambiente que a rodeia, o que tem sérias implicações (inter)culturais. Deste modo, os parâmetros que caracterizam uma experiência de aprendizagem mediatizada bem como as suas implicações cognitivas, emocionais, e (multi)culturais deveriam constituir uma referência nas actividades multiculturais levadas a cabo pelos museus.

Segundo Reuven Feuerstein pode-se distinguir duas categorias de motivos responsáveis pela falta de Experiência de Aprendizagem Mediatizada. Uma relaciona-se com factores que são endógenos ao educando e que por isso têm a ver com as suas condições orgânicas e psicológicas. A outra categoria diz respeito a factores exógenos ao educando, ou seja quando os agentes familiares e sociais não manifestam capacidade ou vontade de proporcionar a mediação necessária ao indivíduo ou grupo de indivíduos. Esta situação é muito frequente entre minorias culturais que vivem em situação de desvantagem e de exclusão. Como tendem a percepcionar a sua herança cultural como a principal razão do seu handicap social, não se sentem motivados em transmiti-la aos seus filhos que assim vivem como num 'limbo' entre duas culturas sem se identificarem com nenhuma. Esta situação de alienação está associada a sérios problemas de ordem afectiva, cognitiva e social.

Os parâmetros da *Experiência de Aprendizagem Mediatizada* deviam servir de base a uma reflexão acerca dos serviços que os museus estão a proporcionar aos seus diversos públicos. A importância da mediação de signifi-

cação, uma das condições para uma mediação ser qualificada como EAM, já foi abordada tendo em conta os benefícios cognitivos e afectivos para o indivíduo e o grupo a que ele pertence. A mediação do sentimento de competência parece ser particularmente relevante, considerando a situação de exclusão de muitas minorias culturais. No Reino Unido, sente-se a necessidade de instituir um arquivo/museu de cultura africana com o objectivo de educar as pessoas acerca das contribuições dos africanos para o desenvolvimento das sociedades ocidentais. Esta parece ser uma medida urgente no combate ao racismo e à ignorância assim como a atitudes depreciativas por parte de alguns britânicos de origem africana que permanecem desconhecedores da sua própria cultura. Os museus, como instituições responsáveis pela transmissão cultural desempenham um papel fundamental no que se refere à continuidade e adaptabilidade de um grupo cultural.

A mediação da partilha e individuação são particularmente importantes no que se refere à educação multicultural. A primeira, na sua dimensão social, salienta o papel da cooperação entre grupos culturais diferentes. A mediação da individuação destaca o papel único e distinto de cada cultura. Nas suas actividades, os museus podem e devem salientar o reconhecimento do contributo prestado pelas diferentes culturas e civilizações. De facto, o estudo de qualquer objecto implica a consideração de vários contributos e perspectivas. O estudo de uma chávena de chá, por exemplo, pode ser pretexto para a educação multicultural, pois há que considerar os monges Zen, o papel dos chineses no fabrico da porcelana bem como a influência dos portugueses, em particular de Catarina de Bragança que pôs em moda o consumo do chá no Reino Unido.

O Reino Unido é indubitavelmente uma sociedade multicultural. A necessidade de combater o racismo e fomentar uma boa convivência entre indivíduos de diferentes culturas têm contribuído para o reconhecimento da importância da educação multicultural no Reino Unido e em muitos outros países europeus. O objectivo da educação multicultural é preparar todas as pessoas para viverem e participarem na sociedade. Deste modo, promove o reconhecimento e o respeito pelas diferentes tradições culturais assim como encoraja as várias comunidades a desenvolver os traços que as distinguem no âmbito de um contexto comum a todos. Numa sociedade multicultural não se assiste a uma situação de assimilação nem de exclusão de culturas, mas antes à preservação de uma diversidade de culturas no quadro de um património comum a todos.

No que toca à participação dos museus na educação multicultural, é de salientar a exposição *Peopling of London* que teve como objectivo demonstrar a longa tradição de diversidade cultural da capital inglesa o que

certamente questionou ideias feitas acerca do conceito de londrino. O sucesso desta iniciativa teve enormes consequências na prática do museu, projectando-se uma reformulação das suas galerias permanentes a fim de melhor transmitir a diversidade londrina. Também de acordo com a política educativa do Victoria and Albert Museum, a educação multicultural é uma dimensão relevante a toda a prática pedagógica do museu. Considerando as iniciativas surgidas em torno de uma das suas galerias, a Nehru Gallery, é de citar o Mughal Tent Project, que envolveu mulheres de todo o país, sobretudo da Ásia do Sul. Essas mulheres foram convidadas a fazer tapeçarias de uma escala semelhante às do V&A que foram depois expostas nos jardins do museu.

A par destas actividades os museus deviam também empenhar-se na elaboração de políticas de aquisição que reflectam a diversidade da sociedade. Uma das formas de o conseguirem é solicitarem a participação das comunidades como recurso em termos de artefactos, ideias e sensibilidades. Neste âmbito o museu de Leicester tem tido uma acção significativa. Em 1983, houve uma exposição de traje de noiva indiana, tendo sido muitos vestidos expostos temporariamente cedidos pela comunidade indiana. O sucesso deste tipo de actividades depende muito do trabalho dos chamados 'advogados das audiências' ou mediadores que analisam as actividades do museu segundo a perspectiva dos visitantes ou potenciais visitantes e identificam quais os sectores da comunidade que ainda não estão presentes quais as acções a desenvolver para os envolver.

Para terminar, gostaria de destacar, uma vez mais, o papel fundamental dos museus na construção da sociedade cognitiva. Através das suas actividades pedagógicas, os museus podem e devem ajudar os seus diferentes públicos a aprender a aprender. O espaço museológico é, pela sua natureza, um local privilegiado para desenvolver aptidões cognitivas essenciais a um bom desempenho na sociedade em que vivemos. Mas a missão do museu não se esgota em mobilizar os seus recursos para desenvolver a propensão do indivíduo em aprender. Na verdade, o museu é também um agente de mudança social e cultural na medida em que pode promover uma melhor interacção entre pessoas de diferentes origens étnicas e culturais. Neste contexto, as teorias e sistemas desenvolvidos pelo Professor Reuven Feuerstein são de grande relevância para os museus no que toca às actividades didácticas e à educação multicultural. Não só dotam os profissionais dos museus com instrumentos de análise e aperfeiçoamento do comportamento cognitivo, como oferecem parâmetros para estruturar a sua interacção com as várias audiências.

## Bibliografia:

AKBAR, S. - "Social change and museum education". In *Journal of Museum Education*, 19 (1), 1994.

ANDERSON, D. - *A Common Wealth. Museum and Learning in the United Kingdom*. London: Department of National Heritage, 1997.

CSIKSZENTMIHALYI, M. et ROBINSON, R. - *The Art of seeing. An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. Malibu: The J.Paul Trust Office of Publications, 1990.

DURBIN, G. (dir) - *Osborne House: A Practical Handbook for Teachers*. London: English Heritage, Historic Buildings and Monuments Commission for England, 1986.

DURBIN, G. (dir) - *Developing Museum Exhibitions for Lifelong Learning*. London: Museums and Galleries Commission/ Group for Education in Museums, 1996.

FALK, J. et DIERKING, L. - *The Museum Experience*. Washington: Whalesback, 1992.

FEUERSTEIN, R. et al - *Instrumental Enrichment. An Intervention Program for Cognitive Modifiability*. New York: University Park Press, 1980.

FEUERSTEIN, R. et al - *Don't Accept Me as I Am. Helping Retarded People to Excel*. London: Plenum Press, 1988.

FEUERSTEIN, R. et al (dir) - *Mediated Learning Experience (MLE). Theoretical, Psychological and Learning Implications*. 2 ed. London: Freund Publishing House Ltd., 1994.

GUBBELS, T. ET HEMEL, A. (dir.) - *Art Museums and the Price of Success*. Amsterdam: Boekman Foundation, 1993.

HOOPER-GREENHILL, E. (dir) - *The Educational Role of the Museum*. London: Routledge, 1994.

HOOPER-GREENHILL, E. - *Museum and Gallery Education*. 2 ed. Leicester: Leicester Museum Studies, 1994.

HOOPER-GREENHILL, E. - *Museums and Their Visitors*. London: Routledge, 1994.

HOOPER-GREENHILL, E. (dir) - *Cultural diversity. Developing Museum Audiences in Britain*. London: Leicester University Press, 1997.

SKUY, M. - "Cross-cultural and inter-dimensional implications of Feuerstein's construct of mediated learning experience". In ENGELBRECHT, P. et al (dir) *Perspectives on Learning Difficulties. International Concerns and South African Realities*. Pretoria: Van Schaik Publishers, 1996.

SWORD, F. - *Seeing is Believing. A Teachers' Guide to the Fitzwilliam Museum*. Cambridge: Cambridgeshire City Council, 1987.

## 6. *Redes Profissionais - algumas reflexões e considerações*

Elisabet Olofsson

SAMP - Swedish African Museum Programme, Estocolmo, Suécia

### **Background**

- 1 - Swedish museum consultant (by Asdi/Sida), in dialogue with Departamento de Museus em Mocambique, since 1987;
- 2 - involved in the Africom development since the first meeting in 1991, until the creation of Africom as a non governmental organisation in 1999, October in Lusaka;
- 3 - co-ordinator of SAMP the Swedish African Museum Programme since the first contacts in 1984, but with the first activities in 1989.

(Many Networks in African museological context, meaning experience is there SADECC, WAMP, PDMA, EPM...)

### **How does SAMP work NETWORK**

(A word that must be defined each time, with set objectives!) Professional dialogue/working together, exchanging experiences, over a long time, institutional twinning, but based on engaged individuals, all working categories in a museum, all kinds of museums and preferably outside capitals and bigger cities.

### **Starting point**

- 1 - All museums and cultural heritage institutions - the same objective collect, preserve, disseminate/show our culture and heritage, the past today for the future;
- 2 - no national limitations, any country from the African continent;
- 3 - no language restrictions, English, French and Portuguese;
- 4 - no limits of academic fields - archaeology, ethnology, history, art history, natural history, etc.;
- 5 - no professional limits, all category of staff could and should be involved.

### **Criteria for a project in SAMP**

mutual beneficial

transparency in the budget

new professional approach

**Example of what has been done**

training- workshops for everybody

training - workshops organised for and by twins, with or without external partners

publications -newsletter, books

projects - Kenya- Uddevalla; Zambia - Skelleftea

**Lesson drawn**

being aware of the multifold of cultures

the needs of society as a starting point

mutual exchange

preconceived notions takes time

north - south and south - south

need to not be afraid of change, new context

need to know and trust each other

need for long term contacts

need to know each other

need for continuous contact

need for knowledge about each once working context and organisation

need for a common professional language

need for communication means, email

need to take the engagement serious at personal as well as institutional level

## 7. *Cultura lusófona: Projecto de um ciclo de Exposições temporárias*

Natália Correia Guedes

Presidente da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM

### Museologia e Comunicação

De entre as funções básicas de um Museu tem vindo a afirmar-se, cada vez com maior persistência, a comunicação.

Não estão em causa a importância das sucessivas etapas de recolha, conservação e investigação das colecções; elas constituirão sempre o substracto das instituições museológicas, o fundamento lógico da sua existência; porém, servir a comunidade, cultivando-a, é a razão primordial de um Museu.

Terá, portanto, que lhe ser facultado acesso, quando, como e do modo que melhor lhe convier, salvaguardando os interesses comuns de segurança.

Qual o mecanismo dessa comunicação? Transpondo o esquema clássico emissor-mensagem-receptor, temos como emissor o Museu, como conteúdo de mensagem o universo dos objectos, como receptor o visitante-utente.

A primeira questão que se coloca consiste em saber se o Museu se assume integralmente como emissor, se o seu "tempo de antena" é sintonizável por qualquer utente, se a graduação e cadência são acessíveis, se, uma vez ultrapassado a fase de recolha de objectos, há inteira consciência de que estes se destinam a corporizar uma mensagem específica.

Se comunicar é, portanto, função primordial do Museu, há que lhe proporcionar a aplicabilidade de todas as características de um emissor.

A interacção informatizada e os multimedia têm, a curto prazo, a sua entrada assegurada e imprescindível nos meios museológicos.

Uma vez reconhecidas as condições básicas para funcionamento do Museu-emissor, em pleno, acompanhando as modernas tecnologias, poder-se-á percorrer o trajecto comunicativo, mas, é condição básica garantir a reunião de programas expositivos até agora encarados apenas numa óptica de "design"; tal como o grau de decibéis pode impedir uma boa audição, o espaço, a cor, a luz, os acidentes do percurso, se utilizados erradamente, podem inviabilizar a comunicabilidade.

Às componentes estéticas, físicas e ambientais são exigidas condições de perfeita conexão entre a transmissão da mensagem e o receptor.

Deste facto resulta a necessidade de emitir, de apresentar a mensagem, de modo a que o visitante a receba dentro dos seus quadros de referência, o

cative, compreendendo correctamente o seu conteúdo, a considere útil e necessária, sinta que lhe é dirigida directamente. Vejamos com que invólucro a mensagem/objecto deve ser apresentada: liberta de todas as condicionantes ou pressupostos genéticos, promovida numa escala de valorização económico-social, neutralizada ou esterilizada de influências exteriores? Estas, as opções comumente praticadas, mas que as estatísticas de visitantes nos confirmam que levam ao fracasso.

A escolha correcta é, pelo contrário, a integração no contexto real do objecto reproduzindo-o material ou fotograficamente, é a chamada de atenção para a pluridisciplinaridade de causas que proporcionaram o efeito-objecto.

O despojamento do conteúdo energético de cada peça apenas favorece o seu anonimato a médio prazo; e a recuperação desta, se testada numa fase de desinserção definitiva das origens, pode perigar a autenticidade reconstitutiva por falta de elementos credíveis.

O método será a captação da mensagem-objecto no local de vivência original com registo gráfico e sonoro simultâneo, não só do habitat, mas de toda a cadeia evolutiva que o pressupõe. Obteremos, assim, um relato tão aproximado quanto possível da realidade que, uma vez transposto para o Museu, comunicará por inteiro todo o seu conteúdo.

Ao suporte da mensagem atribuímos a maior atenção; pode ser: visual - a exposição permanente ou temporária com as publicações inerentes; oral - conferências, visitas guiadas; ou audio-visual, se houver conjugação das duas primeiras e, neste campo, as opções são cada vez mais diversificadas - do filme ao discolaser.

No triângulo de responsabilização museológica - recolha, conservação, divulgação - é nesta última fase que habitualmente assentam os objectivos da comunicação.

Não esqueçamos no entanto que a recolha e selecção dos objectos implicam, de igual modo, comunicação, contacto com os locais de origem, com os anteriores proprietários, tal como a conservação pressupõe o empenhamento e esclarecimento da comunidade para, numa fase de recuperação ou de segurança do objecto, colaborar directamente com os técnicos; referimo-nos, neste caso, especialmente aos objectos que, embora expostos, permanecem no local de origem, ao culto, integrados no interior ou exterior do edifício com características de manifesto interesse museológico embora habitualmente não definido como tal.

Um passo em frente, profético, e teremos atingido o cerne do Museu do século XXI - em que não mais nos espartilharemos apenas com edifícios, verbas e pessoal como único meio de garantir a continuidade de conservação e

divulgação do património cultural, mas iniciamos nova fase: a de aceitar e recomendar essas acções proporcionando-lhes condições de permanência nos locais de origem. Será o final de um ciclo demasiado longo, de séculos, de pilhagem sistemática, consciente ou inconsciente, clandestina ou legalizada revolucionariamente em períodos sucessivos.

Já assistimos presentemente ao dealbar dos primeiros sintomas desta viragem de técnica de difusão da mensagem.

O museu da comunidade já se pratica, sendo seu teórico Hugues de Varine. "O Museu da comunidade, diz-nos, tem que descobrir que objectos possuem as pessoas nas suas próprias casas e fazer um inventário delas de tal modo que as possam utilizar para as exposições quando e como queiram. Não há necessidade de colocar esses objectos no Museu. A comunidade é a "reserva", o armazém. Não há colecções para um lado e público para o outro. O público é o Museu e o Museu é o público"<sup>10</sup>.

Esta afirmação leva a interrogarmo-nos em permanência, seguindo o evoluir da sociedade, sobre a inter-relação comunidade-objecto de interesse museológico, sobre a valorização do objecto cultural, sobre o conceito global de herança.

O acompanhamento deste processo ideológico em rápida transformação está intimamente ligado ao processo de desenvolvimento dos povos; atingem-nos quem souber ouvir a mensagem museológica, quem souber ver através dos objectos a possibilidade do seu processo evolutivo.

A transferência mútua de experiência num diálogo permanente por nós proporcionado facultará linhas de rumo tanto mais positivas quanto gradualmente se for intensificando a relação emissor/receptor entre Museu e visitante ou, em termos de grande modernidade, entre o Museólogo e a comunidade, existam ou não muros ou outras barreiras físicas ou psicológicas que seja necessário transpor.

Comunicar será então uma troca recíproca de informação que conduz a uma compreensão mútua, beneficiando os dois intervenientes, quer sejam singulares ou colectivos.

Este o verdadeiro sentido de "comunicar" que radica no vocábulo latino "pôr em comum". O receptor, neste gráfico de comunicabilidade museológica, é o visitante.

Tal como convem ao emissor cumprir determinados pressupostos ao receptor são fundamentais qualidades "ab initio", a aprendizagem, a iniciação ao código que lhe é proposto para, moldando-o aos seus interesses, o regis-

<sup>10</sup> *EMYA News*, Bristol, Winter 1993-1994. Pág. 2.

tar, dele se servindo como bagagem adquirida para novas e sucessivas descodificações.

A sabedoria do emissor/Museu está neste caso em conseguir manter a curiosidade latente do auditório/visitante de exposições e em o conduzir, para ele próprio, proceder à selecção e memorização da mensagem sem qualquer imposição aparente.

Numa segunda etapa, entre dois visitantes ou grupos de visitantes que contemplam o mesmo objecto, entrará um novo elemento - também do museu mas agora mensagem/factor humano - que aproxima aqueles, que estimula o diálogo através da contemplação mútua do mesmo objecto formando como que um losango de intercomunicabilidade.

Esta, a função do serviço educativo ou de acção cultural do Museu - formar o visitante, levá-lo a participar activamente, a pensar e agir completando noções ausentes do seu esquema mental, proporcionar o entendimento progressivo das colecções, favorecer mudanças de atitude, apagando eventuais agressividades latentes motivadas pelo desconhecimento de causas ou matérias.

O êxito só se obtém se o absurdo estiver ausente, se a compatibilidade entre emissor/receptor for próxima.

A transmissão da mensagem implica, compatibilidade com o receptor sobretudo com os seus sistemas visual, oral e mental; no âmbito pedagógico, essa compatibilidade aplica-se aos conhecimentos adquiridos anteriormente, ao nível e grau de aceitação de novos dados, como à diversidade de eventuais interpretações de comunidade para comunidade - o emprego de códigos diferentes para diferente tipologia de receptores é premissa a ter em consideração, tal como o tempo para os transmitir.

Usando métodos essencialmente participativos, a utilização do tempo na transmissão da mensagem é condicionada a factores humanos do receptor, mais do que à disponibilidade do emissor.

A idade, a preparação escolar, o ambiente em que habitualmente se insere o visitante condicionam a utilização temporal da visita sendo-lhe prejudicial se exceder o limite de absorção; para este aspecto os conhecimentos de psicologia do emissor-monitor de Museu são-lhe muito úteis sobretudo se tiver de exercer a sua actuação junto de visitantes carenciados a quem se pretende transmitir conhecimentos a um nível primário - a sua atenção será tanto maior, quanto mais próximos forem os objectos da sua vida real, quando for exequível a experiência que lhes é proposta. A motivação proporciona um aumento de atenção, facilita o registo dos dados adquiridos, predispõe para nova aplicabilidade.

Neste caso está aberto o caminho para que o emissor volte ao Museu

porque este o conseguiu atrair e, degrau a degrau, de causa a efeito, das noções básicas se evoluirá para as mais complexas. A cor, a noção de quente e frio, de volumetria, de eixos e de todas as restantes componentes básicas, aproximarão o não-iniciado à visão integral de uma obra pictórica sem que esta lhe seja imposta ou provocadora de rejeição sumária.

Menos difícil se mostrará, numa segunda fase, o ajudar a "saber ver" conceitos ou ideias abstractas implícitas em objectos - a mensagem ideológica contida em objectos que "falam" por si próprios como os que são feitos em materiais raros (ouro, pedras preciosas), os que são superiormente concebidos (como apresentar o "Discóbulo" a um não iniciado).

Esquematizando, diríamos que de uma experiência concreta, facilmente perceptível, se conduz o visitante para a compreensão de símbolos, gestos e audições gradualmente de maior complexidade, percorrendo etapas em que os factores de disponibilização se integram e enriquecem cumulativamente. A descodificação processa-se em linguagem comum, simples, clara, concisa e sugestiva, de fácil memorização.

Tradicionalmente é a *exposição permanente* que ocorre em primeiro lugar quando se programa a abertura do Museu ao público - uma sequência temática ou cronológica de objectos, escolhidos de entre os de maior significado histórico; durante um horário rígido, correspondendo à disponibilidade habitual dos funcionários, qualquer cidadão a pode visitar se mediamente iniciado nos esquemas turístico-culturais da localidade. Terá tanto maior impacto quanto mais completo e cientificamente elaborado fôr o material didáctico disponível - catálogo, roteiro, textos explicativos, acompanhando as legendas sumárias de identificação. As estatísticas provam-nos que a afluência a este tipo estático de exposições é reduzida; apenas alguns eleitos espaçadamente as visitam, desconhecendo-as o grande público.

Um bom processo de alterar esta situação de rotina consiste em expor *temporariamente* colecções que possam exercer grande impacto - selecção de peças habitualmente em reserva, objectos cedidos para o efeito por outras instituições - chamando a atenção de temáticas originais.

A conciliação entre a colecção existente e o objectivo a atingir, cultivar a comunidade, coloca-se então. Pelo facto de um Museu dispor apenas de determinado tipo de colecção não fica impossibilitado de actuar num campo mais vasto - o empréstimo de objectos ou a transferência temporária estão ao seu dispor, convindo apenas que se mantenha uma certa coerência entre a colecção-tipo e a exposição temporária. No Museu dos Coches, por exemplo, compreende-se uma exposição sobre "Mecanismo viário", já mais dificilmente encararemos outra sobre "Genética humana"; processos vantajosos para fomentar a associação de ideias que o público possa formular entre a

vocação de um determinado Museu e as suas actividades temporárias, porque será um meio de garantir clientela fixa.

Nas quatro últimas décadas as instituições museológicas portuguesas transformaram-se em verdadeiros cadinhos experimentais - deram-se passos decisivos em matéria pedagógica, que obtiveram resultados significativos; ensaiaram-se apresentações de colecções completamente desconhecidas e que permaneciam nas reservas ou arrecadações; iniciou-se o inventário sistemático e o estudo das colecções; e, finalmente, começaram a surgir os primeiros resultados práticos do binómio colecção/público perante as exposições temporárias.

As portas das "arrecadações" abriram-se para desvendar conjuntos inimagináveis; não me refiro apenas a colecções de menor qualidade do que as habitualmente expostas, mas as verdadeiras "descobertas" de núcleos considerados intocáveis. Recordo, por exemplo, a abertura que presenciei, em 1967, de vários caixotes com parte da carga de um barco alemão, o "Kerousquia", proveniente de escavações arqueológicas do Médio-Oriente, aprisionado durante a 2ª Guerra Mundial e que foi guardado e selado no Museu Nacional de Arte Antiga durante várias décadas.

Com o advento das "exposições temporárias", estas tornaram-se pretexto para o *estudo sistemático das colecções*, não incluindo apenas seis ou sete itens referenciais, mas desenvolvendo e relacionando elementos históricos, técnicos e estéticos; colecções conservadas nos Museus e complementadas com objectos de outras proveniências a títulos vários - depositadas, transferidas temporariamente, com um âmbito cronológico alargado, deixando assim de ser sinónimo de colecção museológica apenas a colecção antiga, clássica, mas por vezes até peças criadas propositadamente (como foi a obra de José Guimarães para o Palácio Nacional de Sintra, em 1992, ou a de João Vieira para o Museu Nacional de Arte Antiga, em 1989, reinterpretando os Painéis de Nuno Gonçalves).

Uma terceira etapa se atingiu quando se começou a rentabilizar as exposições temporárias e, transpondo o espaço original para que foram concebidas, se apresentaram as mesmas colecções como conjunto estruturado, noutros locais - iniciando-se assim a *itinerância*. Os museólogos reivindicam para si esta criação, dizendo-a tão recente como a jovem ciência de que são especialistas; mas as raízes mergulham bem no fundo da ancestralidade medievá - é, afinal, o montar e desmontar da tenda que andava de terra em terra.

Mostrar, apresentar, expor, divulgar, em suma, objectos cuja origem, uso ou apenas aspecto são exóticos ou fora do comum, será sempre ponto de atracção de qualquer ser humano, fazendo parte constitutiva da curiosidade

que lhe é inata. Para que obtenha sucesso, usam-se processos exteriores de chamada de atenção - publicidade, antecipadamente distribuída, encontros prévios com agentes educativos - tendo-se especialmente em conta a receptividade e o grau de conhecimentos adquiridos pela comunidade local sobre as matérias a apresentar.

Um elo de ligação, mesmo que ténue, a essas matérias constituirá um chamamento propício para a aceitação do convite à exposição; mas, nesta, nenhum pormenor pode ser menos analisado se se pretender captar a atenção do visitante. "Para uma comunicação eficaz o melhor canal é o que mobiliza maior número de capacidades do destinatário para uma percepção e interpretação correctas da mensagem. O uso simultâneo de vários canais torna a descodificação mais rigorosa"<sup>21</sup>.

Nesta óptica, diríamos que uma Exposição temporária deve dar resposta aos cinco sentidos - uma correcta visão global proporcionando uma leitura clara do espaço interior envolvente, sem compartimentações desnecessárias. Primeira visão global intuitiva, completada por um gráfico de localização, encaminhando-se o visitante para um percurso decorrente da posição dos objectos colocados em sequência lógica.

Ao som musical, falado ou de ambiente - que cada vez mais complementa espaços de ensino e lazer - integrado na formação do indivíduo, dá-se a mais cuidada escolha; tal como os objectos a incluir, ele deve ter em conta os hábitos, emoções e sensibilidades específicas; a gradação, o ritmo, o tema recaiem em textos que se integrem no ambiente geral sem quebrar, por demasiado monótono ou agressivo, o tempo da visita. O silêncio será respeitado ciclicamente ou interrompido qualquer som a pedido dos visitantes.

Junto das vitrines, dois sistemas sonoros se podem empregar directamente relacionados com os objectos - auscultadores individuais para explicação pormenorizada do que está exposto ou gravação de intensidade perceptível a um máximo de meio metro da vitrine com o mesmo efeito referido, extensível, neste caso, a mais do que uma pessoa<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> "Experiências realizadas recentemente mostram que a pessoa média retém aproximadamente: 10% do que lê; 20% do que ouve; 30% do que vê; 50% do que ouve e vê ao mesmo tempo; 70% do que faz; 80% do que diz; 90% do que diz e faz ao mesmo tempo." FERREIRINHA, Homero. Comunicação e Desenvolvimento Rural, Porto, 1993. Pág. 57.

"Para uma comunicação eficiente deve recorrer-se tanto quanto possível a canais que utilizem o maior número de sentidos do destinatário." S.A., "The five senses in the Museum", EMYA News, Bristol, Winter 1993-1994. Pág. 5.

<sup>22</sup> "Quando falamos com alguém, «uma parte do cérebro, situada no córtex, funciona como fonte; uma outra parte situada na zona temporal do hemisfério esquerdo (para quem usa a direita), funciona como codificador. Os impulsos provenientes do centro de codificação vão

O conhecimento de qualquer objecto enriquece-se especialmente com a visão táctil; o peso, o volume, o trabalho de goiva, o polimento, ou a agressividade das arestas, a altura do relevo, melhor do que perceptíveis à vista, são-no ao tacto. Em todas as exposições dar-se-á a possibilidade de manuseamento de um mínimo de 25% dos objectos; e se, pela raridade ou extrema fragilidade de algumas peças, tal não for aconselhável, disponibilizar-se-ão cópias para aquele efeito; ultrapassar-se-á, assim, a sacralização de determinadas peças que originalmente foram concebidas para conviver com o ser humano, na sua proximidade e que pelo seu valor venal ou raridade, os Museus clássicos tornaram inacessíveis.

Poderá parecer, numa primeira análise, que o olfacto do visitante não é sensibilizado durante a visita a uma exposição; na prática, pode e deve ser atingido, embora quase inconscientemente. Não só os objectos expostos, mas os próprios suportes, se forem de materiais vegetais, animais, ou sintéticos, exalam odores específicos para os quais, em muitos casos, convem chamar a atenção (por exemplo, madeiras, tintas, etc.). O cheiro provocado para completar ao pormenor as exposições é cada vez mais empregue nos Museus do Norte da Europa, quando se pretende idealizar ambientes de forte componente sensitiva - a vida quotidiana nos bairros pobres de Londres na Idade Média, em que o cavalo de tiro coabitava próximo do agregado familiar, o bazar turco invadido de essências orientais.

Finalmente, a sensibilização para o aspecto menos atingido, o paladar, deve ser tido em conta; e se apenas a visão de uma tela com frutos, por exemplo, pode excitar instintos pavlovianos - o tema "alimentação", se escolhido como principal motivo de interesse, pode constituir dos mais importantes contributos para esclarecimento, nos países em desenvolvimento.

#### A eficácia das exposições temporárias

Em diversas ocasiões, Portugal marcou presença, por iniciativa do Governo, em exposições de temática geral; na Europa, destacamos as exposições realizadas em Sevilha (1929), em Paris (1931 e 1951) e em Londres (1956), na primeira metade do século, em que a escolha dos objec-

---

modelando a energia acústica produzida por um aparelho que tem a ver com o sistema muscular, o aparelho respiratório e o aparelho de fonação. A energia modelada é transportada ao longo de uma via constituída pelo ar ambiente e é captada por um aparelho receptor, constituído pelo ouvido externo, o tímpano (que é um transformador de energia), o condutor automático dos ossículos e o ouvido interno, que envia as modulações para o centro de descodificação, através do nervo auditivo. As modulações descodificadas são, então, recebidas pelo destinatário, que está situado no córtex cerebral do ouvinte» (Escarpit, 1976, 30-31)\* in WOLF, M., *Teorias da Comunicação*. Pág. 100.

tos recaiu sobretudo nas "obras-primas" de pintura, escultura e artes decorativas de melhor qualidade de execução.

Demos os primeiros passos em matéria de grandes exposições: "uma verdadeira revelação", diz-nos Reynaldo dos Santos, no catálogo da Exposição *Portuguese Art 800-1800* (pág. 7), "tem constituído a que se apresentou na Royal Academy de Londres, como nunca se fez nem mesmo em Portugal e em que algumas obras essenciais como o políptico de Nuno Gonçalves, se expuseram pela primeira vez de uma forma mais lógica e rica de significação, mais grandiosa de composição".

As exposições de temática restrita intensificaram-se na década de oitenta, pós-revolução, coincidindo com a criação de um organismo específico integrado na Secretaria de Estado da Cultura, ao qual foi conferida a missão de transmitir a imagem do país no estrangeiro, o Gabinete de Relações Culturais Internacionais.

Até esse período, apenas duas exposições de temática restrita se tinham realizado dignas de nota - "Ourivesaria Portuguesa e Francesa", Paris, 1954, tendo por objectivo "mostrar o tesouro único de ourivesaria francesa do século XVIII na posse do Estado Português e de colecções particulares que a França não conhecia"<sup>10</sup> e "O Natal e o Povo Português", apresentada na Casa de Portugal em Paris, 1959.

O empréstimo de peças, isoladas ou em pequenos grupos, solicitadas para integrarem exposições organizadas por Museus ou outros organismos culturais europeus foi-se mantendo paralelamente até atingir o ponto máximo que colocamos na actualidade - o empréstimo é moeda corrente, antevendo-se o risco de transformar o Museu em entreposto, necessitando o público local de calendário para conhecer a presença de determinada peça no Museu a que pertence.

Com a exposição "Cultura Portuguesa em Madrid" (Madrid, 1977) iniciou-se um novo estilo, globalizante, enriquecido com aspectos complementares dos objectos, promovendo-se simultaneamente conferências, visitas guiadas, reuniões de imprensa; os poderes públicos acompanhavam, deste modo, o evoluir da ciência museológica, introduzindo exigências pedagógicas e pluridisciplinaridade de intervenção.

Seguiram-se-lhe diversas exposições sobre temas restritos - o azulejo (exposição "Evolução do Azulejo em Portugal do Século XV ao Século XX", que itinerou em capitais europeias durante seis anos consecutivos), a porcelana portuguesa, a ourivesaria e o traje, assim como exposições documentais, evidenciando-se, entre estas, "Na Rota dos Navegadores Portugueses", "A

<sup>10</sup> *Exposição de ourivesaria portuguesa e francesa*. FRESS, Lisboa, 1955. Pág. 7.

Cartografia Portuguesa e a Construção da Imagem do Mundo" (1989), "Portugal na Abertura do Mundo" (1990), etc..

Favoravelmente acolhidas pelo público, estas exposições serviram de teste para novas e maiores iniciativas.

Em 1985, o Centro Cultural Conde Duque, de Madrid, acolheu "Cem Obras Primas de Arte Portuguesa", "porventura o conjunto de maior importância apresentado nos últimos anos no estrangeiro", transcrevendo as palavras de abertura da Directora do Gabinete de Relações Culturais Internacionais<sup>65</sup>. Cinco anos mais tarde, "Roma-Lusitana, Lisboa-Romana" fez sucesso em Roma, no Palácio de S. Miguel Trastevere, englobando obras seleccionadas entre as mais significativas, produzidas por artistas romanos que trabalharam ao serviço do monarca magnânimo. Passo decisivo foi, em 1991, o conjunto de exposições integrado na "Europalia", para consolidar a nossa presença cultural em círculos eruditos europeus.

Terão estas exposições sensibilizado as Comunidades portuguesas na Europa? Difícil será responder afirmativamente, se a intenção for a de as atingir em profundidade. Apenas e pela primeira vez a exposição "A Linguagem dos nossos Ourives" (planeada para acompanhar a visita oficial do Presidente da República ao Luxemburgo, em 1988) teve em conta expressamente o público português ali residente. Visou "reforçar o relacionamento entre os dois países que têm sido, em grande medida, assegurado e justificado pelo relevante número de portugueses que aqui trabalham e que com as suas famílias aqui estabeleceram importantes laços de intercomunicação"<sup>66</sup>.

A África e ao Brasil raras exposições chegaram relacionadas com Portugal; destacamos "Arte Metropolitana", apresentada em Luanda em 1948, "Arte Portuguesa, 1550-1950" (Rio de Janeiro, 1965), "Gravura Portuguesa Contemporânea" (Rio de Janeiro, 1978), "D. Pedro de Alcântara e Bragança" (Rio de Janeiro, 1986).

Mário Chicó, Comissário da Exposição do Rio de Janeiro, 1965, esclarecia então que "não é uma exposição de obras primas, mas de obras representativas das constantes da arte portuguesa e do seu papel de elemento transmissor das correntes artísticas da Europa para a Ásia, para o Brasil, para as Ilhas do Atlântico"<sup>67</sup>. Foi, aliás, este um tema retomado por Pierre Léglise-Costa na exposição "Circulação das Formas Arquitectónicas nas Regiões sob o Domínio Português" (mostra fotográfica que iniciou a itinerância, em Paris, em 1987), tendo sido projectada especificamente para sensibilizar as segun-

<sup>65</sup> *100 Obras Maestras del Arte Portugues*. Madrid, 1985. Pág. 17.

<sup>66</sup> *A Linguagem dos Nossos Ourives*. Pág. 7.

<sup>67</sup> *Arte Portuguesa 1550-1950*. Rio de Janeiro, 1965. Pág. 7.

das gerações de emigrantes em França para o património cultural; exposição de que nos chegaram ecos de bom impacto no público escolar francês e que viria a ser apresentada, em Mafra, durante o "II Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa" (ICOM, 1989)<sup>98</sup>.

### "Cultura Lusófona" - Ciclo de exposições dedicado aos Países e Comunidades lusófonos

#### Objectivo e âmbito

Só recentemente se começaram a sensibilizar "as novas gerações de lusodescendentes para os valores da língua e da cultura"<sup>99</sup> portuguesas, segundo palavras do Secretário de Estado das Comunidades, em 1990, por considerar aqueles valores "o elo mais forte que liga todos os portugueses onde quer que residam; os nossos compatriotas que vivem no estrangeiro, mais do que agentes económicos, eles são importantes agentes culturais, quer em relação às comunidades portuguesas que integram, quer em relação às sociedades de acolhimento"<sup>100</sup>.

Poucos anos antes Fernando Moser diria que chegara o tempo "de o povo português repensar a cultura, tomar plena consciência dela, das suas forças centrípeta e centrífuga, postas à prova no passado, para, assumindo o passado criticamente mas sem complexos, consciencializar a sua identidade profunda e com ela construir o futuro"<sup>101</sup>.

Neste aspecto, políticos e historiadores proclamam as mesmas intenções: em 1987, no discurso proferido por ocasião das cerimónias do Dia de Portugal, afirmava o Presidente da República: "Em comunhão com as Comunidades Portuguesas espalhadas pelo Mundo, onde quer que se encontrem, com o Brasil e as Nações Africanas, onde floresce a mais admirável semente das descobertas - a língua de Camões, Machado de Assis e Pessoa - com todos os Países que honram e reconhecem o sinal da presença portuguesa nos cinco continentes, façamos destes anos, até ao fim do século, uma eloquente e viva afirmação da nossa maneira humanista, livre e fraterna de sermos portugueses"<sup>102</sup>.

No mesmo ano, o Primeiro Ministro, na tomada de posse da "Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses", divulga-

<sup>98</sup> Vd. *Actas*. Pág. 205.

<sup>99</sup> *Idem, Ibidem*. Pág. 10.

<sup>100</sup> *Idem, Ibidem*. Pág. 41.

<sup>101</sup> MOSER, Fernando de Mello. "Para uma Perspectiva da Cultura Portuguesa", in *Revista do ICALP*. Nº 1, 1985. Pág. 31.

<sup>102</sup> Discurso do Presidente da República, nas cerimónias do Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades. 10/6/1987.

va intenções programáticas com idêntico sentido - "Queremos que seja cada vez maior entre nós o conhecimento profundo da Nação que fomos e da Nação que somos e que esse conhecimento se projecte para além fronteiras, de forma que a imagem de Portugal no Mundo corresponda à grandeza da nossa história e à realidade e potencialidade das nossas coordenadas presentes"<sup>(12)</sup>.

No entanto, decorridos mais de dez anos destas boas intenções, aos cerca de quatro milhões de indivíduos<sup>(13)</sup>, espalhados de Malaca, Baticaloa e Singapura à Califórnia, tem sido dedicado escasso apoio cultural; são as suas próprias Associações ou Clubes que angariam fundos e recolhem meios técnicos para actividades, nos Países onde se inserem.

Reconhecendo esta grave lacuna e a crescente importância da cultura no desenvolvimento integral e equilibrado de qualquer comunidade, propomos a realização de um ciclo de Exposições destinado especialmente a dois tipos de público - os luso-descendentes, dispersos pelos cinco continentes e o público em geral dos Países de língua oficial portuguesa.

Inseridos desde os primórdios num espaço europeu, caracterizámo-nos em saber filtrar o que do velho continente recebíamos, para o transmitirmos a outros povos e, com as suas culturas, caldearmos em comum a cultura lusófona.

Por constatarmos a quase total escassez de elementos relacionados com a actividade cultural dos luso-descendentes, de modo a que neles pudessemos assentar os estudos preparatórios de uma exposição, dirigimos ao Instituto de Apoio às Comunidades Portuguesas um questionário; a recolha dos elementos nele solicitados decorreu os seus trâmites, não sendo as respostas suficientes para servirem de base a uma programação de itinerância de uma exposição.

O Brasil, entretanto, está a dar um passo decisivo na recuperação e recolha de materiais dos seus antepassados, organizando o Museu do Emigrante Português, pretendendo "ante as ameaças da evolução descontrolada do turismo predatório, da ignorância, do desconhecimento de valores, do abandono e interferências desvirtuadoras, da destruição consciente ou até inconsciente com que hoje deparamos e com que o futuro nos acena, a preservação da memória lusitana, através dos tempos, num testemunho vivo e real da passagem benéfica portuguesa nestas terras"<sup>(14)</sup>.

O percurso de exposições temporárias organizadas por entidades portuguesas, oficiais ou privadas, raramente foi africano; as exposições de prestígio, na Europa e posteriormente nos Estados Unidos, constituíram sem-

<sup>(12)</sup> Discurso do Primeiro Ministro, na tomada de posse da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 7/1/1987.

<sup>(13)</sup> JESUS, Manuel Filipe Correia. *Comunidades Portuguesas - Uma política para o Futuro*. MNE, Braga, 1990. Pág. 40.

<sup>(14)</sup> *Regulamento que cria o Museu do Emigrante Português*. Belo Horizonte, 1990. Exemplar dactilografado, cuja informação se deve à Pintora Conceição Piló.

pre o primeiro objectivo quer no empréstimo de peças isoladas, quer na reunião de conjuntos de temática exclusivamente nacional<sup>166</sup>.

Para África nunca houve uma programação de exposições temporárias, com continuidade, a partir de colecções da metrópole, embora, por vezes, excelentes oportunidades tenham existido. Teria sido o caso, por exemplo, da exposição de Sevilha (1929) se tivesse sido apresentada em qualquer das cidades luso-africanas. "O seu objectivo", introduz-nos José de Figueiredo, "limita-se a um único aspecto, embora dos mais importantes da nossa cultura artística nesse período, ou seja o reflexo que os Descobrimentos e conquistas trouxeram à Arte portuguesa de então e por sua vez a projecção que esta teve nos territórios que conquistámos e onde a sua influência se afirmou desde a África do Norte até à Índia para lá de atingir, com a China e o Japão, o mais remoto Oriente"<sup>167</sup>.

Em Novembro de 1991, durante o I Encontro de Museus Africanos (Togo) e o III Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa (Bissau), que àquele sucedeu, solicitámos a diversos africanos presentes (personalidades de destaque na profissão) a resposta a um questionário que elaborámos propositadamente - eram representantes de Cabo Verde (Dr.<sup>a</sup> Nélide Lima Rodrigues, técnica do Instituto Nacional de Cultura), da Guiné Bissau (Dr. Leonardo Cardoso, Director do Museu Nacional Etnográfico), de Moçambique (Dr.<sup>a</sup> Alda Costa, Directora do Departamento de Museus da Direcção Nacional do Património Cultural) e de S. Tomé e Príncipe (Dr. Armindo Aguiar, Director Nacional da Cultura).

Houve coincidência muito próxima nas respostas: disseram-nos interessar aos africanos sobretudo temáticas artísticas e técnicas de épocas anteriores ao século XIX. Exposição que aconselharam seja média (cerca de 200/300 m<sup>2</sup>), fácil de transportar, para percorrer as principais cidades de cada País e incluindo algumas peças originais.

Um museu de fácil acesso será o local mais adequado à sua apresentação, caso seja habitualmente frequentado pelo público; como alternativa, escolher-se-à uma associação ou outro edifício ("hall" da Assembleia Nacional, Centro Cultural Português, Arquivo, Biblioteca).

Interessa que a Exposição atinja, de um modo geral, a comunidade, devendo-se criar condições propícias especiais para as visitas escolares, de preferência com nível secundário.

Para a divulgação, um desdobrável com referência aos principais objectos expostos, um pequeno roteiro e material audiovisual foram, pelas referidas

<sup>166</sup> Consulte-se o *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, anos de 1939 a 1961.

<sup>167</sup> *Exposição Cultural Portuguesa da Época dos Descobrimentos*. Sevilha, 1929.

personalidades, considerados indispensáveis; emissões na rádio e na televisão, cartazes colocados nos estabelecimentos comerciais e altifalantes-móveis percorrendo as ruas nas vésperas da inauguração, completariam a publicidade, seguindo os métodos a que a população é habitualmente mais sensível.

A época do ano para o evento e a sua duração (nunca inferior a um mês) variam de local para local, com condicionantes climatéricas, de movimentação populacional (festas e feiras) ou de períodos escolares; por ser fundamental atingir a população em idade escolar, nunca a exposição deverá decorrer em período de férias.

Normalmente são as entidades oficiais que se responsabilizam, técnica e financeiramente, por este tipo de iniciativas, recebendo raramente apoio de entidades privadas; as infra-estruturas para o transporte, montagem e divulgação podem-se também encontrar, em princípio, nas entidades oficiais.

Três anos são necessários para iniciar os contactos prévios, de modo a cumprir as exigências burocráticas e proporcionar a inclusão de visitas à exposição na programação escolar.

Aquelas personalidades foram unânimes em reconhecer que iniciativas deste género serão recebidas com o maior interesse, dada a escassez de material disponível sobre cultura portuguesa.

A complementaridade da exposição, que teoricamente lhes propusemos, far-se-ia através de referências a elementos do património local com aquelas relacionáveis.

Lugar de destaque se daria à tradição oral, que prevalece como uma das principais heranças, sendo necessário recolhê-la por métodos científicos.

Pascal Makambila, Arqueólogo e Professor de Museologia na Universidade de Brazzaville, foi também convidado a responder ao nosso questionário; as suas respostas em muito se assemelharam às acima referidas, informando-nos que o seu País, através do Departamento de História da Universidade, promove actualmente um inventário sistemático dos testemunhos quincentistas relacionados com os europeus com quem o Reino do Congo teve os primeiros contactos - os portugueses.

Conhecedor do ambiente estudantil de Bissau, Orlando Gomes (guineense licenciado em História e participante no III Encontro) sugeriu que a Exposição coincidissem com a Feira do Livro (organizada anualmente pelo Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro) e um torneio de "futebol de cinco", para comemorar e fazer maior publicidade, com adesão garantida da juventude...

Para compulsar um futuro visitante-tipo, apresentámos o referido questionário à Dr.<sup>a</sup> Maria Leonor Amaral Fortes (professora-cooperante em

Bissau, desde 1988); céptica de início por ter quase perdido a esperança de participar em iniciativas como a que propomos naquele País, indicou algumas sugestões que consideramos de incluir. Assim, como local, daria preferência a um salão, sobretudo se fôr novo, moderno; fundamental o apoio pedagógico, traduzido em legendagem clara e concisa, visitas acompanhadas, material audiovisual. Na preparação da exposição o comprometimento da comunidade é vital, disse-nos; a exposição é concebida para ela, devendo "cortar barreiras" entre os organizadores oficiais e a população local.

Propomos, pelos motivos atrás apontados, a realização de um ciclo de exposições sob o tema genérico "Cultura Lusófona" - a Arte, a Literatura, a Ciência e a Técnica nele serão analisadas com detalhe, com o objectivo de, enquanto decorre cada acção, informar e promover um diálogo aberto junto dos especialistas, dos políticos, do grande público e, a médio prazo, estimular e colaborar na elaboração do inventário do património local, eventualmente "fundo" inicial de um futuro museu, na formação de artífices e outros agentes culturais, técnicos e científicos, na constituição de pequenas empresas, contribuindo para o desenvolvimento sócio-económico das comunidades.

Terá deste modo duas componentes de proveniência distinta: a componente portuguesa, proveniente de Portugal e a componente do País onde se realiza a Exposição, com peças deste provenientes.

Nas exposições de Arte apresentar-se-ão os subtemas - arquitectura (militar, civil e religiosa) e artes decorativas (talha, cerâmica, azulejaria, ourivesaria) - relativas a actividades históricas que evidenciem um cunho português, transposto para outros continentes, onde adquiriram volumetrias, técnicas ou policromias diversas, mantendo características da matriz original.

A literatura de viagens, o emprego e tradução de línguas autóctones, as monografias locais, a poesia, serão tratados no tema Literatura.

Nas exposições de Ciência, os subtemas desenvolvem aspectos relacionados com a ciência náutica e astronómica, com as ciências da natureza.

Nas exposições subordinadas à temática Técnica incluem-se aspectos como a exploração mineira, a engenharia civil (construção de equipamentos urbanos, vias de comunicação, sistemas de fornecimento de água), a protecção do ambiente, a tecnologia agrícola.

Durante o período de preparação de cada um dos subtemas (que por si só constituirão uma exposição) o país receptor reunirá elementos sobre testemunhos locais que permanecem dignos de ser recuperados mencionados na exposição como complemento do material a expor proveniente de Portugal.

Trabalho moroso que implica investigação, dispêndio de meios financeiros e técnicos, terá que ser rentabilizado o melhor possível - com a publi-

cação de catálogos, com a elaboração de relatórios sobre a conservação do património cultural local, com a reutilização de todas as estruturas expositivas que permanecem a itinerar no percurso total, admitindo-se um ritmo de uma exposição por ano em cada país.

O segundo passo, o de seleção e recolha de material para o museu local, será obviamente dado pelos naturais do país receptor; e nesta matéria citamos a autorizada opinião de Alpha Konaré, antigo Presidente do Conselho Internacional de Museus: "Nós não estamos em condições de apresentar um modelo ideal. Cada povo, cada grupo étnico, cada comunidade cultural definirá a partir das suas tradições, os tipos e estruturas de conservação específicas. Em qualquer caso, compete aos próprios africanos (e não a estrangeiros, mesmo que especialistas), libertando-se de toda a alienação cultural, rejeitando conceitos estrangeiros, de descolonizar o Museu actual e de inventar os Museus que precisa."

"É importante que sejam as populações a determinar, elas próprias, a escolha dos objectos a recolher. A atenção deverá recair sobre o que elas considerem representativo da sua cultura e do que elas aceitam mostrar ao público; a opinião das populações deve ser factor determinante"<sup>(18)</sup>.

#### Comissariado do ciclo de exposições

A organização e itinerância das Exposições exige um Comissariado português permanente (cujas características serão essencialmente a melhor qualificação técnica, experiência em iniciativas do género, disponibilidade total para deslocações e boa adaptação a circunstâncias inesperadas) e um Conselho de Comissários representantes dos países interessados em receber a exposição.

O Comissariado português permanente deverá ser composto pelos seguintes elementos:

- Comissário - Conservador de Museu ou Mestre em Museologia, com experiência em actividades semelhantes e conhecedor dos problemas técnicos da montagem de uma exposição itinerante. Será o responsável por todo o programa nos seus aspectos pedagógico, científico, técnico e financeiro. Compete-lhe negociar a exposição e gerir toda a circulação; estarão também a seu cargo a formação e orientação do pessoal.
- Adjunto do Comissário - Conservador de Museu ou Mestre em Museologia, que orientará a montagem e desmontagem da exposição, todos os processos alfandegários, substituindo o Comissário nas suas ausências ou impedimentos.
- Designer - autor do projecto de apresentação e da sua execução em cada local, em função da lista das peças, fotografias e textos que lhe forem

<sup>(18)</sup> KONARÉ, Alpha. "Pour d'autres musées ethnographiques en Afrique" in *Museum*, Paris, 1983. Pág. 146.

fornecidos, assim como do espaço, circuito e condições de conservação e segurança. Será também da sua responsabilidade o estudo e acompanhamento da embalagem e desembalagem de todo o conteúdo da exposição, de modo a que se respeitem os espaços e posições relativas dos objectos.

- Monitor para o serviço pedagógico - ocupar-se-á, conjuntamente com o monitor local, de todos os contactos prévios com as escolas e da organização das visitas.
- Técnico-administrativo - gestor financeiro do projecto.
- Escriurária dactilógrafa - colaboradora directa do Comissariado, na especialidade.

Durante a itinerância, acompanham o Comissariado português um carpinteiro, para o trabalho de montagem e desmontagem da Exposição e um artífice ou técnico, com a especialização correspondente à matéria tratada (entalhador, azulejador, ourives, técnico de náutica, de rádio, etc.) para trabalhar na oficina pedagógica anexa à Exposição.

O Comissariado português poderá recorrer à colaboração eventual de especialistas (historiadores de arte, cientistas, investigadores) para elaboração do programa científico da Exposição, apresentando-o posteriormente ao Comissário representante do país receptor para conjugação de interesses, de percursos, de actividades complementares.

O Conselho de Comissários, representantes dos países que desejem receber a Exposição, pronuncia-se sobre os projectos, em toda a sua extensão técnica, científica e administrativa, conduzindo, numa segunda fase, o processo administrativo e técnico com as entidades oficiais do seu próprio país, mantendo sempre estreita ligação com o Comissariado português.

Ao Conselho de Comissários será pedido empenhamento directo na divulgação local da Exposição e na recolha de elementos patrimoniais locais que se afigurem de interesse para complemento daquela.

O Comissário local será o responsável pela conservação, segurança e publicidade da Exposição e pelas acções seguintes à Exposição. Ele acompanha no local todas as tarefas de transporte, recepção, montagem e desmontagem e de expedição.

### **Investigação, selecção dos objectos e recolha bibliográfica**

Cada tema escolhido para ser integrado no Ciclo de Exposições exigirá um apoio de investigação histórica, técnica e científica, conduzido com minúcia por especialistas; na materialização ou expressão física do assunto colabora o comissariado localizando, recolhendo e seleccionando objectos relacionáveis com os textos.

Uma vez seleccionados os objectos, é fundamental ter em conta não só aspectos relacionados com a conservação e segurança, facilidade de manuseamento e transporte, mas também o grau de comunicabilidade do objecto; posteriormente, o complemento pedagógico será tanto mais desenvolvido quanto mais débil for a autosuficiência do objecto.

Ao investigador competirá a recolha bibliográfica e, embora possa não vir a ser integrada na exposição, ela é sempre um elemento imprescindível no roteiro ou catálogo, como pista para posteriores estudos e prova básica da seriedade do projecto.

Qualquer destas etapas referidas atinge normalmente um volume de trabalho apenas em parte utilizado na exposição, mas que se revela da maior utilidade como pista para desenvolvimento futuro.

Uma vez cumprida a primeira fase da pesquisa e selecção, habitualmente apenas teórica, um elemento novo pode ser de grande utilidade - a audiência de colaboradores exteriores a todo o processo, quer sejam especialistas noutras áreas, ou membros da comunidade em que a exposição se vai inserir, eventuais visitantes com grande sentido crítico e suficientemente conhecedores do meio. Abrem-se, assim, as portas, oficiosamente, a uma colaboração benévola com a perspectiva quase segura de enraizamento do Museu ou da iniciativa pontual de muito melhor qualidade do que se fôra projectada e conduzida unilateralmente.

### **Públicos**

Essencialmente destinado ao público local esta Exposição irá ter como principais frequentadores grupos escolares e artesãos; visitantes comuns afluirão em número menor, devendo no entanto serem tidas em consideração as suas disponibilidades de tempo, para que coincidam com o horário de abertura.

Com a antecedência de um ano lectivo deverão iniciar-se os contactos entre o Comissário local e o organismo oficial que tutela as direcções das escolas, para preparar atempadamente a inserção do tema proposto nos programas escolares; assim, ao visitar a Exposição, os alunos já estão sensibilizados para a matéria e sobre ela adquiriram conhecimentos básicos. Através desse organismo, uma circular-convite será enviada a todos os professores, acompanhada de um desdobrável explicativo.

Uma vez obtidas respostas significativas, os contactos processar-se-ão entre o monitor local e os professores designados para acompanhar as visitas dos grupos escolares.

Na Exposição é o próprio professor a conduzir a visita dos seus alunos; para tal, uma preparação prévia deve estar prevista, sob a orientação do

Comissariado português, que disponibilizará um mínimo de dois dias da sua estadia no País de acolhimento, com este objectivo. Uma pequena oficina, relacionada com o fabrico de peças originais exibidas, será facultada ao público de modo a poder ensaiar a execução de cópias.

