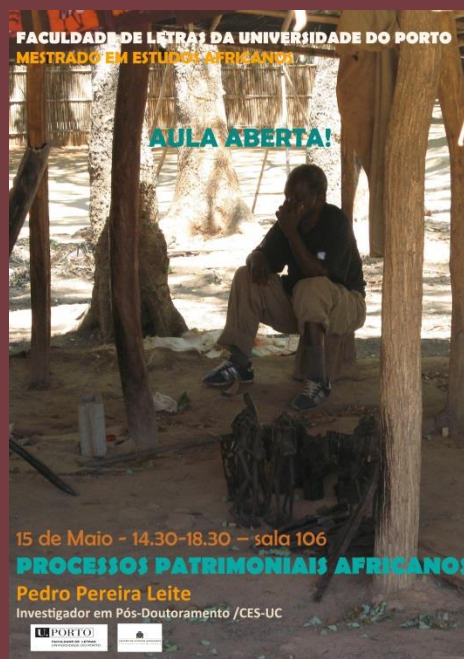


PEDRO PEREIRA LEITE



Processos Patrimoniais em África

Guião de aula aberta

Informal Museology Studies nº 9

Summer 2015



Informal Museology Studies

Papers on Qualitative Research

Issue 9 – spring /2015

Directory

Pedro Pereira Leite

ISSN – 2182-8962

Editor: Pedro Pereira Leite

Publisher: Marca d' Água: Publicações e Projetos

Redaction: Casa Muss-amb-ike

Ilha de Moçambique,

3098 Moçambique

Lisbon: Passeio dos Fenícios, Lt. 4.33.01.B 5º Esq.

1990-302 Lisbon –Portugal

	Conteúdo
Apresentação	5
<u>PARTE I</u>	
Patrimónios, Processos patrimoniais e Globalização	7
Património material e imaterial: uma falsa distinção	10
<u>PARTE II</u>	
Processos patrimoniais africanos: o caso moçambicano	17
A formação da política cultural em Moçambique.....	17
A teoria da política cultural	24
Oralidade e performatividade dos patrimónios	29
A construção da imagem do africano pelos europeus.....	30
A emergência da escultura maconde como símbolo da moçambicanidade	38
A narrativa da oralidade e a literatura em Moçambique	54
A construção dos sentidos: a narrativa da música e da dança na Ilha	64
A construção dos sentidos críticos na narrativa pelo processo patrimoniais ..	70
Modos de trabalho com patrimónios comunitários	82
O que é o SOCIODRAMA ?	84
Função social dos patrimónios	87
<u>PARTE III</u>	
Cultura e Desenvolvimento	90
A relação cultura e desenvolvimento	91

A evolução da relação Cultura e Desenvolvimento.....	94
A emergência e consolidação das Políticas Culturais	96
Porque é que a cultura está ausente do desenvolvimento?	100
O que é necessário fazer para ligar Cultura e Desenvolvimento?	103
Uma revisão do trabalho de ligação da cultura ao desenvolvimento.....	104
Aprofundando informação e documentos	107
Cidadania, cultura e desenvolvimento	110
A implementação da relação cultura e desenvolvimento.....	110
A formação de estratégia das políticas culturais.....	113
As agendas das práticas culturais que geram desenvolvimento.....	114
Os Indicadores UNESCO para a Cultura e Desenvolvimento.....	117

Apresentação

Neste número apresenta o guião da aula aberta no Mestrado de Estudos Africanos, em 15 de maio de 2015 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Uma participação feita por convite da nossa amiga Isabel Galhano Rodrigues, coordenadora do curso, a quem mais uma vez agradecemos.

Com a duração de cerca de quatro horas optamos por apresentar de forma sintética a proposta de metodologia do sociodrama com processo de trabalho sobre processos africanos. A partir duma reflexão crítica sobre patrimónios e processos patrimoniais em África, discutimos as questões da oralidade e da performatividade das culturas africanas. Procuramos situar a reflexão teórica a partir da apresentação de casos práticos, escolhidos a partir de experiências de trabalhos de campo.

A questão da abordagem aos patrimónios e processos patrimoniais africanos, como já por várias vezes salientamos, é um conceito que tem que ser usado com cuidado na medida em que África e os seus processos apresentam uma diversidade interna que não se podem reduzir a partir de alguns casos. Nos Estudos do Património há contudo uma questão que se tem vindo a acentuar, a dicotomia entre material e imaterial, que os processos patrimoniais africanos acentuam, e que tornam útil essa abordagem. O objectivo principal da aula foi propiciar uma consciência sobre essa “falsa consciência” sobre o património. Uma falsa consciência que os trabalhos sobre a oralidade e a performatividade permitem evidenciar.

Como alternativa de construção da relevância apresentamos as questões da função social dos patrimónios, a partir da qual se constituem métodos de análise e propostas de ação. Pensamos, pelas palavras finais dos balanços dos participantes, que esses objetivos terão sido alcançados.

Neste trabalho apresenta-se ainda como uma primeira síntese de abordagem, a relação entre cultura e desenvolvimento, questão que nos dias de hoje se tem assumido como questão transversão no nosso trabalho.

PARTE I

Patrimónios, Processos patrimoniais e Globalização

O campo dos Estudos Patrimoniais constitui-se como um espaço de estudo sobre os fenómenos patrimoniais. Define-se mais como um campo de ação prática do que um domínio científico. Mobiliza por isso saberes de diferentes ciências dependendo do objeto de estudo

A palavra património chega-nos por via do latim por aglutinação de “*pater*” e “*monium*”, em que o primeiro significa pai e o segundo recebido. Trata-se, no seu significado literal do que é recebido por via paterna. Uma herança, como se diz em português.

Como muitos conceitos que usamos nas diversas situações, Património é um termo polifónico. Na literatura da especialidade o termo património chega ao português essencialmente por duas vias eruditas. O francês com o termo “*patrimoine*” e o inglês com o termo “*heritage*”, curiosamente sem reflexo no alemão “*das Erbe*”.



Françoise Choay, em “A Alegoria do Património” analisa a evolução do termo (Choay, 2010), definindo-o com um processo de afirmação de objetos com atributos de identidade, desenvolvidos pelos Estados nacionais europeus a partir do final do século XVIII. Ao longo do tempo, o termo património, que inicialmente é essencialmente histórico e construídos (na forma de igrejas, castelos e palácios, ou tesouros de arte) torna-se polifónico ao ponto de hoje se poder falar de património material e imaterial, património cultural ou natural, património arquitectónico ou património construído. O Património seja arqueológico ou seja património vivo é sempre considerado como uma riqueza. Um valor duma nação, duma região ou duma comunidade.

Como podemos observar o termo património é fluído e o seu significado depende de quem o evoca ou enuncia. O termo remete para uma operação disjuntiva de atributos, definindo o que é ou o que pode ser considerado património, ao mesmo tempo que exclui o que não é ou não pode/deve ser considerado património.

Em suma, para o cientista social, dependendo do seu ponto de observação, o termo património remete para um atributo de valor que poderá ser colocado numa escala de valoração. O trabalho das ciências sociais sobre o património é sempre um trabalho sobre processos: Processos Patrimoniais. Qualquer elemento patrimonial está em processo e pode observado através dum campo de tensão. Nos estudos patrimoniais trabalha-se sobre fenómenos patrimoniais.

A questão dos processos patrimoniais no campo dos Estudos Africanos é o ponto de partida desta proposta de aula aberta. Procuraremos ao longo da aula problematizar a questão dos processos patrimoniais numa perspectiva dos Estudos Africanos

Não vamos entrar em discussão neste momento sobre o que é ou o que constitui o campo dos "Estudos Africanos". Sabemos que há quem defenda que é um campo de trabalho sobre os fenómenos africanos, directamente ou indirectamente relacionados com o continente africano ou com a sua diáspora. Na nossa perspectiva os Estudos Africanos são um campo de resolução de problemas. Constituem-se como um campo de práticas. Os fenómenos que estuda, tal como nos Estudos Patrimoniais, estão também em processos e situam-se num determinado espaço e num determinado tempo.

Desse modo, não há propriamente um campo de estudos sobre processos patrimoniais africanos, mas apenas um conjunto de processos que se desenvolvem em determinados lugares a partir de condições específicas das sociedades africanas ou de influência africana. Os exemplos que usaremos ao longo desta aula são pois essencialmente resultantes dos trabalhos de investigação que temos vindo a fazer, em Moçambique, em primeiro lugar, e em outros espaços africanos, quase todos eles lusófonos.

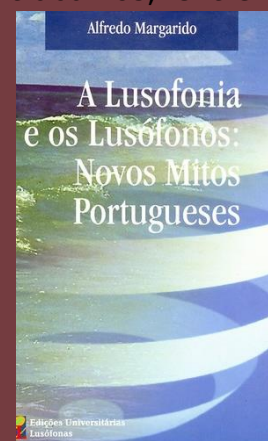
Feita esta delimitação da questão, a nossa problemática orienta-se para procurar explicitar de que forma é que o trabalho sobre fenómenos patrimoniais, enquanto método de resolução de problemas, se relaciona com o trabalho sobre as heranças (africanas numa comunidade ou de um território) ou como recurso (para o desenvolvimento ?).

Cada caso será um caso que é necessário analisar com alguns instrumentos que iremos brevemente rever. Há contudo uma questão que importa retomar. Já acima salientamos a diferenciação entre material e imaterial. Trata-se duma distinção que impregna fortemente o trabalho patrimonial sobre os processos patrimoniais africanos.

Já no referimos à diversidade de África, das suas paisagens, das suas comunidades, da diversidade das suas culturas, dos modos de gestão do social. Durante muitos anos África era considerado um continente sem história, sem cultura, habitado por selvagens a quem era necessário levar a civilização. Até tempos relativamente recentes não havia uma ideia sobre os "patrimónios africanos", nem tão pouco trabalho sobre as "culturas africanas". Como vemos será apenas no início do século XX que essa questão se irá alterar.

Grosso modo esse é um processo que tem na sua origem a relação dos europeus com os outros e a capacidade que eles tem de reconstruir uma autonomia ontológica do outro (other self). O livro de Ernest Said, "Orientalismo" (Said, 2004) ilustra bem o processo de como os europeus

constroem a ideia do oriente e dos orientais. Sobre a forma como os portugueses reconhecem o outro temos também vários trabalhos, entre os quais salientamos os de Alfredo Margarido, (Margarido, 2000). O termo património é também um conceito eurocêntrico. Francoise Choay na sua Alegoria do Património traça-nos, para além da sua mutação semântica a sua evolução cronológica. Grosso modo, na Europa, o Património classificado de que hoje falamos tem origem nas Relíquias da antiguidade. Relíquias que começam a ser colecionadas no século XVI em gabinetes de curiosidades em Palácio nobres. São estas relíquias que se vão juntar aos monumentos do século XVIII e XIX que se apresentam como traços identitários duma nação, ou pelo menos das heranças dessa nação e da prova da sua antiguidade. Como vimo esse processo que leva a polissemia dos patrimónios.



Ora como os fenómenos patrimoniais existem no tempo Francoise Choay, em "*Património e Mundialização*" (Choay, 2005) livro que resulta de um seminário feito pela autora na Universidade de Évora, sintetiza os efeitos que se verificam sobre os patrimónios por efeito da globalização¹. Essa reflexão é relevante para entender a questão do material e imaterial que procuramos relevar neste trabalho.



Muito sinteticamente, Francoise Choay defende que a globalização estabelece três formas de relação da sociedade com o seu património. Será portanto os limites dessa relação que está a questionar o conceito património, tornando-o um termo desajustado como qualificativo, mas porque não existe outro, continua a ser usado, sendo pois necessário referir sempre a que património se trata.

As três formas de relação enunciadas por Choay são: relação transitiva, semântica e da memória com o tempo. A relação transitiva resulta duma consciência de que o objeto patrimonial constitui uma ideia complexa construída no tempo. Ele (o património) transporta valores de identidade e afectos que se constituem como símbolos. A relação semântica, como já enunciamos traduz a relação entre o significado do objeto patrimonial e o seu significante. O património torna-se simultaneamente num signo (um castelo por exemplo) e num símbolo (imagem da força seminal da nação). Finalmente o património é também uma relação entre a sociedade e a natureza. Ele

¹ Em francês utiliza-se por vezes o termo mundialização como sinónimo de globalização. Nós consideramos conveniente, para efeito de análise distinguir entre mundialização e globalização. Sendo que mundialização é o processo que se inicia na Europa por volta século X, que leva aos processos de navegações que unificam o planeta. Por seu lado globalização é o fenómeno que surge após o final da segunda guerra mundial, onde os fenómenos passam a ter uma escala global. Um fenómeno de compactação do espaço e do tempo.

transporta uma consciência de que a cultura é transformadora e atua num espaço. Esta consciência do valor do património como objeto de troca e do consumo introduz uma relação de troca. O objeto patrimonial não é um mero objeto de desfrute ou simbólico, tem também um fim social.