Uma das funções do Comissariado local será a de localizar artesãos e de os interessar para uma visita à Exposição, proporcionando-lhes, se necessário, meios de transporte e estadia; o registo das oficinas, matérias-primas, ferramentas ou outros instrumentos de trabalho, processos de fabrico, tipologia da produção e comercialização devem, nessa ocasião, ser efectuados nas melhores condições.

O trabalho empreendido desde 1987, em S. Tomé e Príncipe e na Guiné Bissau, por José Medeiros, com o patrocínio do Instituto do Emprego e Formação Profissional é prova evidente de que os artesãos se mantêm numerosos naqueles Países, nem sempre dispondo, no entanto, de meios e materiais necessários à continuidade da prática do ofício.

"Tendo percorrido a maior parte do território dos dois Países", informamos o citado autor, "foram contactados, na Guiné Bissau, 157 artesãos em 37 povoações e em S. Tomé, 146 artesãos em 30 povoações, não estando neste número incluídos os indivíduos que trabalham em centros de produção de *artesanato para turistas*"<sup>119</sup>.

Para estes artesãos se destina prioritariamente a oficina anexa à Exposição, onde lhes será proporcionado o contacto com um artesão português, a utilização de ferramentas e matérias próprias a cada ofício, podendo, caso seja considerado conveniente pelo Comissário local, organizar-se também uma pequena oficina para exemplificação de fabrico de objectos caracteristicamente locais - por exemplo, tripeças de Bambadinca, imagens rituais de Jambins, se se tratar de uma Exposição sobre talha.

Para a população local de idade pós-escolar, propomos um horário especial de abertura aos dias de semana, com a duração de três a quatro horas ao fim da tarde e durante todo o dia nos fins de semana; de outro modo, se encerrar às horas habituais europeias (17.00/17.30h) não se registaria nenhuma afluência nos dias de trabalho.

Se para os jovens e artesãos a Exposição constitui em si ponto de atenção suficientemente atractivo, porque ligado ao programa escolar ou a especiali-

<sup>119</sup> MEDEIROS, José. "Recolha e classificação de materiais etnográficos em países africanos de língua portuguesa", in *Actas do III Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa*. Bissau, Novembro de 1991. PÁG. 166. Este autor define como artesanato "a manufactura de objectos utilitários ou decorativos produzidos por processos tradicionais, com o fim de os utilizar, trocar ou vender; esses objectos, fruto de um saber popular adquirido na vivência de gerações utilizando os materiais existentes na região e produzido, em função das necessidades da comunidade a que se destinam, são uma das características das ciências agrárias."

dade própria, para o visitante comum será necessário recorrer a técnicas de divulgação de maior impacto - anúncio nas principais artérias da cidade, através de cartazes colados nos locais frequentados assiduamente, distribuição do "Jornal da Exposição" nos clubes ou associações culturais e recreativas, propaganda na emissora local. O Comissariado local procederá a um estudo prévio da receptividade para determinar a melhor adequação da publicidade ao público; M. Wolf considera esta fase um ponto fulcral: "a eficácia dos mass media só é susceptível de ser canalizada no contexto social em que funcionam. Mais ainda do que o conteúdo que difundem, a sua influência depende das características do sistema social que as rodeia"<sup>120</sup>.

Para grupos especiais - analfabetos, deficientes visuais ou auditivos - será destacado um monitor, dispondo de gravações sonoras e registos de leitura táctil, atento a qualquer pedido de esclarecimento complementar. Os acessos a espaços interiores terão em conta a circulação de deficientes motores e de invisuais.

Um pequeno objecto-símbolo, confeccionado artesanalmente e de temática afim à Exposição é oferecido ao visitante, para que se prolongue em casa a experiência visual ou táctil adquirida.

No final da visita, o público será convidado a preencher um inquérito, elemento básico para a avaliação da eficácia da exposição.

### Localização

A escolha do local para a montagem da Exposição deve ser extremamente cuidada, diria mesmo que dela depende, em grande parte, o êxito ou o fracasso da iniciativa.

Na agenda das primeiras reuniões preparatórias do Comissariado português com o Conselho de Comissários locais, deverá constar a análise de três hipóteses de localização, objecto de posterior estudo no local. Optar-se-á por reunir as seguintes condições mínimas: fácil acesso a pé, a partir do centro da cidade, parque de estacionamento próximo, frequência habitual significativa, serviço de transportes colectivos, infraestruturas de apoio ao público (pequena cafetaria, serviços sanitários), instalações eléctricas e canalizações de água em perfeito funcionamento e com a potência necessária ao equipamento que consta da Exposição.

Se existe museu na cidade onde se pretende fazer a Exposição e se lhe são reconhecidas todas as condições que acabámos de referir, este é o sítio ideal.

Se o público não vai ao museu com frequência, teremos então que levar a Exposição ao público em local mais apropriado - junto do mercado, do está-

<sup>120</sup> WOLF, Mauro. *Teoria da Comunicação*. Editorial Presença, 2.ª Edição. Lisboa. 1992. Pág. 43.

dio, do café mais frequentado, da igreja, da praia, sem inibições sócio-culturais.

Partindo do princípio que a escolha do edifício tem a melhor localização, mesmo que implantado no centro, esse facto não dispensa que se assinale devidamente o percurso exterior de acesso a partir da entrada da cidade; sinalização bem visível, com um símbolo que se repita em cada placa e utilizando cores contrastantes com as existentes.

Se houver necessidade de obras de construção civil no edifício escolhido, elas terão que estar terminadas um ano antes do início da Exposição para evitar eventuais humidades ou deficiências de montagem ainda não suficientemente testadas.

Um espaço de dimensão média (entre 200 a 300 m<sup>2</sup>) é considerado necessário para a Exposição; este subdivide-se em portaria, recepção, zona de exposição propriamente dita e zona polivalente (conferências, projecções, oficina).

Na portaria localiza-se a recepção com uma bancada de publicações para venda ou oferta e painéis introdutórios.

O acolhimento do público em geral é feito nesta zona que antecede a exposição; por ela entendemos não só a recepção, a primeira relação funcionário-visitante, mas também a inclusão de um espaço de iniciação a quatro pontos fundamentais - à instituição, aos métodos utilizados, ao ciclo de exposições e à temática em causa.

Quanto aos métodos e critérios utilizados, refira-se uma introdução sumária das diferentes fases de elaboração da própria exposição, entidades que colaboram, critério de selecção de peças, vocabulário de base para a compreensão das temáticas que necessitem de maior iniciação, ensinando a "olhar" determinados objectos e estabelecendo comparações.

A esta, segue-se a zona de exposição, espaço único ou compartimentado, no qual as vitrinas, bases e painéis se ordenam conforme as conveniências didácticas e de conservação e segurança dos objectos.

### **Conservação e segurança do edifício e das colecções**

O "seguro de porta-a-porta" significa para as companhias seguradoras a responsabilidade que assumem desde que um objecto sai de um local até que a ele regresse em definitivo; esta é a modalidade que convem à Exposição. Paralelamente, o responsável pela conservação, após ter elaborado a ficha de existência do objecto, atenderá a todos os pormenores desde a saída até à sua devolução, de modo a que este regresse intacto à origem.

Para cada objecto a expor se construirá uma caixa própria, com os topos aparafusados (para posterior reutilização), onde entra protegido com papel de

seda ou cartão ondulado, não ácidos, folha de polietileno (com pH neutro), sendo todos os espaços vazios preenchidos com material de tipo esferovite. Exteriormente as caixas têm a indicação do conteúdo e da posição que deve ser mantida durante o transporte.

Juntamente com os objectos originais, seguirão nas caixas propositadamente construídas, todos os materiais para montagem (vitrines, bases, suportes) ferramentas e ventosas para montagem de vidros acrílicos, material eléctrico e de limpeza (caso haja necessidade de produtos especiais), assim como material e equipamento para aferição e correcção do ambiente (termohigrómetros, desumidificador, sílica gel, etc.); uma verificação atenta dos produtos de limpeza é necessária para que não sejam colocados junto de locais onde a sua integração corra risco. Sempre que possível, fixam-se definitivamente aos respectivos suportes as legendas, textos, fotografias e ilustrações, protegendo-as com material acrílico.

Os cuidados a ter com as embalagens e posterior colocação no contentor são tão importantes como os que exigem as peças durante a exposição. Sendo itinerante, as sucessivas montagens e desmontagens têm que ter em conta os materiais de protecção, não só dos originais, mas dos painéis, gráficos e fotografias, garantindo a imobilidade das peças, rigidez e impermeabilidade dos materiais exteriores, bom equilíbrio da carga e das condições ambientais.

Exigindo os maiores cuidados de conservação e de segurança, os objectos originais serão embalados tendo em atenção o grau de resistência dos materiais de que se compõe, fragilidade das arestas, assinalando em cada etapa e na respectiva ficha qualquer detalhe de má conservação, de colagem, de restauro. Em caixas separadas seguirão todas as publicações, materiais pedagógicos e de secretaria. Nas caixas com peso superior a 40kg devem ser colocados rodízios para facilitar o transporte.

Deverá realizar-se através de empresas especializadas, tendo como "courier" um membro do Commissariado; caso haja grande dispersão de peças, proceder-se-á à sua reunião prévia num único local, de onde, após a vistoria alfandegária, seguem para o cais de embarque. Para evitar demoras no decorrer do processo de viagem, o que pode provocar prejuízos na conservação, estabelece-se um contacto prévio com os agentes alfandegários, obtendo-se uma vistoria única, imediatamente antes da contentorização dos objectos.

Ponderadas previamente as candidaturas (cuja inscrição, em ficha apropriada, decorrerá os seus trâmites) e perante a presença do Comissário local, no recinto da Exposição, as caixas são abertas; além da guardaria constituída por um mínimo de quatro elementos, disciplinados, devidamente iniciados e conhecedores dos pontos mais sensíveis (peças de maior valor, assim como locais dos contadores da água, electricidade e gaz), perfazendo três turnos diários, observar-se-ão as seguintes precauções:

- no exterior do edifício: iluminação periférica ou, em alternativa, guardaria nocturna com cães-polícia; proibição de estacionamento em frente da entrada principal;

- no interior: colocação de extintores de incêndio em locais bem visíveis; encerramento permanente de todas as portas ou outros acessos não utilizados durante a Exposição; verificação da boa qualidade de todas as fechaduras; revisão diária das instalações, logo após o encerramento ao público, para evitar a permanência de algum intruso.

Sempre que possível, colocar-se-ão sistemas de protecção mecânica contra intrusão, roubo e incêndio, ligados à central da polícia; no entanto e por muito sofisticados que sejam, estes não dispensam a guardaria humana referida. O controle periódico daqueles sistemas incumbe ao chefe dos guardas, o qual se manterá em contacto periódico com a polícia e bombeiros, tendo estes previamente visitado as instalações e redigido um relatório circunstanciado sobre as condições de segurança.

Evitar-se-á que a iluminação natural seja intensa, uniformizando-a mediante a utilização de persianas ou de filtros UV (ultravioletas); em conjugação, a luz artificial incandescente proporciona uma valorização complementar, pontual, com possibilidade de se regular a carga térmica, a orientação e cor adequada a cada caso.

Os interruptores da iluminação, climatização e equipamento de prevenção pontual devem estar fora das vitrines para evitar abri-las quando se pretende cortar ou estabelecer a ligação.

### **Apresentação das colecções**

O esquema construtivo deve ser concebido de forma a poder dar corpo a qualquer programa de exposições, sobre os subtemas do ciclo "Cultura Lusófona" - um espaço amplo, polivalente, a utilizar para troca de experiências culturais entre Portugal, os Países lusófonos e as Comunidades portuguesas no mundo; a leitura da ficha de candidatura e de toda a documentação que a deve acompanhar será essencial para a elaboração do anteprojecto.

O sistema, baseado em elementos modulados facilmente manipuláveis, deve permitir a embalagem das exposições de forma a aproveitar com rigor todo o volume de um só contentor de carga (via aérea) ou no máximo de dois, a realização de exposições com dimensões variáveis através de elementos moduláveis, a criação de uma série de exposições simultâneas, itinerantes em vários locais e sobre assuntos diversos, meramente através da utilização da mesma técnica de base, cujo esquema é: elementos modulados/1 a 2 contentores/montagem e desmontagem.

O veículo essencial da comunicação será sempre e sobretudo o som e a imagem. Pretende-se uma exposição-espectáculo, que atraia o público e não apenas uma exposição-informação que afaste parte desse público. Por tal razão, entende-se não ser necessário fazer circular peças originais de valor excepcional, mas sim imagens que as evidenciem e ao seu contexto histórico, às suas características, detalhe e significado.

Os espaços de instalação, os suportes e painéis devem ser neutros, apagando-se perante as peças, as imagens ou a documentação a apresentar, de forma a permitir todo o tipo de exposições. O relevo e destaque das áreas e das peças será dado por sistemas de iluminação; a luz modelará a exposição; a cor será empregue em alguns painéis, nas transparências iluminadas e será a das peças em si.

As armações e seus encaixes, bem como os suportes de iluminação podem e devem evidenciar na forma e nos materiais o carácter desmontável da Exposição.

Os painéis serão de estrutura tubular de aço, pintado em cinza claro ou antracite, o mais leve possível, com encaixes simples, sem dobradiças ou elementos de ligação fracos. Terminarão no chão com encaixes soldados a placas de 0,20m de diâmetro. A altura máxima é de 2,20m e a largura, de 1,20m. Poderão existir outras larguras a acertar, desde que seja mantida a condição essencial de base - agrupamentos informais dos vários módulos e máximo de versatilidade.

A placa do interior de cada módulo será de tipo especial (platex, contraplacado ou aglomerado) podendo ser substituída por placas de madeira.

Alguns painéis especiais darão suporte à projecção de diapositivos ou vídeos; os estrados, se os houver, serão de madeira pintada e pregada sobre vigotas, de inteira execução local.

As armaduras de iluminação serão encaixadas nos painéis; incluirão, além dos aparelhos e armaduras correntes, armaduras de baixa voltagem (halogenio), projectores para destacar peças e luzes reguláveis por reóstato, para criarem iluminação geral quando dirigida para o tecto.

O alçado das vitrinas será fechado, de preferência, com vidro acrílico, porque não só reduz consideravelmente o perigo de quebra, como filtra os raios ultravioleta.

#### **Divulgação - apoio pedagógico e publicitário**

A Exposição é feita para que o público aproveite da melhor maneira o máximo de ensinamentos. Há, portanto, que utilizar processos de chamamento ou de atracção exteriores (colagem de cartazes, distribuição de folhetos ou desdobráveis, circulação de viaturas com altifalantes, divulgação na

imprensa, rádio e televisão) e aplicar com modernidade as mais eficientes técnicas de elaboração de legendagem, redacção de catálogos e outros textos de apoio. Uma das imagens de marca é o desdobrável que permanece como "memória"; ele deverá transmitir de forma concisa, equilibrada e com perfeita legibilidade a mensagem da exposição, procurando obter uma "agressividade de ritmo sonoro"<sup>(2)</sup>. O comprimento das frases deve ser proporcional à dimensão dos caracteres, utilizando um suporte de papel de dimensão média (A4), um claro grafismo de caixas, cores e espaços atraentes.

A sinalização interna da Exposição indicando o percurso é fundamental à perfeita orientação; um painel introdutório deve explicá-lo, tendo próximo o programa de toda a série de exposições que o Comissariado se propõe apresentar, em que aquela se integra, assim como os itinerários previstos e respectiva calendarização.

Nessa zona, a que chamamos portaria, estará disponível diverso material didáctico (gratuito ou a adquirir por preço módico), onde não devem faltar cópias, fac-similes, modelos, diapositivos, postais.

Na Exposição, o visitante terá à sua disposição um texto fixo, reproduzido por processo serigráfico, em painel esclarecedor de cada agrupamento de objectos e na especialidade, legenda própria, concisa, referindo a designação, autor, época e local de fabrico de cada objecto, proveniência e colecção a que pertence, sendo utilizada letra compreensível a uma visão normal, distante um metro do visitante, dimensão que aumentará proporcionalmente à distância.

Para encorajar a leitura das legendas, utilizar-se-ão processos apelativos como a formulação de perguntas, cartografia de informação esquematizada, parcelamento ou subdivisão da informação (folhas volantes, textos informatizados).

A língua utilizada nos textos será a portuguesa, admitindo-se a possibilidade de o crioulo ou uma língua autoctone figurar paralelamente nas legendas ou no desdobrável.

Está provado que o visitante que veja primeiro um vídeo ou assista à projecção de diapositivos retem mais facilmente os conhecimentos do que se o vir apenas no final da exposição; por este motivo, prevemos projecção de audiovisuais na recepção, com sequência na Exposição.

Factor de atracção é sempre uma oficina (ou laboratório), onde um artífice, conjuntamente com o monitor ou o professor, saberá encorajar o público a fazer as suas próprias experiências e até mesmo imaginar novas formas.

A colocação dos objectos na oficina deve seguir, tal como na zona de

<sup>(2)</sup> LETERRIER, Alain. *La plaquette publicitaire*. Condé-sur-Noireau. 1988 Pág. 101.

exposição, uma metodologia acessível ao visitante comum, próxima da sua utilização real, evitando colocações aberrantes, tais como expor uma carruagem a 2m de altura, um conjunto de bacia e gomil no chão, uma credência atrás de uma coluna ou uma bancada de carpinteiro forrada com material plástico.

A reconstituição de ambientes de época é recurso de sucesso garantido, para transmitir a imagem quotidiana de uma oficina, laboratório, gabinete, conforme se trate de artífice, cientista ou literato.

### **Estimativa de encargos da Exposição**

Serão encargos a suportar pelo Commissariado português: remunerações certas e permanentes (Comissariado, Designer, Técnico administrativo, Monitor, Escriurário-dactilógrafo, Carpinteiro-montador, Artífice ou técnico para a oficina ou laboratório anexos à Exposição), remunerações eventuais (Especialista-consultor), Exposição (projecto gráfico de suporte expositivo, incluindo os encargos com os respectivos materiais, execução de painéis, legendas, textos, sinalização, gráficos), contentorização, montagem e desmontagem da Exposição (mão de obra e materiais para embalagem), material de secretaria e portes de correio, edições - material pedagógico e de publicidade (desdobrável, cartaz, catálogo, jogos, pequena oferta para os visitantes), transportes (deslocações do Commissariado e dos membros do Conselho de Comissários locais e transporte de bens - transporte dos objectos a expor e outros materiais expositivos, desde o local onde se conservam até à alfândega portuguesa e regresso), estadias (estadias de membros do Conselho de Comissários locais em Portugal para participação nas reuniões), seguros, encargos alfandegários.

Não se incluem despesas relacionadas com a instalação do Commissariado em Lisboa (mobiliário de escritório, fornecimento de água, electricidade e telefone, manutenção de limpeza) pelo pressuposto de que são da responsabilidade do organismo oficial promotor da Exposição.

As verbas a dispensar com o projecto gráfico, o suporte expositivo e a contentorização são um investimento para todo o ciclo de exposições.

Serão encargos a suportar pelos Commissariados locais: remunerações certas e permanentes (Comissariado); remunerações eventuais (Especialista-consultor para colaborar no levantamento de elementos do património cultural local, relacionados com a temática da Exposição, 2 operários para colaborar na montagem e desmontagem da Exposição, 1 recepcionista, 4 guardas); exposição (encargos com pequenas obras no edificio onde decorrerá a Exposição, com a manutenção de limpeza e fornecimento de água, luz e telefone); material de secretaria; transportes, (deslocações de membros do

Conselho de Comissários locais a Portugal para participar em reuniões preparatórias e transporte de bens - transporte dos objectos a expor e de outros materiais desde a alfândega local e regresso, incluindo, sempre que possível, Lisboa/País receptor); estadias - de membros do Comissariado português nos locais da Exposição.

### **Calendarização**

Com um ano de antecedência o projecto e todo o suporte técnico e financeiro já deverão estar garantidos pelas partes intervenientes; integra-se esta exigência no seguinte calendário que propomos para cada exposição:

#### 3 anos antes da abertura da exposição

- nomeação do Comissariado português da Exposição;
- elaboração de um esboço prévio baseado no esquema de planeamento da exposição itinerante;
- consulta escrita aos diferentes Países lusófonos eventualmente interessados em receber a Exposição, com o pedido de nomeação de um representante por País para o Conselho de Comissários locais;
- envio do projecto àqueles Países, pedindo sugestões;

#### 2 anos antes

- primeira reunião do Comissariado português com o Conselho de Comissários locais e os directores de museus ou representantes dos organismos que irão emprestar os objectos e de quem o Comissariado já obtivera autorização de princípio;
- recolha de elementos científicos, técnicos e financeiros para elaborar o projecto da Exposição;
- visita do Comissariado português aos locais de itinerância da Exposição, promovendo, nessa ocasião, uma segunda reunião com os Comissários locais;
- assinatura de um protocolo conjunto, oficializando a iniciativa, a que se anexa uma relação de pequenas obras a realizar no edifício, caso sejam consideradas necessárias

#### 1 ano antes

- encomenda do projecto gráfico;
- execução de todo o material expositivo, incluindo sinalização e legendagem;
- elaboração e edição de todo o material pedagógico (catálogo, desdobrável, cartaz, jogos, etc.);
- contactos com as companhias de seguros e transportes para concretização de datas e assinatura de acordos;
- execução de pequenas obras de reparação e de reforço de segurança nos edifícios escolhidos para receberem a Exposição;

- contactos com as escolas locais e inclusão, nos respectivos programas de actividades complementares;
- terceira reunião do Comissariado com o Conselho de Comissários locais para aprovação definitiva do itinerário, acerto de datas e programa de inauguração; apreciação minuciosa de aspectos relacionados com a montagem e desmontagem da Exposição;
- elaboração do calendário de embalagem, transporte e desembalagem dos objectos;
- contacto com os meios de comunicação locais para programar a divulgação da Exposição e a realização de uma conferência de imprensa a ter lugar na véspera da inauguração;

### 3 meses antes

- reunião de todos os objectos cedidos, num só local (de preferência, num museu em Lisboa) para verificação alfandegária, contentorização e transporte para o cais de embarque ou aeroporto.

As datas de abertura e encerramento serão fixadas consoante as conveniências do País receptor, nunca ultrapassando a duração de dois meses em cada cidade.

### **Conclusão**

A exposição itinerante transporta em si o saber adquirido pela nação de onde provêm as peças; interessa completá-la no local onde é apresentada, recolhendo o contributo da civilização que a acolhe, de modo a que se proporcione um diálogo de mútuo enriquecimento. Afirmaram os participantes no atelier do Togo que "os museus devem tornar-se instituições mais abertas que, além da salvaguarda do património cultural tradicional, deverão ter novas iniciativas em matéria de investigação, de documentação, de constituição das colecções, de concepção de exposição, de educação que integrem a cultura urbana e contemporânea de modo a que estejam mais intimamente implicadas na vida do seu público e da sua comunidade"<sup>(22)</sup>. "Constata-se, igualmente, que os programas escolares dão pouca atenção aos modos de vida, ao estudo das culturas nacionais, às tecnologias e conhecimentos autóctones antigos e actuais, enquanto que o estudo da história privilegia muitas vezes a história política e factual em detrimento da história da comunidade. Cria-se um vazio importante e perigoso"<sup>(23)</sup>.

<sup>(22)</sup> *Quels Musées pour l'Afrique?*. ICOM, Paris, 1991. Pág. 5.

<sup>(23)</sup> *Idem*. Pág. 7.

O diálogo cultural interactivo é, pois, o objectivo primacial do ciclo de exposições "Cultura Lusófona"; justamente afirma o Prof. Mesquitela de Lima: "os contactos culturais não são um fenómeno contemporâneo, podendo mesmo dizer-se que são um dos mais velhos processos do dinamismo cultural. Sem contactos, as culturas estariam condenadas a uma quase estagnação, na medida em que conheceriam um progresso insignificante. É precisamente dos encontros de povos e de culturas que se vão dando os processos de adopção, selecção e adaptação de novos elementos, base de toda a evolução cultural. Por vezes, como já referimos, os contactos são psicologicamente estimulantes, porque dos choques de diferentes padrões de cultura e de diferentes concepções de vida, surge como que um despertar da letargia, própria do isolamento de cada cultura"<sup>120</sup>.

Aprender a trabalhar com pessoas desconhecidas, a compor com dados abstractos<sup>121</sup> (nas sucessivas montagens e desmontagens) saber seleccionar, por um lado, objectos e suportes de maior resistência e mobilidade, por outro, de mais forte conteúdo simbólico serão desafios para os autores da aventura que propomos.

A superação dos riscos acrescidos pela itinerância - na manipulação, na mudança brusca de ambiente, na presença de público com hábitos imprevisíveis - é o melhor teste para a afirmação científica e técnica do comissariado.

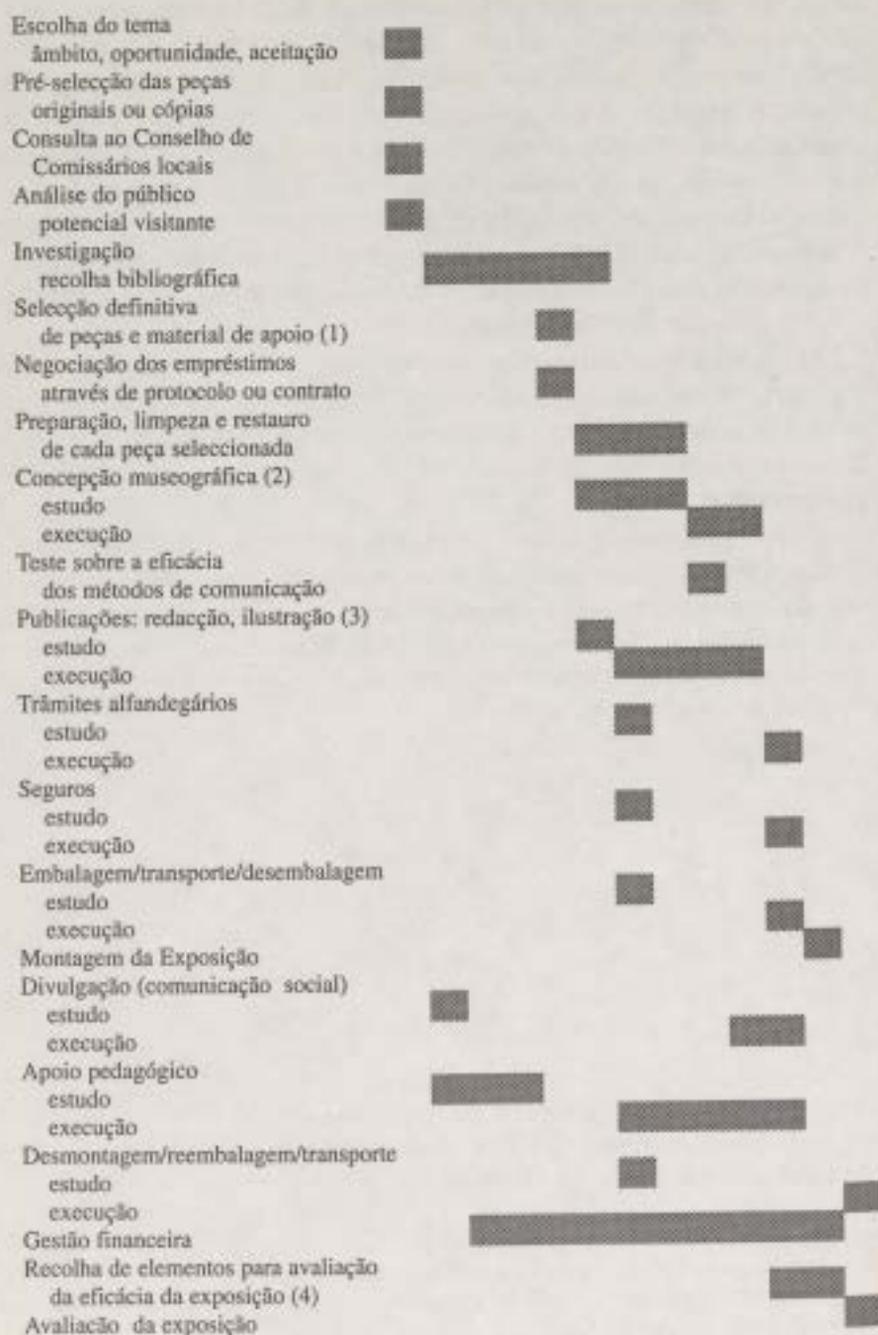
A comunicação 17 apresentada por Ana Maria Brandão a este V Encontro dá-nos precisamente conta do êxito da primeira experiência de itinerância de uma exposição, integrada no ciclo "Cultura Lusófona".

N.B. Esta comunicação segue parcialmente alguns Capítulos do estudo "Museologia e Comunicação", apresentado à Universidade Nova de Lisboa (Departamento de Antropologia), em 1994 e que constituiu Tese de Doutoramento.

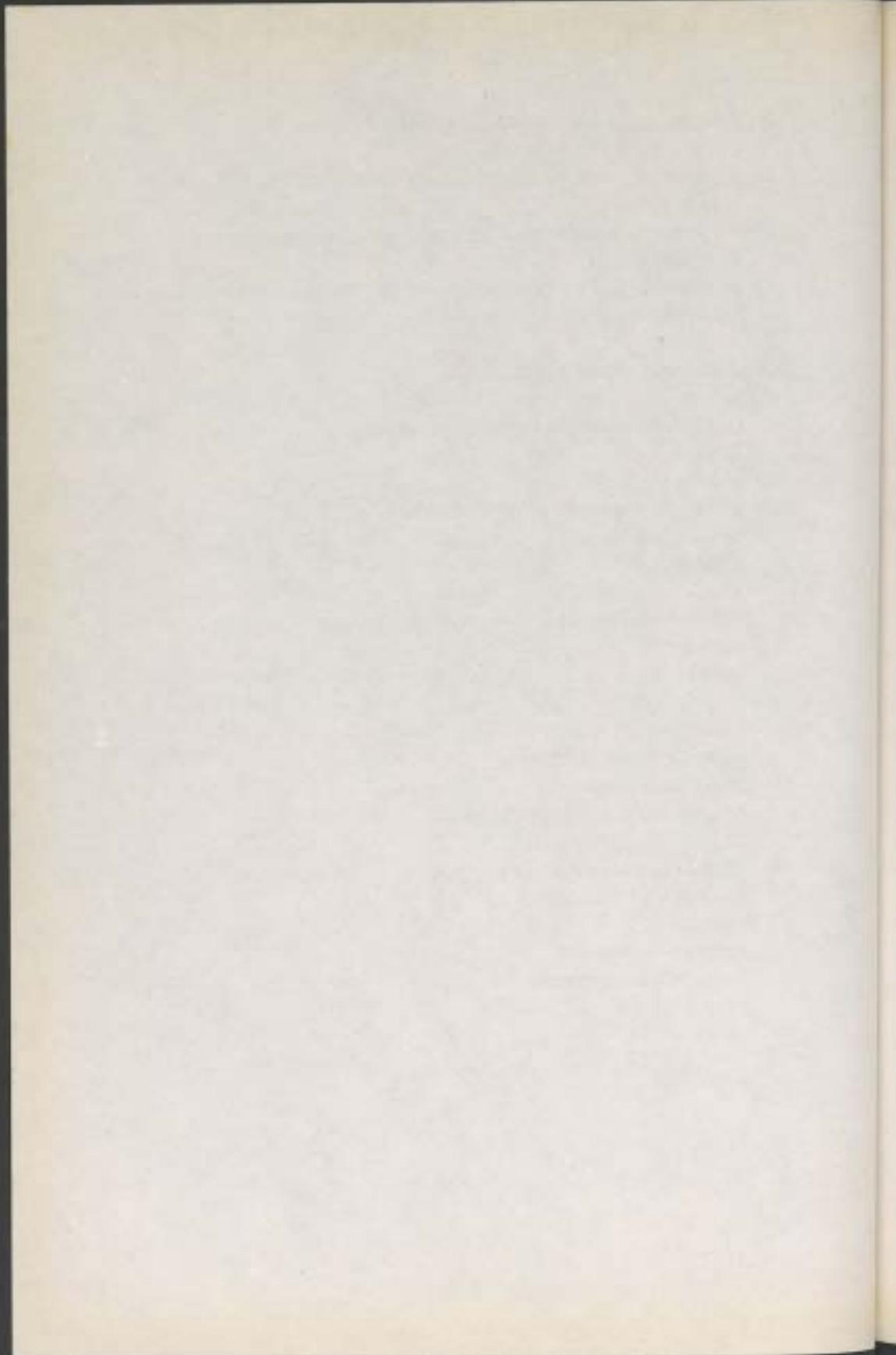
<sup>120</sup> LIMA, Augusto Mesquitela. *Introdução à Antropologia Cultural*. Pág. 200.

<sup>121</sup> Vd. FOREST, Michel. *Le défi de l'exposition itinérante*; Musée de la Civilization. Montréal, 1990.

Esquema de planeamento de uma exposição itinerante  
Temporização percentual



- (1) Selecção definitiva de peças e material de apoio:
  - de peças;
  - de materiais audiovisuais (diapositivos, filmes, registos sonoros e videográficos);
  - de materiais complementares (cartas geográficas, diagramas, desenhos, fotografias);
  - de material para o serviço educativo e para utilização nas oficinas ou laboratórios anexos à exposição.
  
- (2) Concepção museográfica da exposição:
  - apresentação das peças;
  - suportes (horizontais, verticais ou suspensos);
  - iluminação;
  - circulação do público;
  - circuito interno (administrativo e técnico);
  - condições ambientais;
  - segurança.
  
- (3) Publicações - redacção, ilustração, design, impressão:
  - catálogo;
  - roteiro;
  - desdobrável;
  - cartaz;
  - postais e diapositivos;
  - filme em suporte vídeo;
  - dossier para a comunicação social.
  
- (4) Elementos para avaliação da eficácia da exposição:
  - relatórios de frequência;
  - inquéritos;
  - recortes de imprensa;
  - gravações de entrevistas.



## 8. *Experiência comparativa sobre interpretação cultural* Ulla Rosenquist

Museu Nacional de Etnologia, Nampula, Moçambique

### Introdução

É uma grande honra e prazer para mim ter a oportunidade de falar neste fórum, onde muitas pessoas de diferentes países e culturas estão reunidas para discutir o conceito de cultura e multiculturalismo.

Quando se chega à África pela primeira vez, como eu fiz há nove anos atrás, as primeiras óbvias diferenças culturais são muito visíveis: o sol brilha muito mais, é quente, as pessoas vestem-se de uma forma diferente, as casas são construídas de material diferente, em todos os aspectos é um novo ambiente com que se tem que relacionar. Mais tarde, quando o ambiente vira rotina, descobre-se que mesmo na vida diária, constantemente se confronta com diversidades culturais, que dão uma nova perspectiva à sua própria cultura. Trabalhar na área da cultura faz o aspecto destas observações cada vez mais interessantes e complexas.

As minhas observações pessoais do trabalho relacionado com assuntos de interpretações culturais nos três países, (primeiro na Dinamarca, mais tarde no Museu de Moto Moto, na Zâmbia, e agora no Museu Nacional de Etnologia de Nampula, Moçambique) formarão a base do seguinte: a abordagem difere de museu para museu, em relação ao ambiente, cultura e público em cada país.

Começarei pela abordagem cultural na Dinamarca, particularmente onde trabalhei, como explicação dos antecedentes através dos quais percebi a abordagem nos dois países africanos. Para cada país, eu farei primeiro uma pequena apresentação do ambiente do museu e do museu em si seguido de observações sobre a abordagem com incidência no balanço entre o artefacto ou tema de orientação com variações focais de actividades de ar livre e técnicas elaboradas através de exemplos práticos dos projectos em que eu estive envolvida. Cada país terminará com observações do tipo de público. Finalmente apresentarei alguns comentários comparativos, o material nos três países concerteza que não será uma base científica de comparação, mas a minha intenção, ao partilhar as minhas próprias experiências convosco, é abrir algumas novas perspectivas, com esperança que mais tarde possamos trocar reflexões para benefício mútuo.

## **Dinamarca**

### **Museus**

Vou começar pelo meu próprio país. Em 1995, a Dinamarca tinha uma população de 5.200.000 habitantes e trezentos museus públicos, dos quais um era Museu Nacional, quarenta e dois eram Museus de Arte, dez de História Natural, cento e sessenta e sete eram Museus de Cultura Local e oitenta outros tipos de Museus.

O ambiente museológico é ilustrado na pequena Ilha chamada Bornholm onde trabalhei. Bornholm tem a população de aproximadamente 45.000 habitantes e tem cinco museus públicos culturais. Bornholm tem um museu principal que cobre no geral a história e cultura da Ilha, e quatro outros que são museus temáticos, especializados em diferentes assuntos. Existem seis outros museus culturais, os quais fazem de Bornholm com os seus cerca de 600 Km2, uma sociedade com diversas entradas para a sua própria cultura.

### **Abordagem**

A abordagem dos museus na Dinamarca partiu da simples apresentação de artefactos, para a presente apresentação de temas. Esta abordagem desenvolveu-se e foi mesmo além, ao estabelecimento de museus temáticos. Adicionalmente às exposições temporárias sobre vários assuntos, têm-se desenvolvido muitos museus temáticos individuais sobre cultura.

Devido a propósitos educacionais, são criadas exposições de acordo com teorias pedagógicas comuns dinamarquesas, que afirmam que se os assuntos forem apresentados de uma forma viva que encoraje os estudantes a usar tantos sentidos quanto possível, a percepção e memorização serão melhoradas. Esta é uma das razões do uso frequente de museus vivos. A competição entre os diversos museus para atrair visitantes pode ser outra.

### **Artefacto/tema**

Falarei sobre dois dos dez museus temáticos em Bornholm, isto é, o de Agricultura e o da Pedreira. Para fortalecer o tema, estes museus situam-se nos seus ambientes originais. O Museu de Agricultura situa-se numa antiga casa de fazenda, com a combinação de exposição de artefacto/tema e exposição viva. Tudo acerca da cultura agrícola local foi registado e analisado. Como as pessoas viviam, como se vestiam, como comiam, etc.. O museu da Pedreira foi estabelecido numa antiga pedreira. Bornholm é a única província na Dinamarca, onde existem condições geográficas para fazer pedreiras, portanto é um específico museu cultural, que motiva pessoas de todo o país.

### **Ar livre**

Como consequência do autêntico meio, actividades ao ar livre podem suplementar as exposições interiores, e apoiar a percepção do tema. No

Museu de Agricultura, diversas actividades de várias estações são demonstradas na pratica na fazenda, como colher, como armazenar o grão, como preparar o solo, etc. Às vezes, são organizadas competições entre idosos, que ainda sabem das práticas antigas. No Museu de Pedreira, antigos pedreiros que conhecem as técnicas e o uso de antigos instrumentos eram contratados para trabalhar no exterior.

### **Prática**

Um exemplo compreensivo de trabalho de análise e registo de cultura local, é um projecto do museu principal, ao qual eu estava ligada, como uma das arquitectas. A equipe registava todas as casas tradicionais, desde o século XVIII ao XX, em três cidades. Todas as casas eram medidas e tudo registado através de esboços, incluindo as variedades locais em estilo, divisões dos compartimentos, em geral, como e porquê as casas eram construídas.

### **Ar livre/tema**

Este contexto dinamarquês de explicações compreensivas, permite muitas possibilidades de combinações entre abordagem de exterior e tema.

Por exemplo, eu fiz uma pequena brochura sobre a arquitectura costeira e de portos, para os serviços de Turismo locais. Bornholm tem uma posição isolada no Mar Oriental, perto de outros países como a Polónia, Alemanha e Suécia em relação ao restante território dinamarquês. Daí que se desenvolveram características especiais arquitectónicas, o que é visível quando se anda à volta da ilha, mas o como, porquê e onde não são patentes para os visitantes.

Na brochura que eu elaborei, falei sobre como olhar para um edifício, como observar o material utilizado, da diferença entre casas de fazenda e casas da cidade, a forma como foram decoradas, as dimensões, os fins, os armazéns, como as pessoas armazenavam o seu peixe e outras mercadorias, como elas construíam seus portos de acordo com o ambiente geográfico e os ventos, se era na região Norte ou Sul da Ilha, etc. Em resumo, um guia com texto e fotos para o uso dos próprios visitantes em excursões, ou somente para curiosidade pessoal.

### **Público**

Com a densidade de um museu para cerca de 18.000 pessoas, os Dinamarqueses desenvolveram o comum hábito de visitar museus. Em Bornholm não somente a população local visita os museus, mas é também uma atracção para famílias irem de férias para Bornholm visitar os diversos sítios culturais, assim como as praias. No curriculum das escolas Dinamarquesas, está inclusa a possibilidade de excursões a várias províncias, e Bornholm, devido à sua especificidade cultural e ambiente geográfico, é um destino vulgar. Isto significa que apesar da sua localização isolada, os museus são bem visitados por alunos durante todo o ano.

## **Zâmbia**

### **Museus**

Com esta experiência de fazer uma descrição cultural detalhada e analítica, concorri para um trabalho como Cooperante num museu em África, e trabalhei no Museu de Moto Moto, na zona Norte da Zâmbia durante 3 anos. Zâmbia, com uma população de cerca de 9.000.000 de habitantes, tinha 5 museus públicos culturais, um dos quais era Moto Moto.

#### **Abordagem**

O museu de Moto Moto tinha três salas de exposições. Duas de tamanho médio, sendo uma para exposições temporárias e outra com exposições etnológicas de diferentes países africanos, com uma exposição compreendendo instrumentos musicais de Bemba. A maior sala de exposição acolhia a exibição permanente central e, para minha surpresa, aproximadamente 1/5 da exibição era da Idade da Pedra, 1/5 acerca do comércio de escravos e independência, 1/5 sobre armadilhas e várias tecnologias de todo o país, e finalmente, os últimos 2/5 (dois quintos) na cultura de Bemba, com maior enfoque nas artes da bruxaria e da iniciação feminina. Foi ligeiramente apresentado o âmago da cultura. Com certeza que a reprodução feminina é uma parte importante da cultura popular, mas o interesse etnográfico é mais do que aquilo.

Difícilmente existiu informação escrita a acompanhar os itens expostos, mas os guias estavam treinados para explicar aos visitantes que quisessem mais informações.

#### **Artefacto/tema**

Sob o ponto de vista cultural dinamarquês, familiarizado com análises e descrições sequenciais, estruturadas e elaboradas, a exposição permanente não era coerente. Na minha forma de pensar como orientadora, faltavam a linha histórica, o porquê e o como. Se o título era Bemba, porque é que as pessoas da Idade da Pedra tomavam uma grande parte, e onde estava a apresentação compreensiva da cultura de Bemba, ou como estava ela relacionada a outros grupos étnicos mostrados na exposição, era muito mais uma exposição baseada nos artefactos.

#### **Ar Livre**

O Museu dificilmente tinha actividades de exterior. No início da minha estadia um grupo de dança estava ligado ao museu e apresentava danças tradicionais todos os sábados por uma taxa simbólica de entrada. A apresentação era muito popular, mas rapidamente parou devido a constrangimentos financeiros.

#### **Prática**

Eu estava ligada ao Departamento de Educação e dedicava-me ao trabalho de informação e loja de artesanato. O Departamento de Educação tinha a

sua própria caixa pedagógica com cópias dos artefactos das exposições, as quais podiam ser tocadas pelos alunos. Quando nós levávamos para uma escola rural, ou quando escolas vizinhas vinham ter aulas no museu, nós oferecíamos os nossos serviços, como suplemento para o currículo escolar. Mas mesmo nas caixas educacionais do museu, o equipamento da Idade da Pedra era grandemente representado, e havia uma serie de coisas sem sequência nem tema.

Eu comecei a "tapar furos" na linha histórica do material educacional.

Ajudar pessoas numa cultura diferente a descrever a sua própria cultura, é como ajudar um bom amigo a fazer o seu próprio C.V.. Tem que se lembrar à pessoa: "mencionaste aquele período das tuas experiências, lembra-te que fizeste isto e aquilo, etc."

No Departamento de Educação nós escolhemos a focalização de um tema de artesãos e suas técnicas. Fizemos dois estudos de pesquisa com vista a facilitar a geração presente nas técnicas de seus antepassados: um sobre a execução de tecido a partir de cascas de árvores e outro sobre a extracção de sal de capim.

#### **Técnica**

Neste aspecto, uma das vantagens em África é que as pessoas nas zonas rurais remotas conservam o conhecimento de antigas técnicas. Com a auto-riização de um chefe, nós fizemos slides de todos os processos, e quando voltamos para o museu organizamo-los num contexto etnológico para promover a apreciação e fortalecimento da cultura. Ao contrário de um filme em vídeo, uma exposição de slides dá ao professor ou monitor a possibilidade de trocar ideias nas explicações, variar o tempo de apresentação de cada slide de acordo com o interesse do público. É um meio simples e fácil de editar e alterar de acordo com o grupo alvo. Para crianças pequenas nós escolheríamos poucos slides. Para grupos mais idosos nós fazíamos uma completa sequência do tema. Com certeza que a caixa escolar do museu foi também apetrechada com itens ligados ao tema do slide, com os quais nós conseguimos um amplo e flexível material atraente para os diferentes sentidos dos alunos quando tocavam o item, enquanto assistiam à exposição dos slides e escutavam a explicação do oficial de Educação.

#### **Explicações ao vivo**

Para a sequência da idade da pedra, foi feita uma exposição de slides similar. Em colaboração com a escola mais próxima nós fizemos uma pequena peça teatral baseada na vida na Idade da Pedra como uma apresentação dum grupo étnico ao invés de uma questão meramente numa escavação moderna. Por tirar slides de toda a sequência da actuação, nós conseguimos material para uma exposição de slides para distribuir por outras escolas, onde os

alunos gostavam de ver seus contemporâneos actuando como pessoas da Idade da Pedra.

### **Público**

A promoção do Departamento de Educação teve um significado especial no Museu de Moto Moto, porque o museu estava situado a 4 Km duma pequena vila na região Norte, com infra-estruturas pobres. Poucas pessoas locais num dia quente andavam aqueles 4 Km para visitar o museu, e especialmente poucos estrangeiros iam visitar aquela zona. Mas havia uma boa cooperação entre o Departamento de Educação Distrital e o museu; a organização de visitas de alunos era o nosso maior público.

### **Moçambique**

#### **Muset**

Moçambique, que em 1997 tinha uma população entre 18 a 19 milhões, tem muito poucos museus culturais e, como uma parte da política de descentralização, o "Museu Nacional de Etnologia" MUSSET está situado em Nampula na região Norte.

#### **Abordagem**

No rés do chão funciona a exposição permanente, organizada como uma evolução dos objectos da vida diária, desde o homem primitivo aos dias modernos, num ambiente de vitrinas de estilo artístico. No primeiro andar existem duas exposições. Uma de trajes e adornos e a outra sobre um grupo étnico, da cultura e vida Maconde. Existe no primeiro andar também uma sala de apresentação de vídeo, que atrai muitos visitantes.

#### **Artefactos/tema**

Dos relativamente poucos museus africanos que eu já vi, este é o mais bonito. Há uma boa sequência da cultura moçambicana desde o homem primitivo ao tempo moderno, a exposição é comparada ao enfoque dinamarquês artefacto orientado.

Na Dinamarca os artefactos devem ser acompanhados de uma série de explicações. Como exemplo, nós temos um tema interessante acerca de danças e instrumentos musicais, que na Dinamarca seriam acompanhados de descrição detalhada do tipo danças, seus fins, de que parte do país, para homens ou mulheres, que instrumento é usado para aquela dança, etc.

O mesmo seria com os cestos. Para mim uma peneira não é apenas um cesto. Pode-se ler uma série de informações se se souber como. As peneiras são feitas de diferentes materiais consoante a zona em que são feitas e de diferentes estilos mesmo que para o mesmo fim.

Vistos sob uma abordagem temática, a exposição elaborada que representa tão bem o âmago da cultura moçambicana, pode também representar as

pessoas da Idade da Pedra com a sua própria cultura, como eles melhoraram técnicas constantemente, usando a pedra melhor num processo de constante desenvolvimento,

#### **Ar livre**

No recinto do museu, nas traseiras do edifício há várias actividades. Algumas delas são autónomas mas interligadas com o museu. Existe por exemplo, um grupo de escultores e artesãos macondes que trabalham e vendem aos visitantes ao mesmo tempo que o Museu tem a oportunidade de apresentar ao vivo o trabalho de artesanato maconde. O mesmo acontece com a Casa Velha, um grupo de jovens dançarinos que ensaiam e dançam danças tradicionais da zona. O som dos tambores na área cria um bom ambiente de percepção da cultura.

O terceiro projecto é uma loja-galeria de exposição, com vários artesãos produzindo para a loja. Uma pequena palhota com dois ourives da costa e um homem fazendo tambores à sombra da mangueira, acrescenta à atmosfera uma cultura viva, que atrai visitantes. É óbvio ver como as pessoas gostam de andar naquela área. A forma viva de apresentação cultural tem a mesma linha de ideia pedagógica dinamarquesa, quando as pessoas depois de verem o objecto exibido no interior, podem tocá-lo, comprá-lo ou assistir a sua produção, fortifica a percepção.

#### **Prática**

Eu trabalhei bastante na parte exterior do museu, com os artesãos. Nós fizemos pequenos contratos com vários grupos para promover a cooperação, e fizemos pesquisas de artesanato e artesãos, para fazer uma boa apresentação e atrair mais visitantes. Na sala de exposição temos muitos cestos bonitos. Pode-se pensar que estes itens tradicionais não se encontram hoje. Mas ao fazer pesquisas, nós encontramos pessoas da geração jovem, que sabem como fazer itens quase esquecidos. É impressionante que nós não tenhamos encontrado somente velhos que ainda se lembram das técnicas, mas também encontramos geração jovem que já os sabe fazer. Antes de começarmos a intensificar a procura, eles raramente produziam algo, e geralmente eles não valorizavam muito o seu artesanato.

O conceito de desenvolvimento algumas vezes é mal interpretado, na medida em que desvaloriza o artesanato tradicional. Ao reactivar estas técnicas e promover o artesanato, um novo foco e percepção da arte moçambicana se desenvolverá pouco a pouco.

#### **Público**

Outro aspecto interessante e único do Museu é que é bem visitado. A entrada é gratuita e todo o tipo de pessoas de Nampula entram. Adultos e crianças, meninos de rua e alunos que estejam só de passagem, dão uma volta

nas salas de exposição. As escolas podem marcar uma visita, mas o Departamento Provincial de Educação não tem uma organização e colaboração formal com o museu.

#### **Comentários conclusivos**

Como disse no início, as três experiências não são cientificamente representativas, contudo, irei fazer alguns comentários conclusivos.

#### **Artigo/tema**

A mais significativa diferença que encontrei entre a Dinamarca e os dois países Africanos em que trabalhei, é a diferença entre a orientação "artefacto e tema". Os museus dinamarqueses descrevem muito mais todo o meio ambiente à volta do objecto. Nós fazemos sequências e informações escritas acerca de tudo o que está relacionado com o tema da exposição.

#### **Público/Artefacto/tema**

O ambiente dos museus na Dinamarca é basicamente diferente do ambiente dos museus em ambos os países, Moçambique e Zâmbia, por exemplo, com uma significativa diferença na densidade dos museus. Consequentemente os visitantes são diferentes, na Dinamarca o grupo de visitantes é muito homogéneo, todas as pessoas têm o costume de visitar museus por um motivo ou por outro. Além disso, nós não temos o grande desafio de atrair iletrados (analfabetos). Isto com certeza que nos permite ter mais abordagem teórica, mas basicamente todas as pessoas são curiosas, e pode ser um desafio melhorar uma parte temática das exposições nos museus Africanos.

#### **Público**

Na Dinamarca os museus são mais uma parte integrante da cultura e do sistema escolar do que nos dois países africanos. Por outro lado, na Zâmbia há uma aproximação e mais cooperação formalizada entre os departamentos de educação a nível provincial do que em Moçambique. Mas em Moçambique o Museu é mais visitado por grupos de pessoas informais. Eu não me lembro do número de visitantes do museu de Moto Moto, mas lembro-me que no ano passado, quando visitei outro museu na Zâmbia, o museu de Livingstone, o número de visitantes por mês era em média 2.500 pessoas, aproximadamente o mesmo do que temos em Nampula. Somente aqui temos mais visitantes voluntários, penso que a razão disto pode ser a entrada gratuita.

#### **Cooperação multicultural**

Eu trabalho para uma Organização MS - Associação Dinamarquesa de Cooperação Internacional, que trabalha em parcerias. É neste método que eu acredito. Quando trabalhamos juntos, e combinarmos nossas experiências com vários antecedentes culturais nós conseguimos uma perspectiva mais ampla do que se trabalhassemos separadamente. Se combinarmos o conhecimento profundo de pessoas que cresceram e se formaram na cultura e que se focalizam nos artefactos com a perspectiva temática do exterior, conseguimos ir longe.

## 9. *Museu Nacional de História Natural versus património cultural* **Ana Paula dos Santos Correia Victor**

Directora do Museu Nacional de História Natural, Luanda, Angola

### **Introdução**

O Museu de História Natural é uma instituição pública de investigação, de carácter científico e cultural, autónoma do ponto de vista administrativo e financeiro.

Está sob tutela do Instituto Nacional do Património Cultural do qual depende a orientação metodológica dos Museus. Está intimamente ligada a zoologia como única disciplina que conforma o acervo do Museu, compreendendo os seguintes grupos: Mammalogia, Ornitologia, Herpetologia, Ictiologia, Entomologia e Malacologia. O Museu tem a missão científica, educativa e sócio-cultural, empenhado-se nos trabalhos de divulgação, pondo ao conhecimento do público o resultado das suas investigações para fins educativos, formativos e informativos.

### **Salas Adjacentes**

O Museu comporta duas salas fundamentais de exposições permanentes: o salão dos mamíferos situado no primeiro piso, com 37 dioramas de mamíferos, aves e répteis, e o salão dos peixes situado na cave, com 11 dioramas de peixes e outros animais marinhos, 13 dioramas de aves e uma colecção de moluscos, registando um total de 3.429 espécies.

Além das salas de exposições permanentes, o Museu possui um auditório para conferências com uma capacidade de 165 pessoas; um hall, um salão internacional para exposições temporárias, uma biblioteca e uma sala de leitura.

### **Historial**

O Museu de Angola foi criado na cidade de Luanda, pela portaria Ministerial n.º 6, de 8 de Setembro de 1938. Utilizou-se para a sua instalação a Fortaleza de S. Miguel. O Museu teve as seguintes secções: Etnografia, história, zoologia, Botânica, geologia, economia e arte. Anexo ao Museu foram criadas uma biblioteca e um arquivo histórico colonial. A instituição dedicava-se fundamentalmente aos trabalhos de exposições permanentes, temporárias e à conservação simultânea de colecções de grande valor socio-histórico e cien-

tífico. O conservador era o Director do estabelecimento e superintendia em todos os serviços administrativos do Museu e serviços anexos. Entretanto em 1956 foi construído o actual edifício, situado na rua da Missão para onde foi transferido o acervo museológico, ligado as Ciências Naturais, que se encontrava na fortaleza de S. Miguel. Este facto, permitiu que após a nossa independência o Museu de Angola passasse a ser designado Museu Nacional de História Natural, instituição pública e cultural, com a responsabilidade de recolher, investigar, classificar, conservar e inventariar o Património Histórico cultural e pô-lo à disposição do público no campo da Educação e divulgação do acervo. Com o decorrer dos anos, a falta de recursos, sobretudo materiais e em parte humanos (colectores, preparadores, etc.), prejudicou totalmente a qualidade de trabalho do Museu nas diferentes áreas, originando assim a sua paralisação. Neste momento o Museu encontra-se numa fase de elaboração e apresentação de projectos, na busca de possíveis apoios financeiros para a sua reabilitação total. Esta acção está a ser desenvolvida com o recrutamento de técnicos especialistas para a formação do pessoal.

#### **Perfil do quadro profissional**

O pessoal do Museu é constituído actualmente por 50 funcionários, entre Biólogos, Químicos, Auxiliares, pessoal de apoio e colaboradores.

#### **Acções realizadas**

- Início das obras de reabilitação das infra-estruturas físicas do Museu.
- Recuperação parcial do acervo museológico e sua manutenção.
- Criação e apetrechamento parcial da biblioteca e sala de leitura.
- Aumento qualitativo dos trabalhadores, garantindo uma maior capacitação de quadros humanos e meios técnicos.
- Elaboração e publicação de boletim informativo do Museu, em curso
- Realização de exposições temáticas ou temporárias.
- Identificação e classificação de novos exemplares
- Taxidermização ou embalsamento de novos exemplares
- Procura de financiamento para a manutenção dos trabalhos.
- Intercâmbio científico com instituições congéneres ou afins, nacionais, estrangeiras e organizações internacionais.
- Controlo e manutenção do embelezamento do edifício

#### **Formação de quadros**

A requalificação dos quadros e meios técnicos, constitui uma das acções prioritárias no âmbito da Ciência. Assim o Museu em solidariedade com instituições congéneres tem solicitado o apoio de alguns especialistas para a ministração de cursos que abaixo discriminamos:

- Taxidermia
- Restauro
- Educação ambiental
- Gestão museológica
- Administração patrimonial e material
- Administração pública
- Protocolo e relações públicas
- Secretariado
- Informática
- Elaboração de projectos

É de realçar que os referidos cursos foram ministrados por técnicos estrangeiros e nacionais.

#### **Convénio de cooperação/ intercâmbio nacional e internacional**

Actualmente o Museu coopera com as seguintes Instituições Nacionais: SONANGOL, Faculdade de Ciências, Instituto de Investigação Pesqueira, Instituto de Desenvolvimento Florestal e as Internacionais: Aquário Vasco da Gama e Transvaal Museum.

Os referidos convénios têm como objectivo reactivar e promover as actividades científicas de investigação técnica de materiais destinados a preservação, organização e pesquisa de interesse de ambas as partes. São convénios com compromissos de colaboração e benefícios mútuos no âmbito das Ciências da Natureza, nomeadamente expedições científicas, deslocações para o interior ou exterior do País, visando objectivos de carácter técnico-científico, acesso a informações bibliográficas, cedência de quadros especialistas de determinadas áreas de interesse em matérias ligadas à fauna e flora de Angola. Possibilitam ainda aos técnicos, estágios de formação e superação profissional acesso a aquisição de novos exemplares, realização de exposições conjuntas, palestras, Workshops e seminários. Essas actividades são controladas através de planos anuais de actividades e relatórios de balanço. São convénios válidos por 5 anos, renováveis por iguais e sucessivos períodos de tempo, enquanto não fôr rescindido por qualquer uma das partes.

#### **Investigação científica**

É nossa intenção proporcionar as condições para a investigação nos diferentes domínios da história natural.

Entretanto no ramo da investigação o Museu tem minimamente criado programas para a realização de exposições temporárias ou temáticas, mostras do mês, conferências complementadas com a projecção de filmes, vídeos e slides sobre a fauna e a flora nacional. Fornecemos alguns dados científicos aos estudantes, visitas guiadas ao público em particular alunos de vários

níveis de ensino, trabalhos de educação ambiental, etc. Realizou-se uma média de 8 exposições temáticas:

- Hiena Malhada
- Planta e Arte Floral
- Manatim/ Peixe mulher
- Aves de rapina
- O mar como fonte de riqueza
- A mabanga/ Arca senilis
- Cacusso/ Tilápia
- O Misterioso Mundo dos Insectos

Com estas actividades o Museu é visitado pelo público com uma média de 1.700 pessoas por mês, entre nacionais e estrangeiros.

#### **Perspectivas /metas**

- Terminar das obras de reabilitação total do Museu
- Conclusão de edição do catálogo do Museu
- Criação do sector da botânica e geologia
- Criação de um Museu Shop e área de lazer
- Procura de financiamento para a criação e a manutenção de um aquário vivo na sala dos peixes
- Palestras proferidas pelos técnicos superiores das diferentes áreas
- Catalogação informatizada do acervo zoológico existente no Museu
- Enriquecimento das exposições permanentes
- Criação de laboratório de taxidermia
- Criação de paiol de produtos químicos
- Aumento qualitativo dos trabalhadores
- Organização de saídas de campo para a recolha de novos exemplares
- Manutenção dos exemplares
- Ministração de seminários sobre Ciências da Natureza
- Intensificação dos trabalhos de animação cultural e educação ambiental
- Maior divulgação das actividades científicas e de todos os trabalhos complementares
- Proporcionar ao visitante um aumento e enriquecimento do conhecimento sobre a fauna e a flora do país.
- Reabertura das portas ao público
- O Museu, como local de poder consagrado à sociedade, também pretende criar uma rede interactiva com o público.

## **Museu / Património**

### **Valorização e conservação do património histórico-natural**

O Museu como lugar de guarda tem como desafio a responsabilidade de preservar os bens patrimoniais e transmitir a sociedade presente. Esta transmissão da herança patrimonial e institucional é feita através de trabalhos de divulgação de objectos, peças, colecções museológicas, etc. Para a gerência da informação temos criado esforços para um equilíbrio entre a salvaguarda por meios de técnicos de preservação e a comunicação. Insistimos que o conjunto de bens identificados como património e preservado para sua perpetuação possa ser sempre actualizado no que respeita a identificação, registo, recuperação, organização e divulgação através de exposições, papéis, trabalho científico, boletins informativos, comunicação oral, etc.

### **Museu como única instituição em Angola vocacionada para as ciências da natureza**

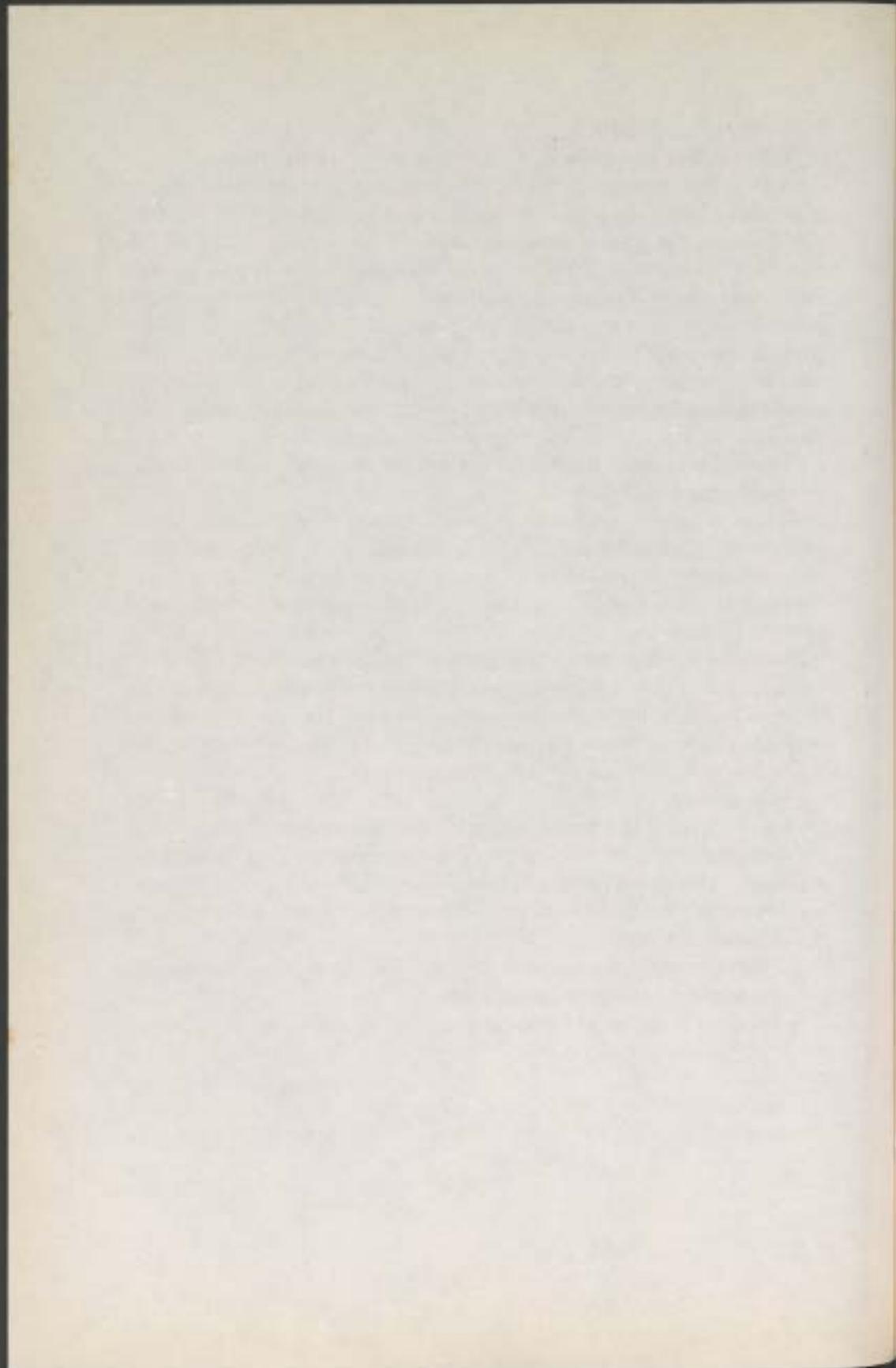
O Museu Nacional de História Natural é o único Museu em Angola vocacionado para as ciências da Natureza, o que implica que ele seja representativo, abordando no seu acervo espécimens da nossa fauna e flora a nível nacional. Existe um plano de acção para a recolha dos espécimens raros a nível do país.

Por outro lado é de realçar que apesar de existirem a nível da museologia bases técnicas e metodologias comuns, o Museu tem intensificado a sua rede museológica com instituições congéneres para sua revitalização, troca de experiência, ofertas, trocas de peças e melhor circulação da informação científica.

### **Salvaguarda**

Tendo em conta os 5 momentos importantes para um trabalho museológico, nomeadamente a identificação, inventariação, conservação, valorização e a comunicação, temos já registado o n.º total do acervo, cujo dados estão a ser informatizados. Quanto aos procedimentos sistemáticos da conservação temos a realçar 3 aspectos:

- Formação e treinamento do pessoal para a recuperação dos espécimens
- Aquisição do equipamento adequado
- Manutenção do pessoal e do equipamento



## 10. *Museu privado em Moçambique?*

Malangatana Ngwenya

Artista Plástico, Maputo, Moçambique

Ao ser convidado, perdão, ao ser dada oportunidade para apresentar museus privados, ainda perdão, ao ser incumbido de uma tarefa árdua, aceitei com honra mas com muitas hesitações. Ainda hoje não me sinto bem nesta tarefa tão elevada.

Não sei se admito existirem já hoje museus privados em Moçambique. Musealizar não é uma tarefa menos complexa.

Aquilo que, de facto existe como museus privados, não passam de lugares onde obras de arte estão acumuladas à espera de um dia em que, de facto, estarão em Museus.

Mas não quero avançar muito nessa caminhada negativa, antes que as próprias peças esculturas, pinturas, livros e outras me chamem nomes e comecem a reivindicar melhores condições, sem lhas poder dar.

Tenho receio que as peças de Alberto Chissano (Mubungulana) se levantem e movimentem zangadas, porque eu próprio já admiti estarem num museu: o Museu Chissano, no Bairro Sial entre a Machava e a Matola.

O escultor, o grande Mestre moçambicano de Escultura, de facto, deixou-nos uma herança. Uma daquelas heranças que possuem um elevadíssimo valor. Chissano "criou" o seu Museu, antes de pensar no Museu real. Foi tudo moldado de uma forma muito natural. Juntou peças todos os anos na sua casa-atelier. Algumas delas viveram debaixo da sua cama para fugirem aos olhos dos visitantes. Ao ser abordado inúmeras vezes para as vender, negou. Para não negar sempre escondia-as em qualquer lugar onde coubessem. O tempo foi passando e as obras foram ficando, aumentando e de muito valor. Nele foi crescendo a vontade de juntar mais obras da sua autoria mas também de outros. Mubungulana colecionou também. Durante a vida do artista foi nos últimos anos que foi pensando e idealizando um museu, uma Fundação e talvez não só. Nas suas conversas de muitas coisas falava como quem fazia planos sobre o que fazer da sua obra, sobretudo da utilização da sua obra, como apoio à formação. Muitas vezes falava no lugar de ensino na própria Fundação, onde as pessoas, sobretudo docentes, deviam primeiro aprender a língua changana, ter conhecimentos dos costumes culturais moçambicanos para que o docente fosse capaz de atingir e fazer evoluir o discente.

O Museu Chissano é lugar onde tudo ficou por ser feito, por ser organizado, classificado, clarificando não só a obra em si como as suas ideias repletas de muita riqueza. Mesmo que estivesse vivo teria feito o necessário para uma missão tão delicada e cara?

Agora que a Mamana Eliza e seus filhos ficaram de volta daquela riqueza artística podem o quê para que o Museu seja uma realidade?

É necessário transformar aquilo que Chissano deixou como herança em algo didático. A sua conservação requer cuidados que, a nível da família, nunca conseguirão ser levados a cabo pelo seu elevado custo financeiro.

Uma solução mais abrangente, precisa de ser encontrada. Desde o mecenato aos amigos do Museu, como existem exemplos espalhados pelo Mundo.

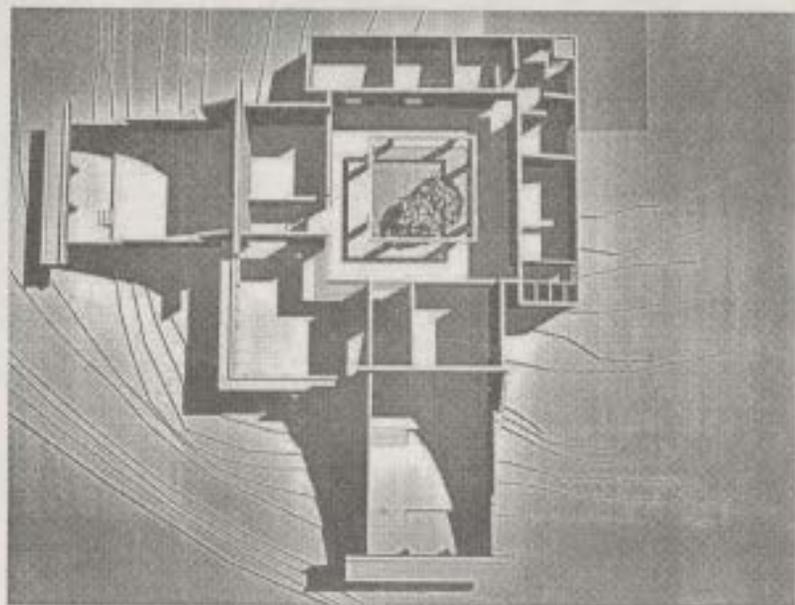
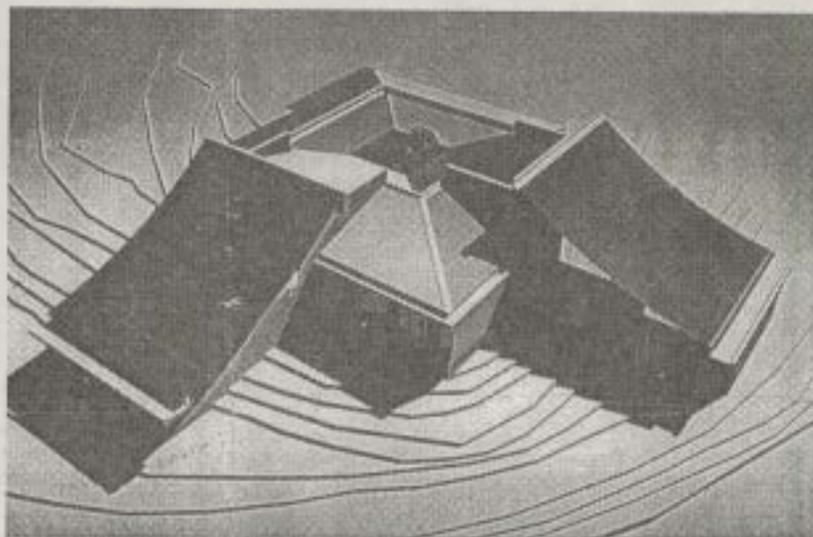
Algo tem de ser encontrado para transformar o Museu Chissano, num Museu real.

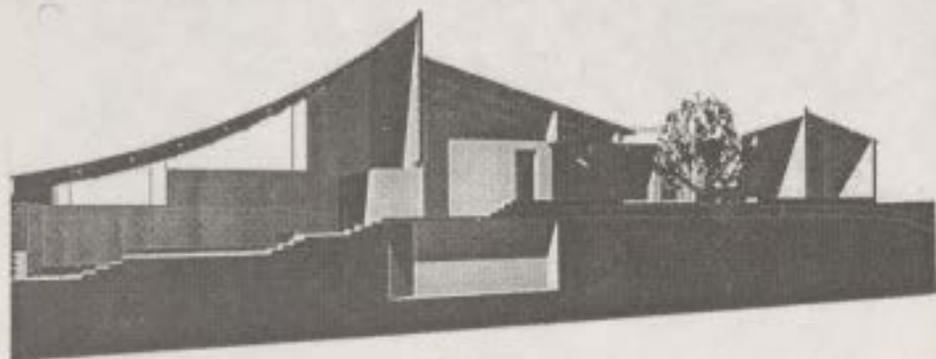
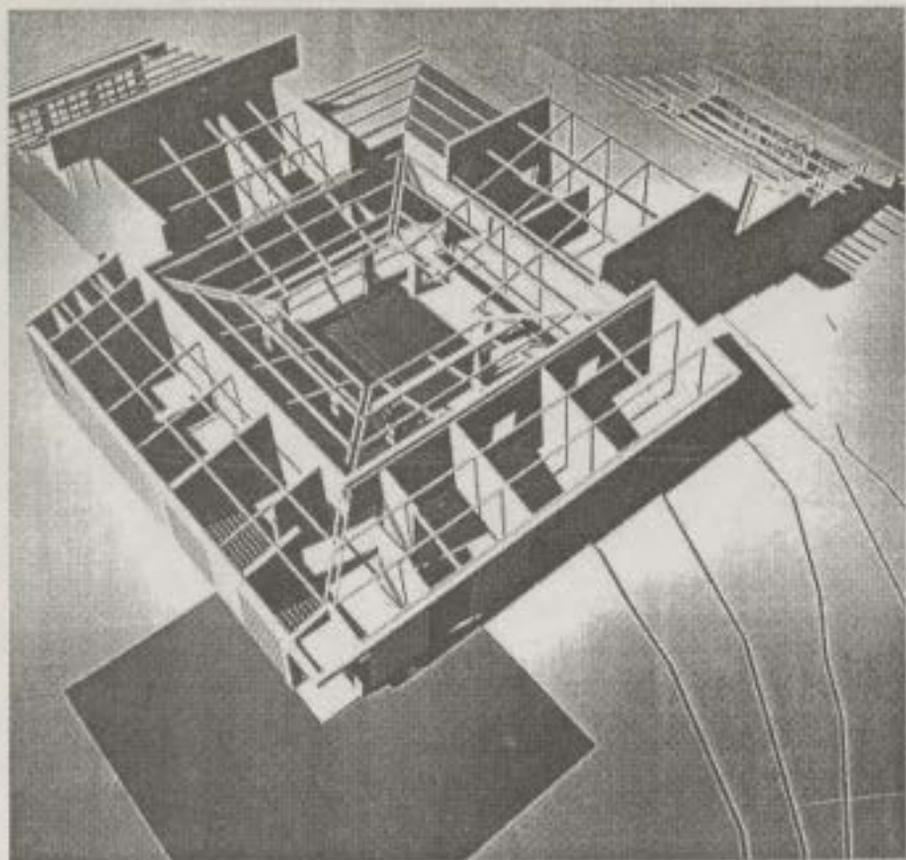


O pintor Malangatana, na assembleia, durante o debate após uma das comunicações. Em primeiro plano Elisabet Olofson, coordenadora do SAMP (programa de Museus Suecos e Africanos).

## MUSEU BIBLIOTECA DE MATALANA, MOÇAMBIQUE

Fotografias da maquette nos vários ângulos, Projecto do Arq.º José Forjaz para o complexo cultural em construção na aldeia natal de Malangatana, por iniciativa deste Artista Plástico.





## 11. *Documentação dos objectos do Museu Etnográfico Nacional*

**Victorine Lopes Soumah**

Museu Etnográfico Nacional, Bissau, Guiné-Bissau

### **Situação antes do conflito**

O Museu Etnográfico Nacional (MEN), inaugurado a 31 de Maio de 1988, é uma estrutura vocacionada para o estudo, recolha, conservação e divulgação da cultura material e espiritual dos diferentes grupos étnicos da Guiné-Bissau.

Todos os materiais destinados a esses fins são documentados conforme a natureza, regiões, grupo étnico, a sua finalidade e a sua importância. Essas documentações fazem-se através de registos nas fichas, como as fichas de inventário: no terreno e no Museu; os livros de registos e cadernos de movimentos. O Museu Etnográfico contava com importantes colecções de tecelagem tradicional, escultura, olaria, cestaria e cordoaria; de instrumentos musicais; de traje e adornos, das quais faziam parte objectos herdados do Museu da Guiné-Portuguesa.

### **Impacto do conflito**

Em consequência da ocupação das instalações do Museu pelos militares estrangeiros (Senegaleses) que vieram apoiar as tropas fiéis ao Presidente Nino Vieira em 1999, o MEN ficou condenado à desgraça, tendo sido danificado pelas bombas e pelos malfeitores. Colecções desapareceram na totalidade ou foram reduzidas ao mínimo. As documentações ficaram desaparecidas na sua totalidade e o mobiliário foi destruído. Numa só frase, o seu espólio foi pilhado e danificado. Esta desgraça abalou todos os serviços afectos ao Museu Etnográfico Nacional.

São estes serviços:

#### a) Serviços Administrativos e Pessoal

O mobiliário de secretaria e os equipamentos, nomeadamente, armários, ficheiros, secretárias, cadeiras, ventoinhas, máquinas de escrever manual e um computador com a sua respectiva impressora foram danificados e roubados.

#### b) Secção Audio-Visual (Laboratório)

O equipamento audio-visual, constituído por um jogo de revelação, aparelho de vídeo, televisor, câmara de filmar desaparecem na sua totalidade.

c) Secção de Exposição e Animação

Esta secção conheceu a mesma sorte que as duas acima referidas. As ventoinhas foram roubadas, assim como os aparelhos de controlo de humidade e temperatura. Estes aparelhos desapareceram igualmente dos serviços de reserva onde se encontram todas as peças em depósito. As estantes metálicas e os suportes foram danificados.

d) Colecções

Para além destes danos, aconteceu o mais triste, pois está relacionado com as colecções únicas ou dificilmente recuperáveis: colecção de tecelagem, constituída por cerca de 180 panos, desapareceu em 99,9%; colecção de cestaria e cordoaria foi muito danificada, uma vez que os cestos foram utilizados para depositar lixo; colecção de olaria, devido à sua fragilidade, foi significativamente afectada; foram partidos e fragmentados sete objectos; objectos que faziam parte da colecção dos instrumentos musicais, tais como o Kora, Balafon, Tonkoron, Tambores diversos, Flautas, etc. foram roubados. Restaram apenas dois em péssimo estado de conservação.

Devido a estes factos, a documentação e as peças museológicas existentes no Museu Etnográfico Nacional, neste momento encontram-se em péssimas condições por motivo do Museu não possuir um edifício nem os materiais indispensáveis a este trabalho.



Victorine Soumah do Museu Etnográfico Nacional de Bissau, entrevistada por um jornalista no intervalo das sessões.

## 12. *Museus da Ilha de Moçambique (The Museums of Mozambique Island)*

James Riley

Museus da Ilha de Moçambique, Moçambique

### Ilha

First I'd like to tell you a little about the island that is called Ilha de Moçambique. Approx. 2½ km long and 2-300 meter wide. Population around 11-12.000.

Vasco da Gama arrived on the island in 1498. During the years that followed, a small Portuguese trading station developed into a Portuguese settlement with connections going to Goa in India and further on to Malacca and Macao.

The settlement turned into the administrative center of the Portuguese colonization of this region. For a time it was under the supervision of the viceroy in Goa, but from 1752 it was directly under Portugal and was declared a 'vila' and became what can only be seen as the capital of Mozambique. A position which lasted until 1898, when Lourenço Marques - now Maputo - received that honor.

As the most important Portuguese settlement on the Eastern African coast for more than 300 years, Ilha has not only a rich history but has also an impressive amount of monuments and houses that date back to the 17th, 18th and 19th centuries.

In 1991 Ilha de Moçambique was declared a World Heritage Site by UNESCO.

*Fortaleza* is the largest structure on the island. *Fortaleza de S. Sebastião*, built between 1558 and 1620, is the largest fort in Southern and Eastern Africa. It was attacked a few times around 1607 by the Dutch, but it was never taken.

*Capela da Nossa Senhora do Buluarte*, stands just outside the *Fortaleza*. It should be the oldest complete European building south of the Sahara. It was constructed in 1522 and built in the Manuelino style. It was restored a few years back.

*Fortim de S. Lourenço* is on a small island just of Ilha - built first time in 1588. This construction is a reconstruction from around 1700.

A third fortress is the Fortim de St. António. A large part of the fortification has been pulled down, so only the church is left. It dates back to 1587, although most parts are reconstructions from later times. It is beautifully situated at the end of the bay.

The majority of the population on Ilha is Muslim. The main Mosque *Mesquita principal* is from the last century, but it is listed as one of the major monuments on Ilha. As Ilha was an important colonial town, it has a large number of Christian churches. Even with all the churches, the African population in this area were Muslims during the whole period.

*Igreja da Saúde* is one of the largest churches on Ilha. *Igreja de Saúde* is just across from the Hospital. It has recently been rehabilitated, and it is from the first half of the 17th century.

*Igreja de Misericórdia* was rebuilt after a Dutch attack in 1607. Some alterations were made over the times. The facades have recently been rehabilitated and painted. The church is next to the Museum complex on Ilha.

The Palace of S. Paul's or *Palácio de S. Paulo*, built 1610 as a Jesuit college, it was destroyed by fire in 1670. Reconstructed in 1674. When the Jesuits were expelled from Portugal and its colonies in 1759 it was turned into the residence of the Captain General or the Governor of Mozambique. The 1st floor contained the official and private areas. The ground floor held official offices from time to time.

*Capela de S. Paulo*, as all Jesuit colleges, this one also has a Chapel attached. The construction is from the same time as the Palace, but the tower was altered in 1864. It used to be shorter.

### **Palácio de S. Paulo**

*Palácio de S. Paulo* in 1969 was restored and later turned into a museum. The main exhibition area is on the 1st floor. The museum contains a very large and unique collection of Indo-Portuguese furniture, some of which can be dated back to the 18th century, a collection of Chinese porcelain, some tapestries and historical artifacts which used to serve the Governors. The museum presents a historical epoch in the Mozambican history and it shows the importance that Ilha de Moçambique used to have in the whole region. It also gives a glimpse of the splendor, that the Governors lived in during the 'golden age' of colonialism.

### **Museu da Marinha**

The old administration areas of the Palace was turned into a maritime museum in 1972. These areas are on the ground floor of the Palace, towards the sea just opposite the old pier of the island, where all ships had to embark.

The museum contains maritime items from old Portuguese sailing ships,

such as canons, compasses, navigation equipment, anchors and other ship parts, items from the local region, such as small boats made of bark or of one trunk, items from the large Fort of S. Sebastião, such as canons and canon balls, and models of historical sailing ships.

#### **Capela de S. Paulo**

The chapel was constructed by the Jesuits and is in an integrated part of the Palace. The chapel contains some valuable exhibition items, such as a unique 17th century Indo-Portuguese pulpit with Chinese influence, an Indo-Portuguese altar and 16 painted tables from the 18th century.

The chapel today also serves as an exhibition hall for temporary exhibitions.

#### **Museu de Arte Sacra**

The museum of sacred art was opened in 1971 in the historical quarters of the Hospital de Misericórdia. It is situated directly between the Palace building and the Igreja de Misericórdia, and consists of 2 large rooms, one on the ground floor and the other on the 1st floor. The 2 exhibition rooms are an integrated part of the museum complex of Ilha de Moçambique.

The museum contains items from the old Catholic churches of Ilha de Moçambique, and some items from other churches in other parts of the country. It has a collection of silver items used for religious services, unique amongst these are 2 silver chests from late 17th century and 3 small silver ship models of 16th century Portuguese ships used for scents, 3 large painted tables from 17th/18th century, statues, and a uniquely carved Makonde Christ.

#### **Museum activities**

When I arrived at Ilha de Moçambique in 1996, the Museums only had 5 employees with a very basic educational background or none at all. My tasks were to reestablish all basic museum routines, such as administration, documentation, exhibitions and other activities.

Since 1996 the Museums have experienced a number of changes.

- We have now a well functioning administration.
- We have registered our collection of items.
- We are in the process of documenting the collection.
- We have visits of a conservator.
- And we have been able to establish some activities:
- For a time we had a children's dance group that were successful in creating a local awareness of the Museums

- We established a few temporary exhibitions
- And we developed a center which contains a mixture of a café, a museum shop and a tourist information center.

### **Rehabilitation**

The mayor activity during the last 2 years has though been a full blown rehabilitation of the museum complex. The Royal Norwegian Embassy decided 1998 to accept a project proposal from our Museum to rehabilitate the main exhibition area of the Palace - the 1st floor. During 1999 we succeeded in having a second project proposal accepted by the same donor to rehabilitate the remaining areas, the ground floor, the Maritime Museum, the Chapel and the Museum of Sacred Art. A donation that totals 3.3 million Norwegian Crowns - more than 400.000 USD.

Just to point out the size of the works, I can mention, that the 1st floor contains around 40 rooms, some are very large - others are small. The remaining area contains equally 40 rooms, but this also includes the largest spaces within the Chapel.

The main tasks were to solve a number of construction problems especially related to corroding iron in the walls. The climate on Ilha is very humid and the air has a high content of salt, which do not go very well with iron.

Other problems were:

- Water infiltration from the roofs
- Incorrect use of materials. Because of lack of knowledge about the original construction materials, reparations had for a long time been made by using cement. The original material was lime, sand, stone and a gluing substance called 'marappa'. This material allows humidity to enter/exit the walls. Cement is a barrier, where humidity does not pass. These 2 materials do not work together, and cemented areas causes deterioration of the walls.
- There were also problems created by a lack of maintenance. The pressure on the economic situation in general and the isolation of the island during the civil war kept reparations and maintenance on a very basic level. On top of this, reparations executed, were done without the necessary professional knowledge.
- The electrical system was also a security hazard.
- And finally: Humidity within the building presented a problem. The readings were generally within the area of 75%, when it was low and 85%, when it was high. One reading actually when up to 98%. The humidity was harmful both to the building itself and to for the historical items.

So we set out to solve these problems.

I will not go into any technical details. I have some slides from the works on the 1st floor, but none of the finished works. But you will probably get an impression of the magnitude of the works.

Some decisions were made during the planning and the works itself.

One was, that any solution that would give a larger airflow - so that the humidity could be brought down - was to have priority. Solutions based on electrical apparatus - such as dehumidifiers may be used in the future, but the electrical supply is not stable enough on Ilha yet.

Other decision was not to do any alteration to the building. This always creates discussions and compromises, and I have plenty of these with the architect, but that was my point of view for this building. So we reopened a number of old doorways and windows that had been closed off sometime in the past, and we removed a whole toilet from an old hallway, but the only real alteration was, that we will put in 2 windows in secondary walls, because we need a larger ventilation of our new public and personnel toilet. We are turning a storage room into 4 toilet compartments.

Another decision was, that we wanted the rehabilitation work to have a high quality especially for all surfaces and for the presentation of the exhibition areas. This was difficult. The construction companies here think that when the walls have been resurfaced and painted 3 times the work is over. A request that the wall surfaces are smooth and that repairs cannot be seen, and that a painted wall is not finished before it has the requested color all over the walls, is not always accepted as part of the agreement.

I must though say, that the construction company did not complain much about the demands, and that they did try to accommodate our wishes. They have managed to do a job of an exceptional high quality. It has though had one consequence: The rehabilitation works have taken longer time than expected.

A last point that I will mention is, that the rehabilitation will facilitate a number of changes within the Museums on Ilha. We expect to open a completely new permanent kitchen exhibition within the old kitchen area. A number of more temporary exhibitions will be established in newly rehabilitated rooms, that were not previously in use. Some rooms will also be designated for conservation and documentation activities. And lastly we will expand the existing Maritime Museum to about twice its size, with items from the local maritime life.

NOTA DO EDITOR: O Autor desta comunicação apresentou, em diapositivos, aspectos exteriores e interiores do Museu da Ilha de Moçambique.



Ilha de Moçambique.



Palácio de S. Paulo.



Palácio de S. Paulo.



Igreja da Misericórdia, anexa ao Palácio de S. Paulo.

### 13. *A requalificação do Museu de Aveiro e a colecção indo-portuguesa*

Maria Isabel Sousa Pereira

Directora do Museu de Aveiro, Portugal

#### **Súmula histórica: edifício e Museu**

A implementação das ideias liberais trouxe, como consequência, a extinção das Ordens Religiosas, em 1834.

O encerramento dos Conventos masculinos foi imediato. Os femininos continuaram em funcionamento, com severas restrições, até à morte da última religiosa.

Em Aveiro, o Convento de Jesus, convento feminino dominicano de clausura, foi definitivamente encerrado em 1874, com a morte de D. Henriqueta de Jesus.

Todavia, após longos impasses, até à implantação da República, a área outrora conventual foi aproveitada para colégio. Primeiro, como recolhimento destinado a meninas pobres, depois, como colégio orientado pela Terceira Ordem Regular Dominicana. Distingue-se, nesta última fase, o trabalho educativo desenvolvido por Inês Duff Champalimaud (SANTOS, 1963).

Em 1910, com a República, o colégio foi inevitavelmente encerrado. A cidade, tendo como impulsionador Melo Freitas (FREITAS, 1911) movimentou-se no sentido de instalar em Aveiro um Museu distrital ou municipal.

Outras individualidades já teriam exposto a ideia, Joaquim de Vasconcellos preconizara a instalação do Museu na Capela da Alegria (VASCONCELLOS, 1886)

Por portaria datada de 23 de Agosto de 1911 (D.R., n.º 198) foram concedidas à Câmara Municipal de Aveiro dependências do antigo Convento de Jesus para nelas instalar um Museu "regional de arte antiga e moderna, na medida que for sendo necessário e, sob a administração da Câmara Municipal".

Em 25 de Junho de 1911 o Governador Civil de Aveiro nomeou Marques Gomes para estudar e seleccionar as colecções com interesse museológico.

Marques Gomes manteve-se em funções até 1921. Montou e abriu o Museu ao público. Organizou a documentação e a biblioteca especializada.

As colecções do Museu foram organizadas conforme as grandes categorias e conceitos adoptados na época. As colecções apareciam, pois, organi-

zadas e distribuídas por grandes secções nomeadamente galeria de escultura, galeria de pintura, de móveis e retratos históricos, sala de mobília sacra e de estatuária religiosa, sala dos tecidos e bordados, sala das talhas douradas, sala dos metais pobres (GOMES, 1921; VASCONCELLOS, 1921; NEVES, 1975).

Joaquim de Vasconcellos e Marques Gomes já teriam experimentado esta metodologia quando da montagem das exposições de Arte efectuadas em Aveiro. A primeira realizada em 1882 - Exposição districtal de Aveiro - (GOMES e VASCONCELLOS, 1883) e a segunda ensaiada no próprio colégio outrora convento, em 1895 - Exposição de Arte Religiosa, (GOMES, 1895).

Passada uma década, a mutação do panorama político conjugada com invejas e intrigas vitimaram Marques Gomes. Em 1921, foi afastado, vítima de um processo disciplinar com contornos pouco claros.

Na direcção do Museu seguiu-se, por curto período (1923/1925), o dr. José Pereira Tavares. Os seus múltiplos trabalhos - pedagogo e reitor do Liceu - impediam-no de exercer o cargo em exclusividade. A seu pedido deixou o Museu em 1925.

Em 1925 o dr. Alberto Souto iniciou funções, dirigindo notavelmente a instituição até 1958.

Os conceitos museológicos adoptados anteriormente, pelo fundador do Museu, não foram postos em causa, embora a exposição tenha sofrido profundas alterações. O edifício encontrava-se completamente degradado. Alberto Souto efectuou obras profundas. Todo o piso superior foi recuperado e aproveitado como área de exposição, dedicado às colecções arqueológicas e à reinstalação do núcleo de pintura. O claustro, a recepção e a própria Igreja de Jesus sofreram obras consideráveis.

Estes notáveis dirigentes, contudo, não trataram, isoladamente, as colecções "Indo-Portuguesas". Encararam-nas, pelo contrário, ora integradas nas colecções de escultura, ora nas colecções de mobiliário.

Só Clementina Quaresma, directora de 1984 a 1991, tentou inverter a situação valorizando as colecções até então pouco consideradas. Neste sentido, no percurso das colecções do período "Barroco" (fig. 1), expõe os crucifixos "indo-portugueses", em mostruário próprio. (QUARESMA, 1991).

#### **A requalificação em curso: programa museológico**

O projecto arquitectónico de requalificação do edifício é da autoria de Alcino Soutinho. A concepção e articulação do projecto museológico coube a toda a equipa do Instituto Português de Museus, com atribuições de responsabilidade concedidas aos técnicos do Museu de Aveiro.

A organização do projecto museológico teve por base três princípios orientadores.

O primeiro insistia na instalação no piso térreo, - rés-do-chão - de todos os serviços de apoio nomeadamente entrada, lavabos, loja, cafetaria, biblioteca, auditório e serviços educativos. Propunha a obrigatoriedade do conjunto funcionar com o Museu aberto ao público e, contrariamente, da conveniência de operar isoladamente, durante o encerramento do Museu, criando circuitos e entradas seguras. Este requisito foi conseguido, no projecto arquitectónico.

O segundo pressuposto insistia na intocabilidade de todo o sector dito "monumental". Incluía Igreja, Coro Baixo, Claustros - inferior e superior - e seus anexos, nomeadamente, Coro Alto, Capela de Nossa Senhora do Rosário, Capela da Paixão, Sala de Trabalho ou Sala de Princesa. A importância arquitectónica, artística e estética de toda esta área impunha-se à consideração.

Por último, o terceiro pressuposto relacionava-se com as colecções de objectos ditos "móveis", de várias proveniências. Propunha uma organização cronológica não esquecendo as técnicas de fabrico. Foram, pois, as colecções agrupadas em grandes categorias - pintura, talha, escultura, têxteis e ourivesaria. Na exposição, apontava-se para uma disposição cronológica permitindo, na mesma obra de arte, sínteses interessantes entre pintura, escultura e talha, especificamente no período "Barroco".

Ponderada a incorporação, a riqueza, e a coerência das colecções, o núcleo "Indo-Português", assim como os outros acervos de origem Oriental que englobam colecções com origem na China e no Japão, não foram considerados relevantes, no percurso da exposição permanente.

#### **A colecção " Indo - Portuguesa": musealização**

A constituição do núcleo Indo-Português do Museu de Aveiro deveu-se, no geral, à lei que extinguiu as Ordens Religiosas, publicada em 1834, confirmada, posteriormente, pelas Leis da República de 1910.

As proveniências das peças são de origem variada.

Ao núcleo primitivo, pertencente ao Convento de Jesus, outros foram associados nomeadamente com origem nos Conventos das Carmelitas de Aveiro, de S. Vicente de Fora e das Oblatas de Lisboa e na Sé de Aveiro. Objectos isolados foram ainda incorporados, fruto da doação individual, nomeadamente o crucifixo, com cruz de tartaruga (inv. 8/D), produto da generosidade do Arcipreste Ferreira de Sousa.

É inegável a ligação familiar das religiosas de Aveiro com individualidades que prestaram serviço na Índia. Assim a religiosa D. Maria Ribeiro

Rangel, foi irmã de João Godinho Rangel que teve profissão de armas e prestou serviço na Índia (QUADROS, 2000). Ainda no séc. XVII, Soror Margarida da Coroa, sobrinha de Frei Miguel Rangel, bispo de Cochim, mantinha com o tio relações familiares muito fortes.

Sabemos, por outro lado, que Frei Jorge de Santa Luzia, dominicano de Aveiro, séc. XVI, foi bispo de Malaca. Contudo nunca esqueceu o convento de origem. Com dinheiro próprio contribuiu para a instituição dominicana masculina de Aveiro. A compra de ricos paramentos e de outros ornamentos apreciados foi-lhe atribuída. A tradição, corroborada por Marques Gomes, atribuem-lhe a dádiva, ao Convento de Jesus, do frontal de altar de origem indo-portuguesa. Todavia, a discordância cronológica - vida e permanência do bispo em Malaca e datação da obra - aconselham prudência. Outro frontal de altar, alterado, mas com os campos ainda originais apresentando decoração de origem indiana, enriquece o núcleo de têxteis (fig. 3).

Na área do mobiliário destacamos a porta em madeira, decorada com motivos florais embutidos, do séc. XVII. Foi muito restaurada. Separa o antecoro do coro baixo, compartimento onde se encontra o túmulo da Princesa Santa Joana. Foi ali colocado quando da beatificação da Princesa, sob o reinado de D. Pedro II (fig. 4). Uma outra grade que serviu, antes da remodelação Pedrina, de indicador do túmulo raso da Princesa poderá igualmente ser mencionada.

De uso utilitário contam-se dois notáveis tabuleiros, de madeira, com decoração floral junto dos ângulos e com motivo decorativo central muito elaborado e exuberante (Inv. 120/F e 121/F - fig. 5). Pelas dimensões e pelo alto relevo da decoração do motivo central sugere que a sua utilização se relacionou com o uso de panos ou de toalhas de altar ao serviço do culto religioso.

Do conjunto do Museu merecem realce muito especial os rosários (Inv. 247/D e 104/D). O rosário é composto por cinquenta e nove contas circulares de Avé-Marias, com lápis lazúli, e sete contas filigranadas com incrustação de rubis e granadas, que equivalem ao Pai Nosso. Os elos de ligação têm a forma do número oito. O rosário conclui com conta filigranada com inclusão de pedras e cruz latina, de secção circular, também ela filigranada e com pedras (fig. 6). O outro rosário é igualmente composto por contas circulares filigranadas. As dos Pai Nosso têm alma de cor negra. Existem setenta e uma Avé-Marias e oito Pai Nossos. Os elos de ligação têm a forma de número oito. O rosário conclui com cruz latina e conta de maiores dimensões de forma oval também com alma, dela pendem quatro fios com pérolas e vidros de coloração.

Do conjunto das cruzes (fig. 1) merecem atenção muito especial três exemplares. Citaremos, em primeiro lugar a cruz em madeira e cobre, do séc.

XVII, com resplendor central, ladeando a figuração de Cristo. Outro exemplar interessante é a cruz de assento, de prata com alma em madeira e a figuração de Cristo em marfim. É uma peça do séc. XVII que, no séc. XVIII, sofreu transformações. Foi-lhe aumentado o comprimento. A parte inferior, acrescentada, apresenta decoração floral e enrolamentos imitando a original. Foram-lhe ainda adicionados os terminais em prata, ao mesmo tempo que outra figuração de Cristo lhe foi aposta. Existe, finalmente uma outra cruz, do séc. XVIII, em tartaruga. É uma cruz simples, bem dimensionada, com uma figuração de Cristo excelente.

A variedade e a falta de coerência interna de toda a colecção indo-portuguesa do Museu de Aveiro tem condicionado a sua apresentação.

Não é fácil elaborar um discurso expositivo coerente com base na colecção. Resta-lhe, pois, o papel de ilustrar a classe social das religiosas dominicanas de Aveiro ou complementar, muito sumariamente, aspectos da História de Arte abordados e explanados por outras colecções.

Num Museu, como o de Aveiro, podem surgir oportunidades de apresentação, em exposições temporárias, em conjunto com outros núcleos pertencentes a particulares, às Misericórdias ou à Igreja. A recolha, inventariação e estudo dos diversos núcleos indo-portugueses dispersos por Aveiro é uma missão que se impõe.

### **Bibliografia**

DIÁRIO DA REPÚBLICA (1911) n.º 198, 25 de Agosto.

FREITAS, Melo (1911) *Feixe de notícias por que na parte nobre do Convento de Jesus d'Aveiro se deve instalar um museu districtal ou municipal*. Aveiro.

GOMES, Marques e VASCONCELLOS, Joaquim (1883) *Exposição Distrital de Aveiro de 1882: Relíquias da Arte Nacional*. Aveiro.

GOMES, Marques (1895) *Exposição de Arte religiosa: no Collegio de Santa Joanna Princeza em beneficio dos pobres de Aveiro*. Aveiro.

GOMES, Marques (1921) *História do Museu Regional*. Aveiro.

NEVES, F. Ferreira (1975) Subsídio para a História do Museu de Arte em Aveiro. *Arquivo Distrital de Aveiro*, V. XLI, Aveiro, p. 241-260.

QUADROS, Rangel de (2000) *Aveirenses Notáveis*. Aveiro, p. 14-16, 101, 240-241.

QUARESMA, Maria Clementina de C. (1991) *Museu de Aveiro: Um Projecto Sempre em Marcha*. Aveiro, p. 62-65.

SANTOS, Domingos Maurício (1963) *O Mosteiro de Jesus de Aveiro*, I/3, Lisboa, p. 457-474.

VASCONCELLOS, Joaquim (1886) *A Época*, 17 de Junho, nº 20, 25º Ano. Aveiro.

VASCONCELLOS, J. L. de (1921) Museu Regional de Aveiro. *Diário de Notícias*. Porto, 1921, 24 de Novembro.



Fig. 1 - Museu de Aveiro. Crucifixos indo-portugueses.

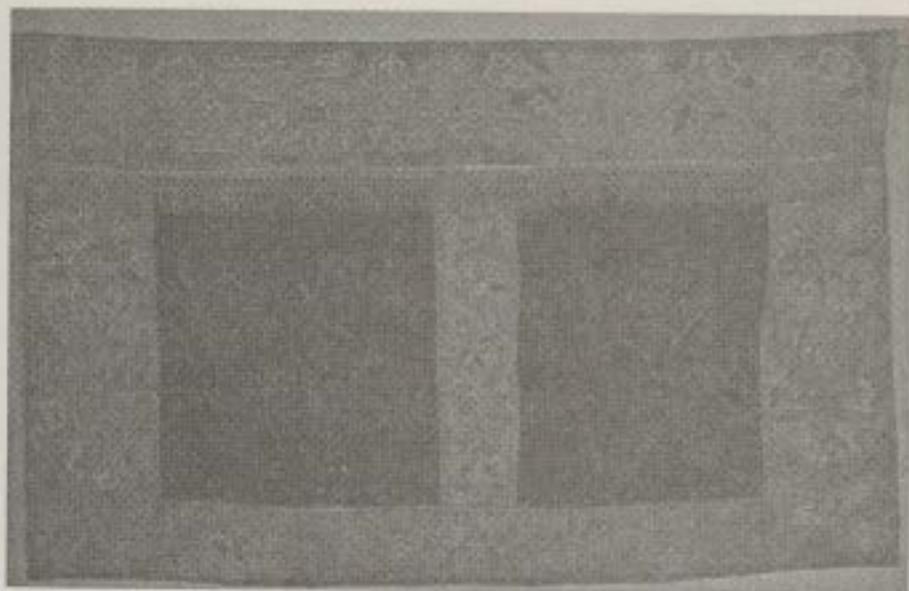


Fig. 2 - Frontal de altar indo-português.



Fig. 3 - Frontal de altar indo-português.

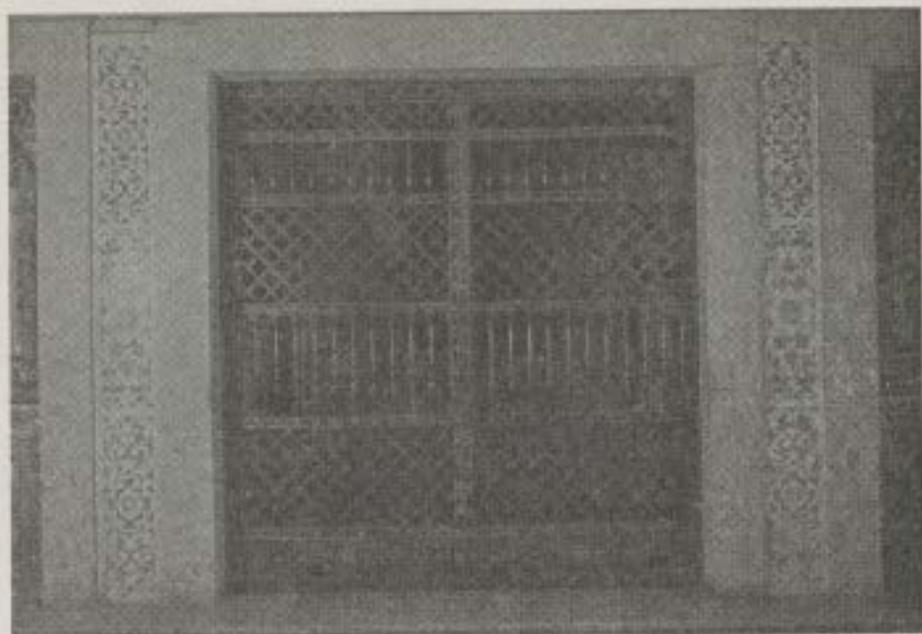


Fig. 4 - Porta indo-portuguesa do séc. XVIII.

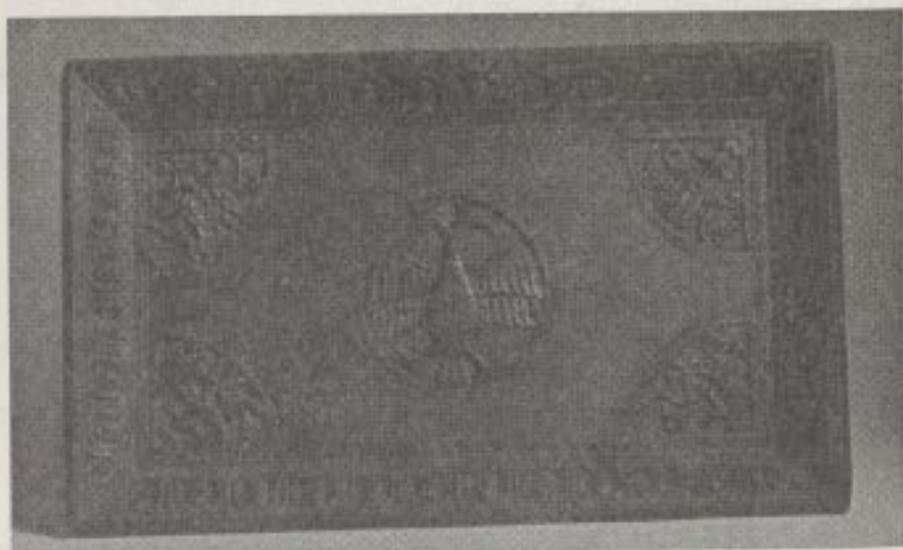


Fig. 5 - Tabuleiro de madeira, indo-português.

#### 14. *Museu de Arte Sacra em Rachol*

**Pe. Avinash Rebelo SJ**

Museu de Arte Sacra de Rachol, Goa, Índia

##### **Introdução: Identidade de Goa**

Qualquer pessoa que vem de visita à Índia e visita Goa também, reage dizendo que Goa tem uma identidade que a distingue doutros Estados da Índia.

Em que é que Goa se distingue?

A arquitectura das casas, a maneira de vestir do povo, os hábitos culinários, a vida social, os nomes das pessoas, a hospitalidade do povo, os vários símbolos da presença da Fé Católica (suas Igrejas, Capelas, Cruzeiros) etc., são vários factores que tem dado ao povo goês uma certa identidade.

Não há dúvida alguma que foi a influência do ocidente, precisamente a presença de Portugal por 450 anos que deixou o marco indelével penetrando a personalidade goesa.

##### **Museu de Arte Sacra:**

Foi estabelecido pela Arquidiocese de Goa em 1994 e inaugurado pelo Presidente da República da Índia, ao tempo Sr. Shankar Dayal Sharma, aos 23 de Janeiro de 1994.

Este museu foi criado com auxílio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, sendo o seu administrador o Dr. José Blanco e com assistência técnica do INTACH (Indian National Trust of Art and Cultural Heritage)

A razão de estabelecer este Museu foi para preservar, manter, restaurar e apreciar o rico património cultural, representado em parte pela Arte Sacra.

A Arte Sacra em Goa é sem dúvida característica. A influência da cultura ocidental por 450 anos e o intercâmbio entre esta e a cultura oriental existente ao tempo - mais precisamente a cultura hindu muito vibrante - deixou um marco indelével na Arquitectura e Arte Sacra criando o estilo Indo Português.

Temos no nosso Museu uns 150 objectos quase todos dos séc. XVI - XVIII.

Estes objectos consistem em:

##### **Estátuas:**

- de Cristo crucificado, em marfim e madeira
- da Virgem Maria, também em marfim e madeira

- de santos, em marfim e madeira

**Vasos sagrados:**

- Cálices, Cibórios, Ostensórios, Relicários, lavrados em ouro ou prata

**Candelabros:**

- de madeira

**Vestimentas:**

- Casulas, Estolas, Dalmáticas, Pluviais, Véus-humerais, bordados, muitos deles, em fio de ouro

- Bandeiras processionais

**Mobiliário:**

- Cadeiras de braços e encosto alto; baús embutidos

**Sacrários:**

- Pelicano em prata (1,45 cm)

O estilo Indo-Português é saliente principalmente nas estátuas da Virgem Maria. As feições são grossas, cabelos soltos até os ombros, o sari cobrindo o corpo até os dedos dos pés.