Em suma, para Françoise Choay o património é um objeto que permite uma leitura do passado no presente e um objeto que reflecte o presente das comunidades que o defendem, como expressão duma vontade de futuro. Ou melhor como espaço de ação.

Como verificamos o património é um processo que acontece num tempo, se manifesta num espaço e gera uma ação. Uma ação que poderemos qualificar de cultura ou de desenvolvimento, em função dos seus fins.

Asta questão vai-nos servir par ilustrar o primeiro caso que queremos apresentar e que nos remete para a distinção entre os processos do património material e o imaterial.

Património material e imaterial: uma falsa distinção

Uma das formas como África surge no imaginário europeu contemporâneo é como espaço natural, selvagem. As agências de viagens apresentam os diferentes destinos de férias como espaço idílicos, praias de areia branca a perderem-se no horizonte emolduradas por coqueiros ou como santuários da vida selvagem. Como todos os destinos turísticos a produção de imagens traduz um imaginário que induz a uma determinado consumo. Tem que existir uma determinada congruência entre o que é apresentado nos materiais promocionais e as experiencias que posteriormente cada um dos clientes desfruta. É certo que cada um poderá ficar mais ou menos satisfeito com a experiencia em função de diversos factores.



O que nos interessa para o nosso caso é o processo que leva á produção de metonímias² sobre os africanos em contexto de produtos turísticos. Manuel João Ramos em "A Matéria do Património" apresenta-nos a propósito desta questão o caso das aldeias africanas que são "consumidas" como produtos turísticos. Aldeias do Botswana, da Namíbia ou na Etiópia, onde os seus habitantes são agora meros atores duma suposta tradicionalidade, deslocando-se para supostas aldeias tradicionais, vestindo-se de forma "tradicional" sempre que há um grupo de turistas que visita a aldeia.

² A metonímia é na ordem do discurso um recurso que induz leituras e interpretações fora do sujeito que são introduzidas numa narrativa como substituição da realidade.

A questão que interessa relevar nestas manifestações de revivalismo tradicionalista de experiência em aldeias culturais é que elas representam mais os desejos de quem as visita do que uma suposta realidade tradicional. Queremos acentuar que em muitas das situações que se apresentam à experiência turística o que se apresenta é um equívoco. Um embuste, que não teria consequências de maior se não revelasse um mal-entendido dos que visitam os lugares em relação aos outros. O pensamento europeu difunde, a partir do século XVIII no mito do "bom selvagem", a ideia de que o estado natural corresponde a uma certa pureza idílica. Uma ideia de que é através da sociedade que o indivíduo é corrompido. Uma ideia profunda para o pensamento europeu que encontra correspondência em várias crenças, desde o Eden bíblico até ao "bom selvagem" de Jean Jacques Rousseau, nos seus Escritos sobre Educação "Emílio" (Rousseau, 1971). Em grande medida o pensamento antropológico no século XX irá replicar essa ideia duma pureza perdida e da procura duma redenção, um discurso que irá marcar profundamente os discursos sobre a preservação da tradição no âmbito da UNESCO.



Ilustração 1 aldeia cultural de Montagna, Suazilândia

Manuel João Ramos ao analisar estas questões no seu artigo "E tudo o fumo levou: memórias e identidade" (Ramos, 2003) avança ainda mais nesta questão salientando que este discurso sobre a reinvenção da tradição resulta duma característica do pensamento



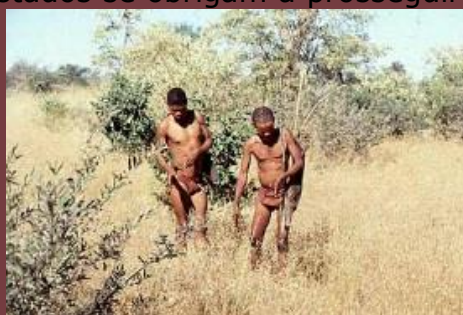
europeu que separa o material do imaterial. O corpóreo do espírito. Uma característica que não está presente noutros processos de pensamento, nomeadamente no pensamento africano. Como o pensamento europeu de torna dominante no tempo contemporâneo, esta dicotomia entre corpo/matéria e espírito/imaterial torna possível a mercantilização do património.

Esta mercantilização, se por um lado permite separar a matéria e os objetos, que num primeiro momento são objeto de preservação patrimonial, permitem, por outro lado, uma desfocagem dos seus significados. Uma operação que admite a sua resinificação em função das leituras de cada presente. Desse modo, o castelo, o palácio, a obra prime que é preservada não o é apenas em função da sua suposta essência, pureza ou beleza original, mas também em função dos atributos que a cada momento lhe são atribuídos pelos autores da preservação ou pelas políticas que a cada momento sobre ele se exercem.

E está é a questão essencial que nos permite questionar a separação entre material e imaterial como as convenções da UNESCO parecem determinar.

Aqui fazemos um breve parêntesis para falarmos das "Convenções da UNESCO sobre o Património. A UNESCO é a organização das Nações Unidas para a Educação, Cultura e Ciência³ e funciona de acordo com os mesmos princípios destas organizações internacionais, formadas por Estado Membros. As suas decisões são tomadas em Assembleia Geral, onde tomam parte os representantes dos Estado. Cada estado dispõe de uma representação junta da organização, normalmente ao nível de embaixador. No seu funcionamento normal, a UNESCO tem uma estrutura directiva e diferentes corpos de especialistas, em função das decisões tomadas.

As deliberações da Assembleia Geral são de três níveis, que implicam diferentes níveis de aplicação nos Estados membros: As convenções constituem um conjunto de princípios que os estados se obrigam a prosseguir. Normalmente isso obriga a uma aprovação do texto da convenção pelos órgãos legislativos nacionais, que assim o transforma em legislação nacional. Uma convenção torna-se vinculativa quando é aprovada por um dado número de Estados Membros. Uma convenção é um instrumento político normativo. Um segundo tipo de instrumento são as Recomendações. Têm uma força jurídica menor, na medida em que apenas são recomendados o prosseguimento de determinadas ações aos estados, não sendo portanto vinculativo. Igualmente não o é as declarações, que apenas enunciam princípios gerais que devem ser prosseguidos.



A UNESCO, criada após a segunda guerra mundial na sequência da criação das Nações Unidas, herdou algumas funções que já vinham a ser desenvolvidas pela Sociedade das Nações. Por exemplo entre 1931 e 1934 é aprovada a "Carta de Atenas" onde são considerados um conjunto de princípios sobre a preservação patrimonial. Não é por acaso que a carta é aprovada em Atenas, capital da Grécia, num momento que as preocupações com os efeitos do ambiente e do crescimento urbano sobre o património construído se começa a acentuar.

No campo dos processos de patrimoniais a UNESCO aprovou 7 Convenções:

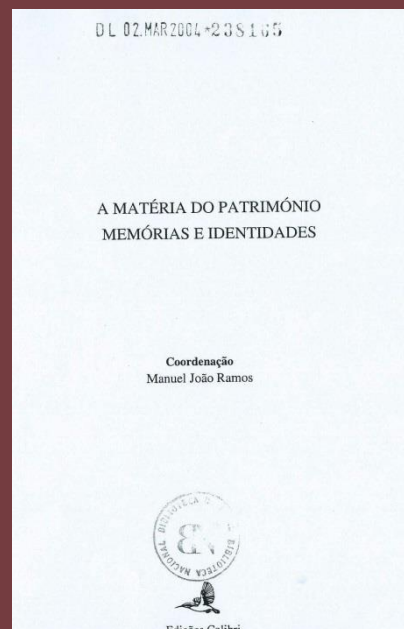
- 1952, 1971 "Convenção dos Direitos de Autor"⁴
- 1954 – "Protecção da Propriedade Cultural em Caso de Conflito Armado"⁵

³ <http://en.unesco.org/>

⁴ <http://www.gmcs.pt/pt/direito-de-autor-e-direitos-conexos>

- 1970- "Proibição do Comércio Ilícito de Bens Culturais"⁶
- 1972 - "Convenção de Protecção do Património Cultural e Natural"⁷
- 2001- "Convenção para Protecção do Património Cultural Subaquático"⁸
- 2003 – "Convenção para Protecção do Património Imaterial"⁹
- 2005 – "Convenção sobre a Protecção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais"¹⁰

Há ainda em Portugal há ainda outros instrumentos legislativos que podem ser consultados no sítio da Direção Geral do Património Cultural¹¹ que podem ser consultado. Cada país, e isso é necessário ter em conta no caso dos diferentes países africanos, transporta para o seu corpo legislativo de acordo com as suas preocupações. Para finalizar salientamos apenas neste domínio do património imaterial, duas recomendações que antecederam a Convenção que é a aprovação em 1989, de "Recomendação sobre Salvaguarda da cultura e Tradição Popular"¹² e em 2001 as "Proclamações sobre as Obras-primas do Património Oral da Humanidade"¹³ constituíram dois importantes instrumento de reconhecimento das questões da relevância da imaterialidade.



Concluindo. A UNESCO com a convenção sobre o património imaterial propõe tornar tangível o intangível. Uma dificuldade que arrastará as problemáticas sobre os processos patrimoniais para um impasse. De um lado o imperativo legal, com a normatividade dos procedimentos. Dou outro lado a

⁵ <http://www.gddc.pt/direitos-humanos/textos-internacionais-dh/tidhuniversais/dih-conv-haia.html>

⁶ <http://www.gddc.pt/direitos-humanos/textos-internacionais-dh/tidhuniversais/dhaj-CoopInt-TrTipoBensCulturais-LXXXV.html>

⁷ <http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>

⁸ http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/ConvProtPatCultSub_PT.pdf

⁹ <https://dre.pt/application/dir/pdf1s/2009/06/11300/0364703653.pdf>

¹⁰ <http://www.gddc.pt/siii/im.asp?id=1927>

¹¹ <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/cartas-e-convencoes-internacionais-sobre-patrimonio/>

¹² http://cvc.instituto-camoes.pt/cpc2007/patrimonio/bloco2/recomendacao_%20sobre_a_salvaguarda_da_cultura_tradicional.pdf

¹³ <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web/Recursos/RecursosCronologiaInternacional.aspx>

impossibilidade teórica de objectivamente separar o seu objeto do seu contexto de produção e da sua função social.

Como interroga Manuel João Ramos, o que é que preservamos quando trabalhamos em espaços de memória controversos? Como por exemplo os campos de concentração nazis (Ramos, 2003), ou os museus de Resistência. Há certamente uma história para contar. A questão é saber quem escolhe a história que é contada e como se conta essa história de sofrimento. Este é um caso é que a experiência ou o revivalismo não interessa. Ora assim sendo, o que está a ser preservado e para que se preserva. Para que não se repita, para que a memória não se volatilize no espaço físico.

A questão que nestes espaços surge quase sempre em aberto é que aquilo que procuram demonstrar é o seu contrário. Num campo de concentração nazi, ou num memorial de resistência não é a violência que se pretende conservar, mas a ideia de uma sociedade sem guerra, sem violência, de liberdade e democracia. Ora isso não é uma questão de conservação mas de ação social. O que se pretende é que o futuro seja diferente. Conservar o quê e para quê é uma questão que permanece sempre em aberto¹⁴. Encontrar a cada momento a relevância através do processo de participação implica criar compromissos.

O que se pretende demonstrar é que os processos de conservação não podem ser abordados de forma independente dos processos de criação de inovação. O que temos vindo a observar é que as práticas de conservação sobre o património imaterial, que se baseiam nos procedimentos da materialidade, acabam por se esgotar na materialidade dos objetos e não facilitam a compreensão dos contextos da criação dos seus processos. Objetos fora do seu contexto implicam a sua recontextualização, remetendo-nos para o tempo presente. Um tempo de espetacularização e alienação (Debord, 2012).

Devemo-nos pois interrogar, se ao aplicarmos os procedimentos legais de conservação do imaterial não os estamos a isolar do mundo e produzir o efeito contrário do que pretendemos. Este é um dos limites do trabalho sobre os processos patrimoniais que é necessário ultrapassar. Para resolver a questão temos que nos implicar no entendimento das comunidades dos seus processos produtivos e procurar criar inovação a partir delas

¹⁴ Segundo o Michael Standford um "facto histórico só se torna facto quando não há acordo com a sua interpretação" in "The nature of historical knowledge", Oxford, Blackwell, 1987

PARTE II

"A relação entre cultura e desenvolvimento vem assumindo, crescente e aceleradamente, um lugar de destaque na agenda contemporânea. Está claro que, nessa perspectiva, falamos de cultura no seu conceito mais pleno. Cultura, portanto, como dimensão simbólica da existência social de cada povo, argamassa indispensável a qualquer projeto de nação. Cultura como eixo construtor das identidades, como espaço privilegiado de realização de cidadania e de inclusão social e também, como fato econômico gerador de riquezas.