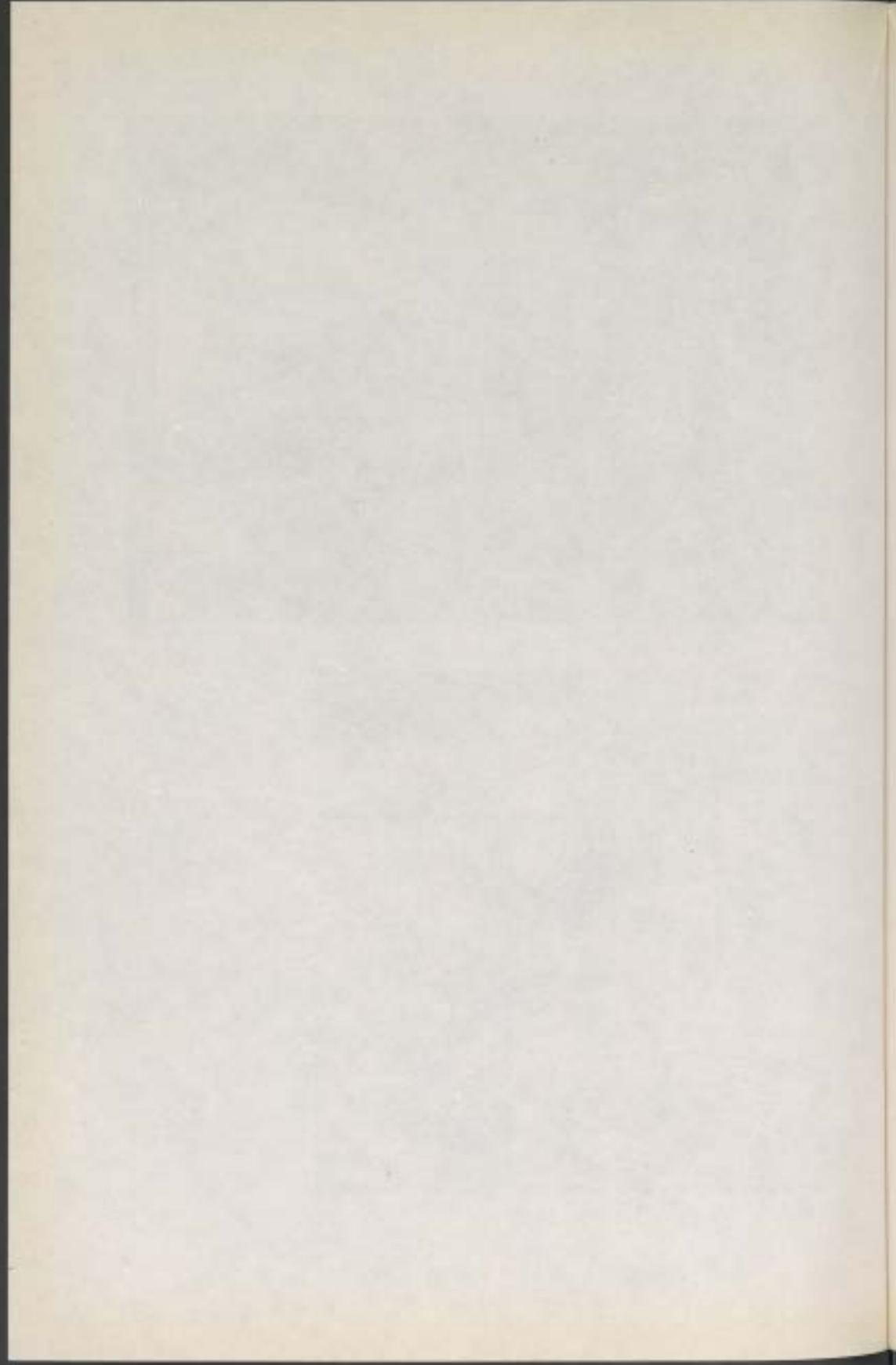
No séc. XVI os artistas locais imitavam servilmente as imagens vindas da Europa, mas pouco a pouco com a expansão do cristianismo em Goa, criaram-se mais e mais Igrejas - já no século XVIII devia haver cerca de 100 igrejas - conseqüentemente, houve necessidade de mais objectos religiosos de culto obrigando os artistas de Goa a fornecer esses objectos. Foi no período dos séculos XVII-XVIII que os escultores e pintores, principalmente hindus, tiveram a oportunidade de se libertarem da necessidade de imitar os modelos da Europa. Foi nesse período que começou o estilo indo-português. Este processo de inculturação ou indianização da Arte Sacra é visível nos vários objectos do Museu.

Desde o momento em que o Museu foi estabelecido, começou o processo de conscientização quanto à necessidade de preservar e respeitar o património cultural. Algumas igrejas começaram a criar os seus mini-museus. Mas o problema é de técnicos que possam ajudar no restauro do grande tesouro existente em cada Igreja.

A grande necessidade ao presente em Goa é ter uma Escola de Restauro e criação de técnicos adequados.



Museu de Arte Sacra de Rachol, Goa.



## 15. *Contribuição para o estudo da ourivesaria artesanal antiga e actual de Moçambique*

Sara de Sousa Teixeira

Departamento de Museus da Direcção Nacional da Cultura, Moçambique

Como cooperante portuguesa, investigadora ao serviço do Departamento de Museus e responsável pela documentação dos Museus da Ilha de Moçambique, iniciei uma pesquisa sobre os ourives artesanais de Moçambique, para identificar uma nova colecção que o Museu-Palácio de S. Paulo tem vindo a constituir desde 1998, de adornos de ouro e de prata.

Depois de analisar textos antigos com descrições do tipo de objectos realizados artesanalmente pelos ourives de Moçambique, iniciei um trabalho de campo onde entrevistei ourives e observei as ferramentas e as técnicas que utilizam. Os resultados deste trabalho, começado por uma perspectiva histórica, continuado com o estudo das peças existentes nos museus de Moçambique e concluído com a apreciação dos adornos de ouro e de prata artesanais fabricados actualmente, são apresentados nesta comunicação.

Em Moçambique a ornamentação do corpo é uma prática de séculos em que homens, mulheres e crianças através de inúmeros acessórios cumprem rituais, se embelezam, se diferenciam e se protegem. O prestígio de uma pessoa é também reflectido no tipo de ornamentos que ostenta. Por vezes é difícil distinguir os adornos utilizados meramente como enfeite e os que devido ao seu material ou côr têm um significado diferente. Os objectos de adorno que encontramos em referências antigas, em fotografias, em museus e até no corpo e em casas de algumas pessoas, são o reflexo da fusão de influências africanas, orientais e europeias, que quando localizados em zonas de charneira mais característicos se tornam. As zonas de Moçambique onde se desenvolveu desde cedo a ourivesaria artesanal foram as compreendidas entre as Províncias da Zambézia, Nampula e Cabo Delgado.

Tal como o vestuário, os adornos em geral têm variantes de região para região, sendo a matéria prima um dos elementos que vai diferindo. Assim, no litoral há a preferência pelas missangas, pelo arame, latão, ouro e prata, enquanto que nos planaltos do interior são as anilhas, os anéis e as pulseiras de cobre e de ferro que adornam os corpos.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> ROQUE, Ana Cristina - "Moçambique o Corpo e os Corpos". In *Culturas do Índico*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1998. Pág. 280.

Os ourives de ouro e de prata são mais frequentes na costa norte de Moçambique, nomeadamente em Pemba, na Ilha do Ibo, na Ilha de Moçambique, em Nacala e em várias regiões periféricas, chegando até Nampula, onde actualmente, segundo informações de um ourives artesanal, existem cerca de cinco dezenas de colegas da sua profissão. Na Zambézia também há a tradição da ourivesaria, sobretudo na região de Sena e em Sofala, onde primeiramente houve a corrida ao ouro do Monomotapa, no séc. XVI e no séc. XVII a procura da prata das minas, nomeadamente Chicóia (no antigo império Monomotapa), que despertou o interesse económico dos portugueses. De ourives de Tete, «a mais antiga linha de penetração portuguesa no continente africano pelo seu lado oriental...»<sup>23</sup>, existem vários objectos nas colecções do Arquivo Histórico de Moçambique, Museu Nacional de Arte e no Museu de História Natural; são em muitos casos peças filigranadas, como: argolas de guardanapo, pregadores, pendants, guarda-jóias, cintos, etc., feitos por ourives moçambicanos da Zambézia aproximadamente no primeiro quartel do séc. XX.

Quando referimos os objectos de ouro e de prata produzidos no vale do Zambeze devemos mencionar a influência portuguesa incutida nos trabalhos de filigrana. Muitas das peças executadas até à segunda metade do séc. XIX resultaram de encomendas feitas através da cópia de padrões europeus trazidos pelos portugueses. Foram sem dúvida obras de notável carácter que nasceram da mestria dos artesãos indianos e moçambicanos inspirados em modelos importados, como os rosários.

A ourivesaria artesanal de Moçambique é uma actividade exercida apenas por homens que se submeteram, geralmente bastante jovens, a uma aprendizagem ou formação que lhes veio a atribuir o título de mestres, o que significa que já se encontram preparados para executar as técnicas necessárias sem a supervisão a que se viram submetidos durante o período em que observaram e iniciaram a prática do trabalho de ourives.

Actualmente ainda existem ourives que perpetuam as técnicas tradicionais deste ofício, sendo as suas oficinas tão rudimentares que é possível transferi-las rapidamente para outro lugar ou montar um oficina nova, desde que haja luz necessária e claro, as ferramentas básicas. Os cenários das oficinas dos ourives de Moçambique lembram os dos ourives indianos de quem herdaram este ofício.

---

<sup>23</sup> ALBERTO, Tenente Manuel Simões - "Vila e Praça de Tete: Elementos de Estudo sobre as suas Antigas Obras de Defesa". In *Moçambique: Documentário Trimestral*. Nº14, Junho de 1938. Pág. 85.

Uma imagem de meados do séc.XVI de um Códice anónimo português, acompanhada por uma legenda onde se lê «Bramanes de Guoa, Ourivez, Jintios», existente na Biblioteca Casanatense, em contraste com as ourivesarias que visitámos na pesquisa que fizemos sobre a ourivesaria tradicional de Moçambique, encontramos um cenário semelhante. É o tipo de construção da oficina, a utilização do espaço para cada aprendiz e mestre, a posição utilizada para trabalhar, os utensílios utilizados e as técnicas de execução das peças. Podemos acrescentar que são os trajes e as feições dos artesãos que menos se assemelham dos cenários que observámos.

Quase 500 anos depois podemos ver artífices a trabalhar a prata e o ouro com a mesma técnica e quem sabe, a mesma habilidade que os afamados ourives de Goa, sentados em esteiras ou em pequenos bancos, tal como acontece no bairro do Areal da Ilha de Moçambique, no Bairro Pakitekete de Pemba e em tantos outros bairros populares espalhados por Angoche, Nacala, Nampula, Ibo, etc..

Se recuarmos até à primeira metade do séc. XX, sabemos de várias fontes que foram ourives indianos que mestram os aprendizes moçambicanos no trabalho de ouro e de prata, principalmente nas zonas costeiras do Norte de Moçambique: Cabo Delgado, Nampula, mas também na zona do vale do Zambeze. Alexandre Lobato<sup>69</sup>, antigo Director do AHM, ao referir o ouro de Sena retirado do rio Zambeze, sublinha que os *artífices baneanes* da Ilha de Moçambique já trabalhavam este ouro no séc. XVI, obtendo como resultado obras raras e admiráveis contando-se entre elas algumas encomendas para a igreja.

Em Moçambique os ourives têm um local próprio para trabalhar, a sua oficina, que podem improvisar dentro de um dos compartimentos de uma casa ou anexo, ou que erguem nos quintais em forma de pequenos alpendres fabricados com estacas e folhas de palmeira.

Quando um ourives trabalha sózinho pode-se dar o caso de ter mais do que um sítio para trabalhar, conforme o número de mulheres ou de casas que possui assim é o número de oficinas em que trabalha. Cada casa onde pernoita é apetrechada com uma oficina de ourivesaria improvisada pelo mestre, que aproveita todas as oportunidades para realizar trabalhos, que muitas vezes são encomendas com data de entrega prevista.

Trabalham por conta própria e por encomenda sendo os bons clientes aqueles que têm loja, principalmente os de Maputo cujo volume de vendas

<sup>69</sup> SALT, Henrique - "O Jantar de Gala e uma Baixela em Ouro de Sena". In *Viagem à Abissínia: Relação dos Estabelecimentos Portuguezes na Costa Oriental de África em 1809*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1944, Parte I, cap.V, pág. 34. 1938. Pág. 85.

permite um maior volume de encomendas. Também em Pemba e na Ilha de Moçambique há lojas que comercializam objectos de prata, principalmente adornos.

Muitos destes ourives aprenderam a sua profissão com familiares, outros e principalmente os mais novos, aprenderam com mestres conhecidos da sua família ou que simplesmente se prestaram a formar jovens com vontade de seguir esta profissão. Há também os casos em que são os pais que incentivam seus filhos a aprender ourivesaria já que não têm condições financeiras para os pôr a estudar numa escola oficial. O tempo em que os jovens aprendizes aperfeiçoam as técnicas de ourivesaria não é pago, mas assim que estes estão aptos a seguir a sua profissão, o mestre comunica à família do recém formado e em forma de retribuição recebe uma quantia pelo tempo que dedicou ao seu aluno. Há casos em que o mestre oferece algumas ferramentas ao formando para que este possa abrir sem grandes demoras a sua própria oficina.

Adquirimos estas informações através de entrevistas e conversas informais com ourives de Nampula, Pemba e da Ilha de Moçambique.

Na ourivesaria do Museu Nacional de Etnologia de Nampula foram os mestres Amusa Selemene e Armando que nos falaram da sua profissão. O primeiro é filho e neto de ourives, nasceu em Angoche e continua a utilizar as mesmas técnicas e ferramentas que os seus familiares usavam. O segundo, mestre Armando, trabalha como ourives desde os 20 anos e também aprendeu a sua arte com um familiar que por sua vez se tornou ourives pelos ensinamentos de um mestre de origem indiana.

Ainda numa outra oficina de Nampula, outros dois mestres, Momade Salimo e Muarabo contribuíram com mais informações que nos ajudam a compreender como sobrevive de geração em geração, a ourivesaria artesanal. Ambos viviam em Nacala antes de terem vindo para Nampula e foi ali que aprenderam o seu ofício. Na sua oficina trabalham com o auxílio de três aprendizes que também um dia querem ser especializados e desta forma manter viva esta profissão tão ancestral e multicultural. Muarabo nasceu em Matibane e foi nesta localidade do Mossuril que aprendeu a sua profissão. Tem hoje 32 anos e começou como aprendiz com 14, tornando-se mestre aos 16 anos. O seu mestre chamava-se Abudo Momade e não era seu familiar. Após o final da sua formação Muarabo pagou a seu mestre pelos dois anos de ensinamentos, o valor de 550.000,00 m, equivalente a aproximadamente 6.000\$00 portugueses (de há 16 anos atrás), e em troca recebeu um conjunto de ferramentas necessárias para a criação da sua própria oficina de ourives.

Momade, o outro mestre que trabalha com Muarabo, nasceu na Ilha de Moçambique há 36 anos e iniciou a sua carreira de ourives com 25 anos. Sua irmã, residente em Nacala, é casada com um ourives e foi esse facto que lhe

proporcionou a hipótese de aprender o ofício, tendo para tal de sair da Ilha de Moçambique. Quando terminou a sua formação não teve de pagar nada ao seu cunhado pela mestria, mas por sua vez teve de reunir sozinho as ferramentas necessárias para a abertura da sua própria oficina. Momade fez questão de salientar que a ourivesaria tradicional do Norte litoral de Moçambique foi introduzida pelos indianos. Convém mencionar que os mestres que simpaticamente nos receberam são seguidores da religião muçulmana. Não conhecemos nenhum ourives cristão, mas sabemos da existência de ourives cristãos através de pesquisas que fizémos: um trabalho de 1934 sobre a arte indígena de Moçambique,<sup>10</sup> menciona um ourives natural de Sena chamado Luiz Roque de Parse, cujo bisavô, também ourives, era natural da Índia Portuguesa e emigrou para a Zambézia, tal como tantos outros indianos, onde casou com uma zambeziana e constituiu uma família cristã. Assim como o seu bisavô indiano, também seu pai e seus dois irmãos eram ourives. Da geração mais nova era o seu filho João que se preparava para seguir o mesmo ofício. Ao que parece este ourives, Luiz Roque era considerado o «*mais notável ourives da região*» tendo, nos primeiros anos do séc. XX, quando Azevedo Coutinho governava a Província de Moçambique, a seu convite executado peças para os príncipes ingleses que visitaram a Província.

Este mestre aos cinco anos iniciou a sua aprendizagem e aos dez já fazia peças sozinho. Podemos concluir com estas informações que os ourives actuais iniciaram a sua formação bastante mais tarde do que era usual iniciarem à 50 anos atrás. Este ourives fazia variados trabalhos em prata, possivelmente encomendas, tais como argolas para guardanapo, pregadores, correntes para relógios, entre outro tipo de objectos que hoje já é rara a sua encomenda. Os instrumentos utilizados por este ourives e outros desta zona são também muito rudimentares, do mesmo género que observamos recentemente nas ourivesarias de Pemba, Nampula e Ilha de Moçambique, variando apenas o nome que se lhes dá, devido às variações das línguas de região para região. O tipo de objectos que na Zambézia se produzia difere dos que encontramos actualmente, além de que o trabalho de filigrana tão exaustiva, já não é frequente.

Nas últimas décadas a ourivesaria artesanal parece ser principalmente obra de moçambicanos, que embora tenham aprendido segundo ensinamentos de indianos e de portugueses (principalmente no vale do Rio Zambeze), foram já formados por ourives nacionais.

<sup>10</sup> LIMA, Fernando de Castro Pires de - "Contribuição para o Estudo da Arte Indígena de Moçambique". In *Trabalhos do 1º Congresso Nacional de Antropologia Cultural*. Porto: Edições da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934. Vol. II, Cap. II, Págs. 375 a 380.

Entre os Macuas do Norte de Moçambique o uso de adornos antigos permanece, podendo ainda hoje vermos usadas pelas mulheres da Ilha de Moçambique belas peças como colares, pulseiras, maluatas, cintos, brincos e anéis cujo peso é sinal da sua antiguidade.

Anifa Sinalo da Ilha de Moçambique foi fotografada quando ainda exibia as jóias da família que utilizou no dia do seu casamento, realizado na semana anterior. Em Moçambique a aquisição de joalheria constitui também um factor social, tal como acontece na Índia desde tempos recuados, servindo desde logo como investimento ou forma de poupança para alguma emergência. Na Índia as jóias que são oferecidas às noivas passam imediatamente a fazer parte do seu património.

Voltando aos adornos da jovem Anifa da Ilha de Moçambique, as correntes de ouro que tráz ao pescoço têm moedas e unhas de felinos penduradas; nas orelhas usa uma mistura de argolas de ouro recentes com brincos de forma semelhante a uma cornucópia, de modelo antigo; no pulso vê-se uma corrente de ouro também tradicional, no dedo um anel de ouro com desenho parecido com o dos brincos e no calcanhar uma maluata de prata, ou seja uma pulseira para os tornozelos que é utilizada pelas mulheres à longa data por influência da Índia onde as bailadeiras tilintavam a cada passo que davam.

Na Índia, a ourivesaria divide-se em duas categorias: a que corresponde aos pesados ornamentos de prata utilizados pelas mulheres rurais e as delicadas e sofisticadas peças de adorno utilizadas nas mulheres urbanas. Tal como acontece em Moçambique os modelos permanecem de geração em geração, a matéria prima é que vai variando.

Em Nampula, o Museu Nacional de Etnologia possui adornos de prata de forte influência indiana, como os cintos com flores ou moedas de prata, as pulseiras denominadas mascotes, as chamadas sete escravas, que também são conhecidas em Portugal e vários outros adornos, como as maluatas. Em colecções de Maputo, nomeadamente no Museu Nacional de Arte, no Arquivo Histórico de Moçambique e no Museu de História Natural, existem vários exemplares semelhantes aos acima referidos e igualmente de grande influência indiana.

Na Ilha de Moçambique, existem três museus que perpetuam memórias das vivências africanas, orientais e ocidentais. São peças de culto religioso, são embarcações típicas destes mares, mobílias indo-portuguesas e porcelanas da China, entre outros tantos exemplares da profusão cultural em que esta cidade sempre viveu cercada.

No Palácio de S. Paulo, antigo Colégio de Jesuítas funcionam desde os anos 70 dois dos museus da Ilha, no r/c o Museu de Marinha e no 1º andar o Museu de Artes Decorativas.

Os Museus da Ilha de Moçambique e o Departamento de Museus têm vindo a alargar as colecções já existentes e a fazer novas colecções que sejam relevantes para o contexto cultural da Ilha. É neste contexto que se insere a colecção de adornos de prata ali utilizados pelas mulheres, que vimos documentando.

Abriremos após as obras de reabilitação do Palácio de S. Paulo, em curso, um espaço dedicado aos adornos usados pelas mulheres da Ilha, homenageando também os ourives, criadores artesanais que mantêm viva uma profissão tão antiga como o fascínio pela beleza.



Artesanato em prata da Ilha de Moçambique.



## 16. O Museu de Patologia Manuel Dâmaso Prates

João Schwalbach

Mamudo Ismail

Faculdade de Medicina da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique

### Museu de Patologia Manuel Dâmaso Prates

*"Nunca serás médico se, ante um doente só souberes recordar a ciência e não sentires que ele não é somente um conjunto de órgãos que funcionam melhor ou pior mas, apesar de tudo, e sobretudo, um semelhante que sofre."* Carlos Seguin<sup>(1)</sup>

Falar do Museu de Patologia Manuel Dâmaso Prates é, mais do que referir um conjunto de objectos que possam traduzir uma obra, uma história, uma patologia, uma situação estranha é, na realidade falar, de um vincado desejo de querer que ele, museu, venha a ser a expressão visual, didacticamente desnudada, de uma patologia moçambicana. Mais! É principalmente recordar a dignidade e grandeza da vida e da dádiva, toda inteira feita à ciência médica e a Moçambique, da pessoa que o concebeu, o Prof. Doutor Manuel Dâmaso Prates, e daqueles que o mantiveram e preservaram: Prof. Doutor Fernando Oliveira Torres e Prof. Dr. Carlos Eduardo Mayor Gonzalez.

Especialista em Dermatologia e Venereologia<sup>(2)</sup>, o Prof. Doutor Manuel Dâmaso Prates, de nacionalidade portuguesa, dá início nos primeiríssimos anos da década de 40, à criação do Laboratório de Anatomia Patológica do Hospital Miguel Bombarda de Lourenço Marques. Observador fugaz e profundo, entrega-se de uma forma dedicada e completa à organização dos serviços e à descrição das formas bizarramente exuberantes como lhe aparecem as situações patológicas dos diversos pacientes de então. Querendo deixar estas tão bizarras formas perpetuadas no tempo, encontra Manuel Dâmaso Prates, a paciência e as habilidosas mãos de dois "taxidermistas do então Museu Álvaro de Castro de Lourenço Marques e de seus nomes, Mussoline Fajardo e A. Peão Lopes"<sup>(3)</sup> que lhe "modela em gesso, perante a

<sup>(1)</sup> SEGUIN, Carlos Alberto - Tú y la medicina. Córdoba, Republica da Argentina: Ediciones Assandri, 1957.

<sup>(2)</sup> FREDERICO, Gertrudes Conceição (Auxiliar de Investigação, Reformada do Laboratório de Anatomia Patológica de Maputo) - *Comunicação pessoal*. Maputo, Moçambique, 2000.

<sup>(3)</sup> CABRAL, Augusto (Director do Museu de História Natural de Moçambique) - *Comunicação pessoal*. Maputo, Moçambique, 2000.

presença dos próprios pacientes, as peças que são hoje a grande riqueza do seu museu<sup>16)</sup>, que se pretende venha a chamar-se Manuel Dâmaso Prates.

De 1944 a 1965, ano em que falece<sup>17)</sup> o Prof. Doutor Manuel Dâmaso Prates eleva bem alto, em termos científicos, a posição de Moçambique no campo da Patologia, começando a ser conhecido e respeitado no mundo da ciência.

Coube ao Prof. Doutor Fernando Oliveira Torres a digna e honrosa responsabilidade de dar continuidade e desenvolvimento à obra do nascimento e crescimento da Patologia em Moçambique, iniciada por Manuel Dâmaso Prates.

O Prof. Doutor Fernando Oliveira Torres, que acumulava as funções de Director do Serviço de Anatomia Patológica do Hospital Miguel Bombarda de Lourenço Marques com as de docente e, após ter percorrido nesta carreira da então Faculdade de Medicina da Universidade de Lourenço Marques as sucessivas funções de Assistente, Professor Auxiliar e Professor Extraordinário, atinge o pico desta, o de Professor Catedrático do Instituto de Ciências Biomédicas de Abel Salazar da Universidade do Porto. O Prof. Torres, como ainda hoje é conhecido, tendo a nacionalidade portuguesa, possui na verdade coração de moçambicano, e como tal se sente. Escritas em 1998, exprime-se sobre a sua nacionalidade, usando as seguintes palavras: "Trabalhando e lutando dia a dia ao lado do sofrimento das pessoas, depressa, como português, me tornei moçambicano. Lidei, convivi, pensei, agi e fui feliz."<sup>18)</sup> Um ano antes, em 1997, em Maputo, quando convidado a proferir a Oração de Sapiência por ocasião da abertura do ano académico desse mesmo ano na Faculdade de Medicina da Universidade Eduardo Mondlane, desabafa: "Saí de Moçambique com a dor de um abandono então tido por necessário e do qual nunca me recompus. Deixei para trás uma dívida imensa, a dívida de ter vivido, de me ter realizado. Nem a quase certeza de ter sido um pequeno auxiliador do verdadeiro Moçambique, em algo paga ou apaga a vastidão do meu reconhecimento."<sup>19)</sup>

Sobre Manuel Dâmaso Prates e sobre a sua própria experiência, diz o Prof. Torres no documento por si elaborado com o título *Moçambique Onde*

<sup>16)</sup> FREDERICO, Gertrudes Conceição - Com. citada.

<sup>17)</sup> TORRES, Fernando Oliveira - *Moçambique Onde Vivi: O Meio, o Indivíduo, a Saúde e a Doença*. Faculdade de Medicina da Universidade Eduardo Mondlane. Maputo, Moçambique, 1998.

<sup>18)</sup> Id. *Ibid.*

<sup>19)</sup> TORRES, Fernando Oliveira - *A Aventura da Vida, da Química às Expressões ditas Normais e Patológicas*. (Oração de Sapiência) Faculdade de Medicina da Universidade Eduardo Mondlane. Maputo, Moçambique, 1997.

*Vivi: O Meio, o Indivíduo, a Saúde e a Doença* e deixado na Faculdade de Medicina da Universidade Eduardo Mondlane<sup>98</sup>: "Quando cheguei a Lourenço Marques em 1957, já a Ordem dos Médicos me considerava Especialista em Anatomia Patológica. Em Lourenço Marques estava, há anos, o Senhor Prof. Manuel Dâmaso Prates da Faculdade de Medicina de Lisboa, o fundador do Serviço de Anatomia Patológica em Moçambique. Os meus primeiros oito anos foram passados ao lado deste indómito Professor, com o fulgor reactivado pela minha presença e pela vastidão do projecto de cancro a cumprir. Um ano depois da morte do Prof. Prates, na Faculdade de Medicina já implantada, surge a Cadeira de Anatomia Patológica no currículo da Licenciatura em Medicina. Tinha eu, então, nove anos inteiramente dedicados ao estudo da patologia do africano, tendo já determinado a incidência das neoplasias malignas, acumulado um manancial espantoso para ensino e queria ensinar. Todo esse trabalho de nove anos, sabia-o, viria a ser aproveitado na Universidade."

Falando um pouco mais da sua experiência e da experiência que adquiriu de Dâmaso Prates no campo da Patologia em Moçambique, refere ainda o Prof. Torres no documento atrás citado<sup>99</sup>: "Realcei o valor do trabalho pioneiro do Prof. Prates na apresentação do linfoma maligno da criança africana, depois de 1960 conhecido por tumor de Burkitt que está ainda hoje no museu de Anatomia Patológica deste Hospital, representado por modelos realizados a partir de 1944 e reproduzidos para vários museus de patologia mundial. Alguns investigadores chegaram mesmo a chamar tumor de Prates ao tumor de Burkitt."

De facto, e se atentarmos à história do tumor de Burkitt podemos aquilatar o espanto do próprio Burkitt quando, citamos: "Visita Burkitt toda a África em busca de tumor semelhante e no resultado dessa visita «Tumor Safari in Africa» publicado em várias revistas, refere, o que tanto o impressionou no Laboratório de Anatomia Patológica do Hospital Miguel Bombarda de Lourenço Marques. O seu tumor de hoje, estava há 20 anos já, documentado, sem o seu nome, claro, da maneira mais expressiva em modelos de gesso (...) e os casos arquivados com estudo macro e microscópico. No trabalho referido (Burkitt, D. - A Lymphoma Syndrome in Tropical Africa. *Int. Rev. Exp. Path.* 2 : 67, 1962.) apresenta também Burkitt o conjunto destes modelos."<sup>100</sup>

<sup>98</sup> TORRES, Fernando Oliveira - *Op. Cit.*

<sup>99</sup> *Id. Ibid.*

<sup>100</sup> TORRES, Fernando Oliveira - "O Chamado «Tumor de Burkitt» de hoje (Uma interpretação de 1964)" In *Revista dos Estudos Gerais Universitários de Moçambique*, Vol. IV, Série 111, Lourenço Marques, Moçambique, 1967.

Com a saída do Prof. Torres de Moçambique, coube mais tarde a um jovem médico moçambicano, Carlos Eduardo Mayor Gonzalez a difícil tarefa de garantir o funcionamento do Serviço de Anatomia Patológica em Moçambique.

O Prof. Dr. Carlos Eduardo Mayor Gonzalez nasce em Maputo a 28 de Fevereiro de 1953, falecendo subitamente a 4 de Agosto de 1994, no dia da chegada a Lisboa aonde se deslocava para tratamento médico. "Desde muito cedo, interessou-se pelos fenómenos biológicos acabando por ingressar na Faculdade de Medicina da então Universidade Eduardo Mondlane no ano lectivo de 1970/1971, tendo concluído o curso de Medicina a 30 de Dezembro de 1978. Mesmo antes de completar a sua formação superior esteve profundamente ligado ao Serviço de Anatomia Patológica nos momentos mais críticos do seu funcionamento devido à saída dos quadros qualificados que aí trabalhavam. Ele assegurou, praticamente sozinho, as tarefas de docência, rotina hospitalar, investigação e direcção do Serviço, com muita dedicação, zelo e competência, características que lhe eram inerentes e que se mantiveram durante toda a sua vida."<sup>(11)</sup>

Já doente, Carlos Gonzalez inicia, em Novembro de 1979, a sua especialização em Anatomia Patológica, passando pouco tempo depois a docente a tempo inteiro da Faculdade de Medicina da Universidade Eduardo Mondlane e assegurando, com alto sentido de responsabilidade e grande rigor científico, todas as tarefas de professor lúcido, competente e sempre assíduo. "Em Agosto de 1987 apresentou-se ao exame de especialidade em Anatomia Patológica, tendo sido aprovado com a classificação de Muito Bom com Distinção, tornando-se o primeiro Patologista moçambicano e o único até essa data. Em simultâneo foi-lhe conferida a categoria de Professor Auxiliar pela Universidade Eduardo Mondlane... O Prof. Dr. Carlos Gonzalez dedicou, assim, toda a sua energia em prol do desenvolvimento técnico-científico e social da Universidade, em especial da Faculdade de Medicina e do Departamento de Patologia, particularmente na formação de um embrião de corpo docente e assistencial nacional de Patologia, com vista a assegurar a continuidade e desenvolvimento desta área da medicina."<sup>(12)</sup>

O embrião deste corpo nacional de Patologia para o qual Carlos Gonzalez afinadamente tanto se dedicou, existe já como realidade. Hoje, com os heróicos e abnegados esforços de um grupo de jovens médicos moçambicanos, salutarmente apoiados por colegas seus de outras origens e paragens

<sup>(11)</sup> SCHWALBACH, João - *Em Memória*, Faculdade de Medicina da Universidade Eduardo Mondlane. Maputo, Moçambique, 1994.

<sup>(12)</sup> Id. *Ibid.*

geográficas, a patologia em Moçambique retoma a dignidade e o prestígio que sempre teve. Por isso, tem hoje cada vez mais sentido, oportunidade e pertinência, falar-se do Museu de Patologia Manuel Dâmaso Prates.

Manter este testemunho e perpetuá-lo é seguramente tarefa prioritária se pretendemos manter a riqueza do saber da patologia de Moçambique e a memória desse mesmo saber.

Aliás, parafraseando a afirmação de Oliveira Torres no seu documento *Moçambique Onde Vivi: O Meio, o Indivíduo, a Saúde e a Doença* falar-se do Museu de Patologia Manuel Dâmaso Prates e realmente refazê-lo "é a certeza que algo se transmitiu e que, quando isso acontece, se vive."<sup>(13)</sup>

---

<sup>(13)</sup> TORRES, Fernando Oliveira - *Op. Cit*



Manuel Dâmaso Prates no laboratório de Anatomia Patológica do Hospital Miguel Bombarda de Lourenço Marques.



**Figura 1** - Tumor de Burkitt localizado na face (maxilar e mandíbula), em criança, antes chamado de linfo-retículo-sarcoma.



**Figura 2** - Tumor de Burkitt localizado na órbita e maxilar inferior, em criança de raça negra, antes chamado de linfo-retículo-sarcoma.

17. *Exposição "A Arte de Trabalhar a Madeira" - Mindelo, 1997: Primeira Itinerância Nos Países De Língua Oficial Portuguesa*

Ana Maria Brandão

Instituto Português de Museus, Ministério da Cultura, Portugal

A Exposição "A Arte de Trabalhar a Madeira - António Ângelo um entalhador do século XVIII" foi pensada para ser itinerante nos Países e Comunidades de Língua Portuguesa, sendo a primeira de um Ciclo "Cultura Lusófona" que integraria um conjunto significativo das "Artes Portuguesas"<sup>11</sup>.

Artes representadas por peças que marcassem a sua evolução artística e a cuja técnica seria dada uma importância relevante pela montagem de uma oficina, em funcionamento, no percurso da exposição que fizesse a demonstração do modo de fabrico, pudesse incentivar a troca de impressões sobre as técnicas entre "oficiais do mesmo ofício" e que pudesse ser experiencial para o visitante "mais" interessado, nomeadamente para o público das escolas.

Pretendia-se com a itinerância desta exposição como afirma a sua Comissária, Doutora Natália Correia Guedes, na Introdução do Catálogo "estreitar e fortalecer afinidades culturais e familiares (...) dialogar com os visitantes, pesquisando raízes comuns e colaborando na preservação do património histórico local".

Esta Exposição Itinerante "A Arte de Trabalhar a Madeira" teve, a sua primeira apresentação na Culturgest, em Lisboa, no âmbito do projecto "Cultura e Lusofonia" promovido pela Associação dos Auditores dos Cursos de Defesa Nacional, de 6 de Dezembro de 1996 a 12 de Janeiro de 1997.

Desenvolveu-se esta exposição em quatro áreas: "na primeira, apresenta-se resumidamente a história da talha em Portugal; na segunda, descrevem-se os aspectos mais salientes da talha em Lisboa na 2.ª metade do Século XVIII, mencionando a regulamentação do ofício de entalhador, a teoria e a prática do ensino, critérios de selecção de madeiras, perfis e modelos, os acabamentos, ferramentas utilizadas; na terceira, a obra de António Ângelo, entalhador setecentista; na quarta, funcionou uma pequena oficina com um mestre entalhador da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva"<sup>12</sup> montada por aquela Fundação.

<sup>11</sup> Consulte-se a comunicação 7 da autoria de Natália Correia Guedes, nestas Actas.

<sup>12</sup> In Folha informativa distribuída à Imprensa e facultada aos visitantes e depois adaptada igualmente a Cabo Verde.

A Exposição dispunha de um catálogo cuja primeira tiragem já contemplava a apresentação em Cabo Verde.

Para a itinerância desta exposição foi sempre pensada a componente de peças existentes no local e a colaboração de artistas e artífices para apresentação das suas obras e demonstração da sua técnica.

Pensou-se igualmente na possibilidade de, posteriormente, um ou dois jovens artífices poderem efectuar um estágio numa Escola da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, o Instituto de Artes e Oficinas.

Para a primeira apresentação da Exposição foi considerado Cabo Verde.

Assim, em Outubro de 1996, com o patrocínio do Gabinete de Relações Internacionais do Ministério da Cultura e o apoio da Embaixada de Portugal em Cabo Verde desloquei-me à Ilha de Santiago, cidade da Praia, num programa de visita elaborado com a colaboração do Conselheiro Cultural da Embaixada de Portugal, Dr. João Nuno Alçada; programa que tinha por objectivo estudar as possibilidades de apresentação naquele Arquipélago, conhecer espaços para a sua realização, condições de conservação e segurança, contactar entidades locais para garantir colaboração e apoio à Exposição e o indispensável envolvimento do público estudantil.

Obeve-se mecenato do Banco Comercial do Atlântico para garantir a presença do mestre entalhador da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva.

Com o apoio do Centro Cultural Português nomeadamente do Dr. João Nuno Alçada e Dra. Ana Cardoso que organizaram e acompanharam a minha visita a diversos locais da Cidade da Praia e promoveram contactos com entidades ligadas à cultura; depois de conhecidas as condições da Cidade da Praia, considerou-se que, para a integração do trabalho em madeira realizado localmente, seria mais aconselhável a apresentação no Mindelo.

Com a patrocínio da Embaixada de Portugal realizei uma breve deslocação ao Mindelo onde, com o apoio da Cônsul de Portugal, Senhora D. Rosália de Vasconcelos conheci possíveis espaços para a apresentação da exposição, contactei artistas, visitei oficinas de trabalho em madeira, o Colégio dos Salesianos e a sua oficina tendo-me sido sempre manifestada a maior simpatia pela iniciativa e interesse na colaboração.

O espaço que parecia oferecer melhores condições estava em obras de recuperação e adaptação a Centro Cultural para realização de conferências e exposições. Tratava-se da Alfândega antiga, espaço muito bonito e bem situado, no entanto as obras prolongar-se-iam o que não veio a permitir que estivesse pronto em tempo oportuno.

Sabendo da visita oficial de Sua Excelência o Primeiro Ministro de Portugal, a Cabo Verde, a Presidente da Associação de Auditores do Curso de Defesa Nacional e a Comissária da Exposição sugeriram integrar a

exposição na agenda da visita, o que foi aceite. Assim, a seguir à apresentação em Lisboa, a Exposição rumou a Cabo Verde, transportada em avião da Força Aérea Portuguesa que se deslocava à Ilha de São Vicente no âmbito da Cooperação por ocasião daquela visita.

Devido às condições meteorológicas o avião só pode chegar dois dias mais tarde que o previsto o que causou grande preocupação, mas com muito empenho da equipe e boas ajudas da casa conseguimos tê-la pronta em tempo útil.

A equipa era composta por 6 elementos: conservadora, projectista, carpinteiro, 2 monitores sendo um deles também conservador e o mestre entalhador da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva. Localmente conseguimos outro elemento para ajuda da montagem e desmontagem.

A exposição foi apresentada na Ilha de São Vicente, no Mindelo, no Palácio do Povo, com o conjunto já apresentado na Culturgest, em Lisboa, integrando uma secção caboverdeana onde figurou uma banca de carpinteiro cedida pelo Colégio dos Salesianos para a oficina e com peças de duas oficinas de trabalho em madeira do Mindelo: a oficina de fabrico de instrumentos musicais de Mestre Baptista e a oficina de marcenaria de Mestre Púlu, tendo esta última contribuído, igualmente, com a demonstração do acabamento de cadeiras mantendo um artífice a realizar o empalhamento na oficina da exposição.

O Palácio do Povo, permitiu uma excelente apresentação dado que possuía um conjunto de salas com boa comunicação entre si o que facilitava a circulação dos visitantes.

A exposição foi inaugurada com a presença de Suas Excelências os primeiros ministros de Cabo Verde e de Portugal, Dr. Carlos Veiga e Eng. António Guterres.

Para os mindelenses tornou-se interessante a realização no Palácio do Povo por se tratar de um local de grande prestígio a que a população em geral não tem fácil acesso, tornando-se uma boa ocasião para ser visitado. A sua implantação na "baixa" da cidade também tornava acessível a visita.

Pensámos o horário, seguindo o conselho de artistas locais, de acordo com o clima e a área de comércio circundante para poder receber o maior número de pessoas interessadas fora do horário laboral e da hora de calor mais intenso.

Assim, abrimos de manhã sobretudo para as escolas. Na hora de almoço fizemos um grande intervalo por ser a hora de maior calor e da parte da tarde prolongámos para além do horário do comércio de modo a que depois de este encerrar ainda fosse possível visitar a exposição.

Como o empréstimo do espaço para a realização da exposição no Palácio do Povo era apenas de uma semana tivemos que mudar para o Centro

Nacional de Artesanato; ideia que muito custou a princípio, pois além do trabalho suplementar foi uma preocupação com o transporte das peças mais frágeis. É certo que, roubou três dias de apresentação da exposição ao público para permitir a desmontagem no Palácio, a deslocação e a montagem no Centro. Mas, o que já tinha sido muito bom no contacto com os visitantes, troca de experiências e convivência no primeiro local, intensificou-se extraordinariamente no Centro Nacional de Artesanato: primeiro, porque fomos acolhidos com muita simpatia, pela sua Directora Sra. D. Maria Augusta da Piedade e por todos os artesãos, apesar de implicar a desinstalação do Museu do próprio Centro para a montagem da "Arte de Trabalhar a Madeira", depois porque o contacto e troca de saberes entre artistas, artífices, artesãos (mesmo de materiais diferentes) foi muito gratificante.

A oficina tornou-se ainda um pólo de atracção mais forte, tendo presenças quase permanentes.

Devido à pronta colaboração da Directora Geral da Educação, Dra. Margarete Monteiro as visitas das escolas aumentaram enormemente, quer as visitas orientadas, quer as que não tinham acompanhamento dos monitores da exposição.

A rádio local transmitiu também a notícia da transferência de local da exposição e fez-lhe publicidade.

A exposição foi visitada por cerca de 1000 pessoas, 170 (aproximadamente) no dia da inauguração, (entre comunidade portuguesa, comitiva de Sua Excelência o Primeiro Ministro e altas personalidades locais). Destes 1000 visitantes, contam-se 414 crianças, jovens e alunos das escolas, alguns acompanhados pelos seus professores.

Relatei uma experiência concreta: a deslocação de uma exposição pensada para circular em países de língua oficial portuguesa que apanhou "boleia" devido a uma deslocação do Primeiro Ministro e que se tornou num pólo de atracção para os que a visitaram, proporcionando trocas de experiências entre artistas e artífices, permitindo um contacto fácil entre culturas, ainda familiares devido à convivência que séculos de História conjunta proporcionaram.

Lembro com emoção a visita-surpresa que Mestre Baptista, num fim de tarde, fez à exposição, ainda no Palácio do Povo (o que depois voltou a acontecer no Centro de Artesanato) e pegando num instrumento de seu fabrico - um violino - tocou com mestria os Hinos Nacionais de Portugal e de Cabo Verde.

Regressada a Exposição a Portugal, não esquecemos no entanto a ideia do estágio na Fundação Ricardo Espírito Santo Silva. É assim um elemento da oficina de Mestre Pílu, Antão dos Santos Araújo e um artífice moçambicano, Ângelo Filipe (por indicação da Dra. Alda Costa), realizaram um estágio de aproximadamente três meses numa das Escolas da Fundação Ricardo Espírito

Santo Silva, o Instituto de Artes e Ofícios. A vinda, a estadia e o estágio foram organizados pela Direcção do ICOM, com o patrocínio da TAP, do Ministério da Educação que proporcionou o acolhimento num dos lares para estudantes, e de Fundos comunitários destinados a incentivar o emprego que financiaram o referido estágio. O estágio decorreu num bom ambiente proporcionado por professores e alunos, tendo sido ambos os estagiários acompanhados por um mestre entalhador.

A sua actuação também foi gratificante pelo empenho que puseram na aprendizagem e vontade de adquirir conhecimentos. A ambos foi ainda oferecido pela Direcção da Comissão Nacional do ICOM (Conselho Internacional dos Museus) um conjunto de ferramentas de entalhar.

Com este estágio consideramos realizada a primeira itinerância da exposição "A Arte de Trabalhar a Madeira". Para concluir esta minha apresentação do que foi a experiência de levar a "Arte de Trabalhar a Madeira" ao Mindelo, Cabo Verde, proponho que se dê continuidade à itinerância desta Exposição pelos países de língua oficial portuguesa e que se realizem exposições itinerantes que possam dar continuidade ao Ciclo "Cultura Lusófona".

Estas exposições são projectadas para serem de fácil montagem e desmontagem. Incluem peças que não sofram com as condições de ambiente naturais, se não houver climatização no espaço da exposição e que são transportadas em embalagem própria que possa ser reaproveitada. Para este tipo de exposições podemos ainda recorrer a outros meios nomeadamente os audiovisuais e os informáticos, que permitiriam apresentar dados complementares (textos e imagens), com alargadas possibilidades de pesquisa sem dar à exposição uma dimensão muito alargada que torne difícil a sua deslocação e obtenção de local para apresentação.

Cada exposição precisa de ser pensada conjuntamente para cada itinerância, por quem a organiza, e por quem a recebe, antes da sua deslocação. Refiro-me a aspectos de museologia, não me debruçando aqui sobre o trabalho dos serviços dos Ministérios envolvidos no processo de deslocação a outros países.

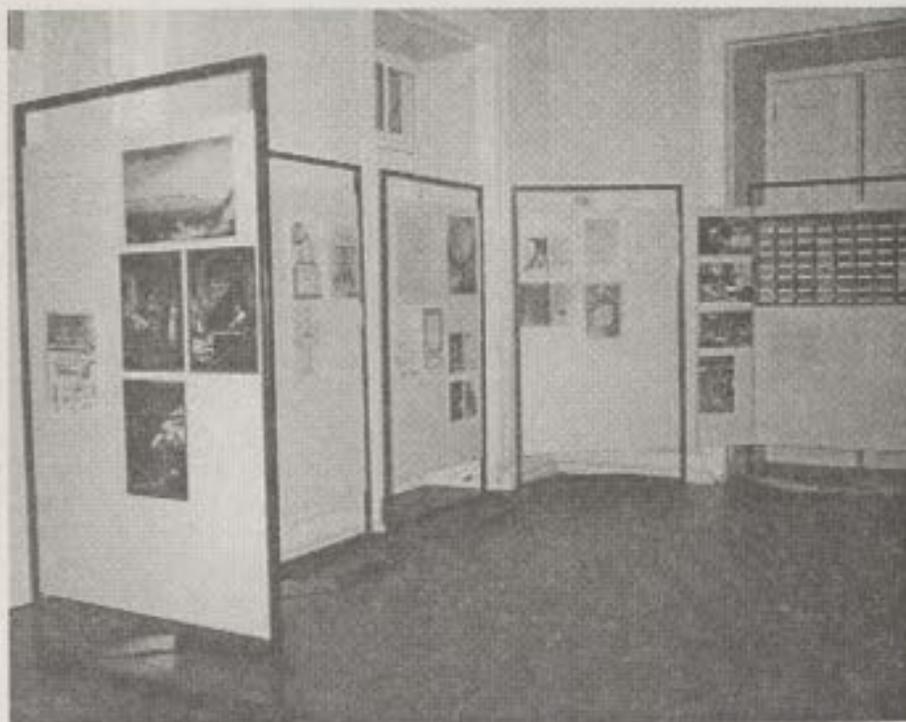
Pelos contactos que proporcionam, são um pólo de atracção cultural importante. Não se revestem de grandes encargos financeiros e estes podem ser partilhados. De notar que foi o Banco Comercial do Atlântico através da agência da Praia que financiou a presença do Mestre entalhador da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva.

Embora a responsabilidade da exposição seja de quem a leva a itinerar, a sua apresentação deve estar anteriormente coordenada com quem a recebe, para se garantir patrocínios, disponibilidade para acolhimento, publicidade

imprensa/rádio/TV e participação do público escolar, para que se possam usufruir de todas as possibilidades que um evento desta natureza proporciona. Deve-se sempre que possível fazer coincidir com outro tipo de actividades culturais, como conferências, projecção de filmes falados em português, Música, Dança, Teatro que formem com a exposição um conjunto mais enriquecedor da própria cultura.

É costume fazer acompanhar as visitas oficiais do Presidente da República e Primeiro Ministro de exposições para ilustrarem a imagem do País. Penso que para os Países africanos de Língua Oficial Portuguesa com quem já fizemos uma caminhada de séculos interessa sobretudo uma exposição que seja "rentável" em termos de contactos humanos que proporcione um enriquecimento mútuo que ajude ao desenvolvimento, que não se fique pela exposição propriamente dita, que se continue com estágios, cursos em Portugal, ou com outras actividades consideradas úteis e que se tornem possíveis, que proporcione um autêntico encontro de culturas e se projecte no futuro para que este seja cada vez mais amigo e cooperante, porque solidário.

Aspectos da Exposição "A arte de trabalhar a madeira". Mindelo, Cabo Verde, 1997.







## 18 *Análise qualitativa das colecções naturais da Ilha de Inhaca e de zoologia do Departamento de Ciências Biológicas*

**Bernardo Muatinte**

Departamento de Ciências Biológicas, Inhaca, Moçambique

### **Introdução**

As colecções naturais da Estação de Biologia Marítima da Ilha de Inhaca (EBMI) e de Zoologia do Departamento de Ciências Biológicas (ZDCB), constituem um património de ensino, investigação e cultura, o qual preserva animais marinhos e terrestres tais como mamíferos, aves, peixes, anfíbios, equinodermos, artrópodes, moluscos, cnidários e outros. Além disso, a colecção da EBMI preserva um grande património de espécies vegetais, principalmente da Ilha.

Para conhecer a composição específica, diversidade de espécies por género foi feita uma análise qualitativa através de registo das espécies de animais nas duas colecções. Fez-se referência a espécies endémicas e protegidas.

Estes dados poderão ajudar a avaliar o potencial número de espécies animais existentes nas colecções e estimar o seu valor educacional, de investigação e cultural.

### **Colecção natural da Estação de Biologia Marítima da Ilha de Inhaca Perspectiva histórica**

A colecção natural da Estação de Biologia Marítima da Ilha de Inhaca está localizada a sudoeste da Ilha. Um dos primeiros contributos para a constituição da colecção foi dado pelo Dr. Piet Boshoff e os membros do Grupo de Investigação Subaquática que detalhadamente estudaram e montaram a colecção dos corais da Ilha desde 1954. Desde a construção e abertura da Estação em 1951 a colecção foi sendo enriquecido por estudantes e investigadores biólogos de várias Universidades da região em especial da Universidade de Witwatersrand e do então Instituto de Investigação Científica de Moçambique.

### **Espécies animais existentes na Colecção da EBMI**

Foram registadas 514 espécies das quais 30,7% é de peixes principalmente da subclasse Osteichthys e 23,3%, de gastropodes. Os crustáceos constituem 12,3% de todas as espécies. Os restantes grupos incluem equinoder-

mos com equinoides e crinoides mais representados, repteis e outros invertebrados e vertebrados.

O género *Apogon* (Classe Pisces) está representado por 5 espécies e *Epinephelus*, por 4 espécies. Nesta Classe 100 géneros taxonómicos estão representados por uma espécie cada um. Dos gastropodes os géneros *Cypraea* e *Conus* estão com 24 e 23 espécies, respectivamente. Existem 12 e 30 géneros com 2 e 1 espécies cada, respectivamente.

Foram registados espécies de insectos, sipunculidos, anfíbios, peixes e mamíferos não identificados, os quais foram agrupados na categoria de "outros invertebrados e vertebrados", discriminadamente.

### **Colecção natural de Zoologia do Departamento de Ciências Biológicas**

#### **Perspectiva histórica**

A colecção natural de Zoologia localiza-se no Departamento de Ciências Biológicas, Campus Universitário Principal, Av. Julius Nyerere.

Esta colecção foi fundada em Janeiro de 1968, simultaneamente com a fundação do Laboratório de Biologia e Zoologia, recente Departamento de Ciências Biológicas.

Grande parte da colecção de moluscos e insectos foi feita pelo Dr. Hans Feijen, Zoológico-Entomologista.

De 1984 a 1987, o Dr. Joseph Valenkamp colheu e preparou vários Sipunculídeos Crustáceos marinhos e peixes.

A colheita e preparação de espécies principalmente de mamíferos, aves e peixes foi parcialmente interrompida simultaneamente com a paralisação das actividades da unidade de Taxidermia do Museu de História Natural, então Museu Álvaro de Castro.

Esta interrupção foi em parte devida a insuficiência ou ausência de especialistas no período pós-independência.

Actualmente a colecção está preservada e poucas actividades de colheita e preparação são realizadas devido a insuficiências de material, principalmente de preservação de espécimes.

#### **Espécies existentes na colecção de Zoologia**

Foram registadas 1135 espécies de animais das quais 54,3% constitui artropodes, principalmente insectos e 22,01%, são gastropodos. Os mamíferos estão representados em 5,1%, a seguir as aves e peixes com 4,5% e 3,7%, respectivamente. A colecção mostra uma grande representatividade e distribuição das espécies por classes taxonómicas e um potencial numérico inicial, avaliando pela quantidade de espécies conhecidas em Moçambique .

Os géneros *Prosopocera*, (Insecta, Coleoptera), *Colotis* (Insecta, Lepidoptera) têm maior representação com 13 e 10 espécies cada um. A colecção tem 53 géneros de mamíferos representados por uma espécie cada. Existem 52 géneros de aves os quais reúnem uma espécie.

#### **Significado numérico das espécies**

A estimativa do número de espécies existentes depende dos dados disponíveis e aumenta conforme são obtidos mais e melhores dados, das suas colheitas, identificação e descrição das espécies.

Embora geralmente haja erros de estimação da quantidade numérica das espécies que residem nos inadequados inventários locais e nacionais e no estatuto taxonómico dado aos diferentes grupos populacionais, o significado numérico das espécies pode ser expresso nos seguintes aspectos:

- O número total de espécies descritas dá-nos uma ideia de extensão mínima da abundância global das espécies na colecção.
- O conhecimento da distribuição das espécies pelos taxones melhor conhecidos dá a impressão de como a abundância global é diversa - diversidade específica.
- A diversidade específica das colecções pode ser factor biológico de monitorização do estado de conservação da fauna e flora a (ex. cheias em Xai-Xai, derrube de árvores e queimadas).

#### **Importância das Colecções**

##### **Importância no ensino e investigação**

- Os espécimes da colecção de ZDCB são utilizados durante as aulas prático-laboratoriais de Zoologia de Invertebrados e Vertebrados.
- As colecções servem de referência para identificação e descrição de novas espécies.
- As colecções servem de exposição permanente cujos utentes se podem inteirar sobre o mundo animal, sua distribuição no ambiente e seu valor cultural.
- Várias entidades, escolas e outras instituições de ensino, nacionais e estrangeiras visitam as colecções para fins educacionais e exploração de dados para investigação.
- As colecções servem de referência para investigadores, docentes e estudantes em formação.

##### **Importância económica**

- As colecções preservam espécies de interesse comercial tais como gastrópodos *Lambis sp.*, *Bursa sp.*, *Murex sp.*, cuja carne é utilizada para alimentação humana e as conchas, como objectos de adorno.
- Na colecção, existem espécies de insectívoros como Pangolin *Manis*

temminckii (Pholidota, Manidae), com certo valor cultural em certas zonas do país. Existem crustáceos, peixes e mamíferos com grande valor comercial e alimentar.

#### **Actividades em curso**

- Actualmente as colecções estão sendo registadas e catalogadas para melhorar a sua interpretação no concenrente aos locais de origem e sua importância económica. Esta informação poderá ser utilizada como parâmetro de avaliação do estado de conservação da natureza, fauna e flora (História da Natureza).
- São feitas colheitas paulatinas de rotina para enriquecer as colecções.

#### **Perspectivas**

- Pretende-se realizar colheitas para enriquecer a colecção educacional capaz de satisfazer as necessidades de ensino e aprendizagem para a própria instituição e outras interessadas.

#### **Constrangimentos**

- Dificuldades de encontrar métodos eficientes de incentivar o papel das colecções na comunidade.
- Falta de factores de medição do impacto positivo do papel das colecções naturais na Comunidade.
- Falta de fundos financeiros e materiais para colheitas contínuas e preservação dos Espécimes.

#### **Conclusões**

- As colecções da EBMI e de ZDCB têm 514 e 1135 espécies respectivamente grande parte das quais constituem peixes, gastropodes e insectos, indiscriminadamente.
- Embora grande número dos taxones animais não sejam bem conhecidos em Moçambique, as colecções mostram um potencial inicial considerável.
- Um dos grandes constrangimentos na gestão das colecções é a insuficiência ou falta de meios financeiros e materiais para colheita e preservação de espécies.

## 19. *Ecomuseu para a Ilha da Inhaca*

Lucília Chuquela

Museu de História Natural da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique

A Ilha da Inhaca constitui uma das Ilhas de Moçambique, distanciando da cidade de Maputo 35 Km e tendo de superfície total 42 Km<sup>2</sup>.