Todavia, dar conta dessa dimensão conceitual da cultura e das potencialidades de desenvolvimento aí inscritas não é tarefa fácil. Exige primeiramente, um concentrado esforço de convencimento político que garanta o necessário deslocamento da cultura, nas agendas governamentais, da posição subalterna a que costuma estar regelada à condição de questão estratégica.

Mas tal deslocamento e sua materialização em políticas públicas de cultura cada vez mais transversais, sintonizadas e sincronizadas com o conjunto das outras políticas sociais não dependem somente do trabalho de convencimento. Requer, também, que os gestores culturais disponham de informação, de dados e análises capazes de alimentar o processo de formulação, acompanhamento e avaliação políticas.

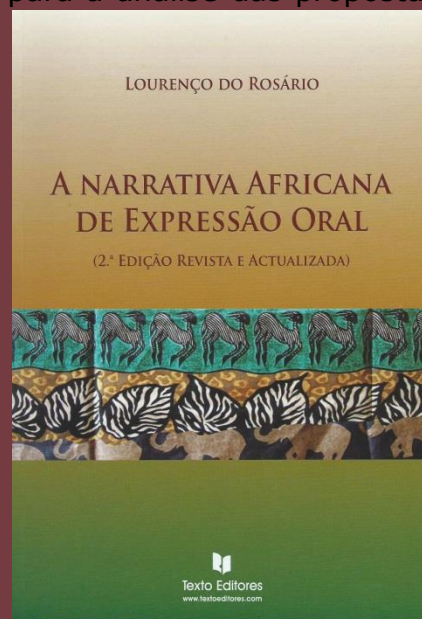
Aqui o desafio é, essencialmente produzir conhecimento teórico e prático das várias dinâmicas culturais, identificar os atores sociais envolvidos, criar e disponibilizar bancos de dados e sistemas de informações"

(Gilberto GIL, Ministro da Cultura do Brasil, no discurso que apresenta os objetivos do Programa Pontos de Cultura em 2003)

Processos patrimoniais africanos: o caso moçambicano

Nos pontos seguintes vamos analisar e justificar detalhadamente a utilização de algumas operações metodológicas nos processos patrimoniais africanos. Elas constituem instrumentos numa cartografia dos processos patrimoniais em África. Ela analisa num primeiro momento a forma como o pensamento europeu se aproximou ou tentou explicar a imaterialidade. A partir dessa consciência, partiremos, num segundo momento para a análise das propostas de trabalho participado nas comunidades em processos patrimoniais.

Partiremos numa reflexão sobre a problemática da evolução da política cultural e museológica em Moçambique. Essa problemática é de seguida contextualizada com a emergência da escultura maconde como problemática da construção da imagem do outro e a procura da sua utilização como um dos elementos identitários da criação duma narrativa sobre a ideia de moçambicanidade. A partir de análise da construção da ideia da moçambicanidade analisamos a utilização de várias metodologias para análise de narrativas e discursos, metodologias que igualmente propomos como instrumentos críticos para a aplicação da museologia crítica da libertação; nomeadamente a utilização da oralidade, dos ritmos, da sonoridade e das representações performativas.



Propomos um conjunto de recursos operativos para a construção duma visão crítica com base no diálogo entre a ciência, as artes, sobretudo a performatividade e a oralidade a partir da participação da comunidade.

A formação da política cultural em Moçambique

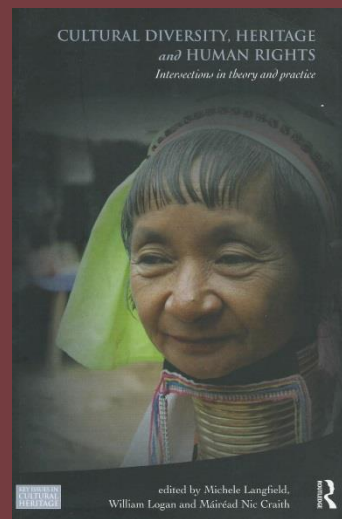
Moçambique é em África um caso que apresenta uma relevância. Como já salientamos mais acima, é nos dias de hoje relativamente complexo efectuar análise global à realidade patrimonial africana. Vários processos se cruzam em diferentes territórios, que dispõe, por sua vez, cada um de heranças diferenciadas. Há portanto dinâmicas internas e externas que caracterizam cada unidade de análise que importa ter em conta e impedem uma análise na sua totalidade.

A relevância do caso de Moçambique advém desta sua diversidade cultural, de pertença a múltiplos mundos que se foram interconectando. Há contudo um

elemento fundamental que é a sua independência nacional em 1975 a e constituição dum estado soberano com uma política nacional que procura ser norma a todo o país.

Quando Moçambique se torna independente estava na ordem do dia a questão das problemáticas das políticas culturais públicas como recurso de desenvolvimento em África. A cultura é imediatamente incorporada como um recurso nas estratégias de desenvolvimento e da construção da nação moçambicana. Essas estratégias, de acordo com as tendências da época, eram prosseguidas pelo Estado então em formação com apoio das organizações internacionais, na qual sobressai naturalmente a UNESCO.

Há duas questões marcaram a emergência da problemática das políticas culturais públicas e questão da construção dum Estado Nacional em Moçambique nos últimos quarenta anos.



Em primeiro lugar a ideia de que construir um Estado Nacional implicava a necessidade de formular as suas próprias políticas nacionais em todos os sectores após uma ocupação colonial de cinco séculos. Em segundo lugar, como decorrência do fato de ter conquistado essa independência pela via armada, a matriz de reconstrução do Estado é feita com base numa ruptura com a matriz colonial. O tempo colonial é visto como um tempo de violência e dominação, procurando-se, no âmbito da utopia socialista, criar um “homem novo”. Colonialismo e socialismo constituem duas marcas profundas na formulação da matriz política moçambicana. A ideia de moçambicanidade, ou melhor da identidade nacional parte assim dum outro lugar de ser e estar e da ruptura com os modos de dominação colonial.

Em 2000 escrevia Carlos Serra “*Com a independência nacional, a moçambicanidade foi politicamente construída como um dever-ser absoluto, irreduzível e cidadão, que não devia ser contaminado pelas invasões parasitárias do étnico. Hoje, a apologia do neoliberalismo retirou ao discurso jacobino frelimiano muita da intransigência e esse discurso aparece, agora, como que anfibiologizado pelas afirmações do regional. A alteridade invade rapidamente os espaços agudos da assimetria social classista e tem, politicamente, a vantagem de os disfarçar. À contradição vertical de classe, sucede, na formulação teórica ou apologética, a diferença horizontal de culturas e de etnias*” (SERRA, 1998, p. 11).

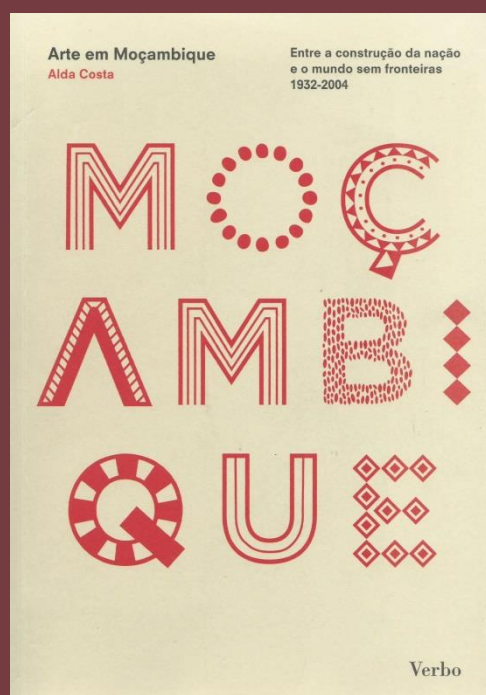
Estas palavras sintetizam as dinâmicas contraditórias através da qual a construção da identidade moçambicana se pode problematizar. Num momento inicial o Estado, através do partido FRELIMO, criar e reproduz uma ideia de moçambicanidade que pretende que corresponda a um espaço identitário. A nação, a construir, teria também uma identidade própria. Essa identidade tinha sido começada a ser construída nos campos de formação da Tanzânia, e

em larga medida tinha como objectivo a formação moral e cívica dos militantes da FRELIMO. Ela nasce da negação da continuidade do modo de ser e estar do colonialista português (base anticolonial), mas também nasce da necessidade de deixar de ser étnica (base anti étnica).

Os diversos grupos culturais em Moçambique tinham diferentes níveis de integração no sistema colonial ou que implicava formas diferenciadas de interacção com poderes supra comunitários. Eduardo Mondlane consciente da necessidade de transcender os projetos regionais, afirma a ideia de moçambicanidade como uma ideia de modernidade *"não só porque engloba todos aqueles que se encontram num mesmo espaço geopolítico de colonização, que passa a ser concebido como espaço nacional, como também implica a utilização da política (a negociação e o compromisso), como forma de ultrapassar as diferenças"* (MONDLANE, 1975)

Entre o projecto de nação e a formação da identidade nacional, da moçambicanidade existe um conjunto de ações e projecto que irão ser desenvolvidas com ritmos e dinâmicas diferenciadas por instituições do Estado que estão também eles próprias a ser constituídas. É necessário não esquecer que dentro das diferentes políticas públicas há umas mais prioritárias do que outras em função dos benefícios percebidos. A cultura é sempre um campo de indefinição que é difícil de objectivar em termos de para ações políticas. Por exemplo, o sistema de ensino público, que não existia antes da independência, com a característica de universalidade e de liberdade de acesso, demora vários anos a constituir (MAZULA, 1995). Um sistema que por si só irá absorver uma elevada percentagem dos recursos disponíveis e disponibilizados, que implica a constituição duma rede de escolas, a formação de professores e a sua distribuição pelo território.

Ao contrário da educação, ou da criação dum sistema educativo, questão da cultura não dispõe dum sistema. É certo que se poderá falar de rede de arquivos, de bibliotecas, de museus, de teatros, de cinemas, de galerias de arte, etc. Estes diferentes equipamentos, ao contrário da educação não são normalmente abordados como sistema articulado. Para mais em alguns destes equipamentos, ou mesmo atividades (cinema, edição) havia uma certa tradição de negócio privado o que limitava, de alguma forma a instalação de políticas publicas centralizadas com base em objetivos e equipamentos concretos.



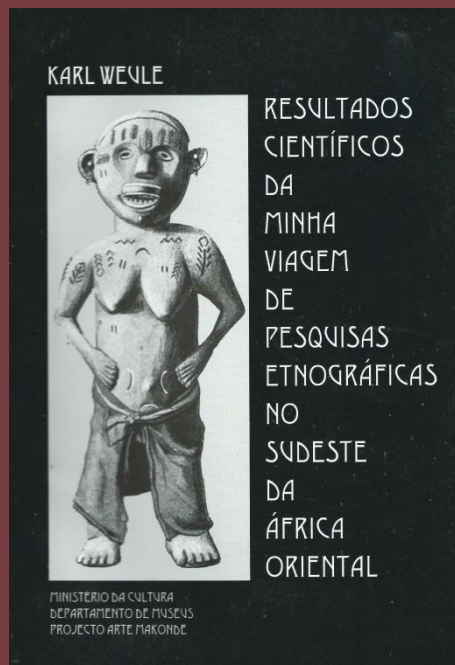
A noção de política cultural nos primeiros tempos da independência é então entendida como a “unificação dos hábitos e costumes” de todos os moçambicanos. A busca duma uniformidade torna-se parte da política de Estado. Em 1977, no auge da construção da sociedade socialista, desencadeia-se uma “recolha, estudo de todos os hábitos, costumes, tradições e peças teatrais, danças, cantos, lendas poesias, romances, literatura e manifestações desportivas que procuravam encontrar formas de uniformidade, e rejeitando o que divide (MAZULA, 1995). Essa constituirá a base das Campanhas de Preservação e Valorização Cultural, realizadas entre 1977 e 1982.

No III congresso da Frelimo realizado em 1977 estabelecem-se três missões para a Cultura. Em primeiro lugar um *instrumento de combate aos inimigos de Moçambique livre e socialista*. Um instrumento de combate ideológico. Em segundo lugar tem igualmente uma *missão de produção de uma nova sociedade*. É a cultura que deve sedimentar a construção do homem novo. Finalmente, em terceiro lugar, *a cultura como uma questão político-social*, procurava-se libertar África das “expressões da cultura burguesa” com que o colonialismo tinha procurado consolidar as suas posições, principalmente nos meios urbanos.

Nessa altura havia uma tendência para se associar as formas da cultura burguesa aos hábitos de urbanidade. Gerou-se assim uma confusão entre os tempos de lazer com as chamadas “práticas de alienação burguesa”.

A cultura assumia então um papel chave na libertação do “homem colonizado”, na sua transformação no “homem moçambicano”. “Racismo, tribalismo, regionalismo, despersonalização, alienação cultural, ignorância, analfabetismo, superstição, obscurantismo, discriminação religiosa, desrespeito pela pessoa humana, e outros vícios e valores decadentes da burguesia constituem a pesada herança colonial no campo da cultura” (MAZULA, 1995, p. 200).