Em termos administrativos a Ilha tem três distritos: Ridjeneue, que é a vila pesqueira, onde se encontra o aeroporto, hotel e as áreas cultivadas, sendo o Inguane, na parte nordeste da península, Nhaquene na região oeste da Ilha, sendo os dois distritos menos desenvolvidos.

A população da Ilha, segundo o censo de 1989, era de 10.000 habitantes, dos quais somente 5.300 habitantes eram residentes permanentes e 4.700 refugiados, sendo cerca de 53% mulheres.

As actividades económicas da Ilha são a agricultura de subsistência praticada pelas mulheres, enquanto que a pesca é praticada pelos homens, turismo (desenvolvido somente na região do distrito de Ridjenue).

### **Problemas enfrentados pela população:**

- Falta de emprego para os residentes locais principalmente para as mulheres (considerando que a maior parte dos homens se dedica à pesca ou ao trabalho migratório);

- Baixo nível de vida;

- Muita exploração dos recursos naturais, principalmente a pesca;

- Fraco desenvolvimento do turismo.

Em 1990, como forma de melhorar o nível de vida da população, foi criado o Centro Integrado de Desenvolvimento da Ilha da Inhaca, o qual assegurava a protecção dos recursos naturais ao longo da Ilha.

Contudo, este Centro Integrado de Desenvolvimento da Ilha da Inhaca não integrou a comunidade local na conservação dos recursos naturais, o que fez com que não houvesse desenvolvimento e a população beneficiasse pouco deste centro.

Por outro lado, o Centro Integrado de Desenvolvimento da Ilha da Inhaca não resolveu os problemas sociais e económicos dos ilhéus.

Tendo em conta que a Ilha da Inhaca possui um grande potencial turístico é importante desenvolver esse potencial.

O melhor desenvolvimento do turismo na Ilha será feito com base num modelo de Ecomuseu, onde a comunidade tenha um papel a desempenhar na gestão dos recursos naturais e desenvolvimento do turismo

Segundo o fundador do Ecomuseu (Georges Henri Riviére, ICOFOM, 1990) o Ecomuseu é primariamente virado para o desenvolvimento económico de uma específica região, permitindo um desenvolvimento económico, boa qualidade de vida e onde a comunidade possa cooperar entre si.

### **Objectivos com a implementação do Ecomuseu na Inhaca**

Chegar a um desenvolvimento sustentável entre a comunidade e museu, através do desenvolvimento do potencial turístico.

### **Como organizar o Ecomuseu?**

O Ecomuseu na Inhaca terá como função o desenvolvimento económico, facilitando o emprego da comunidade residente através de um desenvolvimento integral do turismo como fonte de receita para a comunidade.

### **Requisitos administrativos**

Descentralização do poder administrativo, o que implica que a Inhaca deixe de depender do Conselho Executivo da cidade de Maputo e que passe a ter autonomia financeira e administrativa. Para tal deve-se reactivar a função do Centro Integrado de Desenvolvimento da Ilha da Inhaca. Este centro terá a responsabilidade de coordenar os projectos na Ilha e integrar a comunidade local. Por isso, propõe-se uma nova estrutura organizativa para a Ilha da Inhaca.

### **Requisitos financeiros**

Um dos problemas dos museus no Mundo é a autonomia financeira. Os meios financeiros do Ecomuseu virão do desenvolvimento do turismo, bem como a venda dos produtos locais da comunidade que, no caso da Ilha da Inhaca, virão da venda dos frutos locais.

### **Staff**

O tipo de staff será consoante as necessidades que o Ecomuseu for requerendo. No caso da Ilha da Inhaca serão:

Administradores eleitos - os quais representam as autoridades públicas, sendo responsáveis pelos recursos financeiros do Ecomuseu, e estabelecem a ligação entre a comunidade e a administração local. Os administradores eleitos serão escolhidos entre a comunidade local.

## **Grupo Científico**

Incluirá Biólogo, Historiador, Geógrafo e Guias Turísticos. Este grupo será responsável pela investigação e implementação dos resultados da investigação em publicações, exposições e em cursos de programas ambientais, aos estudantes e a comunidade da Ilha.

Também este grupo científico será responsável por:

- Guiar a comunidade na implementação de Programas de Educação Ambiental;

- Treinar os membros da comunidade para serem capazes de organizar Workshops nas comunidades, sobre os problemas ambientais.

### **Como envolver a comunidade no Ecomuseu?**

O envolvimento da população será dividido por etapas.

#### **Primeiro ano de implantação**

1. Motivação: Juntar a comunidade em grupos, esclarecendo o conceito de Ecomuseu, as vantagens que a comunidade pode tirar com o Ecomuseu;

2. Identificação dos principais problemas da Ilha.

3. Exposições temáticas, com vista à população ficar sensibilizada com os problemas da Ilha. Exposições itinerantes, que serão feitas nas comunidades locais e nas escolas. Organização de peças teatrais em língua local, tendo, como tema principal, os problemas da Ilha.

4. Envolvimento do poder local (como régulos e administradores eleitos, organizações nacionais e estrangeiras) nas campanhas de Educação Ambiental, principalmente nas escolas e nas comunidades.

5. Os administradores eleitos representantes da comunidade local e as estruturas do Ecomuseu devem definir as leis de protecção do ambiente.

6. O corpo científico irá formar os "rangers" para trabalharem nas reservas.

7. Como forma de resolver os problemas socio-económicos, principalmente de emprego para as mulheres, estas serão empregues na limpeza do Ecomuseu ou como guias turísticos em língua local para os membros da comunidade.

Findo o primeiro ano de implementação, o segundo ano será de análise dos resultados.

#### **Segundo ano de implementação:**

Na componente ambiental e social o que foi feito e o que deve ser feito.

Na componente social que benefícios a população teve com o Ecomuseu, o que deve continuar a ser feito, o que não se fez e porquê?

### **Terceiro ano de implementação:**

Difusão da ideia do Ecomuseu em outras regiões onde a comunidade pode ter uma função participativa na gestão dos recursos naturais.

**Como desenvolver o turismo, não prejudicando o ambiente e envolvendo a comunidade local?**

O desenvolvimento do turismo será feito de forma a não prejudicar o ambiente. Por isso, propõe-se que não sejam criados mais locais turísticos, embora se deva manter os existentes.

A ilha da Inhaca possui reservas naturais, corais ao longo da Ilha e a Estação de Biologia Marítima, os "rangers" a formar que serão recrutados a partir da população local e servirão de guias turísticos e de guardas nas reservas.

## 20. *Museu de Macau*

Teresa Fu

Directora do Museu de Macau

Tenho muito prazer em representar o Museu de Macau, o único museu do território que participa neste Encontro. Em primeiro lugar, desejava agradecer o convite que foi me endereçado e o apoio da Fundação Oriente que tornou possível a sua concretização. Vou aproveitar a oportunidade para vos apresentar o Museu de Macau e algumas das suas actividades; também farei referência aos restantes museus existentes na R.A.E.M. - Região Administrativa Especial de Macau, como sabem, a nova designação da minha terra -, bem como às características culturais que se reflectem nos nossos museus.

O tema do nosso Encontro assenta na diversidade cultural. Creio que todos os colegas participantes são de origens muito diferentes trazendo em cada um uma grande diversidade cultural, desejando transmitir e partilhar naturalmente as suas experiências através das comunicações e outras actividades que este Encontro proporciona. Será permitido calcular que, no regresso, levaremos connosco um novo conhecimento das sociedades humanas e de outras experiências vantajosas na nossa área profissional, para proveito das instituições em que trabalhamos, dos colegas museólogos e do público.

O Museu de Macau situa-se mesmo ao lado do mais marcante monumento do Território - hoje conhecido como as Ruínas de São Paulo<sup>1)</sup> - e compreende um espaço de três pisos, dois dos quais subterrâneos, situado no interior da Fortaleza do Monte, uma fortificação construída pelos Jesuítas em 1626 e que, no passado, foi residência de Governadores e edifício militar.

Nascido da vontade de perpetuar os múltiplos aspectos positivos da interligação entre as culturas chinesa e portuguesa, da convivência e dos testemunhos de uma simbiose cultural única, o Museu de Macau começou a ser concebido em Abril de 1995. As obras, que começaram em Setembro do ano seguinte, envolveram a construção de dois edifícios distintos: o do Museu propriamente dito, implantado no interior da fortaleza, e o edifício administrativo, com cinco andares para apoio localizado na encosta Norte da colina.

<sup>1)</sup> De facto, a fachada da Igreja da Madre de Deus, do antigo Colégio de São Paulo.

O edifício do Museu desenvolve-se num total de três pisos, sendo dois no subsolo, em cave escavada no interior da fortificação, e um terceiro já acima da cota do terreno interior da fortificação. A sua área total é de 2.800 m<sup>2</sup>, dos quais cerca de 2.100 se destinam a área útil de exposição.

Quanto ao edifício administrativo, já no exterior da Fortaleza, mas ligado ao Museu através de um túnel com escadas rolantes que passa sob as muralhas, destina-se a acolher os serviços técnicos e administrativos da instituição museológica, tais como os gabinetes da Direcção e dos técnicos, salas de armazenamento das reservas do Museu, laboratório de restauro, oficinas, núcleo de informática, central de segurança, auditório, etc..

Nas áreas exteriores deste edifício administrativo, que tem a área total de 2,300 m<sup>2</sup>, localizam-se também a loja do Museu e um bar com esplanada, para serviço do público e visitantes.

Quanto aos conteúdos temáticos que o Museu de Macau pretende abordar, os mesmos dividem-se em três grandes grupos, correspondentes a cada um dos três pisos do edifício do Museu:

- **Génese do território de Macau** (Piso 1) - onde se procura apresentar os primórdios do Território, desde a época pré-histórica até meados do século XVII, período áureo de Macau, como um importante porto de comércio internacional no contexto asiático e europeu.
- **Arte e tradições populares de Macau** (Piso 2) - onde as temáticas abordadas se desenvolvem nos domínios da etnografia e da antropologia, traçando um colorido perfil das características socioculturais de Macau tradicional, seus ritos e festividades, usos do quotidiano, actividades comerciais e industriais típicas, etc..
- **Macau de hoje** (Piso 3) - apresenta os aspectos mais representativos de Macau contemporâneo, desde o início do século e que ainda está presente na memória da sua população mais idosa, até à cidade dos nossos dias.

Após a visita ao Museu, um passeio pelo exterior da Fortaleza permitirá aos visitantes desfrutarem de um lugar amplo e agradável, com panorâmicas únicas sobre todo o burgo macaense.

Numa velha sala subterrânea existente no interior da Fortaleza, fica à disposição dos visitantes uma exposição permanente sobre a história da própria Fortaleza do Monte, desde a data da sua construção pelos padres Jesuítas, no início do século XVII, até à sua transformação em Museu em 1998.

Tendo como objectivos conservar e promover o entendimento da história e das diversas culturas em Macau, o Museu de Macau desenvolve os seus trabalhos em coleccionar espólio ligado à Arqueologia, História, Etnografia, religiões, artes, línguas, Arquitectura, etc., conserva e restaura peças do

património cultural e histórico; organiza exposições temporárias, actividades educacionais, seminários e investigações e publica estudos e pesquisas.

Dois anos após da sua inauguração, posso aqui partilhar convosco alguns trabalhos desenvolvidos pelo Museu de Macau:

1. **Atendimento público:** Até fim deste Agosto, recebemos mais de 470.000 visitantes, sendo em média 16.000 por mês. Os visitantes são, na sua maioria, provenientes da República Popular da China, de Taiwan e de Hong Kong. Alguns dos visitantes são de grande política. Cito algumas figuras públicas portuguesas, como o Presidente de Portugal, Dr. Jorge Sampaio, o ex-Presidente, Dr. Mário Soares, o Primeiro Ministro, Eng. António Guterres, o Presidente da Assembleia Legislativa, Dr. Almeida Santos, a Ministra da Saúde, Dr. Manuela Arcanjo. Mas também a Ministra de Justiça de Cabo Verde, Dr.<sup>a</sup> Moneira Costa, a Vice-Presidente da Indonésia, Senhora Megawati Sukarno Putri e uma longa lista de pessoas ilustres da R. P. da China.
2. **Espólio:** Temos actualmente mais de 3.500 peças na nossa colecção, estando um terço em exibição permanente. As colecções integram pinturas, caligrafias, gravuras, mapas, esculturas, móveis, trajes, bordados, documentos e livros antigos, objectos sagrados, bandeiras, fotos, maquetas, reproduções, etc..
3. **Conservação e restauro:** Além do espólio do próprio Museu, temos ainda a responsabilidade da conservação do espólio do Museu de Arte Sacra das Ruínas de S. Paulo, Museu de Tesouros de Arte da Igreja de S. Domingos, a pintura mural da Ermida de Nossa Senhora das Neves, na Colina da Guia e o campo arqueológico junto à Igreja S. Paulo.
4. **Exposições temporárias:** o Museu de Macau organizou, ao longo dos dois últimos anos, onze exposições temporárias sobre temas tão diversos como as Indústrias Tradicionais Locais, o Cinema e a sua Divulgação em Macau, Pintura e Caligrafia, Objectos de Coleccionadores Locais, a Função Educativa do Museu, etc..
5. **Actividades:** Tem desenvolvido muitas actividades para o público, tais como seminários para acompanhar as exposições temporárias, sessões de filmes, oficinas de lanternas e arqueologia, palestras para deficientes e pessoas idosas, etc.. O Museu de Macau colaborou activamente, nos dois últimos anos, no Dia Internacional da Criança e cooperou com os outros museus do território na celebração do Dia Internacional dos Museus. Além disso, todos os anos, o Museu proporciona estágios para estudantes universitários.
6. **Publicações:** Publicámos dois estudos sobre os Cinemas em Macau e os Rótulos de Caixas de Fósforos da nossa colecção, um livro sobre a

Fortaleza do Monte e vários CD's, CD Rom's, materiais educativos e recordações do Museu. No próximo ano, temos o plano de publicar, em várias fases, o Catálogo do Museu.

7. **Formação:** O Museu de Macau é um museu jovem. O seu pessoal precisa ainda de muita formação técnica e profissional. Temos enviado todos os anos funcionários a participar em cursos de Museologia e em estágios de Conservação e Restauro. Convidámos também especialistas em Restauro de documentos antigos e pinturas chinesas para orientarem os nossos técnicos.
8. **Museu de Macau e a era digital.** O Museu tem um site na web, inteiramente realizado pelo nosso pessoal, O website é o seguinte: [www.macaumuseum.gov.mo/](http://www.macaumuseum.gov.mo/) e pode ser consultado em português, inglês ou chinês. São bem vindos a visitar a nossa página. Estamos a cooperar com o Centro Científico e Cultural de Macau, com sede em Lisboa, num projecto de Museu Virtual de Macau. O projecto envolve vários museus em Macau e a Universidade de Macau, juntamente com o Centro e alguns museólogos e professores da Universidade de Aveiro. Macau é apresentado como um museu virtual na Internet para promoção da cultura e história de Macau. É um projecto muito interessante e encontra-se, actualmente, em construção da primeira fase.

Macau localiza-se no litoral Sul da China. Foi, até há pouco menos de um ano, um território sob administração portuguesa e actualmente é uma Região Administrativa Especial da República Popular da China. Tem cerca de 450.000 habitantes. A maioria da população é de etnia chinesa. Outras pequenas comunidades são os Portugueses, Filipinos, Tailandeses, Britânicos, etc.. Embora tenha uma superfície de apenas 24 Km<sup>2</sup>, tem oito museus governamentais e quatro privados. Um novo museu, Museu das Comunicações, está em construção e vai abrir no ano 2002. Os doze Museus de Macau são os seguintes:

**Museu de Macau**

Praceta do Museu de Macau, 112, Macau, R. P. China

Tel. (+853) 357911

Fax. (+853) 358503

E-mail: [macmuseum@macau.ctm.net](mailto:macmuseum@macau.ctm.net)

Website: [www.macaumuseum.gov.mo/](http://www.macaumuseum.gov.mo/)

**Museu de Arte de Macau**

Av. Xian Xing Hai, S/N, ZAPE, Macau, R. P. China

Tel. (+853) 700699

Fax. (+853) 751317

E-mail: [artmuseum@macau.ctm.net](mailto:artmuseum@macau.ctm.net)

Website: [www.artmuseum.gov.mo/](http://www.artmuseum.gov.mo/)

**Museu Marítimo**

Largo do Pagode da Barra, 1, Macau, R. P. China

Tel. (+853) 595481

Fax. (+853) 512160

E-Mail: [museu@macau.ctm.net](mailto:museu@macau.ctm.net)

Website: [www.museumaritimov.gov.mo/](http://www.museumaritimov.gov.mo/)

**Museu do Grande Prémio**

Rua Luís Gonzaga Gomes, 431, Cave (Centro de Actividades Turísticas), Macau, R. P. China

Tel. (+853) 7984108; 7984126; 7984130

Fax. (+853) 706076

E-Mail: [mgp@macautourism.gov.mo/](mailto:mgp@macautourism.gov.mo/)

Website: [www.macautourism.gov.mo](http://www.macautourism.gov.mo/)

**Museu do Vinho**

Rua Luís Gonzaga Gomes, 431, Cave (Centro de Actividades Turísticas), Macau, R. P. China

Tel. (+853) 7984108

Fax. (+853) 706076

E-Mail: [mv@macautourism.gov.mo/](mailto:mv@macautourism.gov.mo/)

Website: [www.macautourism.gov.mo/](http://www.macautourism.gov.mo/)

**Museu dos Bombelos**

Estrada do Repouso (junto ao Hospital Kiang Wu), Macau, R. P. China

Tel. (+853) 572222

Fax. (+853) 361128

E-Mail: [cbm001@macau.ctm.net](mailto:cbm001@macau.ctm.net)

**Museu de Arte Sacra**

Recinto das Ruínas de S. Paulo, Macau, R. P. China

Tel. (+853) 700391; 357911

Fax. (+853) 700404; 358503

**Tesouro de Arte Sacra (Museu de S. Domingos)**

Largo de S. Domingos (adjacente ao Largo do Senado), Macau, R. P. China

Tel. (+853) 367706

**Museu Natural e Agrário**

Parque Seac Pai Van (Ilha de Coloane), Macau, R. P. China

Tel. (+853) 870277

Fax. (+853) 870271

E-mail: [cmip@macau.ctm.net](mailto:cmip@macau.ctm.net)

Website: [www.cmi.gov.mo/](http://www.cmi.gov.mo/)

**Casa-Museu da Taipa**

Av. da Praia, Ilha da Taipa, Macau, R. P. China

Tel. (+853) 825314

Fax. (+853) 825427

E-mail: [cmip@macau.ctn.net](mailto:cmip@macau.ctn.net)

Website: [www.cmi.gov.mo/](http://www.cmi.gov.mo/)

**Museu Lin Zexu**

Av. Almirante Lacerda (junto ao Canódromo e no sopé da Colina de Mong Há)

Macau, R. P. China

Tel. (+853) 550166

Fax. (+853) 520854

**Casa Memorial Dr. Sun Yat Sun (o fundador da R. P.China)**

Av. Sidónio Pais (em frente da Brigada de Trânsito da PSP), Macau, R. P. China

Tel. (+853) 574064

Tel. (+853) 523799

**Museu das Comunicações (em construção)**

Estrada da Dona Maria II, Macau, R. P. China

Tel. (+853) 574491

E-Mail: [macpost@macau.ctn.net](mailto:macpost@macau.ctn.net)

Como acima referimos, Macau é um território pequeno, mas com um número importante de museus. Cada um dos museus tem as suas características específicas e, globalmente, integram-se num contexto cultural único que só existe naquela parte do Mundo - um cadinho das culturas ocidental e oriental. Nós, os museólogos de Macau, que nos dedicamos à conservação e promoção desta cultura de grande diversidade da nossa sociedade gostaríamos de nos integrar também no contexto mais alargado da cultura mundial. Portanto, faço votos para que, através deste Encontro, consigamos estabelecer uma relação mais estreita, servindo como uma base de cooperação para futuros projectos.



Museu de Macau.



Museu de Macau. Fabrico de incenso.



Museu de Macau. Exposição temporária sobre pinturas e caligrafia chinesa.



Museu de Macau. Visita Escolar.

## 21. *A comunicação global ao serviço da diversidade cultural*

Dália Guerreiro

Maria Isabel Roque

Centro de Estudos do Património Cultural da Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal

### **A actividade do Centro de Estudos do Património Cultural**

O Centro de Estudos do Património Cultural (CEPC) da Universidade Católica Portuguesa, de Lisboa, dirigido pela Prof. Doutora Natália Correia Guedes, tem sido norteado pela intenção prioritária de estabelecer canais comunicantes entre diversos contextos culturais com vista à inventariação do património comum, no âmbito da arte sacra.

Criado a partir de um projecto iniciado pelo Comissariado da Exposição "Encontro de Culturas, Oito Séculos de MissionaçãO Portuguesa" (Lisboa, 1994), tem, como um dos principais objectivos, o de inventariar, em suporte informático, o património missionário português espalhado pelo mundo, móvel e imóvel, incluindo-se aqui a recolha de peças que, feitas a partir de modelos lusos, interiorizam a linguagem estética dos diversos sítios onde esta influência se fez sentir, num evidente processo de inculturação.

Na sequência daquela Exposição, o CEPC disponibilizou infraestruturas e equipamento informático às seguintes exposições de arte sacra: "Incontro di Culture", no Vaticano, em 1996, reposição daquela, embora reformulada, quer a nível de sequência do discurso, pela necessidade de a adequar a um público diferente, que não dispunha dos referenciais históricos que são do domínio cognitivo dos portugueses, quer pela introdução de outras peças e novos textos; "Fons Vitæ", exposição do Pavilhão da Santa Sé, na Expo'98; "S. Francisco Xavier: A Sua Vida e o Seu Tempo", exposição itinerante no Japão durante o ano de 1999, e "500 Anos das Misericórdias Portuguesas: Solidariedade de Geração em Geração", aberta em Lisboa até ao final do próximo mês de Outubro. Colaborou, ainda, no que se refere à elaboração e informatização das fichas para catálogo, com o comissariado da Exposição "Crowning Glory: Images of the Virgin in the arts of Portugal", em Newark (Estados Unidos), em 1997, que, abordando a temática das invocações marianas em Portugal, integrou peças já apresentadas nas exposições "Encontro de Culturas".

Desde 1999, o CEPC participou no projecto "A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal" desenvolvido pela Diocese do Porto, no âmbito

das comemorações do Grande Jubileu do Ano 2000, definindo e parametrizando a ficha de inventário para o levantamento de Artes Plásticas e prestando, às equipas de investigação em exercício, formação prévia para o respectivo preenchimento informático e sequente apoio técnico. Ainda neste projecto, o CEPC realizou, para o Congresso em que, sob o mesmo título, foram divulgados e debatidos os resultados daquele projecto, em Setembro último, no Porto, a apresentação multimedia em suporte informático, de uma amostragem do material recolhido (pintura, escultura e ourivesaria sacra ou de inspiração religiosa).

### **Aplicações gerais da informatização ao processo de inventariação**

Todas as tarefas de inventariação levadas a cabo por este Centro de Estudos têm sido registadas em suporte informático, pelo que a metodologia utilizada tem decorrido das vantagens que esta tecnologia apresenta, não só no que respeita à capacidade de memória do equipamento, como às potencialidades, em constante aumento e melhoria, dos programas de bases de dados que têm vindo a surgir.

A utilização de um processador de texto foi a opção que se nos ofereceu no início dos trabalhos preparatórios da Exposição, por volta de 1992; era preferível ao registo da informação manuscrita sobre papel, dado que permitia uma maior rentabilidade de recursos humanos, no que se referia a reajustes ou correcções futuras, bem como a utilização de tabelas com várias hipóteses de ordenação de dados. Contudo, ainda durante a Exposição toda a informação foi exportada para um sistema de base de dados.

Uma base de dados é uma aplicação informática que permite organizar a informação (textos, números, imagens e sons) de forma estruturada, subdividindo-a tipologicamente (em campos), de forma a seleccionar e isolar os vários elementos (ou dados), ordená-los e interligá-los, permitindo obter listagens de diversos formatos, sem perda de coerência e consoante o interesse do utilizador. Cada base de dados cria uma estrutura independente de informação, mas pode ser integrada num sistema de bases de dados inter-relacionadas (através do conteúdo de, pelo menos, um campo), sem perda da capacidade de gestão. Ou seja, um ambiente típico é uma lista de bases de dados, simultaneamente acessíveis, de forma a que, a partir de uma mesma expressão de selecção de informação, se possa desencadear uma pesquisa que as abrange a todas, com retorno ao elemento corrente do conjunto da principal.

A utilização de base de dados - numa altura, em que a variedade de produtos eficazes para as exigências da inventariação de património cultural móvel conduziu ao aparecimento de variadas opções com relações de

custo/qualidade interessantes - apresenta inquestionáveis vantagens:

- restrições impostas aos campos e conseqüente uniformização do trabalho realizado;
- distribuição imediata da informação referente a cada peça por campos distintos, garantindo maiores potencialidades a nível da pesquisa e permitindo diversas seqüências de dados, elaboração de listagens de acordo com necessidades específicas;
- facilidade de "impressões" (exportações para ficheiros ou saídas em suporte de papel) seriadas através de pesquisas simples ou cruzadas dos dados existentes;
- associação a cada peça de um número indefinido de imagens de cada peça, bem como ficheiros de som e de imagem em movimento;
- introdução de campos tabelados, conduzindo à criação de "thesaurus" (tabelas hierarquizadas, em que se introduzem relações semânticas entre os termos) mono ou multilingues, o que, por seu turno, coincide com uma fase na elaboração de listas de termos, tendo em vista a uniformidade da sua utilização;
- transposição da informação de uma ficha para outra, no caso da existência de uma série de peças com características idênticas;
- criação de pesquisas pré-definidas ou com recurso a campos tabelados, o que facilita o processo, mesmo para quem conheça os conteúdos da base;
- difusão da informação (recorrendo a páginas dinâmicas HTML, edição electrónica, etc.) de acordo com as solicitações do pesquisador.

Neste momento, está instalado no Centro de Estudos do Património Cultural um banco de dados com registos referentes ao património cultural móvel e imóvel, em dois sistemas de informação constituídos por várias bases de dados inter-relacionadas.

Este sistema permite usufruir as vantagens de uma estrutura leve, sem prejuízo do trânsito entre informação e cruzamento de dados. Ou seja, foram criados, em cada base de dados, os campos necessários a uma informação hierarquizada e progressivamente seleccionada, de forma a que, no conjunto, tenhamos a informação completa, sem as contingências de uma ficha única demasiado extensa, diminuindo o espaço disponível no sistema e dificultando a pesquisa e todo o manuseamento da informação.

### **Actividades do CEPC no âmbito da inventariação**

#### **Inventário do património cultural móvel**

Inicialmente, a recolha incidiu em objectos museológicos, peças de património cultural móvel, existentes em colecções portuguesas, estatais ou

privadas, relacionadas com a história da missionação no antigo padroado português. Contudo, o que, desde logo, se tornou relevante foi a insuficiência da informação que lhes estava associada, decorrente das diferenças observadas entre o protótipo original e as produções sucedâneas, adequadas a um novo contexto existencial.

Sendo esta uma realidade que afecta qualquer registo patrimonial de peças irradicadas do seu centro de origem e possuidoras de referências plurais, parece tornar-se mais incisiva no âmbito da inventariação da arte religiosa: para lá das imposições que são postas à construção do objecto pelas contingências da sua funcionalidade litúrgica, são estas interpenetradas por outros factores das culturas locais, dados ancestrais de origens diversas, que interferem na sua concepção.

A mesma fusão surge nas representações de personagens ou cenas cristãs, em que para lá do programa iconográfico incorrem dados de outras realidades religiosas.

É, em ambos os casos, necessário recorrer ao apoio de especialistas em história da arte de outros países, para um conhecimento mais adequado das influências recebidas, escolas ou centros de fabrico, bem como de outros aspectos do imaginário que lhes sejam subjacentes. A confrontação dos vários referenciais e das informações relativas aos significados particulares de cada objecto, facilitada pelas novas tecnologias da comunicação global, através da criação de redes entre universidades e outros centros de investigação, permitiria compensar os processos de descontextualização e transferências sofridos, alargando o conhecimento de cada objecto, elaborando tipologias e favorecendo a criação de uma terminologia comum.

A intenção, nesta fase do trabalho, é reconhecer as diferenças materiais, formais e estilísticas entre peças com a mesma funcionalidade e, portanto, com a mesma ou equivalente designação.

#### **Ambiente de bases de dados**

Foi parametrizado pelo CEPC um sistema de dados, destinado a enquadrar a realização de exposições museológicas de carácter temporário. Não dispondo de uma colecção própria nem permanente, foi necessário incluir, junto ao modelo corrente de fichas de inventário de património cultural móvel, campos para gestão das peças, relativamente às condições de empréstimo, para informação adicional do catálogo e dos textos de apoio a incluir no percurso expositivo. É, por isso, constituído por três bases de dados relacionadas entre si:

1. MUSEU (base matricial) - contém a ficha de inventário, com os dados de identificação do objecto (título ou designação, autoria, local e data de

execução, material e técnica, dimensões), a descrição material e iconográfica, referências estilísticas, inscrições e marcas, historial, bibliografia, exposições, estado de conservação e restauros, imagens (imagem geral da peça e, eventualmente, da assinatura ou outros dados particulares digitalizados) e respectiva documentação, identificação do proprietário/coleccionador (registo completo do nome do proprietário/coleccionador e da forma como este pretende ser mencionado no catálogo); inclui a identificação da autoria e data em que a ficha foi produzida;

2. EXPOSIÇÕES (base associada à matricial) - contém informações de carácter administrativo, condições de empréstimo, de transporte e de montagem museográfica, valor para efeitos de seguro, dados relativos ao proprietário/coleccionador (nome, morada e contactos); inclui a indicação da data em que foi formulado o pedido de empréstimo, em campo numérico, para emissão de aviso de falta de resposta passado um mês ou outro prazo tido por conveniente;

Esta base que, numa instituição museológica tradicional, não se justificaria nos termos que se seguem, é particularmente importante para o CEPC, dado que, sem possuir colecção própria, colabora na organização de exposições temporárias com peças cedidas e cuja gestão é, portanto, necessária nestes parâmetros. Por outro lado, houve a necessidade de organizar os dados aqui incluídos numa base associada (e não em campos inseridos na base matricial), uma vez que o mesmo objecto pode ser integrado em várias exposições diferentes e cujo registo se pretende manter.

3. TEXTOS (base associada à matricial) - associa cada objecto ao tema em que foi integrado no guião de cada uma dessas exposições e contém o respectivo texto produzido para o catálogo, bem como toda a informação complementar que lhe esteja associada no percurso expositivo.

### **Inventário do património cultural imóvel**

Ainda no âmbito das actividades levadas a cabo pelo Comissariado da exposição "Encontro de Culturas", pretendeu-se estender a pesquisa ao património imóvel, recolhendo os dados disponíveis acerca dos edifícios relacionados com a actividade missionária portuguesa.

A recolha documental e fotográfica tem sido realizada em arquivos existentes em Portugal, estatais ou particulares, neste caso sobretudo os arquivos de ordens religiosas missionárias.

A informação obtida acerca de cada peça tem uma qualidade irregular: dados esparsos acerca dos edifícios, com designações, localizações e datações incertas, fotografias e outros elementos gráficos sem identificação,

faltando em regra o registo do encomendador, do arquitecto, do construtor, bem como da planta, estrutura e materiais usados na construção e decoração; além disso, falham outros dados de actualização, como a designação actual dos edifícios e locais ou alterações posteriores que tenham sofrido, em termos arquitectónicos e funcionais.

Assim, na primeira fase dos trabalhos, foi feita a recolha sistemática de todos os elementos gráficos disponíveis, relevando a pouca informação documental relativa a cada peça, e a sua introdução em base de dados, aguardando hipóteses de complementação e correcção ou confirmação posteriores. Neste nível primário do trabalho de inventário, correspondente à elaboração de listagens, não se definiram quaisquer critérios selectivos, sendo catalogadas todas as peças de que se tenha obtido informação e imagem identificativa.

A utilização de uma base de dados em suporte informático permite manter, a partir desta fase, um sistema de informação dinâmico, permanentemente em aberto. Em cada ficha, todos os campos aguardam, por isso, pesquisas a efectuar localmente e a recolha de dados correntes na memória do grupo em que a peça se insere ou guardados em arquivos que lhes sejam próximos.

É, neste âmbito, que mais oportuna surge a possibilidade agora aberta pelas novas tecnologias: o diálogo e a permuta de dados entre investigadores de zonas distantes, organizando os dados dispersos num tronco comum.

Assim, a segunda fase destes trabalhos orienta-se no sentido da comunicação electrónica de dados. O próximo passo é a abertura de uma página na Internet, onde se colocarão os dados disponíveis, as dúvidas e questões postas por cada peça, aguardando a ocorrência de informações distantes, que permitam um inventário cada vez mais completo e alargado do património arquitectónico de influência missionária portuguesa.

### **Ambiente de bases de dados *IMÓVEIS***

Para o inventário do património imóvel, foi estruturado um sistema de seis bases de dados relacionadas entre si, construída a partir dos elementos básicos destinados à identificação essencial da peça, até à informação mais aprofundada e até acessória que lhe possa ser associada. As bases que constituem este sistema são as seguintes:

1. **IMÓVEIS** - contém a informação essencial da peça (designação, local e data de construção), dados de preenchimento rápido, por escolha em lista de hipóteses definidas na parametrização, relativos a aspectos materiais básicos (material, tipo de implantação, tipo de planta) e uma imagem do imóvel;
2. **IMAGENS** - além da informação essencial (designação, local, data) automaticamente transferida da base imóveis, inclui uma imagem,

respectiva legenda e identificação da autoria; a existência desta base permite associar a cada peça um número indefinido de imagens, apenas limitado pela capacidade de gestão e armazenamento do próprio sistema;

3. PATIMOVE - além da informação essencial (designação, local, data) automaticamente transferida da base imóveis, inclui a informação referente à descrição histórica, iconográfica e material do imóvel;
4. REFERÊNCIA - inclui a indicação bibliográfica referente ao imóvel, com indicação da página ou páginas onde o imóvel é referenciado, bem como um espaço para observações críticas;
5. BIBLIOGRAFIA - em ligação com a base REFERÊNCIA, integra a ficha completa dos elementos bibliográficos (livros e artigos inseridos em colectâneas ou periódicos), de acordo com a NP 405 e respectivo índice;
6. TEXTOS - contém textos monográficos, não publicados, relativos ao imóvel.

Concretizando, parte-se da designação do imóvel até atingir, no topo da informação, um trabalho de tipo monográfico. Na base desta estrutura, situa-se o levantamento de peças, tal como definimos a primeira fase dos trabalhos efectuados, a partir da qual se definem patamares mais selectivos de informação conforme a importância patrimonial da peça. Entre as várias bases a navegação é fluída, funcionando como um todo, um universo único de toda a informação disponível e associada a cada uma das peças inventariadas.

#### **Funcionalidade da aplicação informática às actividades de inventariação**

A plataforma informática utilizada pelo CEPC<sup>10</sup> permite um sistema múltiplo e inter-relacionado de parametrização da estrutura de dados, campos, painéis de visualização, pesquisas cruzadas e exportação em diferentes formatos.

O dados são introduzidos em campos de texto de comprimento fixo ou variável, tabelas ou "thesaurus" de classificação temática, numérico, lógico, data, imagem, vídeo, som e objectos MCI, "Multimedia Control Interface" que possibilita a ligação a um equipamento com sinal vídeo, OLE, "Object Linking Embedded", que permite aceder a um determinado conjunto de informação contido noutros programas externos.

<sup>10</sup> A plataforma *SGBD Multimedia* (sistema integralmente desenvolvido em linguagem C++, permitindo a utilização de bases de dados relacionáveis que suportem ODBC e sendo aplicável nos sistemas SQLServer, Informix, Oracle e DB/2; funciona em ambientes Windows e pode ser disponibilizada em redes locais intra-net com servidores Unix, Aix, OS/2 ou Novell e em redes inter-net) foi oferecida pela DOT/SOGETI ([www.dot.pt](http://www.dot.pt)) - à Conferência Episcopal Portuguesa, em 1993, no âmbito da Exposição "Encontro de Culturas".

A pesquisa da informação faz-se em texto livre ou através das tabelas ou "thesaurus", de formatos pré-definidos ou, ainda, utilizando um histórico de resultados obtidos, permitindo, em todos os casos, o cruzamento de solicitações. Na construção interactiva da pesquisa, o utilizador define-a, passo a passo, indicando os campos e bases a pesquisar, estabelecendo entre eles relações copulativas ("e"), acumulativas ("ou"), de exclusão ("excepto") ou pela introdução de operadores de comparação (=, >, <). A pesquisa pode, igualmente, ser baseada em uma ou várias palavras ou números, sem que seja obrigatório indicar o campo onde aqueles estejam inseridos.

A utilização de tabelas, isto é, listas de termos invariáveis, constitui uma ferramenta de utilização de largo espectro entre as vantagens que uma base de dados oferece. Não apenas em termos de economia de procedimentos no lançamento dos dados (dado que uma vez definido e escrito o termo, com uma ou mais palavras, este é apresentado em formato de lista para escolha, sem necessidade de o digitar de novo), mas também por conduzir inevitavelmente à uniformização da escrita (isto é, o termo será sempre escrito da mesma forma em todas as circunstâncias, pelo que qualquer alteração significaria a criação de um novo termo).

Para o utilizador não familiarizado com o conteúdo dos dados, em que o desconhecimento de um termo ou a troca por um sinónimo pode invalidar a operação de pesquisa por uma ou mais palavras em texto livre, uma alternativa, para lá das pesquisas pré-definidas, é o recurso à consulta por campos tabelados ou de "thesaurus".

Um campo tabelado simples pode, por si só, aniquilar termos locais que são parte integrante da individualidade cultural de cada um. Se um produto informático obrigar à utilização de um único termo, eliminando todos os seus significantes, implica, nalguns casos, dificuldades de pesquisa e exploração dos dados contidos na base, subvertendo a filosofia inerente à utilização da informática como meio facilitador da comunicação. Assim, a utilização de "thesaurus" permite a criação de relações semânticas entre termos. Ou seja, embora a escolha, no que respeita ao lançamento dos dados, recaia num termo único, este não é exclusivo: quer no preenchimento do campo, quer na pesquisa, é possível utilizar outro termo, dado que o sistema reconhece a ambivalência entre eles. Este processo de linguagem controlada, embora não universal em bases de dados, encontra-se incluído nos pacotes de vários produtos informáticos e inclui: "nota específica", ou a descrição do signo utilizado; "termo genérico" e "termo específico", que estabelece uma relação hierárquica entre o todo e a parte; "termo a utilizar por", através do qual o registo de um termo é substituído por outro convencional, reconhecendo que ambos têm o mesmo referente; "termo utilizado por" estabelece a relação contrária ao anterior. Pela

utilização das duas últimas relações obtém-se que o resultado de uma pesquisa será igual, quer tenha sido feito pelo termo preferencial ou por um dos seus substitutos; no que respeita ao lançamento dos dados, mesmo que se introduza um termo substituto, fica registado o preferencial. Assim, quer no caso da definição de uma hierarquia ou da identificação de termos remissivos, o comportamento do motor de busca, em termos de preenchimento e de pesquisa é alterado pela presença deste tipo de relação semântica, tornando-os processos mais dinâmicos e permitindo, de forma controlada o uso de variáveis que não contrariam a uniformidade do resultado final.

Também, nas operações de consulta, se pode construir um ambiente de informação, no qual o utilizador disponha de um sistema de edição interactivo, isto é, no qual aquele fornece os dados necessários à sua definição, através de uma sequência de questões que abrangem as bases integradas, parcial ou totalmente. Sem especificar uma relação definida entre bases, cada um pode ser acedida de forma independente, obtendo, mesmo assim, após a digitação de uma expressão de selecção de informação, uma quantificação correspondente não apenas a essa, mas a todas as bases independentes que constam do ambiente.

O controlo dos acessos para manutenção, preenchimento e consulta são definidos pelo responsável ou administrador do sistema, garantindo a segurança e confidencialidade da informação introduzida nas bases; este elabora o perfil de cada um dos utilizadores, através da concessão de "passwords" em relação às quais se associa o tipo de acessibilidade (aos ambientes de trabalho, estruturas de dados, ecrans, previsualizações, acções, funções e procedimentos) que julgue pertinente. O perfil do utilizador é, para cada base de dados, composto por uma classificação de permissões que lhe são concedidas, sendo que pode ser autorizado apenas a realizar tarefas de consulta, ou a introduzir dados, ou, no nível mais elevado, a alterar e eliminar informação existente. Para os utilizadores, em cujo perfil se enquadre apenas a possibilidade de consulta, é possível criar a sujeição a formatos de previsualização, visualização, ordenação, listagens e impressão obrigatórios, bem como a seleções, que em regra, reflectem as fórmulas de pesquisa mais utilizadas.

Assim, é ao administrador do sistema ou a quem este permitir, que cabe o controle de acessos, delimitando níveis de leitura, inserção, actualização e eliminação dos dados, sendo que todos os campos constituintes das bases ou ambientes são elegíveis para integrar formatos de ordenação, previsualização, visualização, listagem ou ordenação. A parametrização de bases e ambientes pode, igualmente, constar da definição do perfil de utilizador.

Sendo a gestão dos dados da inteira competência e responsabilidade do administrador, é a esta condicionante que se associa a segurança da infor-

mação contida na base; além disso, esta é guardada dentro dos respectivos ficheiros de forma criptada, o que invalida qualquer tentativa de acesso não licenciado.

Isto não invalida outras precauções na apresentação pública dos dados. No actual estado da questão não existem sistemas invioláveis, pelo que apenas se garante a impossibilidade de acessos a dados confidenciais se estes não se encontrarem instalados. Por esse motivo, e apesar das garantias que os procedimentos acima referidos nos proporcionam, em todas as apresentações públicas feitas pelo CEPC, temos utilizado um equipamento exclusivamente adstrito, onde a informação de uso privado não é instalada, o que não invalida a introdução daqueles procedimentos.

### **Diversidade do património produzido em diversos contextos culturais e as contingências da sua inventariação**

O encontro entre civilizações e culturas provocou interferências a nível da produção patrimonial, bem como a troca de bens entre universos distintos de conhecimentos e experiências. Desta diversidade cultural resulta que, no decurso de actividades de inventariação, os profissionais se deparam com peças diferentes que carecem da opinião de especialistas integrados nos seus sítios de origem, sendo este um processo recíproco entre várias identidades culturais. A proposta consiste em encontrar canais acessíveis, rápidos e eficazes, que possibilitem a permuta de conhecimentos e informação, ou seja, estabelecer rotas de comunicação informática entre vários países, com a criação de "sites" específicos a esta função e sediados em organismos estatais ou particulares, ligados ao património cultural ou ao ensino.

A abertura de novos canais de comunicação facultados pelos meios electrónicos veio dinamizar este processo de entreaajuda.

A Direcção do CEPC encara, como prioridade, a criação de uma página na "internet", para a divulgação de dados "on-line", e da abertura de um "e-mail" dedicado à recepção de material informativo, em formato de texto e imagem, atingindo deste modo uma *comunicação global ao serviço da diversidade cultural*. Registadas que são as múltiplas e recíprocas influências entre Portugal e outros países e comunidades com que se estabeleceram os laços de uma História comum ao longo de cerca de cinco séculos, este será um dos processos mais directo e acessível para averiguar e confirmar os elementos das diferentes culturas na produção artística de cada povo.

## Anexo - Relatório do processo de inventário arquitectónico Igreja de Santo António da Polana, em Maputo, e Moçambique

Tendo como pretexto a participação do CEPC no *V Encontro de Museus e Comunidades de Língua Portuguesa*, o que implicou a permanência de 8 dias em Maputo, com cerca de dois dias úteis de actividades livres, identificámos três edifícios religiosos, cuja documentação pretendíamos completar:

- Sé Catedral de Maputo;
- Igreja de São José de Lhanguene;
- Igreja de Santo António da Polana.

O trabalho que apresentamos nesta sessão refere-se a este último edifício e foi efectuado no local, pelas signatárias, durante uma tarde, com tarefas que incluíram pesquisa documental, no arquivo da instituição, e a captação digital de imagens. Para esta campanha de inventário no terreno utilizámos o seguinte equipamento informático:

- um computador portátil equipado com uma base de dados;
- uma máquina fotográfica digital.

A informação obtida é elementar, de acordo com a intenção subjacente à parametrização das fichas das bases IMÓVEIS, IMAGENS e PATIMOVE, por serem aquelas que requerem preenchimento ou confirmação de dados no local; o preenchimento das bases REFERÊNCIA e BIBLIOGRAFIA são realizados em bibliotecas e a base TEXTOS depende da produção de monografias não publicadas, a qual é desconhecida na própria instituição.

A realização de inventários recorrendo às novas tecnologias faz com que, aparte o investimento inicial, que pode ser muito diminuído recorrendo ao mecenato e a apoios comunitários, no caso de Portugal, ou a programas para o desenvolvimento, no caso dos países africanos, seja substancialmente mais eficiente, produzindo, em menos tempo, informação que pode ser imediatamente disponibilizada.

Universidade Católica Portuguesa  
Instituto de Coordenação da Investigação Científica

(Base IMOVEIS: Ficha de Identificação)

**Centro de Estudos do Património Cultural**

Igreja de Santo António de Polana

Laurenço Marques - Maputo

Moçambique

Século XX -1961/62

**Função inicial:** Culto

Obs.: tem anexa a residência da comunidade de  
frades franciscanos

**Função Actual:** Culto

**Características arquitectónicas:**

edifício único; planta centrada; integrado em  
aglomerado; urbano

Obs.: Foi restaurada em 1982.



(Base PATIMOVE: Ficha de Descrição)

**Encomenda:** Ordem Franciscana

**Arquitecto:** Nuno Craveiro Lopes

**Constructor:** Pinho Morgado, Engenheiro responsável pela obra.

**Data de Inauguração:** 13 de Junho de 1962

**Materiais:**

**Estrutura:** Betão armado sob cofragem de madeira de aregon-pin.

**Chão:** Pastilha cerâmica

**Paredes:** Betão e vidro

**Cobertura:** Betão

**Decoração:** Paredes em betão à vista e vitrais

**Dimensões:** Cerca de 50 m de diâmetro.

**Historial:**

A primeira pedra foi lançada em 11 de Julho de 1952 e terminada em finais de 53. Foi inaugurada em 13 de Junho (dia de Santo António) de 1962.

**Descrição:**

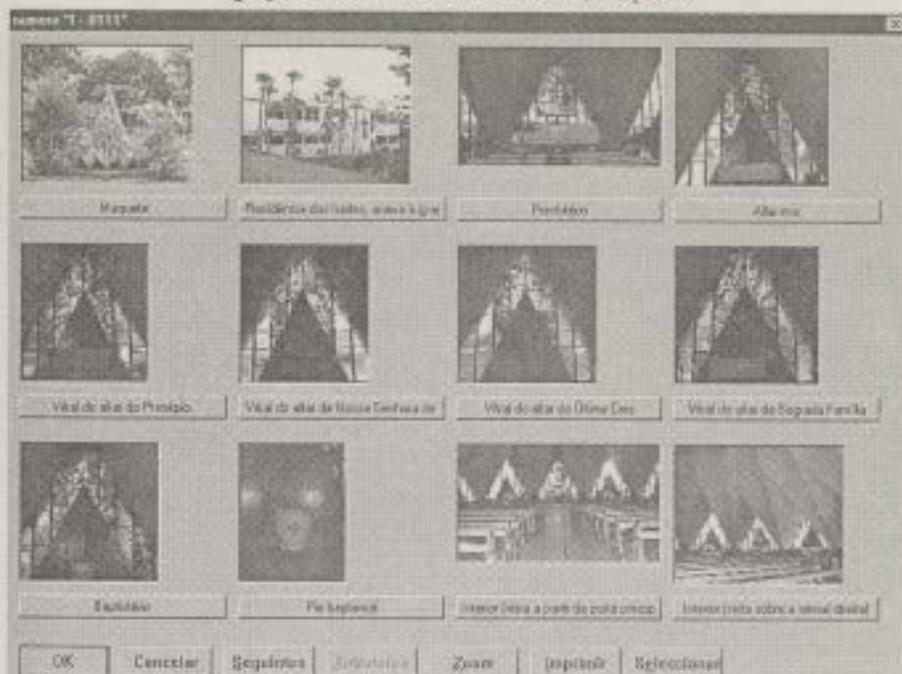
Do ponto de vista formal e estilístico, a igreja aproxima-se do modelo da catedral de Brasília, por Óscar Niemeyer, de 1960.

A igreja de planta circular com cobertura em sucessivas cascas de betão poligonais, reproduzindo, vista do exterior, a forma de um lírio (atributo a Santo António) invertido. No interior, uma cruz metálica embutida no chão marca os eixos da entrada ao altar-mor e o que lhe é perpendicular. Ao longo do perímetro, uma sequência de sete painéis em vitral figurativo (representando, o altar-mor, Santo António a pregar aos peixes e, os restantes, Presépio, Sagrada Família, Baptismo de Cristo, Última Ceia, S. Francisco a enviar os seus frades para as missões e a Aparição de Nossa Senhora aos três pastorinhos) intercala com painéis de vidro colorido. A entrada faz-se por três portas de vidro branco e ferro forjado, situadas na diametral oposta ao presbitério.

Obs: Em 1982, altura em que foi objecto de restauro, foi construída a capela do Santíssimo.

**Bibliografia:** *Boletim*. Movimento de Renovação da Arte Religiosa. (8) de Janeiro de 1962.

Previsualização das imagens da base da Igreja de St.<sup>o</sup> António de Polana, Maputo.





## *22. A experiência de documentação e investigação no âmbito do Projecto Arte Maconde (Moçambique)*

**Gianfranco Gandolfo**

Departamento de Museus da Direcção Nacional da Cultura, Moçambique

O Projecto Arte Maconde é um projecto da Direcção Nacional da Cultura e do Departamento de Museus, financiado pela União Europeia, em que tive o prazer de trabalhar durante pouco mais de dois anos, de fins de 1966 até aos primeiros meses de 1999. As acções desenvolvidas, principalmente no âmbito da documentação e investigação, visavam um melhor conhecimento da arte Maconde para sua melhor valorização e divulgação. O grupo étnico Maconde, desde tempos muito recuados, expressa-se em diferentes manifestações culturais que denunciam um refinado sentido estético: decorações corporais, penteados, máscaras, olaria, objectos de uso prático e ritual, escultura.

### **Os valores culturais e o isolamento dos Maconde**

Este é um dos primeiros preconceitos que muitas vezes se encontra na documentação escrita sobre os Maconde. Para já os Maconde são dois povos que ocupam os planaltos dos dois lados do rio Ruvuma, fronteira entre Moçambique e Tanzânia, que têm o mesmo nome e a mesma língua, mas cujas culturas se diversificaram. Um exemplo de multi-culturalidade dentro de um mesmo grupo étnico, que seria interessante investigar, em colaboração com os países que contornam Moçambique, também para outras etnias divididas pelas fronteiras que definiram África assim como a conhecemos hoje. O seu pretendido isolamento e a pureza da sua cultura não parecem ser valores por si próprios. Os Maconde, seja em Moçambique seja na Tanzânia, convivem e conviveram com outros povos autóctones, tiveram contactos com comerciantes, missionários, administradores, exploradores, interagiram com a realidade e o problema de qualquer investigador é analisar as expressões desta complexidade cultural. No âmbito do projecto foi promovida a tradução do relatório de viagem de Karl Weule, etnólogo alemão que percorreu o sul da Tanzânia no início do século XX, estudando os povos daquela área, entre os quais os Maconde. É uma contribuição para poder comparar as duas culturas Maconde, mas também para compreender as mudanças nas disciplinas sociais (ver o estudo de Jorge e Margot Dias sobre "Os Macondes de Moçambique").

Durante o Projecto Arte Maconde iniciamos uma base de dados com os nomes dos escultores Maconde e outros elementos biográficos essenciais. Deparamos imediatamente com inúmeros problemas. O problema ortográfico e suas implicações na criação de uma base de dados. A língua é uma importante expressão cultural e interessa ver como no período colonial e depois da independência, por razões diferentes, as línguas de Moçambique tiveram dificuldades em ser reconhecidas como tais e ainda hoje é frequente ouvir designa-las como dialectos, com toda uma conotação negativa deste termo.

### **Diversidade e estandardização, acessibilidade dos dados e necessidade de simplificação: Os nomes como chave de leitura da complexidade cultural**

#### **Nome e identidade individual**

O nome e o apelido em língua Maconde têm significados; muitas vezes são palavras que descrevem de forma irónica a pessoa.

O nome tem um significado especial, o nome é a pessoa; as crianças, na altura dos ritos de iniciação, passando para outra fase da sua vida adquirem um novo nome e ninguém, incluindo eles próprios, pode utiliza-lo a seguir. Nos livros que constituem a obra de Jorge e Margot Dias "Os Macondes de Moçambique", fala-se da sepultura simbólica numa panela de barro do nome dum homem, que adquirindo um novo estatuto como chefe, muda o seu nome. A mudança de nome marca as mudanças importantes na vida de uma pessoa.

#### **Nome e estrutura da família**

A estrutura do nome, como em outros grupos étnicos de Moçambique, inclui nome e apelido do pai e permite recuar no tempo e conhecer algumas gerações.

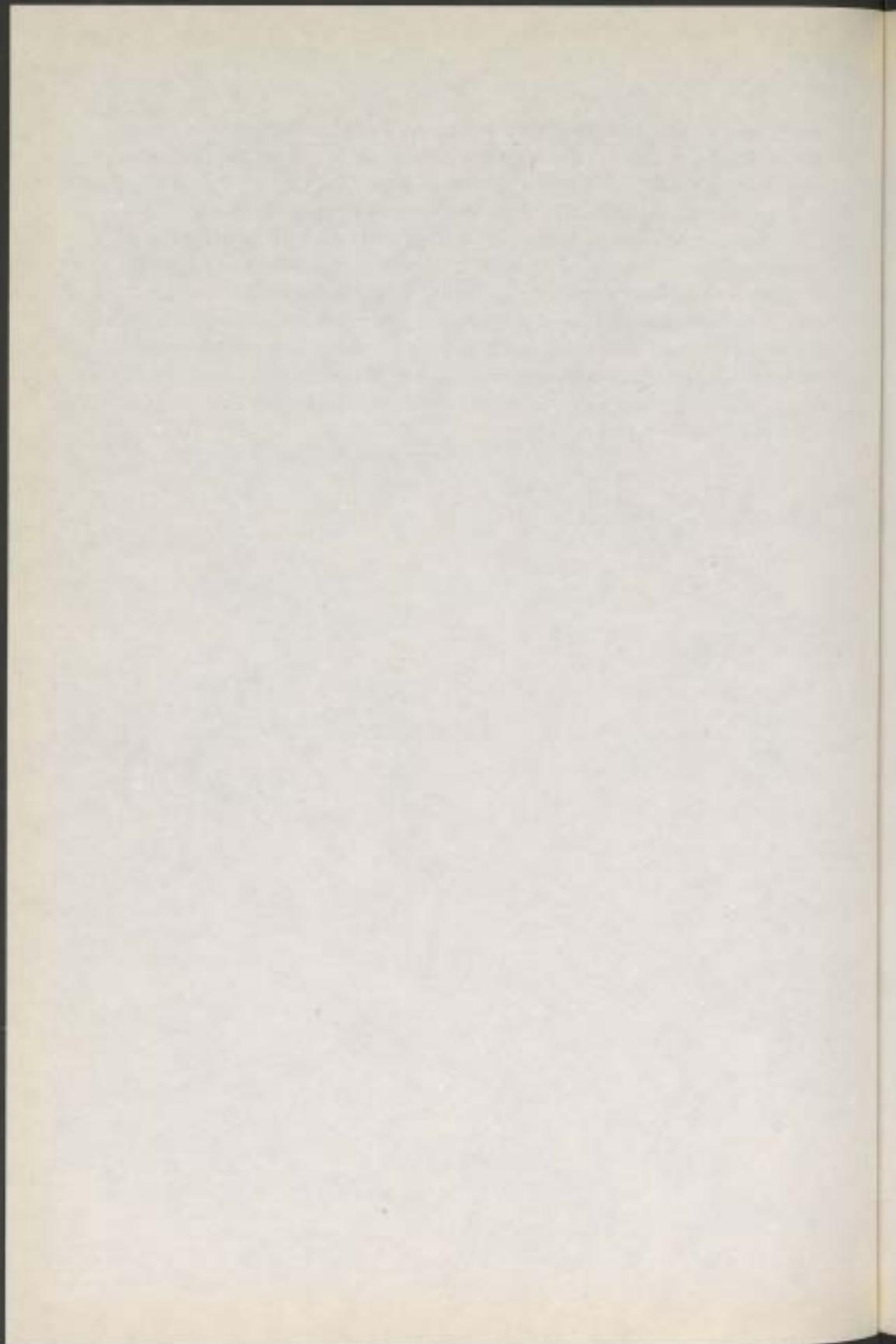
A etnia Maconde é matrilinear, o nome refere-se à família do pai, mas quando se procura identificar uma pessoa, faz-se referência ao likola (família) da mãe.