Neste contexto são formuladas políticas culturais com base na convicção de que as atividades no campo da cultura são armas de combate político. As práticas desenvolvidas, entre as quais se destacam as várias atividades que conduzem à constituição de dois museus (museu da revolução e da moeda), de uma rede de bibliotecas públicas, bem como o incremento da produção artística moçambicana e sua exibição nos países estrangeiros, são feitos como prova da nova condição moçambicana.



Regressando à problemática da formulação da Política Cultural em Moçambique, com já verificamos ela desenvolveu-se num primeiro momento, entre a negação da herança cultural colonial (ainda que pontualmente assumindo algumas das suas contribuições, como por exemplo a língua de comunicação nacional); a afirmação de novos valores, de utopia, da construção dum homem novo, como componente dum projecto político nacional, de superação das diferenças (regionais, de etnias, de tribos e de religião). Esse contexto marca os primeiros dez anos de políticas culturais e da afirmação da identidade moçambicana independente.

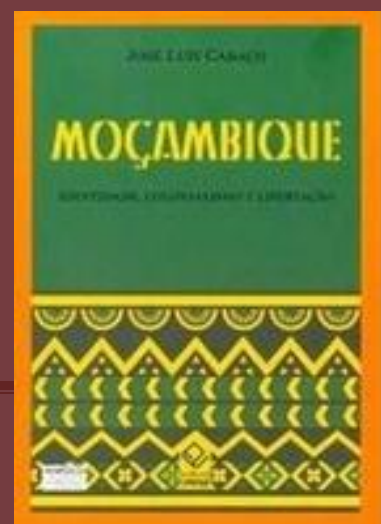
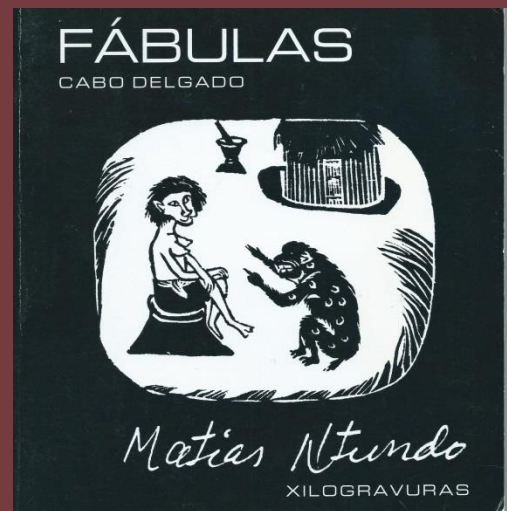
A partir de 1994 com a distensão do regime político, com uma maior abertura à democracia social, a questão da identidade moçambicana dilui-se como projecto pensado pelos agentes políticos. A emergência da democracia com a II República implica uma alteração nos pressupostos da moçambicanidade. Já não se trata de alocar à cultura a missão de construir um "homem novo". As questões da cultura passam então a constituir-se como uma construção dum espaço identitário susceptível de garantir "a preservação e a garantia das liberdades duramente conquistadas, saber se ele é capaz de garantir a satisfação das necessidades económicas e o respeito da cultura sem o que a liberdade não têm sentido" (NGOENHA, 1998).

Embora ainda muito contaminada pela proximidade da adopção das políticas de liberalização, o autor não deixa de intuir a questão da moçambicanidade como resultante de um duplo contrato: "O contrato cultural" como expressão da unidade na diversidade, e um "Contrato Social", que resultasse da sensibilidade do poder político e dos poderes económicos (emergentes) de redistribuir os "bens e serviços" pelo conjunto dos moçambicanos.

As propostas do "contrato cultural" duma moçambicanidade que não tivessem por base a negação do "homem colonial" e a afirmação do "homem novo" exigiam a produção duma nova narrativa identitária construída na base do diálogo entre a cidadania e as instituições culturais. A cidadania como prática social e as instituições culturais como espaços de afirmação da cidadania.

A questão da construção da moçambicanidade que aqui procuramos ilustrar mostra os elementos dinâmico dum processo contraditório. O que é então da cultura moçambicana e a sua herança cultural.

Se partirmos da hipótese de que a nação moçambicana, é uma nação híbrida, nos termos



da proposta de Canclini¹⁵ (Canclini, 2008). Em Moçambique o processo de hibridação ocorre em paralelo com a evolução social, económica e política, reflectindo nestas os seus diversos ritmos e tensões. Trata-se duma prática social orientada para a construção de “identidades”, isto é de formas de adesão/recusa de valores, de comportamentos e atitudes. Uma outra característica deste processo é a dinâmica dessa transformação, que ocorre com um ritmo prepositivo sucessivo, onde ao conjunto de valores hegemónicos num dado momento se sobrepõem outros diferentes num curto espaço de tempo. A experiência da hibridação moçambicana é também uma experiência da orientação do indivíduo numa “floresta identitária”. A hibridação moçambicana resulta dum ajustamento sucessivo do sistema político a diferentes sistemas de valores.

Essa é também a tese de José Luís Cabaço, antigo quadro moçambicano que reflecte. *“Em Moçambique, mais que em transformação, a nação está em formação: há um processo desedimentação de experiências que tem sofrido, muitas vezes, turbacões radicais que revolvem o que se estava sedimentando. Nós passamos por vários períodos — nacionalista, socialista, de guerra, neoliberal — num espaço de apenas trinta e dois anos; tivemos experiências demasiado profundas por conta do sofrimento que caracterizou esses anos, mas consolidamos escasso conhecimento da experiência com outros povos. Trinta e dois anos representam, ainda, um período de descoberta: ainda estamos “pondo o dedo na tomada para ver se dá choque”. De qualquer forma, alguma definição da realidade moçambicana se sedimentou nesse período; o moçambicano sabe que não é outra coisa — não é malawiano, zambiano, zimbabueano etc. Já há uma consciência bastante mais alargada dessa pré-identidade, embora ainda não estejamos longe de saber o que é um moçambicano.”* (SILVA, 2007).

As palavras de José Luís Cabaço ilustram bem a dinâmica duma cultura de hibridação. A entrevista dá ainda conta, na opinião do sociólogo, dum outro fenómeno que caracteriza Moçambique: A relativa estabilidade dos elementos de poder. Isto é do poder político instituído, e das suas relações com os poderes socais da comunidade.

Se partirmos da ideia da “invenção da ideia Moçambique” pelos portugueses, a partir da qual a “ideia da libertação da opressão dos africanos cria uma experiência comum”, conforme dizia Eduardo Mondlane (MONDLANE, 1975) poderemos seguir outro percurso. O caminho dessa construção será através da análise dos processos culturais.

Esse é aliás um debate permanente nos últimos trinta anos, sobre o que é ser africano e o que é ser moçambicano. Nele poderíamos seguir os caminhos do “discurso do ato

¹⁵ “Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini, 2008)



cultural” (CABRAL, 1976). Mas como diz Elísio Macamo (MACAMO, 1998, p. 35-64) em Moçambique o ser moçambicano foi menos uma essência e mais uma perspectiva.

Ao autor vai seguir o modelo da dualidade cultural de George Simmel . Segundo Macamo a análise da moçambicanidade dever ser executada na tensão entre o indivíduo e o espaço. Essa tensão gera interação entre os indivíduos a partir da qual se formam as relações sociais. Essas relações sociais são dinâmicas no espaço e reconfiguram-se (MACAMO, 1998).

A análise da problemática da identidade moçambicana feita por uma perspectiva colocada a sul, conforme a proposta desenvolvida por Macamo, resulta da conjugação de três modelos culturais com que o indivíduo “moçambicano” se defronta na sociedade. O modelo do antagonismo cultural (gerado pela confrontação entre culturas diferentes: por exemplo a cultura colonial e cultura tradicional), do modelo da ambivalência social (gerado pela apropriação de símbolos culturais diferenciados, gerando um a identidade sem suporte social) e pelo modelo do dualismo cultural onde o individuo é visto como um receptor de cultura, duma cultura subjectiva, criada fora do sujeito, mas socialmente construída para ser por ele vivida. (MACAMO, 1998)

Segundo o diagnóstico cultural de Macamo todos estes os três modelos atrás enunciados se fizeram sentir em Moçambique, em diferentes tempos do seu processo. Moçambique seria assim o resultado da conjugação da tradição com a modernidade. Um espaço de identidades múltiplas, um espaço de conflitos necessário de disputa por espaços e recursos. A própria identidade moçambicana constrói-se a partir de regulação e da negociação desses conflitos com os vários poderes que se afirmaram no tempo.

O conflito entre tradição e modernidade torna-se um espaço de vivência e de criação de identidades. Como afirma Carlos Serra numa outra publicação *"a tradição associa-se essencialmente à repetição, enquanto modernidade se associa à inovação"* (SERRA, 2000). A identidade moçambicana, que vive debaixo dessa tensão torna-se num campo de análise muito dinâmico. *"A tradição", o mundo dos gestos e dos atos repetidos da "aldeia", multiplica-se nas cidades em "campos de alteridade". A cultura "mesticiza-se" no diálogo entre o eu e o outro. O "tempo uno fragmenta-se" em múltiplos tempos. As "relações sociais complexificam-se". Os "objetos geridos pelo sujeito multiplicam-se" igualmente, misturando-se gestos. O sujeito "deixa de ser para passar a ser". Transformações tuteladas por "poderes decisórios" (Estado, escolas, universidades, partidos, igrejas, etc.). Estes sete fenómenos da tensão entre tradição e modernidade caracterizam a dinâmica do processo. Escreve Serra "Vivemos hoje, afinal, um tempo de híbridos, um tempo no qual termos intermédios dessubstancializam os grandes conjunto identitários (igual/diferente, verdade/erro, interior/exterior, formal/informal, claro/escuro, tradição/modernidade, etc.) e os submetem a transformações anfibiológicas. Fazer arqueologia desses híbridos porque protótipos de novos espaços sociais e de identidades múltiplas é uma das grandes tarefas do século XXI"* (SERRA, 2000, p. 12).



Trabalhar sobre os processos patrimoniais em Moçambique implica enfrentar o desafio do entendimento da modernidade da construção da sua política cultural. Antes de mais há que pensar se estamos a trabalhar sobre a moçambicanidade ou sobre as moçambicanizações (SERRA, 2000, p. 15 -34). Um trabalho sobre um campo polissémico, dotado de contradições e conflitos, dirigido a um universo igualmente complexo, dotado de identidades plurais.

A teoria da política cultural

Antes de se avançar no tema convém ainda esclarecer de forma breve a formação da política cultural em Moçambique. A emergência das problemáticas sobre as Políticas Culturais é um campo recente da sociologia da cultura. Vários autores situam a sua génese com a "invenção da política cultura" por André Malraux, em 1959, quando em França constitui o ministério dos Assuntos Culturais (RUBIM, 2010, p. 249).

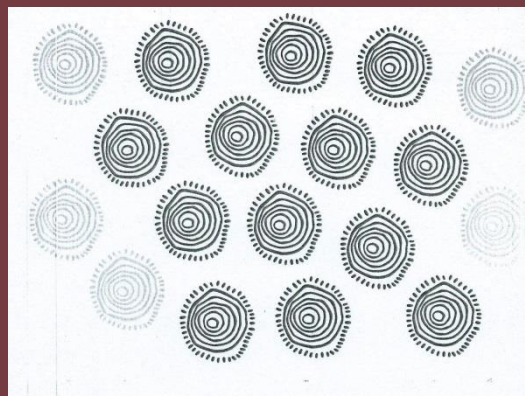
O magistério de Malraux vai caracterizar-se por trazer para a esfera da política pública a responsabilidade da atividade cultural. Com a política de Malraux, a cultura torna-se um fim e a política um meio. Para além considerar a emergência das políticas culturais públicas como um processo de democratização das sociedades europeias (e que de certo modo se inserem

numa lógica de construção dum ideia de uma comunidade de nações, ao invés da afirmação das Nações como unidades competitivas), Rubim caracteriza ainda a emergência das políticas culturais públicas em dois modelos de intervenção.

No modelo inicial de formulação de políticas públicas para a cultura, que vai influenciar profundamente os modelos aplicados pela UNESCO em África, é orientado pelo estado através de organizações públicas. Em França, por exemplo, as "*maison de culture*" constituem-se como um novo modelo de organização cultural, voltado para as artes, exposições e centro de aprendizagem não formal. São no entanto organizações com um modelo centralizado. A crise de maio de 68 vem introduzir uma substituição desta política cultural centralista por modelos de descentralização e democratização cultural. As políticas públicas na área cultural passam sobretudo a constituir-se como um instrumento de incentivo, seja a organizações de base local, seja a grupos de cidadãos, para a criação de redes de equipamentos e desenvolvimento de projetos. Neste último modelo caracteriza as mais recentes tendências das políticas culturais públicas, e expressa-se igualmente ao nível das práticas das organizações internacionais.

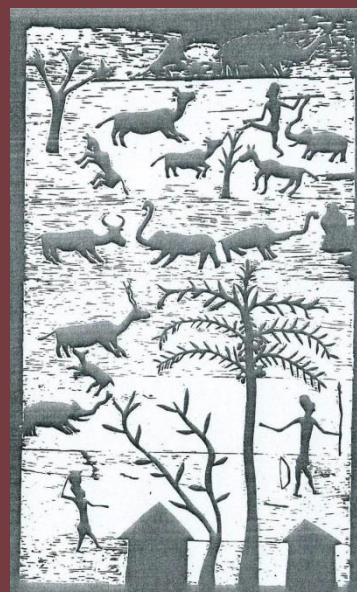
Ainda que se constituindo como um fenómeno eurocêntrico, a política cultural pública vai contaminar a ação das organizações internacionais, nomeadamente da ação da UNESCO, através da qual se vão realizar várias conferências regionais para o estabelecimento de políticas culturais públicas. O caso das Políticas Culturais Públicas em África será tratado no âmbito da Conferência de Acra em 1975, onde a política cultural é associada ao desenvolvimento. Um dos resultados destas ações foi a constituição da "Década do Desenvolvimento Cultural" entre 1988 e 1997, O balanço da década foi feito na "Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento", em 1998, reconhecendo-se os seus fracos resultados.

Como o autor conclui (RUBIM, 2010) estes dois modelos de intervenção do Estado na criação de políticas culturais, são executados com base no pressuposto que a cultura é essencial ao Bem-Estar do Cidadão. Ainda que em muitos caso essas políticas sejam fundamentalmente uma forma de legitimação da sua hegemonia (RUBIM, 2010, p. 255), o que é necessário considerar é que essas políticas permitiram a criação de redes de equipamentos e de ações que influenciaram a esfera social e económica. A emergência do liberalismo no final dos anos oitenta e o colapso do "socialismo de estado" no leste da Europa induziram, no campo do pensamento político, a retracção da intervenção do Estado na sociedade como agente ativo.



Essa retracção, segundo Rubim (2010) resulta da emergência de novas sensibilidades no mercado, por exemplo a emergência dum “capitalismo cognitivo” gera uma mercantilização do conhecimento. À universalização/democratização do ensino executada com base nas políticas públicas, o mercado do conhecimento seria agora afectado por uma segmentação. A segmentação do mercado do conhecimento permite que grupos hegemónicos se apropriam dos processos de transmissão e reprodução desse mesmo conhecimento e das instituições que o executam projectando-os como investimentos rendíveis. Nesse processo a ação do Estado Nacional encontra-se em clara retracção em termos de práticas, remetendo-se fundamentalmente às funções regulamentares . A segmentação do mercado permite assegurar o controlo sobre a sua reprodução. O mesmo sucederia nas várias políticas sociais, como o caso da Saúde, da Cultura e Assistência Social.

Regressando ao caso das políticas culturais, como salienta Rubim (2010), estas novas sensibilidades criam no campo da cultura a emergência de novas ópticas de abordagem que não se centram em exclusivo na produção de bens públicos, remetendo para a esfera da produção e consumo privado ainda mais atividades, agora rotulada de “Indústrias Criativas” e “Economia Criativa” . Ora esta tendência das políticas culturais, ao mesmo tempo que fazia intervir cada vez mais a esfera do privado na produção de bens de consumo (em substituição das ações do Estado na produção de narrativas, de que o exemplo da emergência de grandes eventos produzidos por redes privadas, que afetam a música, a comunicação, o cinema e que tem vindo a chegar com cada vez mais intensidade ao campo da produção de exposições museográficas), tende cada vez mais a substituir a intervenção pública na sua produção (de base nacional). O lugar das políticas culturais públicas no âmbito desta “economia criativa” tendem assim a situar-se na regulação do sistema de produção e de consumo, a taxar essas atividades e a distribuir incentivos a organizações em função da regulação dos grupos de interesses e das hegemonias ou das políticas culturais privadas.



A produção de bens simbólicos no âmbito do processo de globalização tem contudo uma outra vertente para além da emergência de grandes narrativas universais, patrocinadas por corporações. Trata-se da possibilidade de nelas fazer emergir processos locais de apropriação e gestão de processos de produção de bens simbólicos. A emergência do local coloca vários desafios à formulação das políticas culturais. Um dos mais importantes desafios é o da integração dos grupos minoritários. Outro dos desafios é que a produção de bens simbólicos não pode ser entendida como uma produção de qualquer

mercadoria, pois eles transportam um campo de valor externo ao mercado, mas que é essencial ao processo de coesão da comunidade.

Rubim aborda ainda um conjunto de desafios que vão da emergência da digitalização, da conexão entre políticas culturais e comunicação, sobre o trabalho intelectual e cooperativo, que recoloca a questão das relações de interação entre a esfera da cultura com as várias esferas da sociedade, nomeadamente a saúde, a educação, a economia e mesmo o turismo. (RUBIM, 2010, p. 264). Contudo uma das questões que levanta sobre as atuais problemáticas das políticas culturais, e que mais relevância apresenta para este nosso trabalho, é a legitimação das políticas culturais pela afirmação da diversidade (RUBIM, 2010, p. 267).

Recolocar “a diversidade como cerne de legitimação no lugar antes ocupado pela identidade nacional implica em uma longa e consistente construção teórico conceitual, inclusive das multifacetadas noções de diversidade cultural e outras afins” (RUBIM, 2010, p. 267) A deslocação do olhar do único para o diverso obriga portanto a uma reformulação dos conceitos e das análises. O autor conclui que esse trânsito se deve basear na análise das tensões como movimentos privilegiados “Em lugar de um mero acervo multicultural, a diversidade cultural deve interpelar as políticas culturais com as suas tensões, contradições, dilemas, impasses, desvios, enfim com tudo aquilo que é fundamentalmente humano”. (RUBIM, 2010, 268) Ou seja Rubim propõe uma problemática de análise da Política Cultural como um campo de tensão entre poderes e suas representações. O cenário onde essas tensões se manifestam tanto pode ser no global, como no local. É na emergência do local na produção de bens culturais que se apresenta as oportunidades para a formulação de políticas culturais de intervenção. Ao contrário do global que assenta em grandes narrativas, no local a mediatização do conhecimento pode emergir como projecto. A organização da produção cultural com base nas comunidades permite incluir a dimensão experimental nos processos. Ao invés das grandes produções de laboratório, produção cultural com base na comunidade é também uma forma desta assegurar a sua regulação interna e permitir a criação de inovação através das trocas com outras comunidades, ao mesmo tempo que diálogo com o global.



Em suma, se como afirma RUBIM (2010) os projetos culturais de base nacionais estão em crise, a UNESCO, como confederação de estados nacionais em organizações internacionais também estão em crise. Mas em paralelo é possível verificar que novos valores se afirmam na esfera da produção cultural, com a emergência de outros grupos que transportam influências

híbridas, com novos processos de gestão das heranças e das funções sociais da intervenção comunitária (pública). Estes novos valores culturais são a matéria-prima da cultura contemporânea, e é neles que estão as tensões do nosso mundo. No anexo III detalharemos com maior precisão a forma como estas tensões se fazem sentir em Moçambique.

Oralidade e performatividade dos patrimónios

Como temos vindo a verificar na nossa abordagem a partir duma perspectiva da teoria crítica sobre os processos de produção patrimonial as suas dinâmicas são resilientes. Os processos de produção patrimonial apresentam uma capacidade de resiliência que combina as tensões entre a inovação e a conservação no âmbito da luta dos vários poderes sociais.

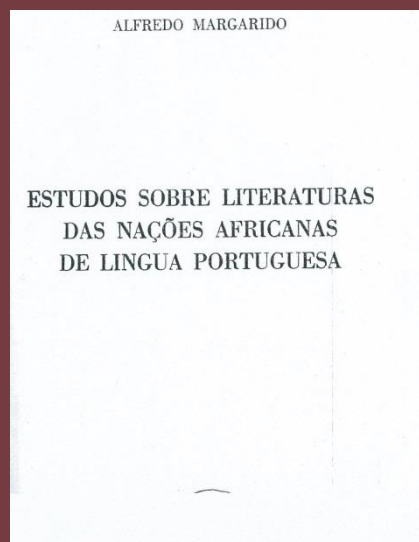
O processo de produção da patrimonial não se constitui como uma representação contínua (não se constitui como um discurso de representação do espaço e do tempo unilinear) é distintiva (atua por associação de conjuntos ou semelhanças) e discreta (nos conjunto retém os elementos significantes).

A produção patrimonial é uma operação selectiva de significados em permanente transformação a adaptação. A operação de distinção (do que individualiza) e a operação de identificação (do que exclui) ocorre no processo de produção de ideias abstractas. As operações de abstracção ocorrem ao nível do indivíduo mas podem ser socialmente partilhadas através de processos comunicativos. Convém no entanto distinguir, no plano conceitual, a operação de abstracção das ideias.

A operação mental da abstracção caracteriza-se por emergir através das sensações, da cognição e da representação, podendo sugerir em diferentes níveis de relação criando um fenómeno de contextualização do objeto no espaço, individualizando-o através da sua relação com os outros. A mente efectua uma cartografia do espaço ao mesmo tempo que selecciona objetos sobre os quais constrói significações. Por seu lado as ideias traduzem um fenómeno que pode ser densificado pela representação e pela comunicação, pode ser ou construído ou não pelos objetos no espaço ou pelas suas relações. A ideia é algo reflexivo onde cada sujeito apresenta uma consciência.

Com base nesta leitura admitimos a possibilidade de qualquer imagem se constituir como uma “janela” de significação, a partir do qual o conhecimento, como representação, pode ser construído.

A sua partilha pelo conjunto dos indivíduos duma comunidade, como memória social, implica a criação de objetos socialmente qualificados, isto é portadores de significados que transcendem o seu significante e que se relacionam com os demais objetos numa teia de produção plural de significado, que a cada momento se vão ajustando pelas práticas sociais.

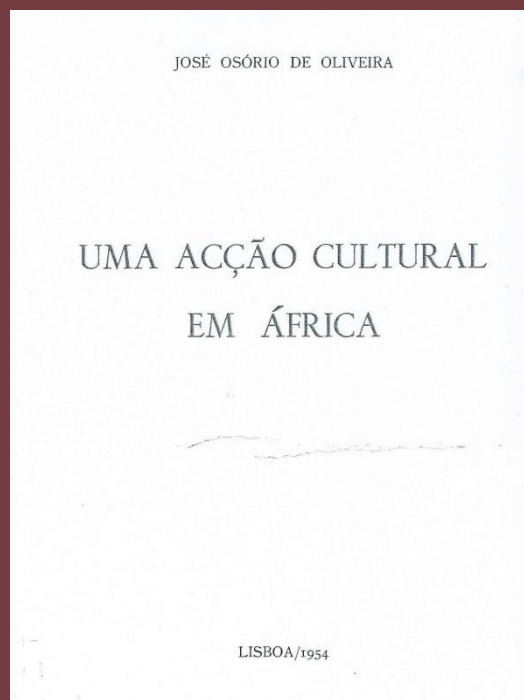


O nosso propósito neste trabalho é entender como é que esse processo de conscientização pode ser usado nos processos de produção patrimonial a partir dos processos patrimoniais africanos.

A nossa tese é que no processo de produção patrimonial, não só se gera uma conscientização como essa ação conscientizadora é potencialmente geradora de ação. Assim, procuramos demonstrar que a ação pode desencadear uma ação neutra, de integração ou uma acção dinâmica de emancipação.

Também já chamamos a atenção para a dificuldade de trabalharmos os patrimónios africanos como uma unidade de análise. Como verificamos cada processo desenvolve-se ao nível local, influenciados determinadas comunidades e indivíduos, em determinados territórios. Os processos têm extensões diferenciadas. Neste trabalho vamos usar fundamentalmente as questões relativas a processos patrimoniais que ocorrem em Moçambique visto como um espaço de encontro de diversidades culturais.

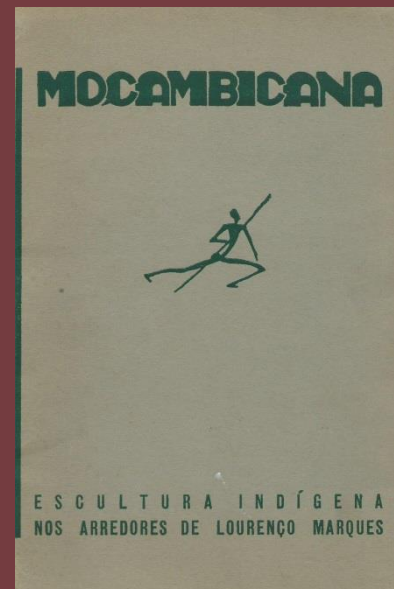
É necessário não esquecer que se cada imagem é uma janela de conhecimento para dentro da comunidade, cada comunidade também é uma janela para o mundo em que participa. E nesse processo o lugar de onde se olha não é indiferente. Esta leitura é portanto a minha leitura, uma leitura intersubjectiva, que resulta do nosso encontro com determinados objetos num contexto de investigação sobre processos patrimoniais em Moçambique. Não procura uma explicação sobre a totalidade, mas fundamentalmente relatar uma experiencia.