#### **Nome e história**

No processo de assimilação o nome e o apelido em línguas locais desapareceram dos documentos oficiais. Aparecem assim nomes europeus, pessoas que viveram em áreas de penetração das missões católicas onde foram baptizadas, mas também nomes que denotam o contacto com as culturas da costa, adquiridos às vezes através do casamento com mulheres islâmicas,

nomes novos que os Macondes emigrantes na Tanzânia adquiriam na altura do "manamba" e depois para fugir aos agentes do colonialismo, em suma através dos nomes aparece toda a história do povo Maconde.

É esta complexidade que também se encontra na expressão escultórica; a arte Maconde é a minha principal "doença" dos últimos quinze anos e provavelmente não posso ser apreciador imparcial, mas acho que não pode ser interpretada a sua complexidade com termos como artesanato, *tourist art*, arte tribal, numa fase em que o seu estudo, o conhecimento das tendências e dos seus principais intérpretes ainda se encontra numa fase inicial. Espero que o trabalho realizado durante o Projecto Arte Maconde, ainda muito longe de ser concluído, tenha sido uma contribuição para um melhor conhecimento desta expressão artística.



### 23. *Documentar: um desafio do presente*

**José Capão**

Director da Livraria, Imprensa Universitária da UEM. Moçambique.

#### **Introdução**

Trabalhei durante mais de 15 anos no Ministério da Cultura de Moçambique, na área do património cultural, a maior parte do tempo ligado a actividades de investigação e documentação. Os últimos trabalhos consistiram em colaborar na organização da documentação do Museu Nacional de Arte, em Maputo, e do Museu Nacional de Etnologia, em Nampula.

Com isto, pretendo justificar o atrevimento de vir aqui apresentar as reflexões sobre essas minhas experiências. (De facto, não consegui dizer à Alda que não!)

Sinto-me muito honrado por me ter sido dada a possibilidade de ter a palavra no vosso seio durante a realização deste Encontro de Museus e peço-vos um pouco de paciência para escutarem o que considero pertinente para o debate sobre o tema em questão.

Nesta intervenção pretendo lançar o debate sobre as seguintes questões:

- porquê documentar? Será que é assim tão importante a actividade de documentar?
- quais foram os principais problemas que se colocaram às actividades de documentação? como foram enfrentados esses problemas?
- que recomendações seria capaz de dar?

#### **Porquê documentar**

O mundo está numa fase de transformações sem precedentes, de tão rápidas e profundas. No lugar mais recôndito do mundo, na aldeia mais longínqua de África, todos querem estar sintonizados com o mundo moderno. Todos querem escola e até universidade para os seus filhos, hospital, automóvel, telefone e televisão.

O acesso crescente à formação, informação e nível de vida universais naturalmente arrasta consigo um desligamento progressivo do modo de vida, de pensar e de se expressar específicos dos indivíduos, de pequenos grupos (famílias, clãs, etnias, etc.), povos e até grandes grupos de povos (africanos, escandinavos, anglófonos, cristãos, muçulmanos, etc.).

Está portanto a crescer uma identidade universal com a assimilação e reconhecimento/aceitação por parte de todos dos elementos culturais que constituem a diversidade (línguas, música, culinária, tecnologias, vestuário, etc.). Podemos dizer que cada vez mais assumimos e/ou consumimos a cultura dos outros e, por vezes, até somos os seus principais promotores.

Este fenómeno, no entanto, não acontece numa base de igualdade entre todos os intervenientes. Há elementos de diversidade que são dominados e têm até tendência a desaparecer do panorama cultural.

Parece também ser este o caso da cultura moçambicana. Primeiro negada e subalternizada no período colonial e depois atacadada forçadamente ao projecto político imediato do período pós-independência, a cultura moçambicana está actualmente submetida a um processo de globalização em que os valores em expansão se impõem e nem sempre respeitam a identidade e a diversidade.

Por exemplo, constatamos que há casos de extinção e de regressão de expressões culturais e artísticas: tecnologias tradicionais, línguas africanas, medicina tradicional, música tradicional, artesanato, etc..

Se estamos de acordo que o processo de globalização não deve significar necessariamente o desaparecimento dos elementos culturais locais, temos de ser capazes de tomar iniciativas de desenvolver e promover a cultura de forma a que possa conviver com o mundo globalizado.

Neste contexto de afirmação e promoção da diversidade com vista ao reforço da identidade individual, de grupo, nacional e até universal, a documentação, associada à investigação, desempenha um papel fundamental. Trata-se de salvaguardar a informação que valoriza os bens culturais, desde a história dos objectos e o registo de todo o tipo de expressões culturais e artísticas até ao estudo das sociedades e dos contextos em que surgiram esses bens.

Sem documentação não é possível estudar convenientemente nem as sociedades, nem os objectos, nem as expressões culturais e artísticas; sem investigação não é possível documentar convenientemente esses valores. Sem documentação e investigação, não é possível pôr em evidência os valores intrínsecos da cultura, que constituem a identidade.

No caso de Moçambique e, penso, de outras sociedades africanas, em que a cultura é um património vivo em profundo e rápido processo de transformação, a necessidade de documentar a cultura e as transformações culturais que se vão operando é fundamental para evitar, a curto prazo, a perda definitiva de informação essencial à preservação e reforço da identidade.

### **Principais Problemas**

Os problemas gerais que abrangem todo o património cultural são, como sabem, a ausência e/ou a escassez de recursos, sobretudo pessoal qualificado e financiamentos.

A escassez de recursos abrange todos os sectores de desenvolvimento, pelo que, na sua distribuição, a preservação do património e da identidade ainda não estão no rol das prioridades nacionais.

A escassez de recursos obriga as instituições especializadas e os profissionais da área a procurarem apoios na cooperação internacional. Estes apoios externos têm financiado a assistência técnica, a aquisição de equipamentos, a formação de pessoal e até o funcionamento corrente, e têm permitido desencadear e implementar um conjunto de actividades de importância inegável.

Contudo, é difícil dar continuidade aos projectos suportados por estes financiamentos externos. O governo normalmente não tem capacidade financeira para disponibilizar os recursos que representam as suas responsabilidades como contrapartida nacional e, terminado o projecto, as condições e as rotinas de trabalho criadas têm tendência a degradar-se.

No que se refere à escassez de pessoal qualificado, nos Museus em que trabalhei estava reflectida num conjunto de problemas dos quais destaco os seguintes:

- a falta de um sistema de documentação do acervo: documentação dispersa resultante de muitas actividades realizadas ao longo da história da instituição, nenhuma delas com implantação sólida;
- a falta de rotinas documentais seja na organização da documentação do acervo, seja na organização da documentação especializada da biblioteca ou centro de documentação;
- falta de capacidade financeira para aquisição documental para a biblioteca ou centro de documentação;
- falta de articulação adequada entre a documentação e os outros programas da instituição: programas de investigação, edições, exposições, etc..

### **Recomendações**

Diz-se que a perfeição é inimiga do óptimo e que o óptimo é inimigo do bom. De facto, sem pessoal qualificado para a área de documentação será muito difícil atacar os problemas de uma forma adequada e completa. O que é então possível fazer?

Entre as muitas recomendações que poderiam ser feitas, destaco as seguintes:

- a) no caso de ser possível obter um financiamento específico para a área de documentação, será necessário contratar assistência técnica especializada que ajude a estabelecer um sistema de documentação e de rotinas documentais.

Na sua implementação, este sistema deve prever uma separação das

actividades: aquelas que poderão ser realizadas com os recursos existentes na instituição; e aquelas que só poderão ser realizadas por pessoal especializado e/ou que envolvam custos que ultrapassem a capacidade financeira existente.

Esta separação permite que, em quaisquer circunstâncias, a documentação tenha um funcionamento mínimo indispensável. Pelo menos o que garanta a segurança e a salvaguarda dos bens culturais.

- b) as actividades de documentação não deverão ser planificadas como tendo uma existência independente das restantes actividades da instituição. Será certamente muito mais fácil incluir e orçamentar as actividades de documentação integradas noutros programas da instituição.

Só para dar um exemplo, em vez de programar a fotografia de todos os objectos de um acervo, podemos programar a fotografia de uma parte deles com o objectivo de editar uma brochura. É muito mais fácil obter recursos para custear essa brochura e assim podemos ficar com uma parte do acervo documentada com fotografia.

O mesmo poderá ser feito com os programas de investigação da instituição (e não só), que poderão ser aproveitados para recolher informações e documentar uma parte dos objectos da instituição e para adquirir bibliografia para a biblioteca ou centro de documentação; igualmente para as actividades de divulgação.

## 24. O Projecto do Museu do CFM: Para que a memória permaneça viva

Julieta Massimbe

Museu do Caminho de Ferro (Projecto), Moçambique

### Introdução / Motivação

O Universo ferro-portuário em Moçambique é uma realidade complexa e rica, recheada de larga experiência secular.

O CFM foi, durante mais de um século, o único explorador das linhas ferroviárias e dos portos moçambicanos.

A cerimónia de abertura oficial da linha férrea Lourenço Marques-Pretória é feita a 8 de Julho de 1895. Doravante, surge como um gigantesco empreendimento empresarial com um grande poder dirigido ao campo económico, social, político, cultural e histórico, com uma estrutura de um Estado dentro do Estado.

Com as posteriores ligações ferroviárias com os países vizinhos, designadamente com a construção de Ressano Garcia, de Goba e do Limpopo, garante-se uma actividade sistemática e característica desta actividade.

Assim, ao longo de gerações criou-se uma cultura ferro-portuária, permitindo-nos concluir que o CFM foi fonte de História, palco de política e mecenas da cultura.

Tem a responsabilidade histórica de, ao longo de gerações, ter deixado um legado importante, criando ao mesmo tempo nobres tradições do operariado. Esse legado não pode ser destruído.

Dentro da actividade institucional, no período da independência, funcionou sob os auspícios do Ministério dos Transportes, como Direcção Nacional.

Nos finais do década de 80, passa do Estado para empresa estatal e, em meados dos anos 90, para empresa pública.

Hoje, esta empresa encontra-se num processo de passagem de gestão para mãos privadas, tornando-se uma autoridade concedente em nome do Estado.

Nesta fase de mudança é imperioso que o CFM não morra através da valorização do seu legado secular e isto é possível através de um Museu, que permita perpetuá-lo.

A ideia de criação de um Museu do CFM não é recente, reporta-se aos primeiros anos de actividade desta empresa, em que as grandes conquistas e

acções realizadas foram tidas como importantes para o desenvolvimento socio-económico deste sector tão vital para o País. Assim, frutíferas experiências revelam-se como merecedoras e dignas de um registo que permita eternizar tais realizações. São mais de cem anos de actividade servindo as populações, no seu transporte e de carga, que criaram infra-estruturas de grande valor e que testemunham todo um percurso meritório.

Ora, as grandes mudanças protagonizadas por todos os agentes de trabalho que, no terreno, se foram envolvendo nas acções identificadas no âmbito desta actividade ferro-portuária deverão ser reportadas neste tipo de instrumento. Não existe na história do nosso País qualquer menção a actividade na área de Museus de natureza tecnológica e, por essa razão, todo o terreno está ainda por desbastar.

Como mecenas das grandes tradições culturais de Moçambique, o CFM associa-se a este empreendimento, promovendo-o.

Assim, o Museu do CFM surge como um empreendimento merecedor de grande atenção da instituição a que estamos ligados, por forma a se destacar o papel que cabe a cada um no tocante aos objectivos definidos.

Desde os técnicos a trabalharem na área, aos trabalhadores dos sectores produtivos, tudo se fará para se aliar os dois tipos de actividade - a ferroviária e a portuária, para benefício da instituição.

Sem descurar a estrutura museológica em si, o enriquecimento em termos de materiais disponíveis será de acordo com o que historicamente marcou a vida desta centenária empresa.

O objectivo principal será fazer do Museu uma componente didáctica e formativa para o público que pretendemos atingir.

### **Os materiais e sua recolha**

Os maquinismos, instrumentos de via e obras e outros objectos de sinalização e manutenção, tracção e outros pertencem a uma relação de materiais que têm sido referência importante na área ferroviária, em especial.

Os diversos materiais recolhidos podem ser classificados por grupos, pois a recolha tem sido direccionada nas diferentes divisões do CFM, cujas actividades constituem o fulcro da actividade da empresa, que permitem centralizar e conhecer a realidade passada e presente da empresa.

### **Pessoal envolvido**

Nesta actividade verifica-se o envolvimento de pessoal bastante reduzido. Trata-se da responsável pelo Projecto de Criação do Museu da empresa e de mais alguns trabalhadores que constituem os Núcleos de Museu nas diferentes Direcções Executivas.

### **O Projecto: conceptualização, localização, tipologia e objectivos**

O Projecto de criação de um Museu tem a ver com as condições que permitirão a construção do mesmo, de raiz, ou a remodelação de um edifício anteriormente existente, para o devido efeito.

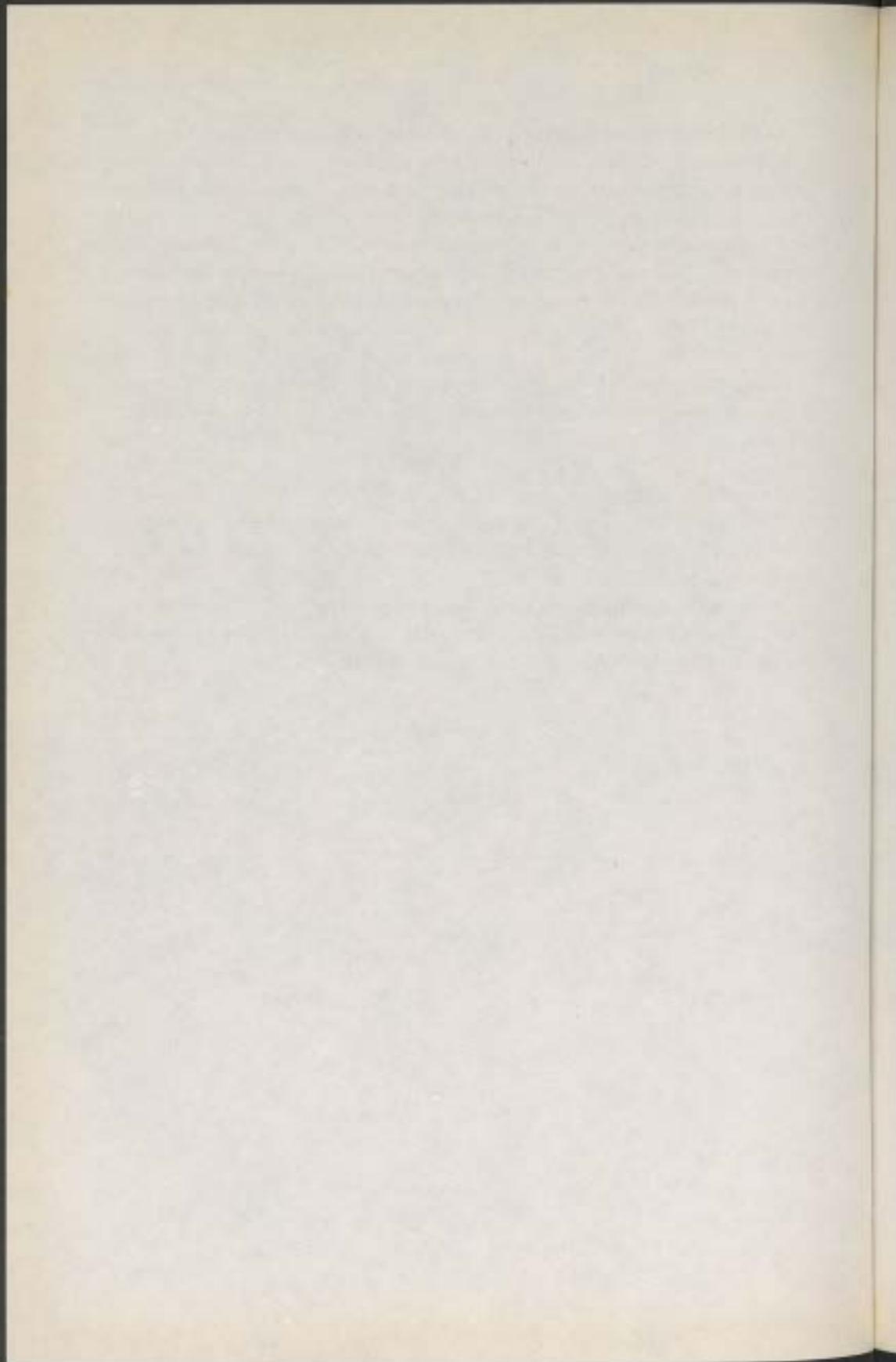
Propõe-se que o mesmo se localize numa área junto a um complexo ferro-portuário e, perto de um centro urbano, por forma a permitir que maior número possível de visitantes possa dar o seu contributo e apreciação, pois a camada estudantil e os turistas são os maiores frequentadores deste tipo de locais.

O carácter tecnológico científico e cultural deste empreendimento permitirá que o objectivo de servir na formação da massa laboral ferro-portuária seja um exemplo a seguir.

### **As metas a atingir**

Uma das metas a atingir é a de servir de instrumento do que se concentrou e existe ao longo dos últimos anos da história desta instituição como testemunho do contributo dado ao País.

A eficiência de um sistema audio-visual pode ser testada ao colocarmos à disposição dos demais toda a gama de materiais recolhidos e particularmente os que fazem parte do colecção de relíquias da Empresa.



## 25. *Padrões de povoamento no vale do Zambeze*

Solange Laura Macamo

Departamento de Monumentos da DNC, Moçambique

### **Introdução**

Desde 1993 foi encetado um estudo concentrado na compreensão do fenómeno do urbanismo, que tem origens no início do segundo milénio AD., em Moçambique e mais concretamente no vale do Zambeze. Trata-se dos monumentais amuralhados, hoje existentes em forma de ruínas. Estudos arqueológicos precedentes dão conta da existência dos amuralhados não só em Moçambique, como no Zimbabwe (onde foi encontrado o Grande Zimbabwe), África do Sul, Botswana e ainda em Angola. Geograficamente os amuralhados têm como limite da sua expansão de norte a sul, o rio Zambeze e o rio Limpopo, respectivamente. Os pioneiros portugueses em Moçambique optaram pela designação de recintos amuralhados e mais tarde amuralhados e incluíam neste padrão todas as ruínas de empedrado, consistindo em complexos de amuralhados, fortins, simples construções desmornadas, torres cônicas, túmulos e fundações de habitação (Oliveira, 1973).

Os estudos sobre os amuralhados despertaram também o meu interesse pela compreensão dos padrões de povoamento, particularmente no vale do Zambeze.

O meu objectivo, com esta comunicação, é discutir os padrões de povoamento no vale do Zambeze e alargar o estudo dos amuralhados. Penso que desta maneira será possível compreender melhor fenómenos relacionados com o modo da sua construção e a diversidade cultural.

### **Definição de padrões de povoamento**

Os estudos sobre padrões de povoamento na África Austral, no geral, constituem um domínio de pesquisa das comunidades utilizadoras do ferro juntamente com a olaria (Ver p.e. Huffman 1986, p.6). A etnografia tem sido de grande utilidade para o arqueólogo, para a reconstituição de padrões de povoamento do passado. A olaria ajudou significativamente a caracterizar os amuralhados como parte da tradição zimbabwe, através da forma, técnicas e padrões típicos de decoração.

O padrão de povoamento da tradição zimbabwe identifica-se culturalmente com a presença shona na zona central de Moçambique, principalmente no vale do Zambeze. Na tradição zimbabwe, o padrão de povoamento define-se através da distinção nítida entre a aldeia comunitária e o centro do poder administrativo da elite. Os prestigiosos amuralhados de forma circular regra geral situam-se no topo da montanha, ou na parte central da região. A comunidade em si, vive fora do amuralhado, ou perto do vale dos rios, a fim de produzir alimentos para a elite, designadamente através da prática da agricultura e da pastorícia. Sem dúvida que a principal função dos amuralhados é circundar casas de habitação no seu interior, onde habita a elite. Estas habitações são feitas de palha, daga e estacas de madeira. Mas também estas casas foram encontradas no cimo de plataformas de pedra. Estudos indicam que o modelo do povoamento da tradição zimbabwe não é sempre sinónimo de amuralhado. A habitação central da elite continua a existir lá onde não há amuralhado. Este modelo subsistiu até aos nossos dias. As interações culturais no vale do Zambeze reforçaram este modelo. Irei incidir a minha análise na província de Tete.

#### **Alguns aspectos de natureza etno-linguística**

A população da província de Tete fala principalmente o Cinyungue, uma das principais línguas de Moçambique. O Cinyungue original no passado era chamado shidema (Santos Júnior 1940). É importante observar que o vale do Zambeze em Moçambique é caracterizado por um mosaico de grupos étnicos, o que enriquece a nossa cultura. Os mais significativo são os grupos Nyungwe, Sena e Podzo (Rita-Ferreira, 1975, Duarte 1987). Os Nyungwe vivem também no Malawi (Rita-Ferreira, 1975). Existem afinidades entre os Nyungwe com os Mashona que são provenientes do planalto do Zimbabwe, no que se refere a práticas religiosas e até certo ponto a língua (idem). De acordo com a tradição oral, os shonas originais eram chamados Mashinda (Santos Júnior, 1940). Na sua expansão para o norte, quando alcançaram o Vale do Zambeze encontraram-se com os Madema, um subgrupo Maravi (Macamo e Duarte, 1996).

#### **Sequências culturais no vale do Zambeze**

As primeiras comunidades de agricultores chegaram gradualmente ao vale do Zambeze, durante o primeiro milénio, trazendo consigo atributos culturais como trabalho de ferro, tecnologia agrícola e vida sedentária. Não sabemos qual a língua falada por estas primeiras comunidades. Ao que parece elas substituíram e integraram os caçadores e recolectores locais. O seu padrão de povoamento define-se pela preferência de um ambiente de

savana ao longo de cursos de rios, enquanto os seus sucessores começaram a colocar as suas aldeias em posições elevadas ( Maggs; Pwiti, 1998).

O último padrão de povoamento está associado com o aparecimento dos amuralhados, sendo o mais importante de todos, o Grande Zimbabwe, fundado no sec. XIII na actual República do Zimbabwe. Isto teve igualmente influência no vale do Zambeze.

O subsequente abandono do Grande Zimbabwe no sec. XV deu lugar ao aparecimento do estado de Mutapa. Embora o sucessor estado de Mutapa e as suas capitais não tivessem muito a ver com os amuralhados eles incorporaram esta cultura, como modelo de povoamento. Amuralhados no vale do Zambeze usados como capital pelo estado de Mutapa eram raros por volta do sec. XVI (Beach, 1980). Quase sempre os Mutapas nessa altura circundavam as suas propriedades com estacas (Mudengue, 1988).

A chegada dos portugueses à costa oriental de Moçambique em 1497-98 é contemporânea com a gradual dispersão da construção dos amuralhados no vale do Zambeze e também com a implantação do estado de Mutapa. Os portugueses alcançaram o interior em 1530, indo para a sede do Mutapa. Nessa altura penetraram no vale do Zambeze. Construíram para si feiras, fortes, incluindo aringas.

Estudiosos integraram este processo e todos os contactos culturais nesta micro-região dentro do estado de Mutapa (Pikirayi, 1993).

Ao avaliar esta informação temos em conta a presença de fortificações ou aringas, paliçadas, que estão associadas com os Prazos da coroa portuguesa e estados tributários (Isaacman, 1979; Pelissier, 1984) e as relações que tiveram ou que poderão ter tido com os amuralhados (Liesegang, 1995), com pessoal). Tal aspecto deve-se ao facto de que alguns prazos são tão antigos quanto o estado de Mutapa (Ellert, 1993). Pellissier(1984) considera os prazos como estados secundários, sendo o de Mutapa o principal.

Esta ideia é reforçada pelo facto de que a maioria das aringas, ou paliçadas terem sido construídas pelos prazeiros durante o período de Mutapa (Ellert, 1993). Estes localizaram-se no vale do Zambeze.

As aringas assimilaram o modelo shona de circundar habitações, a partir do sec. XVII. Inclusivamente as primeiras aringas usavam estaca para vedar as habitações. Este material de construção foi mais tarde substituído por pedra de modo a assegurar maior protecção (Isaacman, 1979).

O sistema dos prazos foi uma instituição criada para servir como base para obtenção de ouro, marfim e para a garantia de receitas agrícolas dos camponeses. Os prazeiros também permutavam missangas e panos com a comunidade. Em 1750 havia mais de 100 prazos na província de Tete. Um século mais tarde apenas 20 (Costa, 1980).

Os prazeiros incorporaram tradições africanas, dentro do estado de Mutapa. Esta "africanização" foi uma estratégia que visava diluir a diferença entre si e as comunidades locais.

A intensificação da escravatura em meados do século XVIII e a invasão Nguni de 1830 originou o declínio do sistema dos prazos no vale do Zambeze (Rita-Ferreira, 1975).

### **Descrição de povoamentos**

De acordo com a sequência cultural acima descrita, presenciamos os seguintes padrões de povoamento no vale do Zambeze, estabelecidos, pelo menos a partir de meados do sec. XV, o que foi também comprovado arqueologicamente. Eis alguns exemplos significativos para a compreensão dos padrões de povoamento no vale do Zambeze:

#### **Songo.**

É um amuralhado de pedra granítica, localizado no centro da vila do Songo, no distrito de Cahora Bassa, na província de Tete. As ruínas consistem numa plataforma artificial de pedra erguida numa elevação semi-circular na quota de 60 m de diâmetro e 10m de altura. A principal entrada ainda contém uma escada curvada feita de pedra. Por cima da plataforma foram erguidas quatro casas de habitação que pertenciam á elite dirigente, cujos vestígios foram encontrados em forma de antigas fundações. Os arqueólogos atribuíram a este padrão de povoamento o nome de "estilo Khami" (Robinson, 1959), fundado em Khami (datado dos sec. XV a XVIII) onde foi identificado inicialmente o padrão de construção em plataforma. Songo foi inicialmente descrito por Santos Júnior (1940), mais tarde em 1971-2, foi escavado por Miguel Ramos (1980), no âmbito das operações de salvaguarda derivadas da construção da barragem de Cahora-Bassa. Em 1980, as ruínas foram visitadas por uma equipe do ex- Serviço Nacional de Museus e Antiguidades dirigido por Ricardo Teixeira Duarte. Desde 1995, a estação foi integrada nos estudos arqueológicos dos amuralhados da Universidade Eduardo Mondlane - Departamento de Arqueologia e Antropologia, com os auspícios da SAREC - Suécia.

#### **M'bire Nhantekwe**

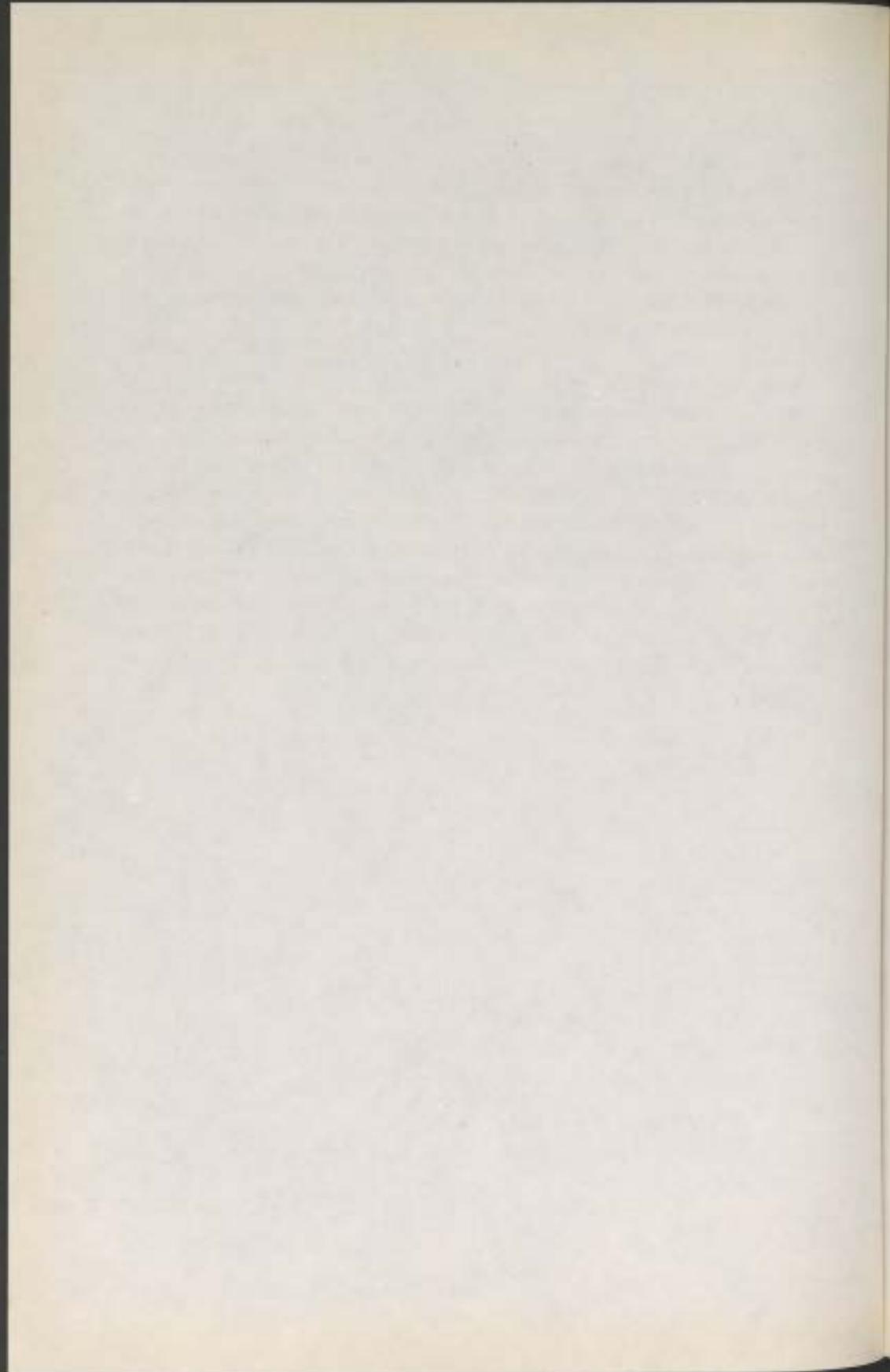
É um amuralhado localizado no distrito do Zumbo, também na província de Tete, que poderá ter sido uma capital de Mutapa. David Beach (1995) reproduziu um croqui de M'bire Nhantekwe baseado na descrição do Eng-Sales Grade. A estrutura foi feita de argila, com cerca de 500m de circunferência (Beach, 1995). Velez Grilo(1968) tinha visitado esta estação em 1968. A sua data de construção ainda não foi determinada. Futuramente a estação precisa de ser melhor investigada, um plano que foi projectado pelo Dr. David Beach.

### **Massangano**

Foi a principal aringa, localizada onde o rio Luenha se encontra com o Zambezi. Compreendia uma pequena quantidade de fortins de pedra localizados na parte sul do rio Luenha. A sua construção foi provavelmente no séc. XVII. No século XVII Massangano controlou a principal via que conduzia às minas de ouro do planalto do Zimbabwe (Newitt, 1973). Newitt (citado por Pikirayi, 1993) reproduziu o plano de construção de Massangano, a ser estudado futuramente.

### **Considerações finais**

Embora a temática desta apresentação não tenha incidido directamente com a do V Encontro dos Museus, partiu-se do princípio da multidisciplinaridade da museologia. Por outro lado, o Plano do Museu Nacional de Arqueologia (Macamo, 1995) prevê a criação de centros museológicos identificados ou por identificar em todo o país. Estes centros museológicos abrangem também a musealização de sítios arqueológicos, incluindo monumentos arqueológicos em forma de ruínas de amuralhados. A micro-região da província de Tete no vale do Zambeze cujo estudo foi aqui apresentado pode ser um exemplo de uma exposição temática de arqueologia, que valoriza a diversidade cultural de Moçambique.



26. *Sítios arqueológicos e museus ao ar livre, as âncoras do passado*  
*Museus: A necessidade fundamental para emancipação cultural e renascimento africano na era da globalização*

Leonardo Adamowicz

Departamento de Monumentos da DNC, Moçambique.

### Introdução

Entre os dias 5 e 8 de Maio, em Kimberly, na África do Sul, realizou-se a primeira conferência do ICOMOS-SADC. O tema da conferência foi "Património e Renascimento Africano" com um programa muito rico e variado. Discutia-se e falava-se muito sobre identidade cultural e papel dos museus. Todavia, notava-se uma certa frustração e irritação por parte dos profissionais ligados ao sector (técnicos de restauro, museólogos, historiadores de arte, responsáveis culturais de autarquias, arqueólogos, antropólogos, inventariantes da Igreja e demais trabalhadores de institutos do Estado ou organismos privados) em relação ao actual processo de preservação e musealização conduzido em África. Alguns confundiam o processo de globalização com aculturação e uniformização outros, com razão, defendiam a emancipação cultural, como necessidade fundamental para o verdadeiro renascimento. Todos os museus, "tradicionais", ao ar livre (sítios e estações arqueológicas), museus virtuais têm o seu papel incontestável neste processo.

Se tomarmos a sério o processo da globalização, a questão da defesa e divulgação do património cultural é, sem a mínima dúvida, um imperativo da política cultural no seu mais amplo sentido. O património, seja ele histórico, artístico, arqueológico, documental, etc. impõe que numa acção se contemplem os seguintes princípios: da planificação, da «gestão integrada», da «formação técnica especializada», da cooperação comunitária e da «multiculturalidade partilhada», que julgamos fundamentais como estruturação de doutrina na museologia. Hoje, devido à gradual globalização nas estruturas de sociedades depauperadas como a nossa, é preciso reforçar a consciência da identidade patrimonial e prover a sua competente salvaguarda.

- Abrir diálogo permanente com a administração local e tornar o processo de preservação do património cultural auto-sustentável;
- criar mecanismos de participação comunitária;
- criar mecanismos de formação e conservação de técnicos;

- definir responsabilidades entre os vários organismos do Estado face aos problemas gigantescos do sector;
- Regular o estatuto de inventariação.

Muitos objectos móveis e imóveis à nossa volta tiveram especial significado para nós, no decorrer do tempo. Eles não são mais usados na sua função original, mas serão preservados por uma intenção especial desenvolvida com o passar dos anos. Porque nós os retemos? Porque retiramos objectos de seu curso natural, porque os pomos de lado e os preservamos com carinho? Qual o motivo fundamental disso?

Ao preservar os objectos, qualquer sociedade parece sentir desejo de os agarrar nas condições em que se encontram no tempo e no espaço. Os objectos são, em certo sentido, verdadeiras âncoras em relação ao tempo que escorre. Eles se unem, mas se distinguem... Eles nos dão identidade.

Em geral, todo o mundo guarda objectos, por pura preguiça de dar-lhes um destino, seja qual for, ou alguma vaga noção de que um dia poderão ser úteis. Mas também existem os que conservam por um significado especial, ou porque ficamos impressionados por sua beleza, ou ainda porque relembram alguma pessoa amada ou acontecimento especial. A sociedade delegou esta tarefa de preservá-los às pessoas especializadas, arqueólogos, museólogos, historiadores, etc. e instituições como os museus que constituem a nossa memória colectiva. Eles guardam as reminiscências físicas do nosso passado e as tornam acessíveis. Mas esta tarefa não pode ser limitada só aos profissionais fechados nas quatro paredes dos seus gabinetes.

### **A valorização do património histórico**

Preservação e acessibilidade devem ser as palavras chave da política cultural do Estado. O que interessa é a informação não intrínseca e os valores espirituais embutidos nos monumentos e objectos de valor histórico. Interessa ainda o contexto social, económico, político e educativo que determina estes valores no passado, e também no presente. Entretanto, os monumentos culturais, sem uma política bem definida por parte dos governantes e o envolvimento de toda sociedade na sua preservação e valorização, é pura ficção. Importantíssimo papel cabe à nova geração (alunos, escuteiros, membros de círculos de interesse) que tem o direito de conhecer as principais obras dos seus antepassados para poder desenvolver os sentimentos patrióticos reais.

Em teoria e na prática actual, os agentes da preservação dos monumentos históricos deverão levar em conta a sua posição social, económica e política e assumir as consequências desta posição.

Os depósitos museológicos e arquivos, que conservam os objectos móveis de valor histórico, não podem existir como instituições isoladas. Eles têm de

abrir as suas portas para o mundo através das exposições, palestras, publicações e contacto permanente com as escolas e sociedade em geral. Museus, departamentos de monumentos, direcções provinciais da cultura só se podem desenvolver plenamente se comprometerem com o que está acontecendo na sociedade, dedicando-se a atender as aspirações actuais, as necessidades da comunidade onde actuam e as oportunidades de desenvolver as suas aptidões. Isto é mais do que uma técnica de ensinar o respeito pelo passado, é uma atitude atingindo longe, além das paredes de uma exposição ou organização de um encontro comemorativo.

**Moçambique possui uma grande riqueza arqueológica**, cobrindo cerca de 15.000 anos da história do Homo Sapiens Sapiens. Mais de 14.000 anos desta história encontra-se nas estações arqueológicas das sociedades "Pre-históricas" ou pré-literárias. Os restos deixados por estes directos ou indirectos antepassados dos habitantes actuais, incluem campos de exploração de recursos tais como pedreiras, locais para caça ou pesca, complexos socio-económicos, pinturas rupestres, lugares sagrados que dão aos seus utilizadores uma nova dimensão e os separam do profano, antigos locais de habitação, antigos complexos socio-económicos, cemitérios, etc.. A estes monumentos do passado devemos juntar o património fabricado pelo próprio investigador: documentação produzida pelo arqueólogo, fundo bibliográfico e aparecimento, cada vez mais sistemático - da base de dados e museus virtuais no CD-ROM.

Os vestígios da presença humana estão espalhados por diferentes regiões do País, revelando estratégias de adaptação bastante variáveis, desde as simples sociedades nómadas baseadas na caça-recollecção até às sociedades complexas, socialmente estratificadas, dependendo de actividades agro-pecuárias, pesca ou comércio.

Assim, torna-se claro que certos achados e monumentos imóveis, desvendados pelos arqueológicos, constituem a maioria do património histórico existente no país. Este património precisa de se documentar, conservar e divulgar através de publicações, exposições nos museus e mass-media. Mas, por mais paradoxal que pareça esta afirmação, a arqueologia contemporânea no quadro da "pesquisa e protecção dos monumentos arqueológicos" não faz nada mais do que compilar um inventário mais completo possível da sua acção destrutiva do património cultural. Acontece assim por três motivos:

Em primeiro lugar, somente um número muito restrito das estações arqueológicas está sujeita a plena protecção, nomeadamente as que estão localizadas fora das terras cultivadas ou nos abrigos rochosos e cavernas, onde se pode pensar criar um tipo de "Scansen" ao ar livre.

Em segundo lugar, numerosas estações arqueológicas localizadas no terreno florestal ou coberto pelas construções urbanas, vitais para aquela aglomeração moderna (p. ex. Aeroporto de Nampula que tapa um interessantíssimo complexo da fundação de ferro do séc. VI) não podem ser abertos sem prejuízos para a comunidade actual e a economia do país.

Em terceiro lugar a falta de meios de informação e documentação adequados tal como os depósitos museológicos, laboratórios, salas da exposição ou revistas que divulgam e registam o trabalho profissional dum arqueólogo, historiador ou museólogo.

Assim torna-se evidente a impossibilidade de controlar todas as estações arqueológicas registadas, chegando até ao ponto da impossibilidade face ao perigo que ameaça um número sempre crescente de estações. A necessidade de elaborar uma "estratégia" de protecção torna-se cada vez mais urgente.

Em Moçambique foram já experimentadas várias "estratégias" da investigação, documentação e preservação. Uma delas é o Projecto "CIPRIANA" (1981-94) que foi considerado como sendo o primeiro e sistemático estágio de pesquisa para um projecto interdisciplinar de estudo das estações arqueológicas no norte de Moçambique. A pesquisa compreendeu o estudo de "modelos" da subsistência dos caçadores e recolectores e "padrões" (patterns) dos povoamentos das primeiras comunidades agro-pecuárias dentro de quatro micro-regiões como unidades etno-culturais determinadas pela biogeografia, solos, vegetação, clima e recursos faunísticos. A definição correcta das micro-regiões e sua sequência crono-estratigráfica pode permitir-nos poupar centenas de estações da destruição parcial ou na sua totalidade e sacrificá-las em nome da ciência enquanto as nossas possibilidades de preservação das estações, lugares sagrados e dos achados ainda está muito longe de ser satisfeita.

No início a única "estratégia" de preservação do património arqueológico era a minuciosa documentação das evidências arqueológicas recolhidas das 123 estações, organização de um depósito-laboratório e realização de três escavações fora do plano previsto, devido às ameaças ambientais e industriais. Neste último caso podemos dizer que apesar das escavações de salvaguarda levarem à total destruição da estação arqueológica *in situ*, preservam pelo menos os dados básicos sobre ela própria - condenada à destruição por força maior.

O mais alto grau de complexidade do projecto CIPRIANA foi atingido durante a segunda fase (1987-90) dedicando-se principalmente ao levantamento sistemático para fins do **Mapa Arqueológico de Moçambique**.

O objectivo principal desta fase era criar uma base de dados ambientais, estratigráficos, estado de preservação e recolha de documentação sobre cada

estação, com fim de permitir o controle permanente da estação como um monumento arqueológico ou lugar sagrado. Paralelamente à recolha dos dados e a compilação do Mapa Arqueológico (MAM) eram prosseguidos trabalhos no campo, com prospecção e escavações tipo teste e publicados os respectivos relatórios.

O método MAM consiste na elaboração e efectivação de cinco fichas.

1. Dados de Recursos;
2. Dados de Estações Arqueológicas;
3. Dados de Lugares Sagrados e de valor etnológico;
4. Dados de Estações Históricas e Arquitectónicas;
5. Dados de estações Subaquáticas de Naufrágio.

Estas fichas fazem parte de um único sistema de recuperação, incluindo valiosas categorias de informações para o controle contínuo das estações e sua correcta preservação e pesquisa. Infelizmente o sistema acima referido foi publicado parcialmente em 1988 e aplicado só na província onde foi elaborado isto é em Nampula.

#### **Aconteceu assim por vários motivos:**

1. A correcta aplicação do sistema precisa de longos meses de estudos no campo fora do ambiente urbano, formação de auxiliares e voluntários de campo, uma rede eficaz de informadores nos distritos, etc.. Todas estas condições foram realizadas graças à formação do Circulo de Interesse de Arqueologia por Correspondência e recentemente o esforço deles é continuado pelos voluntários-escuteiros que pretendem ganhar a aptidão "Protector dos Monumentos Históricos".
2. O envolvimento dos alunos e voluntários na protecção do património histórico exige a divulgação dos objectivos da pesquisa arqueológica, isto é fazer algo mais do que publicar relatórios em inglês ou escrever uma tese do doutoramento num país distante. Em Nampula, apesar dos obstáculos bem conhecidos, foram desde 1985 organizadas Jornadas Arqueológicas pelo Centro da Investigação Arqueológica como foi conhecido o Laboratório Exposição na Casa da Cultura. Estas Jornadas foram realizadas em cooperação com o Museu, Direcção Provincial da Cultura e professores das escolas locais. A divulgação das pesquisas e da necessidade do respeito pelo passado da Província foi sempre bem divulgada pela imprensa nacional, Rádio ou TVE. Os recortes dos jornais são surpreendentemente numerosos e a eles juntam-se artigos publicados nos Proceedings (Actas) depois de cada conferência anual organizada pelo Projecto "Urban Origin in East África".

3. A aplicação do registo das estações arqueológicas em sistema depende em grande medida da dominação dos pacotes de gestão de base de dados e gráficos e acessibilidade aos hardware, o que hoje não constitui um grande problema. Todavia nos anos 1988-90, quando este sistema foi iniciado devia-se recorrer à ajuda da Universidade de Uppsala.

Apesar destas "Inconveniências", o registo computadorizado e estandarizado é a única via para o controle efectivo, preservação e pesquisa do património arqueológico. A efectividade do trabalho de campo e a nossa informação sobre o passado cada vez mais dependerá da informação contida no disco duro. Isso não significa que podemos dispensar o esforço da preservação das estações arqueológicas *in situ*. Ao contrário, uma bem organizada informação arqueológica permite o controle periódico da sua condição, diminui substancialmente o custo das futuras pesquisas e elimina as escavações desnecessárias, que põem em causa a **integridade física dos depósitos culturais** que podem esperar no seu ambiente natural até quando as escavações forem algo mais sofisticadas do que a pá, a picareta, o pincel e o crivo e a política sobre o património melhor definida e aplicada.

A descoberta, pesquisa e em seguida a conservação, de importância crucial para responsáveis da cultura hoje, pode ser vista diferentemente pela sociedade futura. Naturalmente, conservar alguns objectos deve ser necessário sempre, mas não como meio de alcançar os objectivos restritos dos cientistas e museus, não para realizar uma função específica, útil por si mesma. A herança cultural e natural do passado pode ser considerada como matéria-prima, ou matéria semi-refinada, deixada ao dispor dos nossos contemporâneos e seus sucessores, para ajudá-los a construir o seu próprio projecto. As estações arqueológicas (ecomuseus), monumentos imóveis e móveis preservados nos museus são as ferramentas que permitem à população local entender e controlar as mudanças económicas, sociais, culturais e políticas.

A prática moderna da preservação tem demonstrado um crescente respeito pela localização física original dos objectos. Está ocorrendo uma mudança na política de exposição e divulgação, de uma abordagem orientada para o objecto para uma abordagem orientada para a contextualização do objecto. Um contexto pode dotar os seus objectos de significação e, reciprocamente, os objectos contribuem para uma maior significação do espaço que eles ocupam. Esta abordagem orientada para o contexto do objecto pode ser melhor concretizada *in situ*. Museus *in situ*, prédios históricos, ecomuseus, grutas com pinturas rupestres, são exemplos onde formas de preservação e comunicação *in situ*, ou tão próximo quanto possível da localização física original,

são implementadas. Neste contexto, entende-se por "património" aquela parte de nosso entorno natural e cultural que consideramos digna de ser preservada para as futuras gerações.

Não há um modelo de preservação dos monumentos históricos aceite universalmente. A forma institucional deveria partir da análise de necessidades específicas de preservação, pesquisa e comunicação. Cada escolha produz o seu próprio modelo institucional. Se esse modelo pode ser chamado eco-museu, museu, scansen, etc., é de importância secundária. O mundo dos anos 2000 não necessita de um modelo padrão. Necessita de mente aberta e flexibilidade. Seria papel dos responsáveis da cultura e da ciência promover isso.

## NOTAS E ANEXO

### Museologia na era dos ambientes virtuais

A notícia é quase da última hora. Um grupo de alunos e estudantes universitários todos membros do Círculo da História e Arqueologia da Liga dos Escuteiros de Moçambique acaba de receber o conjunto de equipamentos que servirá para produção de mapas, exposições e ambientes virtuais.

O ambiente virtual em rede pode ser definido como um ambiente único partilhado por múltiplos participantes que estão ligados a esse ambiente a partir de sítios diferentes. Como exemplo de ambientes virtuais em rede temos os ambientes virtuais criados em VRML ou os ambientes virtuais cooperativos que usam mesas virtuais ou teatros virtuais, onde os utilizadores podem discutir ou trabalhar sobre um projecto comum.

O VRML que inicialmente permitiu a criação de mundos virtuais com um comportamento interactivo bastante limitado, possibilita agora uma maior interacção com os objectos e a introdução de som 3D, bem como vídeo. Existem sensores que detectam os movimentos e acções do utilizador, gerando eventos que podem ser transmitidos aos objectos para mudar de estado. Existem também sensores de tempo que permitem controlar tudo o que se relaciona com o tempo, desde relógios de alarme a animações. Há ainda a salientar a detecção de colisões o que assegura que objectos sólidos (por ex. paredes e muros) reajam como tal. O VRML toma-se assim numa poderosa ferramenta para a criação de mundos virtuais não-imersivos verdadeiramente interactivos, com recursos multimédia.

Uma das grandes vantagens dos ambientes virtuais é permitirem aos utilizadores um leque de movimentos mais vasto que no mundo real (até se pode voar sem asas). No entanto, se esse mundo não tiver vida própria acaba por ficar incompleto. Afinal o mundo real não é composto unicamente por um cenário estático. Além de edifícios, montanhas e rochas, existe uma gama muito larga de formas de vida. Essas formas não são estáticas, tendo uma

dinâmica muito própria. Foi assim que surgiu a necessidade de fazer o estudo da vida de modo a representá-la em ambientes virtuais.

Um ecossistema é caracterizado pela relação entre os seres vivos e o seu habitat. Assim sendo, a vida artificial é um complemento aos modelos virtuais estáticos. Com a conjugação destas duas representações, caminhamos a passos largos para o naturalismo nos ambientes virtuais.

Vamos procurar atingir os seguintes objectivos na representação da vida artificial de ecossistemas naturais:

- A aparência, locomoção e comportamento das criaturas animadas devem ser visualmente convincentes.
- As criaturas devem ter um alto grau de autonomia, sendo esta alcançada com a mínima intervenção do utilizador. O nível de autonomia das espécies animadas deve, no entanto, permitir e suportar o grau necessário de controle do utilizador, ou seja, o utilizador deve ser capaz de alterar as condições iniciais da simulação tais como o número e posição dos objectos móveis e imóveis no habitat virtual, e ainda influenciar ou direccionar os comportamentos das espécies representadas até um certo nível.

Na representação da vida artificial devemos fazer diferentes aproximações, consoante o tipo de vida que estamos a estudar (animal ou vegetal).

### **Vida Vegetal**

Ao estudarmos a vida vegetal, temos em conta dois tipos de factores:

1. As plantas são afectadas por propriedades globais do ambiente, tais como quantidade de luz recebida em vinte e quatro horas que influencia a floração, e temperaturas mínimas e máximas (influencia a taxa de crescimento).
2. As plantas são afectadas pelas propriedades locais do ambiente, tais como a presença de obstáculos que influenciam o seu crescimento, a direcção do crescimento das raízes, resistência e temperatura dos vários níveis do solo.
3. Há uma troca recíproca de influências entre as plantas e o ambiente. As plantas competem entre si pelo espaço, nutrientes e luz disponíveis.

### **Vida animal**

O estudo da vida animal obriga a ter em atenção mais factores.

- comportamento individual dos elementos de uma dada espécie.

Aqui devemos estudar os movimentos de cada espécie, e a sua percepção do ambiente envolvente. Os peixes usam a cauda e os músculos posteriores para andarem, usando os músculos anteriores para virarem. Além disso, têm olhos e outros sensores que os ajudam no reconheci-

mento do que se passa à sua volta. Têm ainda cérebros que interpretam as suas percepções e controlam as suas acções.

- relação entre os elementos de uma dada espécie.

No caso dos peixes, estudar se eles são peixes de cardume, peixes solitários, acasalamento.

- relação com os elementos de outras espécies.

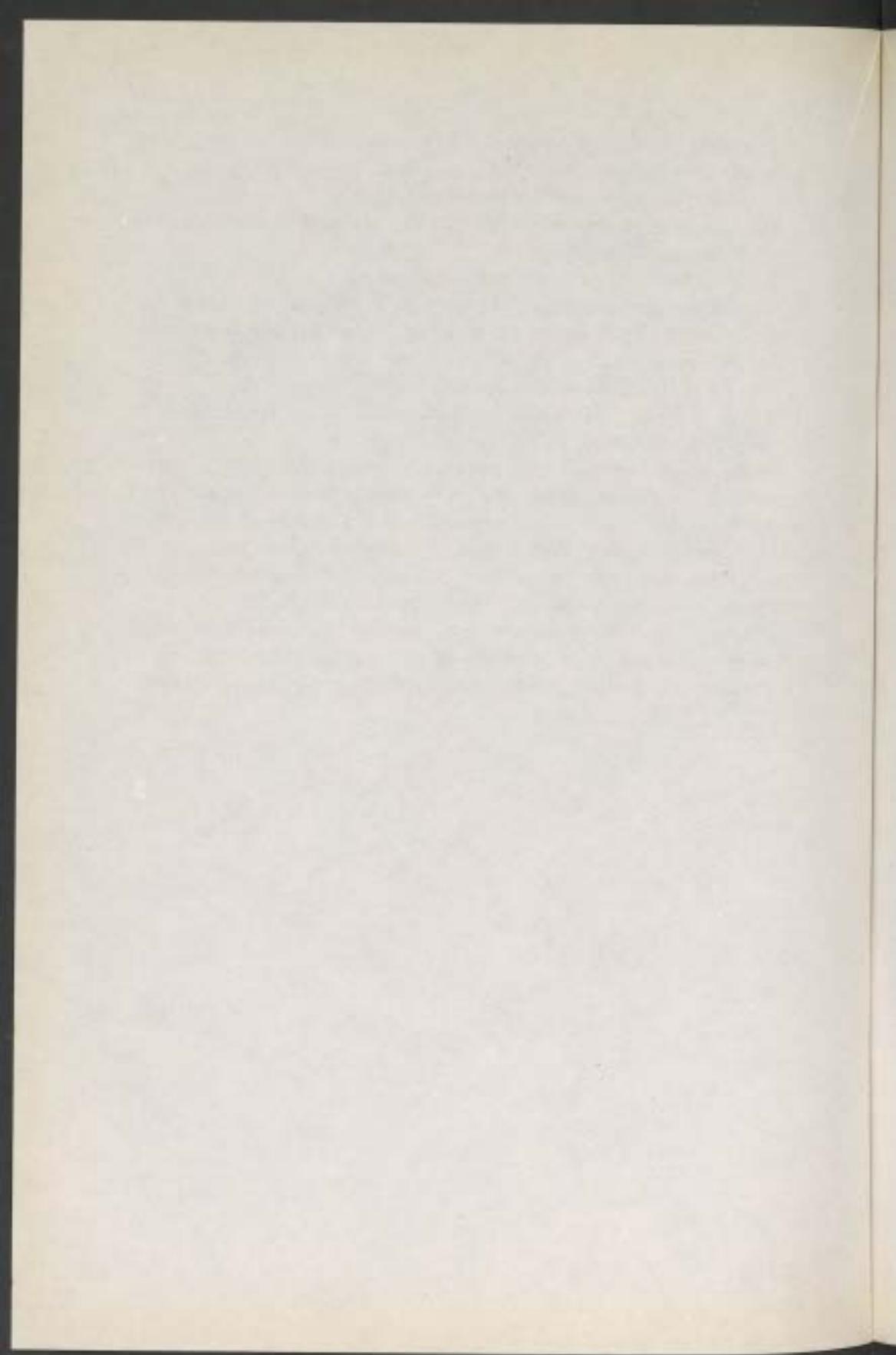
Ter em atenção o comportamento em relação a predadores (formas distintas de fuga em cardume), presas (a partir de que distância se consegue detectar cardumes).