A construção da imagem do africano pelos europeus

A percepção sobre a imagem do outro é um elemento fundamental para a construção da nossa narrativa. Iniciamos este ponto com a descrição dos processos de discriminação. Esse é um processo essencial para entender o outro como diferente. Como verificamos a emergência da disjunção no âmbito da atribuição de significados é um processo de conhecimento que se vai formar e tornar consciente no dado espaço social em ritmos e contextos espaciais diferenciados. Vamos agora procurar mapear sinteticamente os contextos em que o outro são incluídos no campo das artes através da formação do pensamento simbólico.

O antropólogo americano Franz Boas em "The Mind of Primitive Man", publicado em 1911, vai apresentar os resultados das suas investigações etnológicas entre os índios norte-americanos. Neste trabalho, ao contrário das correntes evolucionistas da sua época, Boas considera que o homem primitivo já possuía capacidade simbólica para produção de objetos de arte. Através do seu método, que implica a recolha exaustiva de dados, Boas vai reconhecer na repetição das obras pictóricas ou na literatura, que o "comportamento, independentemente da cultura a que se pertence, é determinado pelos materiais com que tradicionalmente se lida, e o homem, em qualquer parte do mundo, lida com os materiais que lhe são transmitidos, segundo os mesmos métodos" (BOAS, 1996, p. XIII). Uma operação que reconhecendo diferenças de capacidade técnica, permite olhar com objectividade para cada cultura a partir da sua capacidade de desenvolvimento técnico e como resultado duma evolução histórica. O autor também chama a atenção para que "Foi muitas vezes observado que os traços culturais são extraordinariamente persistentes e que aspectos muito antigos sobrevivem até aos nossos dias". (BOAS, 1996, p. XVIII) Uma observação que lhe permite introduzir um relativismo em relação à ideia de tradição como estável. Segundo Boas, embora alguns objetos e costumes possam surgir, em alguns sítios, como formas imutáveis, eles existem em permanente mutação, num processo em que a par das persistências se gera igualmente o desaparecimento de tantos outros.



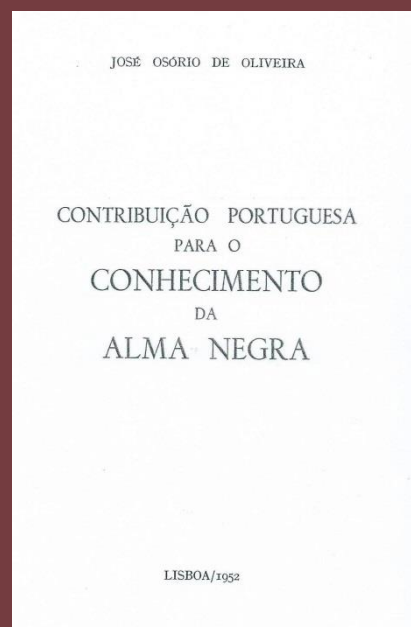
Franz Boas vai desenvolver um aturado trabalho em torno da intencionalidade representativa da produção simbólica e da produção de estilos. O interesse para este nosso trabalho situa-se fundamentalmente na análise que faz, no capítulo dedicado à "Literatura, Música e Dança" onde desenvolve a análise da produção de ritmos nas comunidades primitivas. (BOAS, 1996, p. 285)

Não conhecemos o impacto dos trabalhos de Franz Boas na época na Europa e também não sabemos se esses ecos chegaram a Portugal. Esse trabalho irá no entanto marcar uma geração de antropólogos que tomam conhecimento do seu trabalho. Entre essas influências salientamos os trabalhos de Ruth Benedict e de Gilberto Freyre que Boas orientou durante o seu magistério universitário. Essas teorias só serão conhecidas entre os portugueses anos mais tarde, por via dos trabalhos de Freyre. A questão que nos interessa salientar é o reconhecimento do processo de produção de arte nas comunidades do sul enquanto uma problemática da ciência social no reconhecimento do outro, de que Boas é pioneiro.

Ernesto Veiga de Oliveira foi, entre nós, o museólogo que mais trabalhou a questão da escultura africana a partir da problemática da construção da visão do outro na arte. Em "A Arte Africana em Portugal" (OLIVEIRA, 1985a) o prefácio que escreveu para a exposição da Escultura Africana em Portugal" realizada em 1985 no Museu Nacional de Etnologia de Lisboa escreveu uma síntese da emergência da problemática em Portugal. Nele refere a importância crescente pela atividade colonial que emerge na Europa no final do século XIX, referindo a criação do Museu de História Natural, do Trocadero em Paris em 1875 como um momento inicial da equiparação "dos materiais etnográficos" aos da natureza. Refere ainda a apresentação, no ano seguinte, da peça de teatro "Virgem Negra", também em Paris, onde em simultâneo foram apresentados "produtos dessas proveniências" (OLIVEIRA, 1985, p. 4). A estas exposições sucedem-se várias outras que revelam o crescente interesse pelos objetos africanos.

No entanto, a questão da arte africana, como manifestação específica da estética, como reconhece Veiga de Oliveira, só mais tarde se consolidará, com a afirmação do modernismo europeu.

Em 1915 em Berlim na Alemanha publica-se um livro de Carl Einstein , cujo impacto no reconhecimento das artes africanas está hoje bem documentado. O autor circulava na época entre a Alemanha, a França e a Bélgica, países coloniais, onde existiam nos museus colecções apreciáveis de objetos. Einstein dedica-se ao estudo das esculturas e máscara, efectuando entre 1906 e 1907 várias exposições em Paris, a partir de compras que havia efectuado nos mercados desta cidade. Esta estatuária era transportada por emigrantes da África Negra e vendidas para realizar algum capital. As peças eram transportadas por emigrantes que afluíam à Europa para o exercício de profissões muito pouco qualificadas, tais como a alimentação das caldeiras a carvão das centrais de produção de electricidade. Nessa época estas peças foram pela primeira vez apresentadas como obras de arte pela sua singularidade estética, sem a incorporação de outras leituras mais etnográficas como era vulgar na época, que justificavam a supremacia do homem branco sobre o homem negro entendido como incapaz de produzir arte a partir do seu quadro mental. Esta obra, essencialmente estética revela a força e a capacidade criadora dessas comunidades. Muitos dos pintores que por essa altura viviam em Paris, entre os quais se encontrava Pablo Picasso A arte africana exerceu uma importante influência no trabalho dos pintores e escultores modernistas



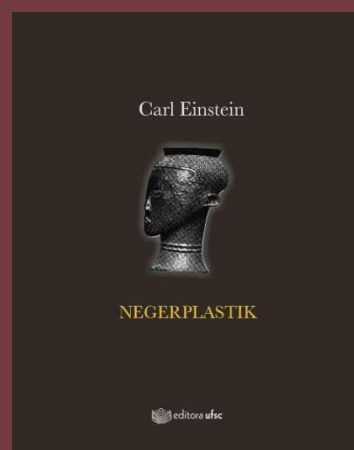
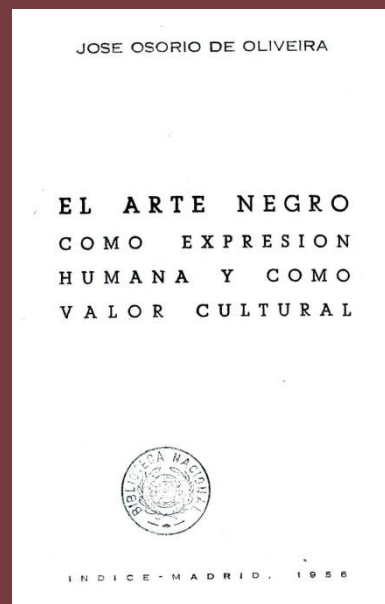
Nas representações pictóricas das mascarar africanas encontrava-se uma síntese entre a forma e o conteúdo numa representação tridimensional. O objeto transportava simultaneamente o singular e o coletivo. Essa fusão de significados nas formas está na origem do projecto de pesquisa estética dos modernistas. O cubismo busca a relação entre o singular e o total.

Einstein escreveu então sobre a escultura africana "Esta arte de densidade prodigiosa transmite uma visão plástica pura do espaço e dá-nos um equivalente do movimento, que retoma idealmente a função da escultura. É a fórmula duma equação que absorve totalmente as sensações naturalistas do movimento, e por essa mesma forma a massa, ao mesmo tempo que nos transporta para uma ordem formal da sua sucessão e diversidade. A Arte Negra impõe-se como algo independente, absoluto e fechado" (EINSTEIN, 1915, p. 16)

Em plena guerra, Carl Einstein consegue organizar em 1915 uma exposição em Paris com o marchan Jean Louis Paudart, com apoio do círculo de amigos do café Dome. Inicialmente constituída por fotografias, o sucesso da exposição rapidamente alastra com uma ampla cobertura nos órgãos de comunicação social. Esse impacto levou a que fosse organizada uma exposição com os próprios objetos. O autor continuará posteriormente a trabalhar a questão da escultura africana publicando posteriormente outros livros sobre o assunto. O que nos interessa referir neste nosso trabalho é o fato de a partir desta data se organizarem, por toda a Europa, exposições e mostras de arte africana, sobretudo marcadas pela apresentação de peças de escultura.

Em relação aos modernistas portugueses, alguns deles presentes em Paris nessa época, nomeadamente Amadeu de Souza Cardoso Santa Rita e que irão promover o movimento do Orpheu. Esta, que é uma hipótese de análise desenvolvida por Veiga de Oliveira, não foi desenvolvida em mais outras abordagens sobre a constituição do modernismo português. Quanto a Almada Negreiros, cujo pai será comissário da Exposição Colonial de Paris em 1905, só mais tarde a herança africana, que também é sua, será tema dos seus trabalhos como a seguir veremos.

Em Portugal colonial a problemática da "arte negra" demorará vinte anos a ser debatida. Apenas em 1934, no âmbito do Congresso Colonial desses anos, e na sequência da exposição de 1930 em Paris, é feita uma exposição denominada "Arte Indígena Africana, com uma selecção de obras de Luiz de



Montalvor e textos do Diogo de Macedo. (MONTALVOR, 1934). Foi necessário esperar pelo segundo modernismo português e pelos seus diálogos com as vanguardas de França e do resto da Europa. Foi necessário copiar o que se passava nos outros países para que a arte africana emergisse como objeto de expressão estética em Portugal. Por isso é significativo a realização da "Exposição" em 1934.



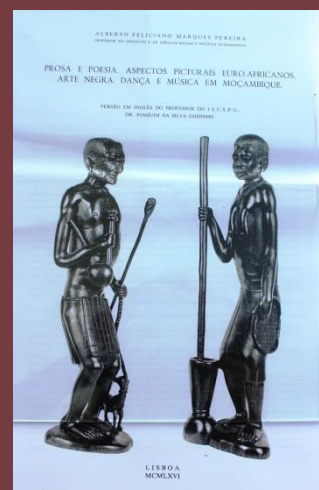
A questão da exigência duma Arte Negra era então colocada por Diogo de Macedo, escultor e diretor do Museu do Chiado: "Acreditam numa arte negra – passe o barbarismo linguístico – no senso plástico e na espontaneidade criadora de uma arte gentílica" (MONTALVOR, 1934, p. 1). Macedo reconhece que ela representa uma visão do africano, do seu cosmos. Não se filia na herança clássica (leia-se eurocêntrica), mas reconhece apesar de tudo que é arte. Há no entanto uma valoração quando diz: "ela vive ainda na idade pura da alma humana" (MONTALVOR, 1934, p. 2). Este estatuto de "primitividade" prevê o autor, que cresça. "Assistirão ainda os vindouros – no movimento sucessivo do progresso desta arte, na ação transformadora do seu fundo religioso – ao nascimento da futura Vénus Equatorial, surgindo da policromada concha, cinzelada do mundo dos silêncios da alma negra, sob o doce embalo do rumor de pétalas de flores exóticas, na madrugada de ébano do tormentoso continente negro?" (MONTALVOR, 1934, p. 2)

São sem dúvidas declarações com base em juízos de valor que estão ainda muito longe das problemáticas do tempo que como vimos já se expressavam nos demais países do centro da Europa. Esta será aliás uma das características do pensamento colonial português. O seu posicionamento periférico implica um desfasamento em relação ao tempo das ciências e das artes. Um pensamento que não reconhece a plenitude do objeto porque, ao considera-lo produzido pelo outro, não lhe atribui um estatuto ontológico. Ao não identificar o outro recusa a sua essência. Aí se gera uma contradição insanável entre os desejos gerados pelo pensamento e os dados inteligíveis do real.