- influência do mundo onde se encontra inserido.

Evitar os diversos obstáculos (estáticos e dinâmicos), possibilidade de detectar os utilizadores.

Murrapaniwa: Exploração do património cultural Murapaniwa Virtual apresenta-se como uma aposta clara no cruzamento da herança cultural moçambicana com o universo emergente de uma sociedade da informação baseada na nova linguagem do multimédia. É uma aposta com rigor científico assegurado, quer na exploração de conteúdos, quer no desenvolvimento da tecnologia, mas também uma aposta virada para o mercado.

O espaço do património construído e a sua exploração interactiva afiguram-se como formas ideais de conquistar novos públicos em áreas onde o multimédia ganha posição crescente como a educação e o turismo cultural.



## *27. O Museu e as Crianças: Experiência do Museu Nacional de Etnologia de Nampula*

João Tereia

Rosa dos Anjos Lourenço Pilale

Museu Nacional de Etnologia, Nampula, Moçambique

### **Introdução**

O presente trabalho surge na sequência de convite que foi endereçado ao Muset para participar no V Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa e destina-se a levar aos digníssimos presentes a experiência do Muset no âmbito da ligação com as crianças em particular, sem no entanto descuidarmos as visitas gerais.

O Museu Nacional de Etnologia, também designado por MUSET, tem a sua sede na Avenida Eduardo Mondlane, número 39, na Cidade de Nampula, Província do mesmo nome, a Norte de Moçambique.

Criado pelo Decreto número 19/96, de 11 de Junho, do Conselho de Ministros, o MUSET constitui uma instituição pública, sem fins lucrativos de carácter cultural e científico, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento.

Assim, o MUSET exerce funções de coordenação científica e orientação metotológica dentro da sua área de especialidade em todo o território nacional.

### **O museu e as crianças**

O tema que nos propomos abordar, serve de sustentáculo ilustrativo sobre a criatividade da criança moçambicana e do interesse sempre crescente do Muset sobre o desenvolvimento das habilidades infantis, a participação da criança nas actividades do Muset (como é o caso da montagem de exposições), o fabrico de brinquedos e outros objectos de arte, para além de outras actividades afins.

A participação das crianças em actividades do Muset enquadra-se no âmbito da ligação desta instituição cultural à comunidade e, neste caso específico, com as escolas, o que permite que as crianças vejam na prática, alguma matéria leccionada apenas teoricamente.

A recolha dos objectos confeccionados pelas crianças, é precedida de um contacto, para efeitos de coordenação, com as Direcções das escolas previa-

mente seleccionadas onde se mantém também o primeiro contacto com as respectivas crianças, explicando-se-lhes o que é que se pretende. A partir daqui os professores de Educação Estética ficam responsáveis por orientar as crianças no seu trabalho mas sem interferir na sua vontade, isto é, sem obrigar a criança a fazer ou fabricar um objecto ou brinquedo que não queira, ou melhor dito, a criança faz o brinquedo que quiser e como ela quiser. Combina-se uma data em que se vai proceder à recolha. Depois da recolha é dada a entrada no MUSET, os objectos são documentados para posterior protecção e exposição. Esta é feita pelas próprias crianças, orientadas por um funcionário do museu.

Durante o processo de montagem da referida exposição, tiram-se fotografias (que elas muito gostam), posteriormente, elas próprias incluem-nas na exposição.

O MUSET possui uma sala e respectivo equipamento nomeadamente, televisor e vídeo, para a exibição de filmes artistico-culturais.

Existem também filmes que retratam algumas actividades do Muset particularmente das visitas colectivas de crianças, onde elas discutem entre si temas diversos relativos à exposição. A sala de vídeo é um dos locais mais frequentados pelas crianças, incluindo as de rua.

É um local de grande atracção pública, pelo facto de serem exibidos filmes sobre temas não muito habituais nas casas normais de exibição de filmes (cines e outros) para além de que as entradas são gratuitas.

É de realçar que anualmente tem havido a colaboração com outros sectores ligados sobretudo com actividades educativas. Neste contexto, durante o primeiro semestre do ano corrente iniciou-se um processo de formação de professores em exercício na temática de planificação e execução de visitas de estudo, tendo como base as exposições patentes no Muset, bem assim o meio local, isto é, circunvizinho das respectivas escolas. Esta actividade foi possível graças a colaboração com o Projecto OSUWELA, em funcionamento no Centro de Formação de Professores do Marrere. Podemos ainda afirmar que o material produzido na sequência desta colaboração, trouxe resultados positivos tanto no aumento de número de visitantes ao Muset como em relação aos espectadores da sala de sessões de vídeo, entre outras vantagens inerentes.

### **Conclusão**

O trabalho com as crianças deve ser uma acção contínua para permitir o conhecimento integral dos objectos expostos e o seu valor cultural. Por outro lado, merece uma atenção particular a exploração das habilidades infantis e da criatividade.

**UMA VISITA AO MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMPULA**



**E À EXPOSIÇÃO  
MOÇAMBIQUE: TRADIÇÕES CULTURAIS**

## INTRODUÇÃO

O Museu Nacional de Etnologia de Nampula constitui um recurso educativo de valor inestimável. Para os educadores, professores e alunos, em particular do Ensino Primário, ele revela-se como recurso bastante ilustrativo do estudo da História, Cultura e Tradições de Moçambique.

Esta visita ao Museu Nacional de Etnologia de Nampula é resultado duma colaboração entre o Museu e o Centro de Formação de Professores Primários - Projecto OSUMELA. O objectivo do passeio é envolver a criança activamente num processo de procurar, seleccionar e analisar as informações ao visitar as exposições do Museu. É através deste processo que a criança pode fazer uma reconstrução imaginativa e desenvolver um sentido do entendimento do seu passado. Mais importante, é assim que a criança pode compreender a influência do passado no presente e no futuro do seu país.

A visita também demonstra o potencial de recursos locais para ensino-aprendizagem de Ciências Sociais e outras disciplinas. Podem-se planejar outras visitas focalizadas em outros recursos locais, tais como um passeio ao mercado, ou à praia, ou à floresta. O que é importante é reconhecer que o meio local fornece uma riqueza de fontes que devem ser sempre aproveitadas pelas escolas.

Compilado por:

Eugénio M. Samule, Rosa dos Anjos Lourenço Pilele,

Manuel António de Silva,

Inês de Silva, Paulino Estanca,

João Tereia, Fernando Alexandrino, Mary Hooker.

Desenhos por:

Rui Tauanha, Silva Afonso Mahamudo, Bernardo Liechez.

Supervisão Científica:

Dr. Aida Costa, Ulla Roenquist, Raul Carvalho, Mary Hooker.

Adequado a crianças das 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> classes

## MAPA DA VISITA À EXPOSIÇÃO MOÇAMBIQUE: TRADIÇÕES CULTURAIS



Vais precisar de Um caderno, uma caneta ou um lápis

Outras coisas opcionais Lápis de cor



### A ENTRADA DO MUSEU

Em que dias o museu está aberto ao público \_\_\_\_\_

As horas de abertura são \_\_\_\_\_

Que dia o museu está encerrado? \_\_\_\_\_

Três coisas para lembrar quando visitares um museu:

Trabalha sem barulho

Observa

Toca quando for autorizado



PAINEL NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMÍBIA, OIP-ORANGEA

PAINEL NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMÍBIA  
AN 200

Entramos na sala 1, MOÇAMBIQUE: TRADIÇÕES CULTURAIS, ao lado esquerdo.

Painel sobre Sociedades de Caça e Colecta

Faz um desenho representando homens primitivos



OLEPA

1. O que é que os homens têm nas mãos? \_\_\_\_\_
2. Para que servem? \_\_\_\_\_
3. Os instrumentos de caça e colecta são feitos de que material? \_\_\_\_\_
4. Porque achas que são feitos desse material? \_\_\_\_\_



PAINEL NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMÍBIA, OIP-ORANGEA



**Painel sobre Agricultura, Metalurgia e Ourivesaria**

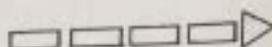


1. No lado direito dos expositores, painel observa os instrumentos de ourivesaria. Os pedacinhos espalhados são partes de que objecto? \_\_\_\_\_
2. Quem normalmente fabrica estes objectos? \_\_\_\_\_
3. Nos expositores do meio observa as ferramentas do ferreiro. O que é que fazem com estas ferramentas? \_\_\_\_\_
4. Procura o nome e discute a utilidade das ferramentas desenhadas na tabela:

Ferramenta	Nome	Utilidade



OTOGOSSA



© MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMÍPIA, CTP-OSINELA

PARQUE NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMÍPIA  
ANO 200



**Painel sobre Colecta, Caca com Armadilhas e Pesca**

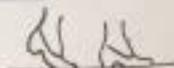


1. Observa os vários objectos expostos. Classifica os instrumentos de apanha:

Desenha um instrumento para apanhar:	Descreve como é que funciona o instrumento
Ratos	
Aves	
Peixe	
Mel	



WUPUWELA

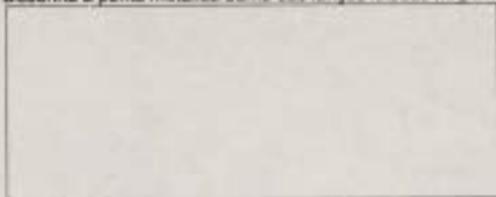


© MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMÍPIA, CTP-OSINELA



**Panel sobre Caça e Guerra**

1. Desenha a ponta metálica dura das lanças fixadas no painel:



**OLEPA**



2. A ponta da lança assemelha-se a que figura geométrica? \_\_\_\_\_

3. Porque achas que foi fabricada desta forma? \_\_\_\_\_

4. Nomeia algumas guerras na história de Moçambique em que foram usados instrumentos como os que estão no painel: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

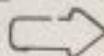
\_\_\_\_\_

5. Diz os nomes de dois heróis que utilizaram estes instrumentos \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



**WUPUWELA**



© INSTITUTO NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMÍBIA, CIPP-ORÍGEMIA

INSTITUTO NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMÍBIA  
ANO 2002



**Panel sobre Transporte e Conservação de Alimentos**

1. Observa os vários objectos. Que tipo de material foi usado na fabricação dos objectos para transportar e conservar alimentos? \_\_\_\_\_

2. Desenha neste quadro objectos que achas apropriados para conservar:

Água	
Cereais	
Comida preparada	



**OTCOSSI**



**OTCHOKINA**

3. Como é que achas que as pessoas guardavam arroz ou feijão para um ano ou mais, por forma a não estragar os alimentos? \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



© INSTITUTO NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMÍBIA, CIPP-ORÍGEMIA



Painel sobre Preparação dos alimentos e bebidas

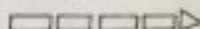
1. Discutam quais dos utensílios deste painel são utilizados para preparar ou cozinhar os alimentos e bebidas nomeados na coluna à esquerda:

Alimentos e bebidas	Utensílios
"Shima"	
Arroz	
Carf	
"Otheka" ou "gabanga"	



OTCHOKIHA

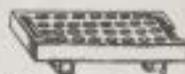
2. Quais desses utensílios ainda usamos hoje nas nossas casas? \_\_\_\_\_



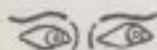
Painel sobre Jogos, Passatempos e Fumo

1. Procura três jogos nos expositores e dá a cada um deles o seu nome (em Português ou em Makua):

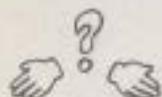
Desenho do jogo	Nome do jogo



OWEHA



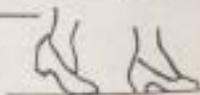
WUPUWELA



2. Quem, normalmente praticava os jogos expostos? \_\_\_\_\_

Porquê? \_\_\_\_\_

3. Porque se aconselha hoje as pessoas a não fumar? \_\_\_\_\_





Painel sobre Instrumentos de Música, Dança e Adornos

1. Faz uma ligação com linhas entre os instrumentos e adornos que vais desenhar e o material de fabricação destes instrumentos:

Desenhar um instrumento ou adorno para:

tocar

usar na cabeça

usar na cintura

usar nas pernas

Material de fabricação:

pele

penas

pêlos

madeira

cordas

arame

lã

frutos (secos)

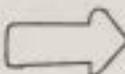
capim

cabeça

borracha

sementes

pedrinhas



OTOCOSSA



Painel sobre Iniciação

Discussão

1. Uma pessoa que passa por ritos de iniciação, na sociedade tradicional, é considerada capaz de realizar quais determinadas actividades. Indica quais:

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



2. Uma pessoa que não passou pelos ritos de iniciação é considerada (assinala com X):

adulto

criança

OTOCOSSA





Painel sobre Rituais e Cerimónias

1. A pessoa que cura doenças usando meios tradicionais chama-se:

enfermeiro

curandeiro

agricultor



2. Para que servem os amuletos? \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

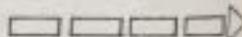
\_\_\_\_\_

OTCHOKIHA



3. Discutam as diferenças entre as formas de praticar medicina no hospital e na sociedade tradicional.

No hospital	Na sociedade tradicional



Painel sobre Símbolos do Poder

1. À quem pertencem os instrumentos do poder expostos no painel? \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

2. Desenhe a cadeira do rei ou chefe (mwene) e o banco da rainha ou conselheira (piamwene)

OLEPA



3. Discutam quais eram as tarefas do rei ou chefe na comunidade e a seguir escrevem: \_\_\_\_\_

4. Como achas que o rei ou chefe convocava reuniões na comunidade? \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_





### Painel sobre Tatuagem

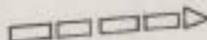
1. Viste alguma vez uma pessoa com tatuagens? \_\_\_\_\_
2. Desenha na cara desta pessoa abaixo, um tipo de tatuagem tradicional que conheças.



KUPUWELA

3. Diz de que parte da planta são extraídos os materiais que servem para:

Parte da planta	Servem para:
	escovar os dentes
	lavar a roupa
	Embelezar a cara
	lavar as panelas



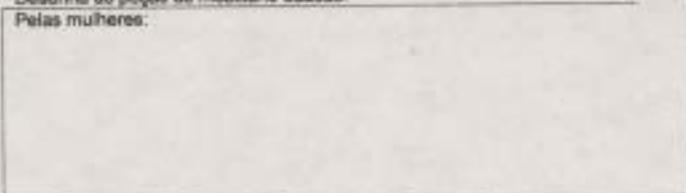
INSTITUTO NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMÍPIA, OIP-ORUWELA

12

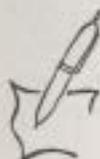
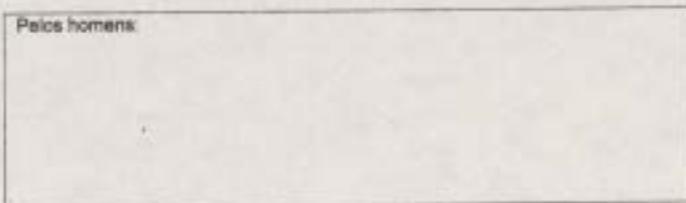


### Painel sobre Mobiliá

Desenha as peças de mobiliário usadas:  
Pelas mulheres:



Pelos homens:



OLEPA

Que peças de mobiliário que vês expostas existem na tua casa? \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_





WUPUWELA



### Panela sobre a Vida Moderna

Para que servem os seguintes objectos, artigos e materiais:

O rádio	
O fogão	
A panela	
O balde	
A aspirina	
O livro	
A escova	



Achas que estes objectos foram utilizados pelos nossos antepassados? \_\_\_\_\_

Porquê? \_\_\_\_\_

Onde podem ser adquiridos estes objectos? \_\_\_\_\_



## CONCLUSÃO

A visita ao museu permitiu-te verificar que os nossos antepassados, na sua vida diária, aproveitavam os seguintes recursos naturais: as plantas, o barro, o ferro, os animais. A partir do desenho de plantas, diz algumas maneiras como os antepassados aproveitavam cada uma destas partes:

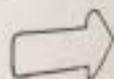


Fruto	
Folhas	
Flores	
Caule	
Casca	
Raiz	



OTCHOKIHA

Discute como devem ser conservadas e protegidas as plantas.



**Já completaste a visita à Exposição Moçambique:  
Tradições Culturais**



**Parabéns!**

**Diz a um amigo ou uma amiga três coisas que  
aprendeste hoje.**

**Gostaste do passeio?**

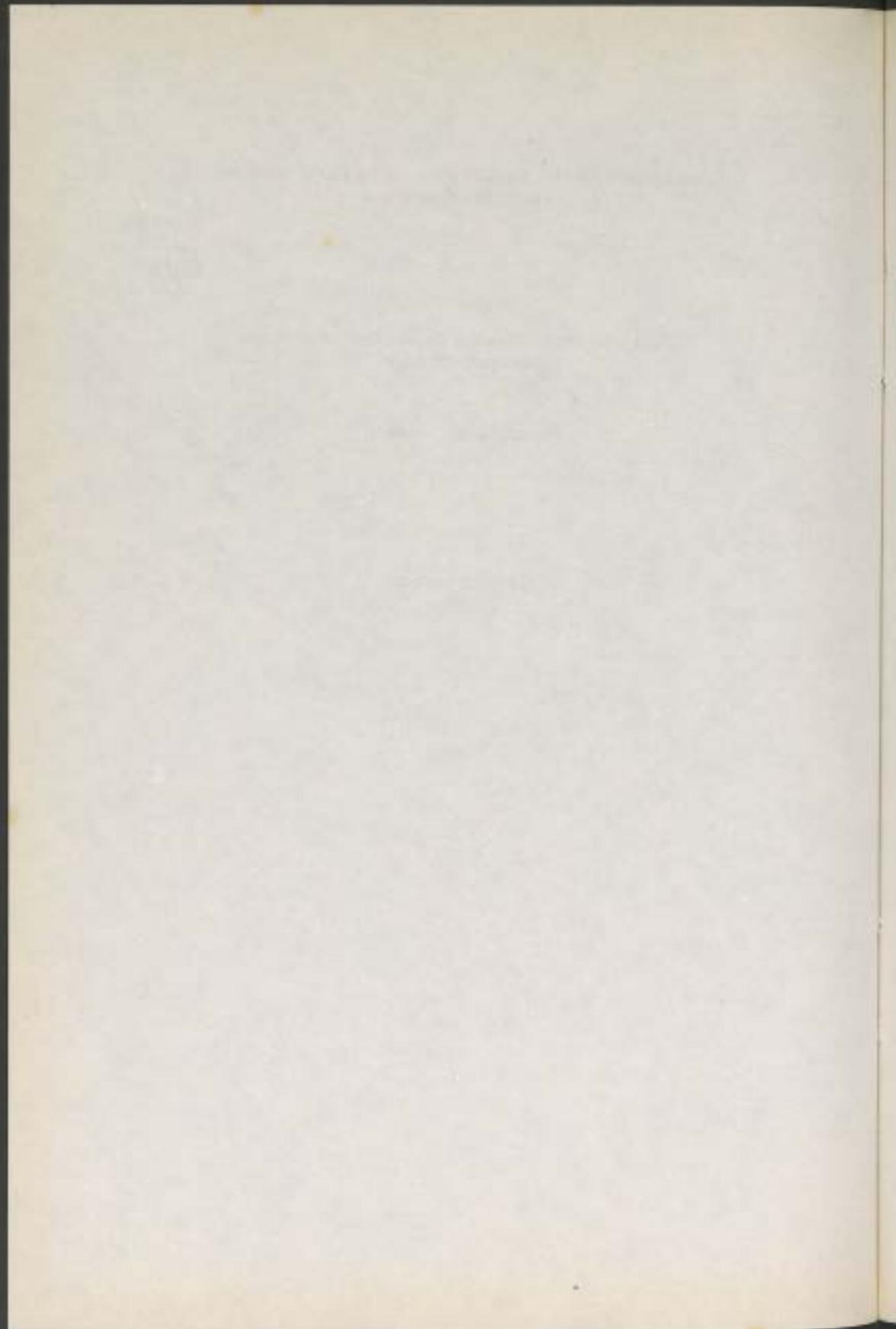


**Sim**

**Não**



**Explica porquê.**



28. *Criação de um Museu de Escravatura em Moçambique - Fundamentos e perspectivas de uma proposta*

Januário Mutaquiha

Universidade Pedagógica, Maputo, Moçambique

Em 1993, durante os trabalhos da 27ª Conferência da UNESCO realizada na Sede desta Organização em Paris, o Haiti e alguns países africanos apresentaram aos delegados à Conferência uma proposta de resolução advogando a necessidade da criação, sob a égide e direcção científica da própria UNESCO, de um projecto que os proponentes designaram de «*A Rota do Escravo*».

Uma análise cuidada e atenta de cada uma das palavras que prefiguram o título do projecto mostra claramente como o conceito subjacente à palavra «Rota» procura traduzir, não só a dinâmica do movimento dos povos como, igualmente e em simultâneo, a dinâmica do movimento das civilizações e das culturas enquanto a palavra «Escravo» se refere de forma precisa e explícita ao tráfico de escravos negros no oceano Índico e no Mediterrâneo e não, de maneira vaga e genérica, ao fenómeno universal da escravatura.

A proposta de resolução apresentada mereceu a aprovação unânime dos Estados Membros tendo, no final da Conferência, ficado consignada no livro das Resoluções com o número 27C/3.13.

Um ano mais tarde, em Setembro de 1994, o projecto foi oficialmente lançado no final da primeira reunião do comité científico internacional criado para o efeito, na cidade de Ouidah, Benin, uma das mais antigas placas giratórias do comércio negreiro no Golfo da Guiné.

Os objectivos fundamentais do projecto «A Rota do Escravo» resultam do reconhecimento por parte de Estados Membros da UNESCO de que o tráfico negreiro de escravos que, durante mais de 400 anos, alimentou a avidez e a concupiscência de homens e economias da época, nunca fora objecto de um tratamento adequado pelas partes envolvidas no negócio. Seja por conveniência moral e ética por parte dos países promotores do negócio, seja por apatia ou falta de iniciativa por parte dos países vítimas, seja por cumplicidade cómoda dos países beneficiários, o comércio de escravos negros continuava adormecido no silêncio suicida de todos.

A UNESCO decidiu quebrar esse silêncio encarnando o princípio de que aquele que pratica um crime torna-se duplamente criminoso: em primeiro lugar pelo crime mesmo que comete e, em segundo lugar, o que é mais grave ainda, quando consente calar o crime cometido.

Quebrar o silêncio sobre "o comércio de escravos negros no oceano Índico e no Mediterrâneo, suas causas profundas, suas formas e modalidades de realização através de uma investigação científica constitui o primeiro objectivo do projecto «*A Rota do Escravo*». O segundo objectivo do projecto consiste em trazer à luz e ao conhecimento de todos, de maneira objectiva, as consequências do tráfico, nomeadamente "as interações entre todos os povos envolvidos da Europa, da África, das Américas e Caraíbas".

É na busca e defesa destes objectivos por um lado, de carácter moral e, por outro lado, de natureza científica, que se impõe às sociedades hoje e aos Estados Membros da grande família da UNESCO a necessidade de se filiarem no projecto devendo empenhar-se com os meios e capacidades humanas e materiais ao seu alcance para levarem a cabo o estudo e análise científica do nefasto fenómeno da escravatura.

Através desse trabalho científico todos prestarão um contributo inestimável para que as novas gerações não permitam nunca que fenómenos semelhantes possam repetir-se no futuro.

O trabalho e o empenho dos Estados Membros da UNESCO neste projecto deverá ser direccionado no sentido de uma permanente educação das sociedades. Educação através da produção de textos e outros materiais a serem integrados em manuais de educação e ensino. Educação igualmente através de outras formas, entre as quais se inscrevem os museus.

### **O Museu da Escravatura em Moçambique**

Assumindo todos nós que o conhecimento do passado histórico de um povo constitui uma importante base para o processo de desenvolvimento e progresso desse povo e que nesse processo os museus, de uma forma geral, desempenham o papel de memória colectiva dos povos nas diferentes esferas de manifestação da sua vida, não parece que se possa considerar de uma heresia afirmar que em Moçambique se regista um vazio absoluto de uma memória colectiva relativamente ao período da escravatura.

Salvo opinião contrária de técnicos, especialistas e responsáveis que trabalham nos museus, em nenhum museu do nosso país se encontram espaços especificamente reservados a exposições relativas ao tempo da escravatura em Moçambique.

A presente comunicação não tem por objectivo tratar da escravatura na sua perspectiva histórica, das características e formas que ela assumiu em

Moçambique nem ainda das suas características e repercussões, que todos nós acreditámos, se prolongam no tempo até aos nossos dias. Essa é, sem dúvida alguma, tarefa de especialistas e investigadores na área. A comunicação que propomos aqui pretende ser uma modesta contribuição para uma reflexão em conjunto sobre a necessidade, importância e pertinência neste momento da criação de um museu de escravatura em Moçambique.

A ideia da criação de um museu de escravatura em Moçambique constitui, em nossa opinião, um aliciente desafio à capacidade intelectual dos estudiosos e investigadores do passado histórico desta terra e do seu povo para reescrever em forma de representação museológica a história sobre um período que, ao mesmo tempo que se lhe reconhece a horribilidade e tenebrosidade, é simultaneamente ainda mal conhecido.

No quadro do projecto e à semelhança de outros países que também participam nele, Moçambique constituiu já um Comité Nacional para a «*A Rota do Escravo*». O trabalho desenvolvido por este Comité é ainda incipiente mas produziu já algumas reflexões que apontam para algumas conclusões e recomendações:

Em primeiro lugar, Moçambique foi um importante palco do negócio negreiro de escravos com incidência mais acentuada a partir da segunda metade do séc. XVIII tendo-se prolongado praticamente até ao séc. XX. A extensão no tempo, a violência e a intensidade que caracterizaram o comércio, provocaram profundas alterações no tecido socio-económico de Moçambique que também se prolongam no tempo até aos nossos dias.

Malgrado a constatação desta realidade, ainda não são visíveis nem bem definidos os meios e mecanismos que permitam preservar e transmitir a história deste passado às novas gerações.

No Sistema Nacional de Educação embora o tema sobre a escravatura seja abordado ao nível da 6ª, 9ª e 12ª classes, os conteúdos programáticos carecem ainda de muito trabalho de estudo e investigação para que eles possam reflectir com clareza e profundidade a realidade desse passado. Os textos que figuram nos manuais escolares raramente são acompanhados de fotografias, gravuras, ilustrações ou mapas e quando o são, as gravuras, fotografias e ilustrações não representam a realidade e o contexto moçambicanos.

Ao nível dos museus, que constitui o tema central desta comunicação, a ausência de informação e material de informação sobre a escravatura é ainda mais acentuada.

Resulta deste facto que o lançamento do projecto transatlântico «*A Rota do Escravo*» pela UNESCO, o convite dirigido aos Estados Membros para se envolverem no projecto activamente e a realização do presente Seminário sobre museus constituem oportunidades singulares para Moçambique

começar a reflectir mais profundamente sobre as suas carências e necessidades em volta do passado da escravatura no país, incluindo a necessidade da criação de um museu de Escravatura em Moçambique.

O museu que aqui se propõe criar não deve ser entendido em termos clássicos de construção ou identificação de um edifício majestoso especificamente destinado para esse efeito, com enormes espaços e compartimentos e empregando uma pluralidade infinita de funcionários. O conceito de museu que se preconiza aqui é muito bem mais simples que isso. É, acima de tudo e sobretudo, espaço ou espaços simples destinados a exposições sobre a temática da escravatura mesmo que esse espaço ou espaços se situem no interior de museus já existentes no país.

A grande questão que deve ser objecto de discussão e análise neste momento é sobre que material à volta da escravatura deve ser seleccionado para ser exposto nesses espaços, material que testemunhe de forma clara e visível a história da escravatura em Moçambique. É na esteira deste pensamento e com base no conhecimento da realidade de prática de escravatura em Moçambique que o Comité Nacional da «*A Rota do Escravo*» avança com a proposta de três locais para constituir em núcleos do museu da escravatura em Moçambique, nomeadamente: Inhambane, Ilha de Moçambique e Ibo. O objectivo da proposta é claro. Por um lado, a proposta pretende consagrar de forma clara e inequívoca os locais que no passado constituíram os centros nevrálgicos do negócio de escravos em Moçambique. Por outro lado, ela visa também proporcionar a criação de núcleos do museu da escravatura em diferentes pontos do país.

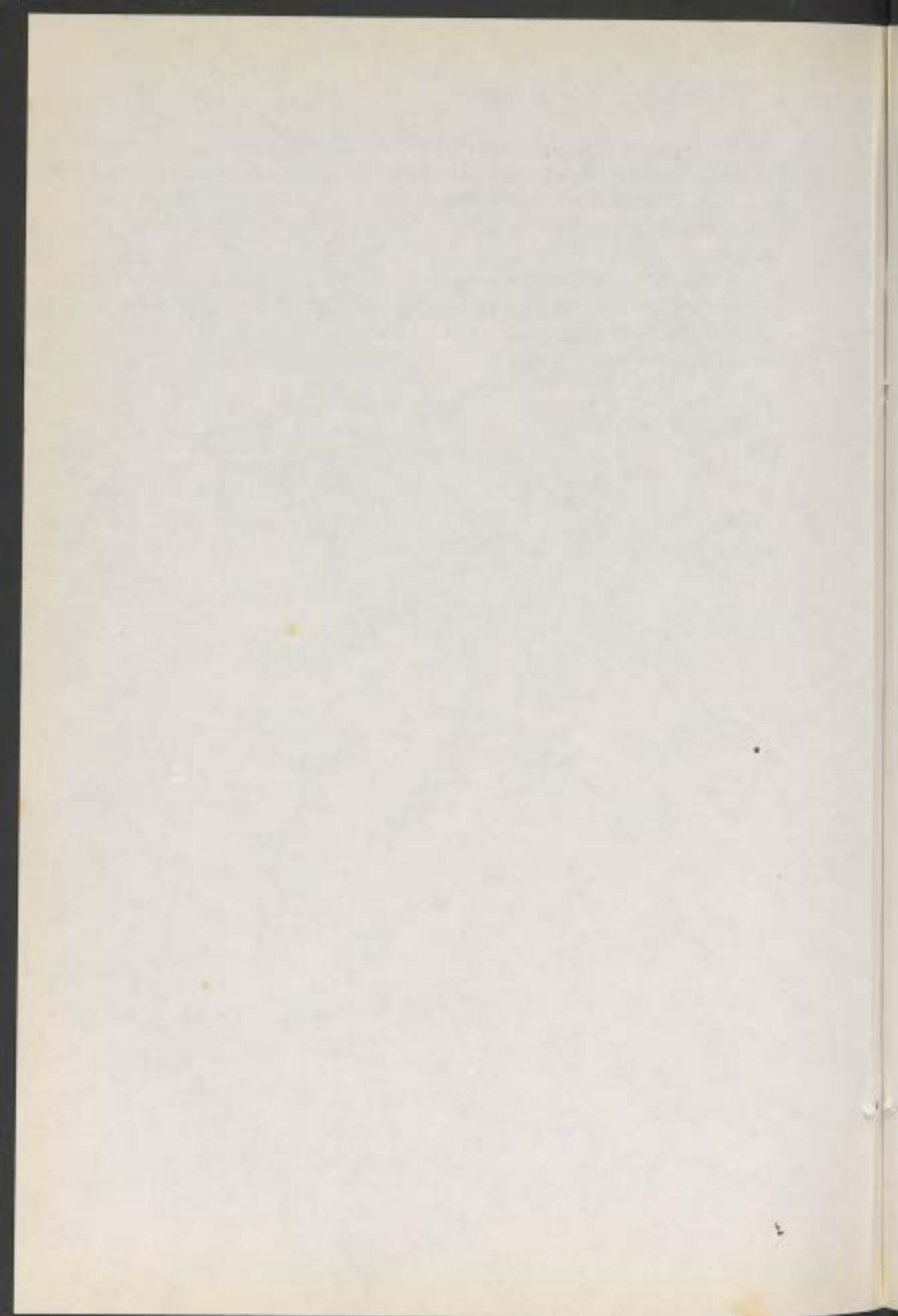
Analisadas várias propostas sobre a possibilidade de em cada um dos três locais previamente identificados encontrar edifícios que pudessem acolher o museu e tendo em conta as dificuldades que a UNESCO tem para financiar projectos de reconstrução de edifícios, é parecer do Comité Nacional que o mais importante de tudo é identificar espaços apropriados em cada um daqueles locais, nomeadamente: no museu de Inhambane, no museu do palácio de S. Paulo, na Ilha de Moçambique, e na Fortaleza da Ilha do Ibo.

Para além de menos moroso e menos dispendioso, este exercício garante, à partida, que se assegure o funcionamento dos núcleos do museu da escravatura sem que para o efeito seja necessário o recrutamento de novo elenco de pessoal para velar pelo funcionamento dos núcleos do museu.

Fica assim lançada a proposta como um desafio às autoridades competentes nesta área com a convicção de que a avançar-se no sentido da concretização da presente proposta estaremos todos a contribuir para um dos grandes objectivos da UNESCO e do projecto «*A Rota do Escravo*» por um lado e, por outro lado, para o estudo e aprofundamento do conhecimento de

um dos períodos mais significativos da história de Moçambique e a preservação da memória desse passado com a finalidade de que tal como preconiza a UNESCO, conhecendo mais profundamente esse passado, estaremos a criar condições para que fenómenos semelhantes se não venham a repetir no futuro.

A UNESCO está interessada em dar o apoio necessário a esta iniciativa se houver também interesse e vontade por parte das autoridades competentes em levar avante acções que visem efectivamente a criação de um museu de escravatura em Moçambique.



## 29. *O que é o Museu Central das Forças Armadas? \**

Silvestre António Francisco

Museu Central das Forças Armadas, Luanda, Angola

Fundada em 1575 por Paulo Dias de Novais, primeiro Governador Colonial Português em Angola (1575-1589), a Fortaleza de S. Miguel constitui não só o gérmen histórico da cidade de Luanda e o posto avançado para a ocupação e conquista de Angola, mas também o símbolo do poder político, militar e cultural que, desde há vários séculos, vem sendo utilizado para os mais variados serviços do Estado, quer na época colonial, como depois da Independência Nacional.

De 1641 a 1648 os Holandeses ocuparam-na e designaram de Porto de Amistardan.

De 1876 a 1938 a Fortaleza serviu de instalações do Depósito de Degredados. De 1938 a 1961, serviu de instalações do Museu de Angola, criado pela Portaria n.º 6, de 8 de Setembro de 1938, do Arquivo Histórico e da Biblioteca Nacional.

A Fortaleza é Monumento Nacional desde 1938, classificado pela Portaria n.º 2.837, de 2 de Dezembro. Depois do início da Luta Armada, a 4 de Fevereiro de 1961, a Fortaleza foi novamente ocupada pelos militares contra as forças nacionalistas que lutavam pela Independência de Angola (1961-1975).

Após a Independência de Angola, a Fortaleza albergou o Estado-Maior General da das FAPLA (1975-1978).

Por último, desde 1978 a esta parte, a Fortaleza é o local onde funciona o Museu Central das Forças Armadas.

A Fortaleza é, pois, o símbolo da colonização em Angola e de cruzamento de duas culturas: angolana e portuguesa.

Ao realçar as razões da instalação do Museu Militar na Fortaleza, o então Ministro Carlos Rocha Dilólwa, presidente do acto da inauguração do museu, afirmou:

"A Nação Angolana deve felicitar-se por ter cedido uma obra tão importante como esta Fortaleza para Museu das Forças Armadas. Por outro lado, tem

\* Comunicação apresentada apenas por escrito ao V Encontro.

carácter simbólico o facto de uma fortaleza colonial, que foi reduto do Exército colonial, se ter transformado no Museu das Forças Armadas do povo."

Em nosso entender, a clareza desta afirmação dispensa comentários, porque permite constatar sem equívocos o motivo fundamental que determinou a instalação do Museu na Fortaleza de S. Miguel.

#### **O Museu Central das Forças Armadas (1978-2000)**

Após a proclamação da Independência Nacional, a 11 de Novembro de 1975, a filosofia adoptada no domínio da cultura angolana preconizou:

- a nacionalização do Património Histórico Cultural, através do Decreto 80/76, de 3 de Setembro;
- a extinção do Museu de Angola, porque este reflectia os aspectos culturais inerentes à colonização em detrimento da cultura nacional;
- a criação de outros museus que evidenciassem a cultura angolana, entre os quais o Museu Central das Forças Armadas.

A criação do Museu Nacional das Forças Armadas, a 31 de Julho de 1978, foi integrado no sistema museológico nacional em obediência ao princípio então adoptado - e ainda em vigência - segundo o qual a História Militar é concomitantemente um elo indispensável de património histórico-cultural e de identidade nacional, na medida em que constitui um valioso contributo para a História de Angola, desde os tempos mais remotos aos nossos dias.

A ideia da constituição do Museu resultou do consenso entre o Ministério da Defesa e o Estado Maior General das FAPLA, em concordância com o Conselho Nacional da Cultura.

Tendo em conta estes factos, e para dignificar a efeméride, a inauguração do Museu foi a mais alta solenidade enquadrada na comemoração do 4º Aniversário das FAPLA, então Exército da Primeira República.

Contudo, a tentativa de elucidar o tema torna indispensável indicar o que é o Museu Central das Forças Armadas.

Todavia, a definição de um museu varia, não só de acordo com a época e o contexto político que determinou a sua criação, mas sobretudo com a disciplina a que corresponde. Na Antiguidade, os Egípcios consideravam o "Museu como o refúgio donde se acumulam os elementos díspares da cultura hereditária e o lugar donde se cura a alma". Alguns autores consideram o museu como "Santuário privilegiado da Cultura dos povos".

A clareza destas afirmações dispensa comentários, pois convergem com os objectivos da realização deste V Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa.

No que tange ao Museu das Forças Armadas, Dilólwa considerou-o de uma aula viva onde todos são chamados a contribuir para que os vastos sec-

tores e os longos períodos da luta estejam amplamente representados".

Na mesma linha de pensamento, o Comandante Iko Correia, ao fundamentar os objectivos que nortearam a criação do Museu, depositou no livro de honra a memória seguinte:

"Para que os Oficiais, Sargentos e Soldados das FAPLA, as gerações vindouras possam instruir-se sobre o alto patriotismo e coragem, os sacrifícios que ao longo dos séculos o nosso povo ofereceu para poder ser livre, foi criado este Museu."

Este é, de facto, o objectivo fundamental do nosso Museu.

Assim, o Museu Central das Forças Armadas é um museu histórico e cultural, de carácter público, dedicado à recolha, conservação, investigação e divulgação do acervo museológico-militar, visando a educação cultural e patriótica do povo angolano e, em especial, dos militares.

O acervo do Museu está estimado em 6.362 peças diversas, das quais cerca de 380 em exposição. Este acervo é constituído por peças do antigo Museu de Angola, da luta de libertação e dos conflitos posteriores.

De 1978 a 1992, o Museu teve um percurso brilhante, consubstanciado não só pelo reconhecimento da sua actividade a nível interno e externo, mas também pelo número da população e das personalidades políticas que o visitaram neste período.

Porém, apesar de ter vinte e dois anos de existência, o Museu tem apenas dezoito anos de trabalho efectivo, período durante o qual recebeu cerca de 465.022 visitantes, dos quais 40.822 nos últimos quatro anos, isto é, de Outubro de 1996 a Junho de 2000, o que, no total, corresponde a uma média anual de 25.834.

Durante o período de Agosto de 1992 a Setembro de 1996, o Museu teve uma inactividade total porque, como sempre, a Fortaleza tinha sido uma vez mais solicitada a contribuir para a defesa dos interesses mais nobres da Nação. Em consequência desta interrupção, nos últimos tempos o Museu atravessa várias dificuldades concernentes sobretudo à falta de recursos financeiros não só para a sua reabilitação, mas também para assegurar o funcionamento adequado da actividade museológica.

Entretanto, não obstante a situação atrás referida, de Outubro de 1996 a esta parte, têm sido desenvolvidas algumas actividades de carácter museológico, tais como:

- realização de treze Exposições, sendo três permanentes, quatro temporárias e seis designadas por "Peça do Mês".

Tais exposições caracterizadas como "Guerrilha Museológica" visam essencialmente cativar a atenção da sociedade e das autoridades competentes no sentido de, tão cedo quanto possível, seja vista a reabilitação do Museu.

Fruto desta actividade, o interesse da sociedade em visitar o Museu tem estado a crescer. Prova disso é o facto de, no primeiro semestre deste ano, se ter registado 14.500 visitantes contra 4.729 visitantes no mesmo período do ano transacto.

Da parte das autoridades competentes também há sinais que indicam a reabilitação do Museu nos próximos tempos.

Por outro lado, convém pois referir que a maior vantagem do Museu consiste no facto de funcionar na Fortaleza de S. Miguel, a qual, devido ao seu excelente posicionamento geográfico, constitui o maior atractivo turístico da cidade de Luanda, com realce para os encalmados. Considerando este aspecto, foi elaborado, em 1997, um projecto designado por "Aproveitamento Museológico e Turístico da Fortaleza de S. Miguel", destinado a captar fundos pecuniários para suportar algumas despesas relativas à manutenção do Museu.

A implementação do projecto terá início logo após o restauro das instalações.

Importará ainda indicar que, apesar de estar inscrito no Conselho Internacional de Museus (ICOM), desde Abril de 1999, sob o n.º 29792, o Museu não tem intercâmbios e/ou troca de experiência com outros museus da mesma especialidade. Pelo que, tendo em conta os objectivos fulcrais deste Encontro, o Museu Central das Forças Armadas coloca-se à disposição de outros museus que, com ele, desejem colaborar neste domínio.

Portanto, o Museu Central das Forças Armadas é um dos quatro Museus Nacionais do país; reúne relíquias do património histórico comum às nações angolana e portuguesa. Foi criado para perpetuar o legado histórico-patriótico dos nossos ancestrais, com ênfase para a geração da luta pela Independência Nacional.

A sua especificidade consiste na preservação da memória militar e na dupla dependência:

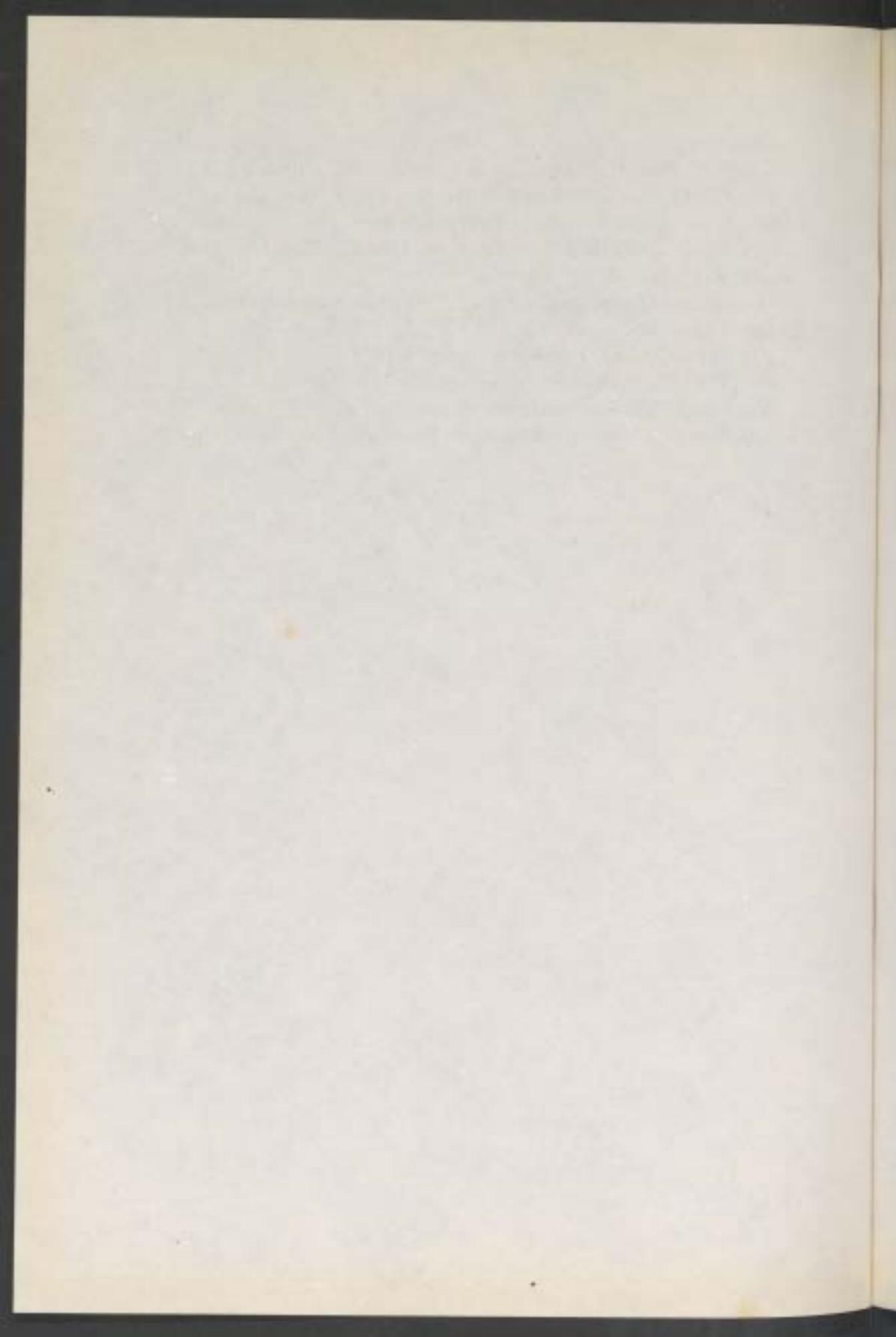
- metodologicamente, depende do Instituto Nacional do Património Cultural do Ministério da Educação e Cultura;
- administrativa e financeiramente, depende do Estado Maior das Forças Armadas Angolanas.

Os trabalhadores deste museu estão profundamente preocupados com o estado do acervo museológico. Tais preocupações enquadram-se no pensamento de Potter, segundo o qual "não se trata de adorar o acervo, mas pensar sobre ele".

Perspectivas: a indicação destas e sua respectiva materialização dependerão certamente da reabilitação do Museu. Daí que não haja necessidade de serem mencionadas antecipadamente.

**Bibliografia:**

- SANTOS, Nuno B. V. Thomaz - *A Fortaleza de S. Miguel*, pp. 9-23.  
*BOLETIM Oficial*. (36) 8 de Setembro de 1938, p. 14.  
*BOLETIM Oficial*. (48) 2 de Dezembro de 1938, p. 2.  
DECRETO n.º 80/76, de 3 de Setembro. *Diário da República* (244) 8 de Outubro de 1976.  
*MANUAL de Museologia*. Luanda: Edição do Departamento Nacional dos Museus e Monumentos, 1979, p. 9.  
*JORNAL de Angola*. 1 de Agosto de 1978, pp. 1-6.  
FUENTES, Teresa Grego - *Museologia*, p. 15.  
*ANAIS da Iª Semana dos Museus da Universidade de S. Paulo*, p. 45.  
*ANAIS da IIª Semana dos Museus da Universidade de S. Paulo*, p. 81.

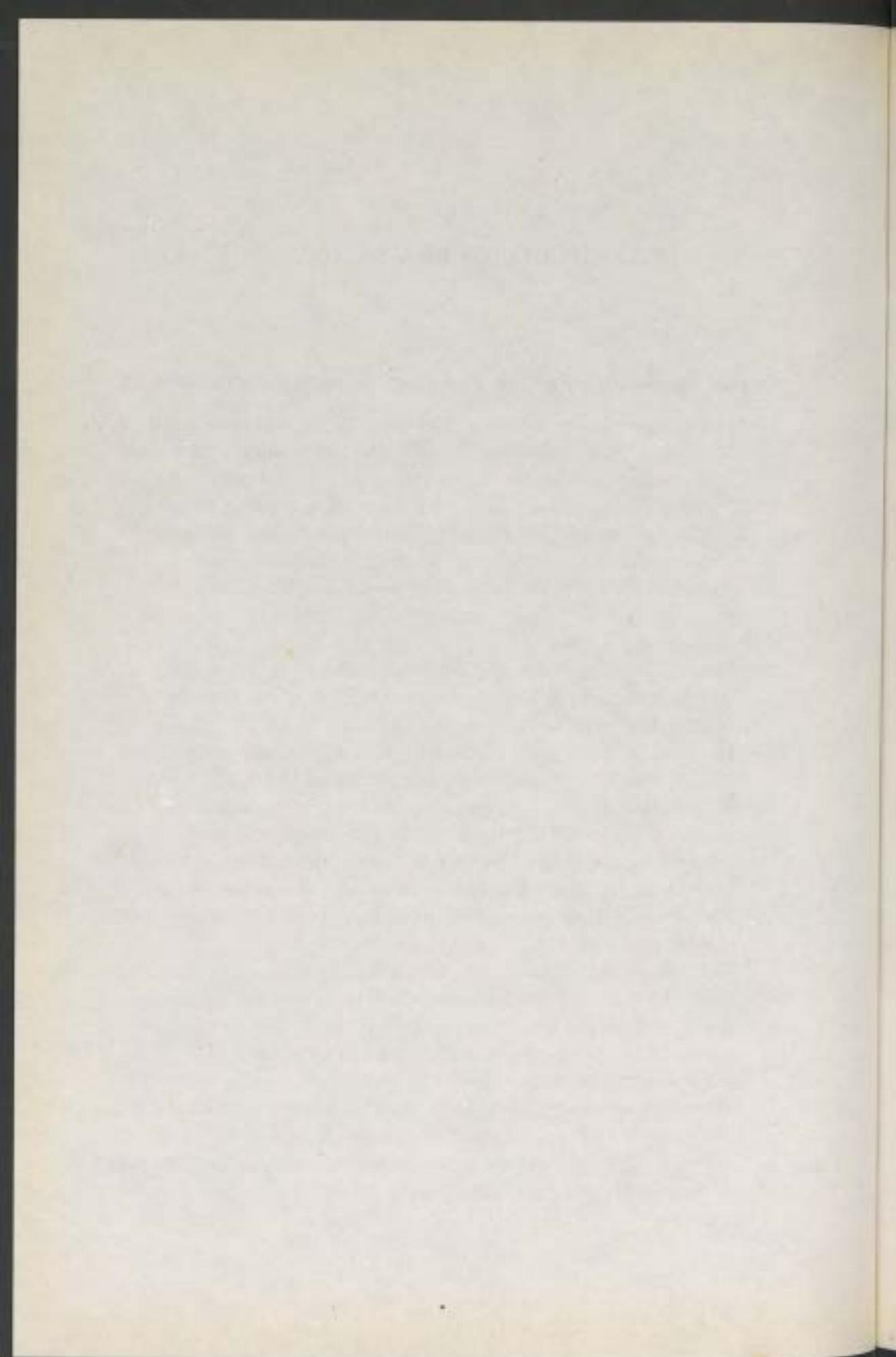


## IV

### RECOMENDAÇÕES DO V ENCONTRO

Os participantes do V Encontro aprovaram as seguintes recomendações:

- 1 - Necessidade de promover o estreitamento de contactos entre os Museus e Universidades no sentido de proporcionar um melhor desempenho dos Museus.
- 2 - Necessidade de reforçar os quadros de pessoal dos Museus e a formação em Museologia para os profissionais de Museus com especial alcance para os que trabalham em colecções públicas.
- 3 - Reforço da cooperação entre países com colecções de origem recíproca no que se refere à documentação, conservação, restauro e divulgação.
- 4 - Elaboração de projectos que dêem continuidade às propostas relativas à organização de exposições itinerantes entre os vários países e comunidades representados neste Encontro.
- 5 - Interesse em mais profissionais africanos se tornarem membros do ICOM, beneficiando das condições e vantagens existentes.
- 6 - Necessidade de uma intervenção urgente das organizações internacionais (Unesco e ICOM), de outras instituições e organismos de vocação cultural e dos governos de países de língua portuguesa, no sentido de divulgar a situação de destruição em que se encontra o Museu Etnográfico Nacional da Guiné-Bissau e de providenciar todo o apoio para o recomeço das suas actividades.
- 7 - Realizar o próximo Encontro em Angola, considerando o princípio da rotatividade que tem orientado a realização destes Encontros.
- 8 - Reforçar a cooperação entre museus e profissionais de museus nos vários fora regionais e internacionais de modo a ultrapassar as barreiras linguísticas actualmente existentes.
- 9 - Dar maior apoio à preservação do património cultural e natural e aos museus, por parte das entidades responsáveis.
- 10 - Realizar acções visando uma maior educação e sensibilidade, por parte dos cidadãos, para a preservação do património.



## ANEXO

### *Breve notícia sobre museus em Angola*

#### **Fernando Batalha**

Arquitecto; Vogal da Comissão dos Monumentos Nacionais de Angola e responsável pela preservação dos Monumentos Classificados, entre 1960 e 1975.

Não se dispondo em Portugal de elementos para descrever a actividade museológica completa em Angola, nem para fazer a cobertura em todo o país, relata-se a seguir o que, de momento, é possível apurar com os escassos meios aqui disponíveis.

Mencionam-se em primeiro lugar as actividades museológicas em Luanda e no Dundo (Lunda Norte), por serem as mais importantes e as mais antigas. Seguidamente, referem-se as de outras cidades e, depois, as de diversas localidades de menor importância urbana.

### **LUANDA**

#### **1º Museu**

Foi oficialmente criado um Museu, com Biblioteca anexa, em meados do século XIX. Era consagrado, especialmente, às produções naturais de Angola de então. Ainda é desconhecida a sua história. Caiu no olvido.

#### **2º (?) Museu**

Foi criado no princípio do século XX. Foi inaugurado em 1907 pelo Príncipe Real D. Luís Filipe, aquando da sua visita a Angola. Estava instalado no edifício do Observatório Astronómico e Meteorológico. Exibia amostras das produções agrícolas e industriais, peles de animais, artefactos, etc.. Em 1938 já não era conhecido. Caiu no esquecimento.

#### **Museu de Angola**

Foi criado oficialmente, por portaria ministerial, em 1938. Já anteriormente vinham sendo recolhidos numerosos objectos, alguns dos quais estiveram recolhidos nas arcarias da Igreja da Nazaré. Depois o núcleo museológico foi instalado num edifício antigo, próximo da Imprensa Nacional, onde permaneceu até ir para a Fortaleza de S. Miguel. Este Monumento Nacional fora destinado em 1938 para a instalação definitiva do Museu, para o que foi devidamente restaurado. O Museu ficou dependente do Governo Geral de Angola, que nomeou uma Comissão para o dirigir. Tratava-se de um museu politemático, com as seguintes secções: Etnografia, História, Ciências Naturais, Economia, e Arte. Disponha

também duma Biblioteca e do Arquivo Histórico de Angola. O acervo das colecções foi sendo recolhido paulatinamente, na maior parte proveniente de entidades oficiais e transferência de monumentos, e também obtido por meio de aquisições e dádivas.

No decurso da sua existência o Museu de Angola efectuou grande número de exposições, promoveu conferências, publicou diversas obras históricas, e catálogos e editou três periódicos. Esteve sempre acessível ao público gratuitamente.

Mais tarde, por ser necessária a Fortaleza de S. Miguel para outra função, o Museu de Angola foi transferido para um edifício moderno que estava sendo construído para instalar um Museu da Colonização. A maior parte deste imóvel foi ocupada pela Secção de Ciências Naturais, constituída principalmente por diaporamas representando a fauna angolana. Na Fortaleza de S. Miguel continuou a Secção Histórica, constituída principalmente por artilharia antiga, bem como algumas peças arqueológicas e de arte sacra.

Passados poucos anos, o Museu de Angola foi entregue pelo Governo ao Instituto de Investigação Científica de Angola (actualmente designado Centro Nacional de Investigação Científica).

Dada a insuficiência de espaço para exhibir convenientemente todo o acervo museológico, foi adquirido um grande imóvel do século XVIII, classificado como Monumento Nacional, para nele serem instaladas as secções de Ciências Humanas. Foram elaborados o projecto de restauro e o orçamento das obras, que deveriam começar em 1974 e que não chegaram a ser realizadas.

A partir de 1975, o Museu de Angola foi fraccionado e perdeu tal designação. A Secção de História, que continuava na Fortaleza de S. Miguel, acrescida de material bélico moderno, passou a ser o Museu Central das Forças Armadas. A Secção de Arqueologia foi transferida, inicialmente, para a Fortaleza de S. Pedro da Barra, sob a designação de Museu de História Colonial (que posteriormente foi extinto e o seu material transitou para Benguela, passando a ter a denominação de Museu Nacional de Arqueologia). A Secção de Etnografia foi transferida (parcialmente) para o edifício da Casa-Museu Ernesto de Vilhena e, com o material desta, tomou a designação de Museu Nacional de Antropologia. O Arquivo Histórico com parte da Biblioteca foi transferido para um edifício moderno e tomaram a denominação de Centro Nacional de Investigação e Documentação Históricas. A Secção de Arte foi armazenada. No edifício onde se situava o Museu de Angola só permaneceu a Secção de Ciências Naturais, que passou a chamar-se Museu Nacional de História Natural.

#### **Museu de Geologia e Mineralogia**

É um apreciável e variado complexo museológico, que está instalado, desde há muitos anos, num edifício moderno onde se localizam os Serviços de Geologia

e Minas, a que pertence. Inclui colecções de Geologia, Mineralogia, Paleontologia e Pré-História, as quais, na sua maior parte, foram sendo recolhidas no campo desde a criação dos Serviços. É museu do Estado.

Em Luanda foram iniciadas outras actividades museológicas que, por circunstâncias várias, não chegaram a ser concretizadas. São de referir as seguintes:

#### **Museu da Colonização**

Foi determinada a criação deste Museu, depois de 1953, para exibir o material que fora exposto no Pavilhão de Angola numa exposição internacional africana em Bulawaio. Constava de esculturas, pinturas, maquetas, fotografias, gráficos, mostruários, etc.. Para a sua instalação, foi erguido um edifício tendo por suporte a estrutura metálica do mesmo pavilhão.

Este Museu não chegou a ser instalado, em consequência de o mesmo edifício ter sido posteriormente destinado para o Museu de Angola, ainda antes da sua conclusão. O abundante acervo reunido continuou armazenado (desconhecendo-se se ainda existe actualmente). A iniciativa ficou extinta a partir de 1974.

#### **Museu de Belas-Artes**

Por determinação superior, foi promovida a criação dum Museu de Belas-Artes em Luanda. No Orçamento Geral de Angola foi inscrita anualmente, durante anos, uma verba para os encargos iniciais. Foi escolhido o local para a edificação, próximo do Museu de Angola (então na Fortaleza de S. Miguel), mas foram encontradas grandes dificuldades para se efectuar a aquisição do terreno. A ideia caducou com a independência de Angola.

#### **Casa-Museu Ernesto de Vilhena**

Com esta designação, a Companhia de Diamantes de Angola decidiu criar um museu em Luanda, a instalar num edifício setecentista e outras construções anexas. Nele seriam exibidas peças excedentárias do Museu do Dundo, de diversas origens, bem como uma colecção cartográfica e iconográfica. Esses objectos foram transferidos para Luanda, onde ficaram aguardando obras de adaptação das edificações existentes e uma ampliação. Estava definido o plano e elaborado o projecto.

Com a independência de Angola foi extinta esta iniciativa. Nas construções para a Casa-Museu, sem adaptações nem ampliações, foram expostas as peças á mesma destinadas (e outras provenientes do Museu de Angola), com a designação do Museu Nacional de Antropologia.

Das alterações referidas resultaram os museus actualmente em funcionamento em Luanda, que a seguir se descrevem:

#### **Museu Nacional de História Natural**

É constituído pela antiga Secção de História Natural do ex-Museu de Angola e está instalado no mesmo edifício onde anteriormente existia com outras das restantes secções deste, que foram transferidas para outros locais depois de 1975. É museu estatal.

### **Museu Nacional de Antropologia**

O Museu assim designado, depois da independência de Angola, ocupa o edifício setecentista e outra construção que se destinavam à Casa-Museu Ernesto de Vilhena. O seu conteúdo é especialmente constituído pelos objectos provenientes do Museu do Dundo para a mesma Casa-Museu, de diversas origens e por outros transferidos do ex-Museu de Angola. Contém belos exemplares de arte africana, além de objectos utilitários e ergológicos. É museu estatal.

### **Museu Central das Forças Armadas**

Está instalado na fortaleza de S. Miguel. Dele constam as numerosas peças de artilharia próprias deste Monumento Nacional e outras provenientes de diversas fortificações que para ali foram sendo levadas no tempo em que ele pertenceu ao Museu de Angola e que ali continuaram desde então, bem como outros objectos da Secção de História. Essa colecção foi ampliada depois de 1975 com diversa aparelhagem bélica moderna e outros objectos relacionados com as lutas da independência; estão também ali depositadas as estátuas que anteriormente figuravam nos monumentos comemorativos urbanos de Luanda. É museu estatal.

### **Museu da Escravatura**

Está localizado nos subúrbios de Luanda, num edifício antigo que foi reparado há poucos anos. Contém reproduções de gravuras e objectos relacionados com a segunda fase da escravatura, além de outras peças arqueológicas e históricas. Estas são provenientes do ex-Museu de Angola e da Colecção Museológica dos Monumentos Nacionais. Foi criado depois da independência e é museu estatal.

### **Museu Nacional do Pioneiro**

Está instalado numa pequena casa de tipo tradicional de Luanda, na qual costumavam reunir, antes da independência, os membros dirigentes do Movimento Popular para a Libertação de Angola. É consagrado à organização juvenil do M.P.L.A.. É museu estatal.

Entre as alterações efectuadas no sistema museológico de Luanda, há a registar, depois de 1975, de um museu que teve efémera duração e que se passa a descrever:

### **Museu de História Colonial**

O Museu assim designado, depois da independência de Angola, foi instalado na Fortaleza de S. Pedro da Barra e exhibia artilharia que existia neste Monumento Nacional e objectos da Secção de Arqueologia transferida do ex-Museu de Angola. Passado algum tempo, o Museu de História Colonial foi extinto e o seu acervo transferido para Benguela, tomando a denominação de Museu Nacional de Arqueologia.

### **Colecções Museológicas**

Em Luanda, algumas entidades dispunham de colecções museológicas, de diversa índole, das quais se referem a seguir as mais conhecidas:

### **Colecção Museológica dos Monumentos Nacionais**

Era um importante núcleo de objectos de natureza histórica, arqueológica, artística, iconográfica e etno-histórica. Constituía já um museu especializado, que não chegou a ser exposto ao público por falta de instalações. Estava depositado no Departamento de Monumentos Nacionais e armazéns da Direcção de Serviços de Obras Públicas e Transportes. Esse acervo foi sendo reunido durante muitos anos e era proveniente de diversas localidades. Após a independência de Angola, todo o material foi entregue à Direcção do Património Cultural, dependente da Secretaria de Estado da Cultura. Ao que se sabe, todo o acervo foi disperso, indo parte para o Museu de História Colonial e depois para o Museu Nacional de Arqueologia; outros objectos foram para o Museu da Escravatura; outros seguiram para outros destinos ou foram armazenados. Toda a colecção foi desfeita, a despeito de continuar o serviço de Monumentos e do Património Cultural.

### **Colecção da Imprensa Nacional**

Contém vários exemplares de maquinaria de imprensa e outros trabalhos gráficos e materiais utilizados na Imprensa, desde a sua fundação na primeira metade do século XIX.

### **Colecções do Instituto Nacional de Investigação Científica de Angola**

Este Instituto possuía diversas colecções científicas - geológica, botânica, ornitológica e outras. Pela sua Divisão de Ciências Humanas estavam também sendo organizadas colecções específicas, sendo de referir a existência de numerosas peças de Etnografia, Arqueologia e História. Não só em Luanda, como também no seu departamento da Huila, sediado no Lubango. Eram provenientes da recolha de campo e de aquisições. É de crer que ainda estejam reunidas essas colecções na sede daquela instituição, que depois da independência de Angola tomou a denominação de Centro Nacional de Investigação Científica.

### **Colecção do Instituto de Angola**

Esta instituição cultural, de natureza privada e associativa, era possuidora de numerosas obras artísticas, especialmente da autoria de pintores residentes e naturais de Angola. Como o Instituto foi extinto após a independência, a sua colecção deve ter tomado outro destino, em conjunto ou dispersa.

### **Colecção do Banco de Angola**

Este antigo Banco (que depois da independência passou a ser o Banco Nacional de Angola) tinha numerosas obras de arte ornamentando as suas instalações, bem como uma pequena colecção de desenhos de artistas locais, de valor iconográfico. Possuía também uma importante colecção numismática, tanto ou mais valiosa do que a do Museu de Angola. Este Banco publicou duas belas obras sobre as moedas e o papel-moeda de Angola. Certamente que continuam existindo as referidas colecções.

### **Colecção da Associação dos Artistas de Angola**

Esta associação privada, fundada depois da independência, tem promovido muitas exposições e tem ido reunindo obras dos seus associados e outros artistas. A associação está sediada num dos edifícios mais importantes do século XIX existente em Luanda.

Além das referidas colecções, há a considerar também algumas colecções individuais, como sejam, entre outras mal conhecidas, as dos seguintes indivíduos:

#### **Dr. Manuel Vinhas**

Foi director da Companhia União das Cervejas de Angola (CUCA). Tinha uma excelente colecção de pintura de artistas portugueses modernos. Estava depositada no Museu de Angola. Também possuía uma boa colecção de artefactos etnográficos antigos, que adquiriu ao artista Cruzeiro Seixas, que a havia reunido.

#### **Sr. Virgílio de Carvalho**

Foi director do Banco Comercial de Angola. Era possuidor de uma boa colecção de numismática.

#### **Eng. Carvalho Saraiva**

Dedicava-se a antiguidades e estava reunindo uma colecção destes objectos.

#### **Sr. Bettencourt Faria**

Foi o criador e director do Observatório Astronómico de Molembe, em Luanda. Reunia diversas colecções: de etnografia, de arqueologia, de conchas (que vendeu ao Museu de Angola).

## **DUNDO**

### **Museu do Dundo**

Museu da Companhia de Diamantes de Angola, que era uma empresa privada antes da independência e passou, posteriormente, a entidade estatal. Este Museu era considerado o mais importante de África dedicado a uma etnia. A recolha das suas colecções foi iniciada em 1936 e o seu edifício foi construído em 1947, sendo o Museu instalado no ano seguinte.

Trata-se de um museu polivalente, com as seguintes secções: Etnografia, Folclore, História de Luanda, Geologia, Pré-História, Fauna e Flora, Antropologia, e Geografia. Entre as suas colecções, merece especial relevo a de arte etnográfica, a mais categorizada de Angola.

O Museu do Dundo tem funcionado como um Centro de Estudos Científicos e Culturais.

A sua intrusão numa empresa puramente mercantilista foi iniciativa do Comandante Ernesto de Vilhena, director da C.D.A. durante muitos anos. Através dos seus Serviços Culturais, a "Diamang" tem exercido uma acção nobilíssima no reconhecimento, na defesa e na divulgação da cultura tradicional

da região. A par da recolha dos objectos museológicos, tem-se dedicado ao registo do folclore musical e tem estimulado a preservação dos padrões Lunda-Quiocos, tanto na música, como nas artes plásticas e na caracterização étnica. Por meio duma já vasta colecção de publicações, tem tornado conhecidos internacionalmente os estudos científicos e culturais que ali têm sido promovidos.

É de referir, particularmente, que o acervo de arte etnográfica do Museu contava muitos milhares de peças, em exibição e em depósito. Uma colecção seleccionada de objectos, assim como de cartas antigas, foi transferida em 1973 para Luanda, a fim de ser exibida na Casa-Museu Ernesto de Vilhena, que ali estava instalada. Esse material e o edifício que lhe estava destinado passaram a constituir posteriormente o Museu Nacional de Antropologia. É agora propriedade estatal.

#### **Museu de Bala-Bala**

É o repositório da estação arqueológica com o mesmo nome e compreende mais de oitocentas peças líticas e cerâmicas. Foi criação da C.D.A. (Diamang), pertencendo agora ao Estado, como a própria Companhia.

### **CABINDA E ZAIRE**

#### **Museu de Cabinda**

Na cidade de Cabinda já existia em 1972 um pequeno museu de iniciativa local, instalado provisoriamente numa sala da Câmara Municipal. Pretendia-se então instalá-lo definitivamente num dos primitivos pavilhões da cidade e promover a sua ampliação e diversificação. Estava sob o patrocínio da Câmara Municipal e da Administração do Distrito e está sob a alçada estatal.

#### **Museu do Zaire**

Este pequeno Museu, de história e composição ainda não divulgada, reúne cerca de um milhar de peças.

### **BANZA CONGO**

#### **Museu do Congo ou Museu do reino do Congo**

Antes de 1974, fora criado na antiga cidade de S. Salvador (hoje Banza Congo) um pequeno museu regional, que era designado Museu do Congo e estava instalado provisoriamente na Câmara Municipal. Era constituído por mais de quinhentas peças de natureza etnográfica etnohistórica. Foi de organização local e estava em curso de expansão. Actualmente, com a designação de Museu do Reino do Congo, é propriedade estatal.

#### **Colecção Museológica**

Em 1974 havia no recinto da antiga Sé do Congo diversas pedras de interesse arqueológico, que o Departamento de Monumentos Nacionais vinha recolhendo na região para um futuro museu, que viria a ser enriquecido com outras peças de

interesse histórico, arqueológico e etnoarqueológico, que vinham sendo localizados para aquisição.

Trata-se de uma pequena colecção arqueológica de elevado significado histórico para a famosa capital do antigo Reino do Congo. Foi e é património estatal.

## **UÍGE**

### **Museu Regional do Uíge**

Em 1974 já existia na cidade do Uíge um pequeno museu, de iniciativa local com o patrocínio da Câmara Municipal e da Administração Distrital, criado há já alguns anos. Estava localizado num edifício do Estado, de tipo residencial, com carácter provisório. Disponha já, então, de mais de oitocentas peças etnográficas, entre as quais se continha uma bela colecção de grandes máscaras de etnia "Maiaca". Actualmente é museu estatal.

## **MALANGE**

### **Museu de Malange**

Há notícia da existência de um pequeno museu na cidade de Malange, de âmbito local, que em 1982, dispunha de pouco mais de trezentas peças. É museu estatal.

## **LOBITO**

### **Museu Regional do Lobito**

No Lobito foi criado um Centro de Estudos, por inspiração do que já existia na então cidade de Sá da Bandeira, hoje Lubango. Entre as suas actividades culturais, vinha organizando um museu e reunindo objectos, à base de Etnografia e de História local, contando já mais de um milhar de exemplares.

Este empreendimento privado foi aproveitado depois de 1975, com chancela oficial, sob a designação actual de Museu Regional do Lobito.

## **BENGUELA**

Na cidade de Benguela assinalam-se actividades museológicas desde há mais de cinquenta anos. Referem-se a seguir, por ordem cronológica, as de maior interesse:

### **Museu da Associação Comercial**

Em 1940, havia, instalado no edifício da Associação Comercial, um museu com muitas centenas de objectos de interesse histórico e arqueológico, etnográfico e de produções agrícolas e industriais da região. Continha numerosas peças de arte popular muito apreciáveis, que posteriormente foram sendo desbaratadas. Ainda devem existir remanescentes das colecções, que agora são património do Estado.

### **Museu Regional**

Cerca de 1945, começou a ser organizado um museu regional de grande amplitude. Foram recolhidos e localizados grande número e variedade de objectos e foi obtido o apoio da Administração Distrital.

Deveria ser instalado no chamado "Palácio Velho", edifício setecentista que foi a antiga residência dos governadores de Benguela. Disponha de dezoito compartimentos em dois pisos. Além deste imóvel, contava-se com mais dois grandes armazéns adjacentes.

Estavam elaborados e aprovados os planos do Museu, que teria secções de Arqueologia, Armaria, História, Etnografia, Artes Plásticas, Arte Etnográfica, Arte Sacra, História Natural, e Economia. Englobaria também uma Biblioteca e o valioso Arquivo Histórico regional.

A instalação do Museu aguardava a conclusão das obras de restauro dos edifícios, que já estavam na fase final de acabamentos. Entretanto, houve mudança na Administração Central, que determinou que os imóveis fossem destinados ao funcionamento do Liceu, em prejuízo do Museu, que ficou sem local para se instalar. Por esse facto e por ausência de promotor dessa iniciativa, paralizou toda a actividade e o Museu caiu no olvido.

Desconhece-se que destino tiveram e a situação dos objectos já recolhidos, bem como de outros que estavam reservados e localizados para o Museu e que ficaram nos locais onde se encontravam.

### **Museu de Arqueologia**

Depois da independência de Angola, a Secção de Arqueologia do ex-Museu de Angola foi trasladada para Benguela e instalada no antigo edifício da Alfândega, passando a constituir o Museu Nacional de Arqueologia, englobando também objectos provenientes da colecção museológica dos Monumentos Nacionais e, possivelmente, de outras origens, incluindo também material pré-histórico. É museu estatal.

## **HUAMBO**

### **Museu do Huambo**

Na ex-Cidade de Nova Lisboa, hoje Cidade do Huambo, havia em 1974, um pequeno mas muito interessante museu de âmbito local e regional, cujo acervo vinha sendo reunido desde há bastantes anos.

Era iniciativa de um centro cultural local com suporte do Município e estava instalado num edifício moderno, construído para essa finalidade. O Museu tinha colecções de Etnografia, Arte, Arqueologia, e História da região e era complementado com uma Biblioteca e um Arquivo histórico de âmbito distrital.

Não é conhecida presentemente a evolução posterior do Museu e a sua situação actual, por falta de divulgação informativa.

## LUBANGO

Na cidade fundada com o nome de Sá da Bandeira e que hoje se denomina Lubango (do nome de um curso de água local) vêm sendo promovidas, desde há algumas dezenas de anos, actividades culturais, científicas e museológicas.

Há muitos anos surgiu ali um movimento literário, de notável actividade editorial, e foram iniciadas colecções científicas de diversa índole. Referem-se a seguir as de interesse museológico:

### **Museu de Huíla**

Foi fundado há mais de trinta anos, por iniciativa privada; mas, posteriormente, foi integrado no Instituto de Investigação Científica (actualmente denominado Centro Nacional de Investigação Científica).

Está instalado num edifício de características residenciais.

O Museu era consagrado a estudos e colectâneas de Etnografia, Arqueologia e História da província ou região de Huíla, que lhe deu o nome. O seu acervo é constituído por numerosíssimos objectos etnográficos e por peças arqueológicas e históricas. Possui Biblioteca própria e documentação histórica e científica.

Além destes elementos obtidos localmente, o Museu de Huíla tem também um avultado número de peças de artesanato de Portugal e de outros países - o que constitui uma colecção única neste género existente em Angola.

Era e continua sendo propriedade do Estado.

### **Colecções museológicas**

Há a referir a existência de algumas colecções museológicas reunidas por entidades localizadas na Huíla, que a seguir se discriminam:

#### **Colecção do Instituto de Investigação Científica de Angola**

Este ex-instituto, actual Centro Nacional de Investigação Científica, tinha desde há muitos anos uma delegação no Lubango, que procedia a estudos e recolhas científicas na Huíla e noutras regiões do sul de Angola, de que resultaram colecções de Geologia, Botânica, Ornitologia, Etnografia, etc.. Não está divulgado o conhecimento pormenorizado do acervo reunido.

#### **Colecções da Universidade do Lubango**

Desde há umas duas dezenas de anos que esta universidade vem procedendo a pesquisas de campo e à recolha de elementos de interesse científico (e também museológico) da região de Huíla. São mais conhecidas as actividades de pesquisa arqueológica, que têm proporcionado a recolha de abundante material pré-histórico e a constituição de uma notável colecção.

#### **Outras colecções**

Ainda menos conhecidos são os resultados da investigação a que se consagraram duas outras instituições de natureza científica - a Escola Agrícola Superior, de Tchivinguiro, e o Instituto de Investigação Agronómica, desdobrado do I.I.C.A. e sediado no Lubango.

## NAMIBE

Na ex-Cidade de Moçâmedes, hoje Cidade de Namibe, registam-se actividades museológicas desde há mais de três dezenas de anos. Primeiramente, pretendia a Comissão dos Monumentos Nacionais instalar um museu na Fortaleza, quando esta fosse desocupada. As condições esperadas demoraram e a ideia nunca se chegou a concretizar.

Mais tarde foi a Câmara Municipal que pretendeu criar um museu de âmbito local, contando já para isso com muitos objectos. Cerca de 1973, o óbice era também o das instalações e a concretização ainda não tinha sido viável.

### Museu da Pesca

A única realização que se levou a cabo foi o Museu da Pesca, consagrado à mais importante actividade local, montado anteriormente a 1965.

Por falta de divulgação, não são conhecidas a evolução do Museu, nem a sua situação actualmente.

## VIANA

### Museu de Viana

Nesta pequena povoação periférica de Luanda a Administração Distrital criou, cerca de 1970, um museu consagrado ao Distrito e que já em 1974 dispunha de numerosos objectos em exposição. Tratava-se de um museu oficial. Desconhece-se como se encontra actualmente e se está em funcionamento.

### Museus dos Monumentos Nacionais

O Departamento de Monumentos Nacionais vinha desde há quase trinta anos procedendo à conservação e ao restauro dos monumentos das zonas históricas dos Rios Cuanza e Lucala. Intentava, igualmente, promover a valorização e a revitalização destas zonas. Entre os empreendimentos previstos para esse efeito, vinham sendo planeados pequenos museus que sintetizassem a vida e a cultura tradicionais das suas regiões.

A actividade museológica em curso preparava a instalação de museus em Muxima, Massangano, Dondo, Cambambe e Nova Oeiras, esperando-se a sua inauguração em 1975. Referem-se a seguir os seis museus que estavam em organização:

#### MUXIMA (povoação fundada no século XVI)

##### Museu Histórico

Estava planeada a sua instalação nas construções da Fortaleza e da antiga Feitoria. O Museu constaria principalmente de elementos históricos, arqueológicos e etnográficos, bem como de documentação e cartografia da área regional.

Contava-se com o apoio da Administração Distrital e já estavam recolhidos ou localizados muitos dos elementos previstos. A iniciativa ficou paralisada a partir de 1975.

### **MASSANGANO** (povoação fundada no século XVI)

Desde há mais de vinte anos que se trabalhava para se instalar o Museu desta povoação histórica. A execução da ideia andou pendente da conclusão de obras de restauro e de obtenção de recursos financeiros, que não coincidiam. O momento propício chegou em 1973, quando o Departamento de Monumentos Nacionais foi convidado pela Administração Central a participar nas comemorações da fundação de Luanda. Em sequência das sugestões que foram apresentadas, a Administração Central determinou, por despacho de 11.12.1973, além de outras realizações propostas, que fossem definidas as obras e os meios necessários para a instalação dos seguintes museus complementares:

#### **Museu da Fortaleza**

Ocuparia este Monumento Nacional. Incluiria obras de arte, cartografia, maquetas, fotografias, peças arqueológicas, etc., tudo relacionado com a história de Massangano. Havia já muitos espécimes recolhidos e outros localizados. Estava definido o programa e foram computados os encargos. Seriam efectuadas beneficiações no monumento para sua dignificação e adaptação. A tarefa executiva estava escalonada para 1974 e 1975.

Não comportando a Fortaleza capacidade para exibição de todo o complexo museológico ideado, transferiu-se parte para outro monumento de Massangano - o Tribunal.

#### **Museu no Tribunal**

Neste ficariam expostos: armas, apetrechos e instrumentos antigos; modelos e figurinos de indumentária de figuras militares, eclesiásticas, públicas e civis; etc.. Estavam definidas a temática e a variedade de representação idealizada, que deveria ter execução nos anos de 1974 e 1975, incluindo o restauro do arruinado Tribunal.

Os dois museus acima referidos, bem como outros empreendimentos concomitantes que foram planeados e ficaram a cargo dos Monumentos Nacionais estão discriminados em publicações limitadas da Secretaria Provincial de Obras Públicas, datadas de Março de 1974. A mutação política operada em Abril deste mesmo ano anulou estes e os restantes empreendimentos previstos para a cooperação dos Monumentos Nacionais para a celebração do quarto centenário da fundação de Luanda, ocorrido em 1975.

#### **Colecções Museológicas**

Há notícia de terem sido reunidas em Massangano duas pequenas colecções museológicas individuais, com objectos recolhidos e adquiridos na região. Foram iniciativas dos coleccionadores Dr. Orlando de Albuquerque, médico, e do Sr. Ivanhoé, funcionário público. Não são conhecidas a localização nem a situação actual destas colecções.

#### **DONDO** (povoação fundada no século XVI)

Em 1973 estava sendo recuperado um velho imóvel que se destinava a instalar o Museu local, para o qual vinham sendo recolhidos e localizados desde há muito tempo numerosos objectos de interesse museológico, de natureza histórica, arqueológica e etnográfica. No mesmo edifício seria recriada a Biblioteca que antigamente existira e desaparecera. Depois de 1974 as obras de restauro afrouxaram e paralisaram, degradando-se o estado do imóvel. Assim, a ideia do imóvel esvaiu-se e caiu no olvido.

#### **CAMBAMBE** (povoação fundada no início do século XVII)

Era intento do Departamento dos Monumentos Nacionais consolidar e conservar as ruínas desta povoação histórica, trabalho que vinha sendo efectuado há mais de trinta anos. Complementarmente, pretendia-se adaptar as ruínas interiores da Fortaleza para instalação de um pequeno museu, onde se exibisse um conjunto de objectos evocativos ou representativos da evolução histórica e da cultura tradicional da região.

Também este empreendimento ficou depois sustado e entrou no esquecimento, assim como as ruínas, que passaram a arruinar-se ainda mais.

#### **Nova Oeiras** (Povoação e siderurgia do século XVIII)

Na área da confluência dos rios Lucala e Luinha situam-se as ruínas e os vestígios das antigas "Real Fábrica do Ferro" e povoação de Nova Oeiras. Estes remanescentes das obras setecentistas vinham sendo desbravados, consolidados e conservados desde há cerca de vinte anos pelo Departamento dos Monumentos Nacionais. Por proposta deste, a Administração Central determinou em 1973 que se procedesse ao restauro da Fábrica e à sua recomposição instrumental, como obra comemorativa do quarto centenário da fundação da capital de Angola.

Com a reactivação funcional deste histórico empreendimento ficava recriado um museu vivo da siderurgia setecentista em África. Nas instalações da Fábrica que ficassem livres do equipamento fabril seriam expostos os objectos que vinham sendo recuperados nas escavações, bem como outros elementos de natureza histórica, arqueológica e iconográfica, conotados com o mesmo Monumento Nacional e com a área de sua influência.

Também este museu ficou sem efeito e se perdeu da memória.

O projecto e as obras previstas para a recuperação da Fábrica e montagem do Museu estão discriminadas numa publicação limitada da Secretaria Provincial de Obras Públicas, datada de 1974.

Em conclusão: os seis projectados museus, anteriormente discriminados, estavam prestes a materializar-se, mas acabaram por se desvanecer em consequência das mutações políticas de 1974 e 1975.

## **CATUMBELA**

### **Museu Histórico Regional**

Em 1954 o Governo de Angola mandou instalar este Museu no Reduto de S. Pedro, construído na primeira metade do século XIX e restaurado naquele mesmo ano. A pequena fortificação foi classificada Monumento de Interesse Público e o Museu foi inaugurado pelo Presidente da República Portuguesa em 17.06.1954.

O material exposto destinava-se a "documentar a vida e a evolução regional através dos tempos", compunha-se de pinturas, esculturas, mapas, fotografias, gravuras, desenhos, armas, etc., bem como a artilharia do fortim.

Em 12.02.1965 o Reduto e o Museu foram confiados à guarda da Câmara Municipal do Lobito (em cujo concelho se situa a vila de Catumbela), continuando sob tutela oficial. Presentemente, não se dispõe de notícias sobre a sua situação.

## **DOMBE GRANDE**

### **Museu do Luacho**

Há mais de vinte anos, foi montado um museu pela Companhia do Açúcar de Angola numa das suas construções da Fazenda do Luacho, na área do Dombe Grande.

Tem como base a economia agro-industrial da empresa, exibindo diversa maquinaria e instrumentos da exploração agrícola e fabril. Possui também obras de interesse artístico, móveis, recordações e curiosidades - entre estas: alguns objectos de que se utilizou o Príncipe Real quando visitou a Companhia do Açúcar em 1907.

Não está divulgada a situação em que se encontra presentemente este Museu, que deve ter sido integrado no Património do Estado, com a mesma Companhia, em 1975.

## **GAMBOS**

### **Museu Etnográfico**

Há cerca de quarenta anos, tinha sido organizado por um funcionário administrativo um museu de propriedade oficial (?) ou simples colecção privada (?) que compreendia grande número e variedade de peças etnográficas. Estava instalado numa construção um tanto precária, coberta de colmo, o que, aliás, dava ambiente coerente aos objectos expostos.

Parece que nunca foi feita a divulgação deste pequeno Museu, desconhecendo-se agora a sua evolução e a sua situação actual, se acaso subsistiu.

### **Observações:**

Esta sucinta resenha sobre museus e iniciativas museológicas em Angola não

deve considerar-se exaustiva, nem rigorosa. É possível que tenha omissões e inexactidões, consequentes da falta de elementos informativos, aqui disponíveis, principalmente por se tratar duma temática de escassa bibliografia.

A sua elaboração apoiou-se apenas na memória e em alguns breves apontamentos e referências.

Não se fez aqui alusão a algumas iniciativas problemáticas (como um museu ou colecção no Moxico há mais de cinquenta anos) ou de modesta importância (como a "Embala" de Silva Porto, reconstituição muito singela do ambiente doméstico do Sertanejo), nem são mencionadas algumas colecções efémeras, que foram transaccionadas ou dispersas há muito tempo.

Portugal, 1989.

### BIBLIOGRAFIA

BASTAN, Marie-Louise - *Art Décoratif Tshokue*. Edição dos Serviços Culturais da C.D.A.. S.l., s.d.. 3 vols.

*Breve notícia sobre o Museu do Dundo*. Edição dos Serviços Culturais da C.D.A.. Lisboa, 1957.

COIMBRA, D. Carlos (Conservador do Museu de Angola, falecido em 1959) - *História do Museu de Angola*. S.l., s.d.. (Inédito; desaparecido)

*Colecção Etnográfica*. Ed. do Museu de Angola. Luanda, 1955.

DIAS, Gastão Sousa - "O Museu de Angola". In *O Primeiro de Janeiro*. (07.06.1950).

MOUTA, Eng. Fernando - *Criação em Angola de um Museu de História Natural*. Lisboa, 1936.

*No tricentenário da Restauração (1648-1948)*. Ed. do Museu de Angola. Luanda, 1950.

OFFENBERG, Lucien - "L'Art indigène et le Musée de Luanda". In *Journal des Voyages*. Bruxelas. N.º 209-210 (1958)

OLIVEIRA, José Osório de - *Uma Acção Cultural em África*. Lisboa, 1954.

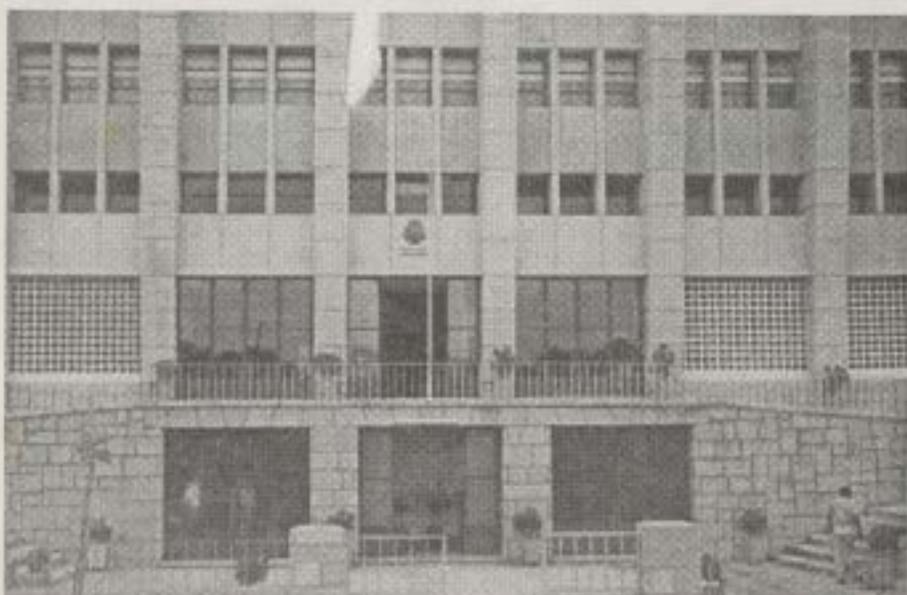
*Salão de Pintura, Desenho e Escultura*. Ed. do Museu de Angola. Luanda, 1960. (Catálogo-guia, policopiado)

NOTA DO EDITOR: Esta comunicação foi redigida para o anterior Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa. Não tendo sido possível incluí-la nas respectivas Actas (por incumprimento do prazo de entrega do texto) entenderam os organizadores do V Encontro (a Comissão Nacional Portuguesa do ICOM e o Departamento de Museus da Direcção Nacional de Cultura de Moçambique), ser útil e oportuna a sua publicação nestas Actas.



FORTALEZA DE SÃO MIGUEL, em Luanda

Monumento histórico onde esteve instalado o MUSEU DE ANGOLA nas décadas de 1910 e 1950. Actualmente está ali instalado o MUSEU CENTRAL DAS FORÇAS ARMADAS.



Frontaria do edifício do MUSEU DE ANGOLA extinto em 1975.

Continuou ali a sua colecção de dioramas com a designação de MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS.



MUSEU DO DUNDO da Companhia de Diamantes de Angola, considerado internacionalmente o mais importante Museu duma Etnia Africana.



Palacete setecentista de Luanda, que a Companhia de Diamantes de Angola adquiriu para instalar um Museu de Arte Africana, designado "CASA-MUSEU ERNESTO DE VILHENA"; Está ali instalado desde 1975 o MUSEU NACIONAL DE ANTROPOLOGIA.



MUSEU NACIONAL DE ANTROPOLOGIA  
Aspecto parcial das fachadas do pátio interior de acesso.



PALÁCIO DE D.ª ANA JOAQUINA em Luanda.  
O mais importante monumento arquitectónico classificado em Angola. Foi adquirido para instalação do MUSEU DE BELAS-ARTES, componente do MUSEU DE ANGOLA.



MUSEU NACIONAL DO UÍGE, situado na cidade do Uíge.  
Anteriormente foi denominado MUSEU DO CONGO, e esteve a cargo do Instituto de  
Investigação Científica de Angola.



Edifício antigo para o MUSEU DO DONDO.  
Estava a ser restaurado em 1975, para instalação do Museu, da Biblioteca e do Arquivo locais.



**FORTALEZA DE MASSANGANO.**

Neste Monumento ia ser instalado um MUSEU HISTÓRICO da região, que estava a ser preparado em 1974.



**FORTALEZA DA MUXIMA.**

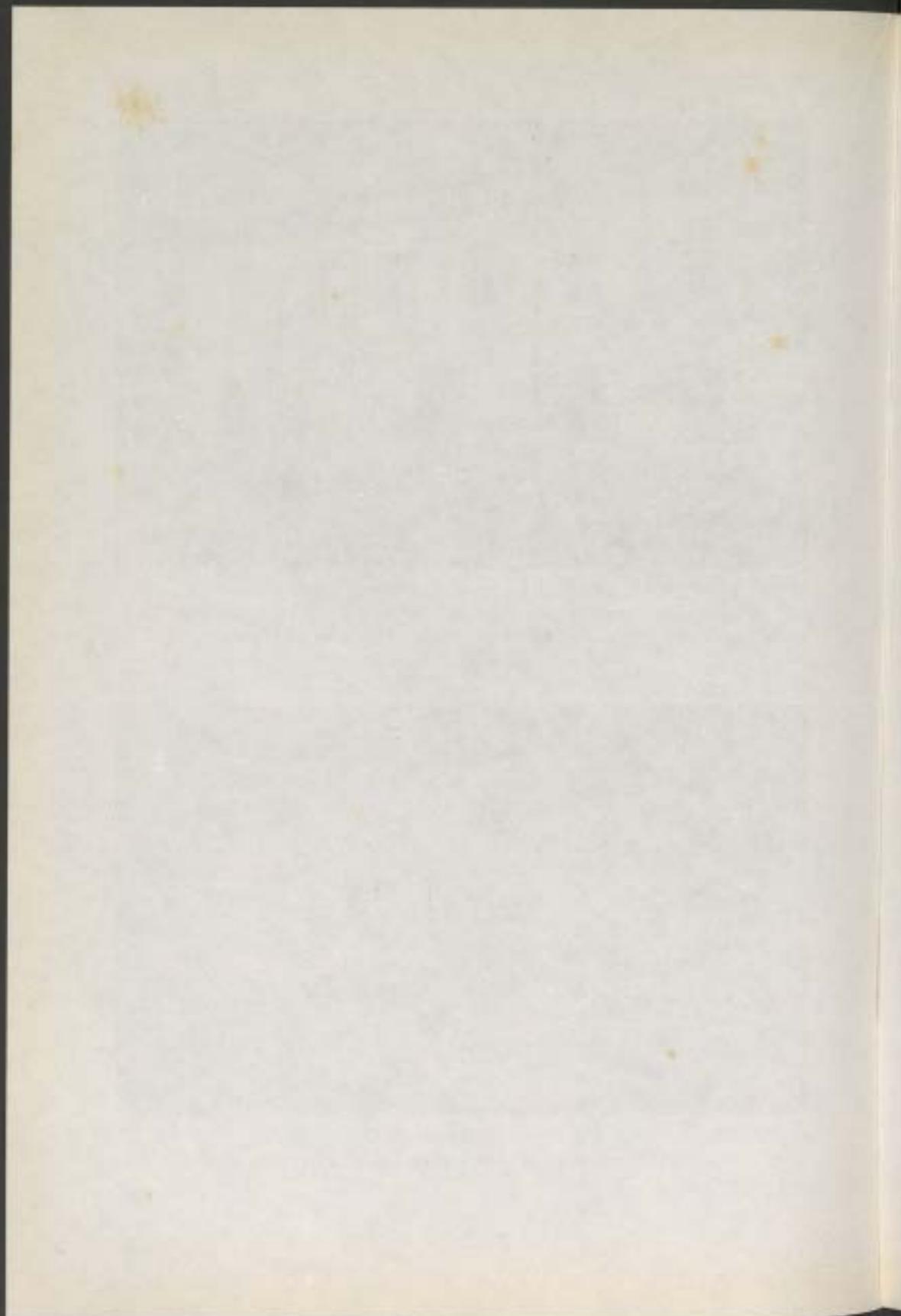
Este Monumento foi escolhido para instalar o Museu histórico da Região da Quiçama, que estava a ser organizado em 1974.



"PALÁCIO VELHO DE BENGUELA", Antiga residência dos Governantes.  
Este edifício histórico foi restaurado para instalar o MUSEU REGIONAL DE BENGUELA,  
que não se realizou por o edifício ter sido depois destinado a outra utilização.



MUSEU DE CATUMBELA, instalado no REDUTO DE SÃO PEDRO.  
Neste Monumento Histórico, depois de restaurado, foi instalado um pequeno Museu Regional,  
que foi inaugurado em 1954.



## LISTA DOS PARTICIPANTES

### ANGOLA

**Ana Paula dos Santos Correia Victor**  
Directora do Museu Nacional de História Natural  
C.P. 1267  
LUANDA  
Tel.: 244(2)334054/5  
Fax: 244(2)338907  
E-mail: hist.nat@netangola.com

### GUINÉ-BISSAU

**Victorine Lopes Soumah**  
Documentalista - Chefe da Secção de Documentação  
Av. 14 de Novembro  
C.P. 338  
BISSAU  
Tel.: 213928

### MOÇAMBIQUE

**Alda Costa**  
Chefe do Departamento de Museus  
Direcção Nacional de Cultura  
Rua Capitão Henrique de Sousa, Casa de Ferro  
C.P. 1742  
MAPUTO  
Tel.: 420236/425125  
Fax: 425125  
E-mail: musart@zebra.uem.mz

**Augusto Cabral**  
Director do Museu de História Natural  
MAPUTO  
Tel.: 491145  
Fax: 490879  
E-mail: cabral@natural.uem.mz

**Gianfranco Gandolfo**  
Departamento de Museus  
Direcção Nacional da Cultura  
C.P. 2946  
MAPUTO  
Tel.: 424882  
E-mail: gandolfo@zebra.uem.mz

**Harun S. Harun**  
Museu Nacional de Arte  
C.P. 1403  
MAPUTO  
Tel.: 420236  
E-mail: musart@zebra.uem.mz

**Inês Nogueira da Costa**  
Direcção de Cultura da UEM  
Museu Nacional da Moeda  
Casa Amarela - Praça 25 de Junho  
C.P. 2033  
MAPUTO  
Tel./Fax: 420290

**José Alberto Mugabe**  
Faculdade de Geologia - UEM  
Km 1.2 - Av. Moçambique  
C.P. 257  
MAPUTO  
Tel.: 475280  
Fax: 475280  
E-mail: mugabe@deel.uem.mz

**Afonso Malace**  
Museu Nacional de Arte  
C.P. 1403  
MAPUTO  
Tel.: 420236  
E-mail: musart@zebra.uem.mz

**Adriano Mariquele**  
Museu da Revolução  
Av. 24 de Julho 3003  
MAPUTO  
Tel.: 400348

**Atija C. Saíde**  
Museus da Ilha de Moçambique

Tel.: 06 610081  
Fax: 06 610082  
E-mail: ilha@teledat.mz

**Boaventura Massaiete**  
Departamento de Museus  
Direcção Nacional de Cultura  
Rua Capitão Henrique de Sousa, Casa de Ferro  
C.P. 1742  
MAPUTO  
Tel.: 420236/425125  
E-mail: massaiet@zebra.uem.mz

**Bernardo Lázaro Muatine**  
Departamento de Ciências Biológicas UEM  
C.P. 257  
MAPUTO  
Tel.: 490009  
Fax: 492176  
E-mail: ilha@teledata.mz

**Benedito B. João**  
Museus da Ilha de Moçambique  
Tel.: 610081  
Fax: 610082  
E-mail: ilha@teledata.mz

**Jonas Tembe**  
Museu Nacional de Arte  
C.P. 1403  
MAPUTO  
Tel.: 420264  
E-mail: musart@zebra.uem.mz

**James Riley**  
Museus da Ilha de Moçambique  
Tel.: 610081/82  
E-mail: ilha@teledata.mz

**Julieta Massimbe**  
CFM-Maputo  
Tel.: 429659  
Fax: 301093  
E-mail: gci@cfmnet.co.mz

**José Vasco Timóteo**  
Museu Regional de Inhambane  
Rua 1º de Maio  
C.P. 56  
BALANE - INHAMBANE  
Tel./Fax: 20605

**João Schwalbach**  
Faculdade de Medicina - UEM  
C.P. 257  
MAPUTO  
Fax: 426426

**Lucilla da Conceição Chuquela**  
Chefe do Departamento de Museologia  
Museu de História Natural UEM  
Av. Travessia do Zambeze  
Fax: 426426/490879  
Tel.: 491145  
E-mail: chuquela@naturaluem.mz

**Bernardino Q. Inzime**  
Museu Regional de Inhambane  
Rua 1º de Maio  
C.P. 56  
BALANE, INHAMBANE  
Tel./Fax: 20605

**Carlos Serra**  
Centro de Estudos Africanos - UEM  
MAPUTO  
Fax: 499161  
E-mail: carlos@zebra.uem.mz

**Dionisio Mula**  
Museu Nacional de Arte  
C.P. 1403  
MAPUTO  
E-mail: musart@zebra.uem.mz

**Fortunato Manuel Cuamba**  
Faculdade de Ciências - Departamento de Geologia  
Av. de Moçambique, Km 1.2  
C.P. 257

MAPUTO

Tel.: 475280/494133

Fax: 475280

**Gilberto P. Cossa**

Chefe do Departamento de Artes Visuais

Direcção Nacional de Cultura

Rua Capitão Henrique de Sousa, Casa de Ferro

C.P. 1742

MAPUTO

Tel.: 420236

E-mail: gilbeni@zebra.uem.mz

**Lino José**

Museu Nacional de Geologia

Av. 24 de Julho, 355

MAPUTO

Tel.: 498053

**Lopo de Sousa e Vasconcelos**

Chefe do Departamento de Geologia - UEM

C.P. 257

MAPUTO

Tel.: 475280

Fax: 475280

E-mail: lopo@zebra.uem.mz

**Leonardo Adamowicz**

ICOMOS -Moçambique -(SADC)

Rua Com. João Belo 203

C.P. 3610

MAPUTO

Tel/Fax: 421323

E-mail: scout@zebra.uem.mz Scout2000@hotmail.com

**Malangatana Valente Ngwenya**

Artista Plástico

Tel.: 465681/465286

MAPUTO

**Mamudo Ismail**

Faculdade de Medicina, Departamento Patologia - LTEM

C.P. 257

MAPUTO

**Maria Paula G. Meneses**  
Departamento de Arqueologia e Antropologia  
Faculdade de Letras - UEM  
C.P. 257  
MAPUTO

**Rosa dos Anjos Lourenço**  
MUSET - Museu Nacional de Etnologia  
Av. Eduardo Mondlane, 34  
C.P. nº 364  
NAMPULA  
Tel.: 212129

**Sara Martins Domingues de Sousa Teixeira**  
Departamento de Museus  
Direcção Nacional de Cultura  
Rua Capitão Henrique de Sousa, Casa de Ferro  
C.P. 1742  
MAPUTO  
Tel.: 420236/425125  
Fax: 425125  
E-mail: musart@zebra.uem.mz

**Solange Laura Macamo**  
Chefe do Departamento de Monumentos  
Direcção Nacional de Cultura  
Rua Capitão Henrique de Sousa, Casa de Ferro  
C.P. 1742  
MAPUTO  
Tel.: 303799/420236  
E-mail: massaiet@zebra.uem.mz

**Ulla Rosenquist**  
MUSET - Museu Nacional de Etnologia  
Av. Eduardo Mondlane, 34  
C.P. nº 364  
NAMPULA  
Tel.: 212129

#### **PORTUGAL**

**Ana Maria Brandão**  
Rua Marquês da Fronteira, 117, 4º E  
1070 LISBOA

**Dália Guerreiro**  
Centro de Estudos do Património Cultural - UCP

Biblioteca João Paulo II, Gab. 14  
Palma de Cima  
1700-165 LISBOA  
Tel./Fax: 351 21 721 42 87

**Maria Helena Miranda**  
Museu Calouste Gulbenkian  
Av. de Berna  
1050 LISBOA

**Maria Isabel Roque**  
Centro de Estudos do Património Cultural - UCP  
Biblioteca João Paulo II, Gab. 14  
Palma de Cima  
1700-165 LISBOA  
Tel./Fax: 351 21 721 42 87

**Maria Isabel Pereira**  
Directora do Museu de Aveiro  
Rua de Santa Joana Princesa  
3800 AVEIRO

**Joaquina Soares**  
Directora do Museu de Arqueologia e Etnologia do  
Distrito de Setúbal  
Av. Luísa Todi, 162  
2900-451 SETÚBAL  
Tel.: 351 265 239 365

**Natália Correia Guedes**  
Presidente da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM  
Apartado 23 323  
1171-801 LISBOA  
Tel./Fax: 351 21 721 42 87

#### **MACAU**

**Teresa Fu**  
Directora do Museu de Macau  
Praceta do Museu de Macau, 112  
MACAU  
Tel.: + 853 357911  
Fax: + 853 357631/358503  
E-mail: macmuseu@macau.ctm.net

#### **SUÉCIA**

**Elizabet Olofsson**  
Coordenadora do SAMP (Programa de Museus Suecos e Africanos)

Duvnagatan 1 S - 11634  
STOCKHOLM  
Tel.: 46 8 714 9124  
Fax: 46 8 714 8123  
E-mail: samp@icom.org

#### **TIMOR LESTE**

**Dr. Alberto Araújo**  
CNRT (Comissão Nacional da Resistência Timorese)  
R. Sousa Lopes, 2, 4º E  
2745-334 QUELUZ  
Tel.: 351 21 4371532/96 2349014

#### **UNIÃO INDIANA**

**Pe. Avinashe Rebelo**  
Museu de Arte Sacra de Rachol,  
Santa Cruz Church  
Santa Cruz, Uha  
403005 GOA - UNIÃO INDIANA  
Tel.: 22265/228108

## Índice

	Pág.
<b>I - SESSÃO SOLENE DE ABERTURA</b>	
Palavras proferidas por <b>Alda Costa</b> Chefe do Departamento de Museus da Direcção Nacional de Cultura de Moçambique	7
Palavras proferidas por <b>Maria José Arthur</b> do Departamento de Arqueologia e Antropologia da Faculdade de Letras da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo.	11
Palavras proferidas por Sua Excelência o Vice-Ministro da Cultura de Moçambique <b>Luís Covane</b>	15
<b>II - REPORTAGEM FOTOGRÁFICA DO V ENCONTRO</b>	19
<b>III - COMUNICAÇÕES</b>	
1. <i>Museus, património e desenvolvimento</i> <b>Joaquina Soares</b> Directora do Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal, Portugal	39
2. <i>O Museu Regional de Inhambane e a Comunidade</i> <b>Cândido Teixeira</b> Universidade Pedagógica, Moçambique	51
3. <i>O desenvolvimento do Museu Nacional de Arte, em Maputo, e a problemática da preservação do nosso legado cultural</i> <b>Gilberto Cossa</b> Chefe do Departamento de Artes Visuais da DNC, Maputo, Moçambique	59
4. <i>Museus de Timor</i> <b>Alberto Araújo</b> Comissão Nacional da Resistência Timorense	67
5. <i>A missão do museu na sociedade cognitiva e multicultural. A importância das teorias e sistemas desenvolvidos por Reuven Feuerstein</i> <b>Helena Miranda</b> Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal	69
6. <i>Redes profissionais: Algumas reflexões e considerações</i> <b>Elisabet Olofsson</b> Coordenadora do SAMP - Swedish African Museum Programme, Estocolmo, Suécia	79

	Pág.
7. <i>Cultura lusófona: Projecto de um ciclo de Exposições temporárias</i> Natália Correia Guedes Presidente da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM	81
8. <i>Experiência comparativa sobre interpretação cultural</i> Ulla Rosenquist Museu Nacional de Etnologia, Nampula, Moçambique	113
9. <i>O Museu Nacional de História Natural</i> Ana Paula Victor Directora do Museu Nacional de História Natural, Luanda, Angola	121
10. <i>Museu privado em Moçambique?</i> Malangatana Ngwenya Artista Plástico, Maputo, Moçambique	127
11. <i>Documentação dos objectos do Museu Etnográfico Nacional</i> Victorine Lopes Soumah Museu Etnográfico Nacional, Bissau, Guiné-Bissau	131
12. <i>Museus da Ilha de Moçambique (The Museums of Mozambique Island)</i> James Riley Museus da Ilha de Moçambique, Moçambique	133
13. <i>Valorização das Coleções Indo-Portuguesas do Museu de Aveiro</i> Maria Isabel Sousa Pereira Directora do Museu de Aveiro, Portugal	141
14. <i>Museu de Arte Sacra em Rachol, Goa</i> Pe. Avinash Rebelo Museu de Arte Sacra de Rachol, Goa, Índia	149
15. <i>Contribuição para o estudo da ourivesaria artesanal antiga e actual de Moçambique</i> Sara de Sousa Teixeira Departamento de Museus da Direcção Nacional da Cultura, Moçambique	153
16. <i>O Museu de Patologia Manuel Dâmaso Prates</i> João Schwalbach Director da Faculdade de Medicina da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique Mamudo Ismail	161
17. <i>Exposição "A Arte de Trabalhar a Madeira" - Mindelo, 1997: Primeira itinerância nos pulsos de língua oficial portuguesa</i> Ana Maria Brandão Instituto Português de Museus, Ministério da Cultura, Portugal	167

	Pág.
18. <i>Análise qualitativa das colecções naturais da Ilha de Inhaca e de zoologia do Departamento de Ciências Biológicas</i> Bernardo Muntlnté Departamento de Ciências Biológicas, Inhaca, Moçambique	175
19. <i>Ecomuseu para a Ilha da Inhaca</i> Lucília Chuquela Museu de História Natural da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique	179
20. <i>Museu de Macau</i> Teresa Fu Directora do Museu de Macau	183
21. <i>A comunicação global ao serviço da diversidade cultural</i> Dália Guerreiro Maria Isabel Roque Centro de Estudos do Património Cultural, da Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal	191
22. <i>A experiência de documentação e investigação no âmbito do Projecto Arte Maconde (Moçambique)</i> Gianfranco Gandolfo Departamento de Museus da Direcção Nacional da Cultura, Moçambique	205
23. <i>Documentar: um desafio do presente</i> José Capão Director da Livraria Imprensa Universitária da UEM, Moçambique	209
24. <i>O Projecto do Museu do Caminho de Ferro de Moçambique: Para que a memória permaneça viva</i> Julieta Massimbe Museu do Caminho de Ferro (Projecto), Moçambique	213
25. <i>Padrões de povoamento no vale do Zambeze</i> Solange Laura Macamo Departamento de Monumentos da DNC, Moçambique	217
26. <i>Sítios arqueológicos e museus ao ar livre, as âncoras no passado</i> <i>Museus: A necessidade fundamental para emancipação cultural e renascimento africano na era da globalização</i> Leonardo Adamowicz Departamento de Monumentos da DNC, Moçambique	223
27. <i>O Museu e as Crianças: Experiência do Museu Nacional de Etnologia de Nampula</i> João Tereia Rosa dos Anjos Lourenço Pilale Museu Nacional de Etnologia, Nampula, Moçambique	233

	Pág.
28. <i>Criação de um Museu de Escravatura em Moçambique - - Fundamentos e perspectivas de uma proposta</i> Januário Mutaquiha Universidade Pedagógica, Maputo, Moçambique Secretário Geral da CN para a UNESCO	247
29. <i>O que é o Museu Central das Forças Armadas?</i> Silvestre António Francisco Museu Central das Forças Armadas, Luanda, Angola	253
IV - RECOMENDAÇÕES DO V ENCONTRO	259
ANEXO	
<i>"Breve notícia sobre museus em Algola"</i>	
Fernando Batalha Vogal da Comissão dos Monumentos Nacionais de Angola e res- ponsável pela preservação dos Monumentos Classificados, entre 1960 e 1975	261
LISTA DOS PARTICIPANTES	283



Encontros de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa:

- I Encontro, Brasil, Rio de Janeiro, Maio de 1987.
- II Encontro, Portugal, Mafra, 11 a 14 de Setembro de 1989.
- III Encontro, Guiné-Bissau, Bissau, 26 a 29 de Novembro de 1991.
- IV Encontro, Macau, 28 de Fevereiro a 3 de Março de 1994.
- V Encontro, Moçambique, Maputo, 18 a 24 de Setembro de 2000.

A edição das Actas do V Encontro foi realizada com o patrocínio da Fundação Oriente.

FUNDAÇÃO  
ORIENTE