A operação de classificação como obra primitiva e ao considerar que a sua integração na evolução natural, não só remete o pensamento colonial para o quadro do evolucionismo, como o impede de analisar a intenção de gestão e o conteúdo dos significados do mesmo. Apenas no quadro geral da civilização (que naturalmente os europeus lhe levarão) os primitivos poderiam ascender a um estatuto de maioridade. "Cumpre, aos homens de pensamento e de cultura, incitá-la, ajuda-la, observando-a, estudando-a por um elevado e imparcial critério de arte." (MONTALVOR, 1934, p. 3) Assim, esta arte apenas o é por uma mera causalidade, negando-se assim a intencionalidade do gesto e do pensamento.

Qual era então o objectivo dessa exposição? Ao recolher várias peças que se encontravam dispersas por várias colecções, publicas e privadas, ela procura mostrar os méritos plásticos dessas colecções. Ao revelar a arte indígena, ao revelar a capacidade de criação das populações dos territórios estavam, no pensamento do autor, a revelar a afirmação dos povos “sob a égide lusitana” que forma um vasto e rico património. É portanto um discurso ainda muito motivado por um pensamento colonial. Se dele emerge a individualidade e a intencionalidade é porque nele já estão inscritos alguns destes valores “superiores” que a justificam. É certo que ao colocar a paternidade na lusitanidade entra em contradição com a valoração primitiva que antes lhe havia atribuído. Mas apesar de tudo ao abordar a sua identidade está a assumir a consciência estética. Essa consciência representa já a conceição duma identidade que os museus de etnologia ainda não tinham incorporado nos seus discursos como representação do outro.

A curiosidade do discurso está também nas influências da sua inspiração. Ao longo do texto surgem bastas referências à crítica de arte francesa e a autores que em França se dedicavam ao estudo da arte africana. A emergência do outro será portanto incorporada no pensamento hegemónico colonial pelo lado da análise estética a partir das leituras do universo da arte. É sobre esse discurso que o será efectuada a narrativa colonial e nacionalista. É por isso que nele emerge a contradição de perante a evidência da estética atribuir as razões da sua existência às influências “superiores” europeias, através de ralações de conjectura.



Por exemplo, ao abordar as críticas de André Damaison que afirmava, a propósito das máscaras dos pescadores das ilhas Bijagós que esta influência teria sido para lá levada pelos marinheiros portugueses, e que isso seria uma reelaboração das imagens fantásticas das proas dos navios e dos objetos trazidos do Oriente. Sobre isto afirma Diogo de Macedo: “Mas que essa arte de cá tenha sido levada é um erro: primeiro porque todos os povos têm os dons instintivos de arte, e os de África tanto ou mais dos que os outros. Depois se algumas reminiscências têm, são do Egipto, trazidas pelas emigrações árabes, que bateram parte da Costa Ocidental; além disso pouco espírito das civilizações orientais se topa nas populações da Senegâmbia, embora apareça noutras províncias africanas; e acresce ainda, que as resoluções técnicas da composição são contrárias à nossa arte de velhas eras, em que a singeleza, embora barbara de aspecto, era profundamente espiritual, o que não se vislumbra na escultura de ali” (MONTALVOR, 1934, p. 8)

Esta análise reflecte um debate que se fazia na época e que não vamos agora desenvolver por estar fora do nosso objeto de pesquisa. Ele apenas nos interessa como contextualização da questão da emergência da arte africana

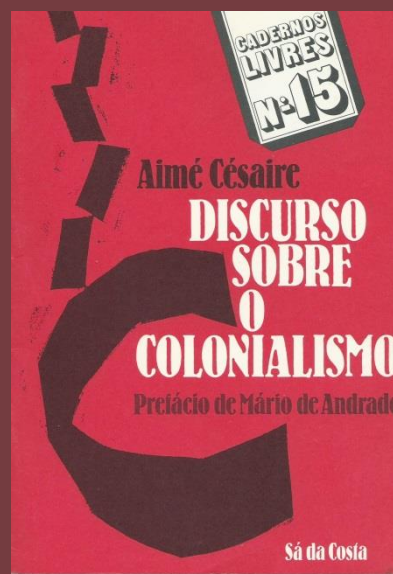
como objeto museológico que propicia a leitura da alteridade. O não reconhecimento do outro é uma questão muito anterior ao debate sobre a possibilidade de conferir a capacidade artística às culturas africanas. Recorde-se a propósito que nos antigos debates que legitimavam a escravatura, era precisamente a identificação, por parte da igreja, se os povos africanos tinham alma.

O estatuto de alma era o que conferia o direito da humanidade. A sua não-existência aproximava-os da animalidade, legitimando portanto a condição de escravo (HENRIQUES, 2003). O reconhecimento da capacidade das culturas africanas, dos "indígenas africanos", de produzirem uma arte que brota da sua essência significará o reconhecimento duma outra identidade.

Uma outra identidade que a ideologia colonial recusava, porque a legitimação do seu domínio sobre o outro se baseia precisamente na recusa do seu reconhecimento como identidade e na afirmação do ato civilizador como expressão dum valor de dominação sobre o outro e que legitima a sua condição colonial. Um valor onde o processo de colonização (de hegemonia) surge legitimado pela justificação dos fins: o ato de fazer elevar o homem à sua condição de membro da cristandade. O pensamento colonial não consegue construir uma problemática do outro fora do quadro das relações de dominação.

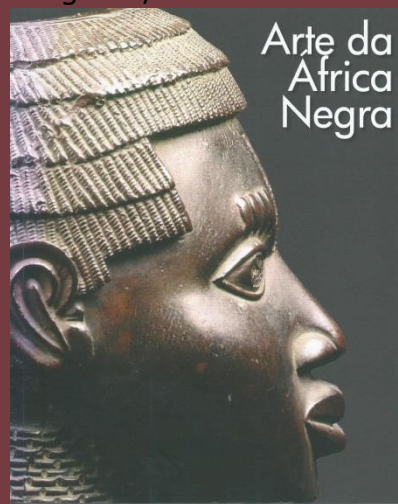
Voltando ao trabalho de Diogo de Macedo, para justificar plenamente a exposição, depois de ter desmontado os argumentos sobre "a condição artística" remata, socorrendo-se mais uma vez do crítico de arte francês: "*l'art africain possède des qualités plastiques, ornementales et picturales justifiant pour lui un rang apuré des arts universelles*" (MONTALVOR, 1934, p. 9). E com estas palavras remata "Só por si, esta afirmativa saída da pena de tão sábia competência justifica a publicação do presente volume, visto nós, em Portugal, ainda o não termos reconhecido claramente, apesar de possuímos magníficas colecções, mas às quais ainda não pudemos dar a sua devida importância, organizando-as num ordenado Museu, para que os incrédulos abdicuem do seu negativismo doentio." (MONTALVOR, 1934, p. 9).

O autor prossegue o seu ensaio com várias reflexões sobre a estética da "arte primitiva", a sua grandiosidade devido à sua simplicidade, à sua proximidade em relação à emoção mais simples, desprovida de intenções comerciais. Em relação à colecção de máscaras revela o seu contexto de uso e significado, que demonstra uma capacidade de leitura do objeto e do seu contexto de produção com um "olhar antropológico". Refere igualmente os debates entre os pintores de vanguarda, sobre a identidade da arte negra, os modos como



os objetos africanos passaram de exóticos a objetos de arte. Explora ainda a diversidade regional dos objetos. Por exemplo a propósito dos macondes de Moçambique diz: " Os macondes, que furam os beijos e as narinas para lhe introduzirem rodela ou anegreis de madeira, assim como os Macuas do Niassa e de Inhambane, tatuados a fogo, da nuca até ao umbigo, fatalmente produzem uma arte mais vigorosa e inculta do que os negros de Lourenço Marques, onde a civilização lhes simplificou o gosto, tornando mais decorativas todas as suas concepções." (MONTALVOR, 1934, p. 22)

Mais à frente, a propósito dos objetos de Moçambique vai reconhecer outras influências culturais que marcam a produção de objetos, acabando por reconhecer implicitamente que a arte não é só "primitiva". "Antes de ali chegar a civilização portuguesa (...) também a Ásia lá levou as suas fortes influências, em vários períodos de invasão, deixando hábitos nos negros e amostras de gosto exuberante, que explicam certos costumes que aos europeus tanto pasmo ainda causam" (MONTALVOR, 1934, p. 22). E depois explica o maravilhoso deste contacto. Até aí, a sua reflexão tinha-se cingido aos objetos de madeira "A arte gentílica de que até aqui nos têm ocupado, (...) pode dizer-se que pertence à idade da madeira. A sua catedral A sua razão, a sua oficina e é a floresta." (MONTALVOR, 1934, p. 23). Reconhece que em certas condições são utilizados outros materiais. N país dos Gibini o bronze (saliente-se a importância do trabalho com os metais que implica domínio tecnológico). Das estatuetas de Marfim do Benim (que o autor salienta a influência portuguesa por via da Índia), a propósito dos altos-relevos da Nigéria diz a certa altura "Em Portugal só conhecemos os da sociedade de Geografia que o Estado devia adquirir para expos no museu das Janela Verdes." (MONTALVOR, 1934, p. 23)

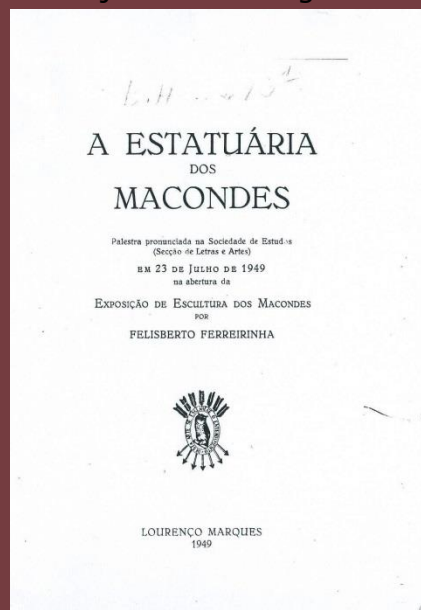


Um outro autor posterior a Macedo que vai trabalhar a questão da arte africana é José Osório de Oliveira , que através de vários artigos e edições se vai dedicar à divulgação da problemática da "arte africana". Segundo Veiga de Oliveira, enquanto Diogo de Macedo, seu contemporâneo apresenta ainda uma visão etnocêntrica (OLIVEIRA, 1985^a, p. 12), em Oliveira emerge já a consciência do outro na abordagem estética. A diferença é no discurso de José Osório valorizada.

Veiga de Oliveira irá prosseguir na análise destes discursos para demonstrar a emergência desta inovação na abordagem do objeto estético, agora já alinhados com os discursos que se produziam na Europa sobre a negritude (OLIVEIRA, 1985^a, p. 12). Não vamos prosseguir análise desde discurso, não que não tenha interesse, mas apenas porque no âmbito deste nosso pequeno exercício, já dispomos dos elementos que necessitamos para concluir, esta

problemática da emergência do objeto de arte como objeto museológico no pensamento colonial português.

Para lá das questões e preconceitos sobre a “arte negra” é indubitável que aqui se opera uma transformação no modo de apresentação do objeto africano. Até aqui ele surgia fundamentalmente em contexto duma museologia etnológica, como um exemplo de curiosidade sobre povos primitivos e exóticos. Uma memória dum passado também idêntico ao nosso, estando implícito que existe uma linha evolucionista do primitivo para a civilização. Para além disso, todos os objetos são colocados no museu como troféus, como saque, como memórias de viagens por europeus. Os produtores desses objetos nunca foram chamados à musealização.



A sua entrada nos museus de arte, tal como hoje se verifica após uma crítica dos discursos museológicos, representa uma autonomia em relação ao exótico que permite que o objeto possa ser admirado como expressão da criação. Por outro lado, esse objeto, enquanto objeto de arte exposto num museu permite também que ele se constitua como uma janela para o contexto cultural da comunidade que o produziu. Essa posição de abertura para uma outra dimensão permite as operações de contextualização e de significação. Ainda que na maioria dos casos os objetos apresentados percam a rica teia de significações que resulta das suas interações com o mundo, ainda assim eles permitem a emergência duma significação dual. É a emergência dessa dualidade que vamos de seguida abordar. O modo como a escultura maconde se constitui como significante da ideia de moçambicanidade.

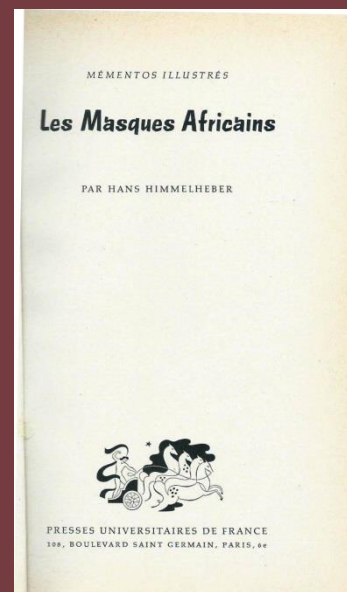
A emergência da escultura maconde como símbolo da moçambicanidade

Na Ilha de Moçambique não se produz estatuária. A abordagem que vamos efectuar, sobre a escultura maconde, comunidade que reside no Planalto do Mueda, no norte de Moçambique e na Tanzânia, tem como objectivo situar a emergência dos estudos sobre a “escultura africana” como um dos campos da problemática da construção do outro. A construção da ideia da Moçambicanidade após a independência em 1975 conduziu à busca dos elementos de construção da ideia de nacionalidade com base nos seus elementos distintivos. A “Escultura maconde” vai surgir precisamente como um desses elementos da construção dessa ideia nacional.

Vamos abordar a questão da “escultura maconde como um processo de afirmação da modernidade moçambicana. Vamos procurar contextualizar a emergência da sua construção como elemento identitário da

moçambicanidade. Vamos procurar demonstrar que a construção da modernidade em Moçambique (o processo da afirmação da construção da nação é feita num primeiro momento na busca dos elementos da tradicionalidade, para sobre eles a modernidade operar a afirmação dum carácter distintivo) é um processo dialéctico entre a reconstrução da ideia de tradição pela modernidade e a reacção da tradição face à mudança induzida por essa modernidade no quadro da afirmação dos processos de influência social. Esse é um processo onde se pode analisar o modo de afirmação duma hegemonia sobre outras expressões do poder (CANCLINI, 2008).

Nesse processo de afirmação da modernidade geraram-se diversas tensões que se tem vindo a ser analisadas como problemáticas constituintes sobre a Moçambicanidade. (SERRA, 1998, 2000^a, 2000^b e 2003) Essas tensões encontram-se presente nos vários debates sobre a estética moçambicana como problemáticas sociais. O Cento de Estudo Africanos da Universidade Eduardo Mondlane tem produzido uma importante reflexão sobre estas questões. Este é portanto um campo de problematização no âmbito dos novos processos museológicos em Moçambique.



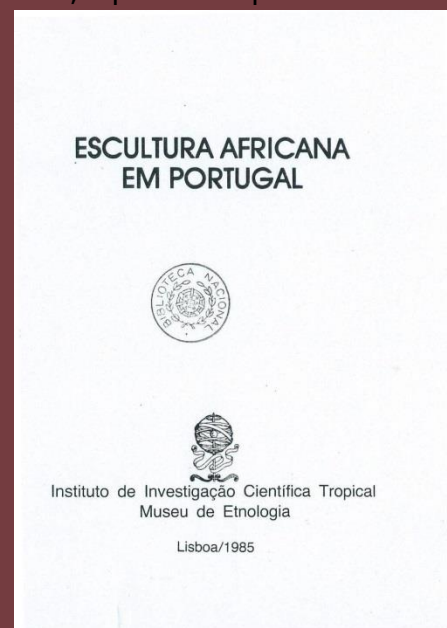
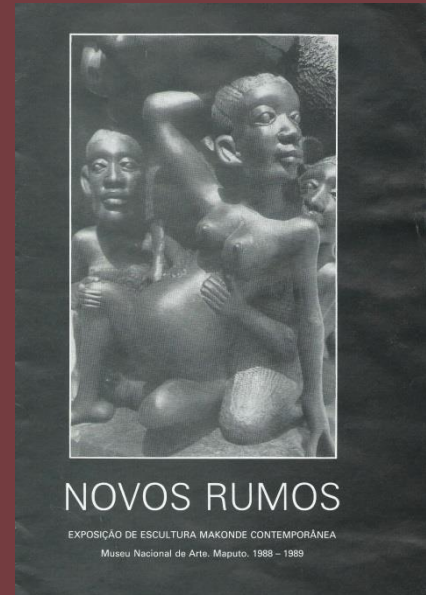
A primeira referencia que encontramos à problemática da emergência da estatutária dos macondes como elemento distintivo duma identidade foi em Felisberto Ferreirinha (FERREIRINHA, 1949), que aborda esta temática em 23 de julho de 1949, numa palestra efectuada na Sociedade de Estudos da Colónia de Moçambique, por ocasião da abertura da exposição de "Escultura maconde". No início, o autor ao convidar a olhar "os espécimes de arte indígena" (FERREIRINHA, 1949, p. 1) objetos à primeira vista "toscos à nossa sensibilidade" mas quando olhados com atenção portadores "de expressões de beleza inéditas". Em seguida afirma que o "indígena colhe, das coisas, aspectos e atitudes que falham vulgarmente à nossa acuidade" (FERREIRINHA, 1949, p. 1) Ferreirinha, embora reconhecendo o valor dos resultados estéticos na arte africana, acaba por afirmar que essa beleza, que tem escapado aos olhos dos colonos, é uma arte não consciente. Ao justificar essa arte como um impulso "natural" acaba por negar a intencionalidade de produzir arte. Com essa operação o seu discurso é ainda caracterizado por um pensamento marcadamente colonial.

Não deixa de ser curiosa esta justificação contraditória entre, por um lado pela admiração da beleza estética, ao mesmo tempo que a operação mental nega intencionalidade no ato de produção do belo. Ferreirinha, que já organizara exposições em Nampula dizia: "No dia em que rasgarmos os olhos dessa grande estátua cega – poderemos então colher do seu génio um mundo novo

de expressões” (FERREIRINHA, 1949, p. 2) é uma frase que ilustra bem esse impasse entre a consciência do homem que só o pode ser quando “civilizado”, ainda que no seu estado “selvagem” ou “primitivo” possa conter já alguns elementos dessa civilidade, cuja visão missionária se incrustava nos fundamentos da legitimação do ato de colonização.

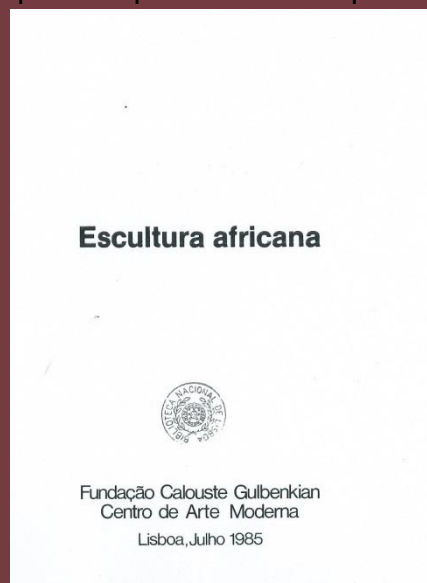
Ferreirinha afirma “A consciência criadora dos indígenas, assim como a sua desenvoltura social, salvo melhor opinião, dependem unicamente da consciência dos civilizados” (FERREIRINHA, 1949, p. 2) Ainda que “na estatuária há (já) inéditas expressões de humanidade a contrastar com o génio exaurido dos povos ocidentais” (FERREIRINHA, 1949, p. 3) apenas os civilizados poderiam entender na sua plenitude a estética inerente. “A Arte indígena reflecte de qualquer modo um mundo de expressões inteiramente inéditas, um génio estranho” (FERREIRINHA, 1949, p. 3) que se revela através da arte primitiva (colares, pulseiras, adornos, tapetes, filigranas em ouro e em prata “objeto de imaginação apurada e refinado gosto. Com simples linhas quebradas, ângulos cruzados, círculos e outras figuras geométricas, que esculpem rendas de feições encantadoras” (FERREIRINHA, 1949, p. 3). Como o próprio acaba por concluir, nas fábulas, nos contos tradicionais, nas canções e nas rimas tudo o que é manifestação estética é reconhecidamente singular.

Se todos os objetos em África transportam o “fogo da vida”, como ilustra numa interessante metáfora, porque é que o autor nega a autonomia da “arte primitiva”. Ruy Santelmo, que também aborda a produção estatutária maconde afirmará que nela está presente um “conceito” que analisa a realidade e usa o sentido da abstracção para lhe atribuir significação. Uma estilização que não descarta a emoção. A resposta para esta questão encontra-se em Veiga de Oliveira. Segundo Oliveira, quer para Ferreira ou Santelmo, no plano teórico as suas problemáticas aproximam-se das questões da produção cultural sobre o Outro. No entanto é ainda uma abordagem tímida e sem impacto social. “Trata-se porém, nestes dois casos, de nótulas sem verdadeira dimensão, meritórias por remontarem a uma data em que o tema da estética africana, quando não era completamente ignorado, enfrentava ainda uma



quase total incompreensão preconceituosa, por parte do público, mormente entre nós” (OLIVEIRA, 1985^a, p. 14).

Estes dois casos são para nós paradigmáticos para a problemática que nos interessa abordar: A construção da autonomia da estética do outro. Eles demonstram que apesar do movimento modernista ter captado e incorporado algum do legado estético africano, ele é absorvido e aplicado enquanto categoria de pensamento de forma lenta pelo pensamento colonial que resiste à entrada da modernidade. As condições sociais em que os autores operam não permitem a associação da capacidade de produção de arte à consciência da autonomia dos outros. Nestes dois autores podemos verificar que apesar de reconhecerem implicitamente a autonomia da produção estética do outro, pelo contexto em que essa apresentação é feita, não assumem a significação total desse reconhecimento, que se constituiria por assumir a sua autonomia como ser humano dotado de vontade.



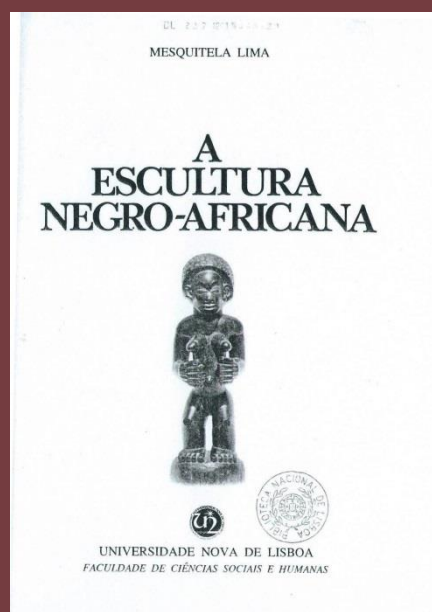
Para já apresentamos uma explicação provisória deste fenómeno. As razões da política colonial não permitem que nessa época se manifestassem posições de defesa da autonomia do outro como ser. Isso iria colocar em causa a natureza da dominação colonial, que se afirmava sobre a sua condição de primitividade ou de necessidade de civilizar. (MOUTINHO, 2000). Essa é a contradição presente neste discurso e das ações que ele gera que sistematicamente nega a emergência do outro ontológico mesmo confrontado com a sua evidência. Ora a consciência ontológica que emerge noutros agentes e noutros espaços vai permitir aos membros destas comunidades justificar uma ação política como modo de reconhecer e afirmar uma identidade distintiva.

As condições sociais de produção do discurso colonial não comportavam a possibilidade de uma narrativa duma autonomia do outro em relação ao europeu civilizado. O discurso do europeu colono é sempre um discurso paternalista em que o outro é inferior. Embora nessa narrativa essa inferioridade pudesse no futuro ser eliminada, tal seria feito por uma progressiva "assimilação" aos valores e aos padrões de comportamento dos colonos. No entanto, a sua condição de partida permanece sempre vista como inferior. Como algo a que só se pode escapar por sublimação. Ora não só essa fuga não era possível, como um dos principais objetivos dessa ideia de submissão implicava a utilização da mão-de-obra indígena a favor das práticas colónias. Não é por acaso que a regulamentação do trabalho como obrigação

se justifica como uma das formas de escapar, no futuro à condição de primitividade.

É nessa contradição que se deve entender esta busca da especificidade da arte africana. Estes autores, como agentes coloniais que eram, procuravam encontrar pontes de diálogo entre o colono e os africanos, não para os autonomizar, mas sim para os colonizar. Assim, se os africanos faziam arte em escultura, havia que pegar nessas habilidades e coloca-las ao serviço da colonização, produzindo esculturas segundo os padrões estéticos dos europeus, como mais tarde virá a acontecer, e que as estátuas em baixo-relevo no Museu de Nampula são um exemplo .

Assim se compreende a contradição em que mesmo perante a inevitável conclusão da autonomia estética do outro, a sua autonomia ética e política seja sistematicamente negada invocando os valores da ação colonial que justificam o processo de dominação sobre o outro. A operação mental presente no processo colonial só permitia incluir o outro no quadro da sua inclusão nesse processo. Ao pretender ou pelo menos ao tentar integrar a “arte negra”, com a sua riqueza estética procurava-se fundamentalmente apropriar os olhares e as técnicas para através da sua “integração” no “processo civilizacional colonial” elevar os povos primitivos à condição de civilizado. E note-se que essa operação é sempre uma operação unívoca. Isto é nunca essa apropriação é vista como uma troca ou como um diálogo, como de resto os modernistas fizeram.



A visão colonial era uma conceição hegemónica das relações com os africanos com o objectivo de se apropriar do outro nas suas múltiplas dimensões. O processo de dominação colonial é baseado nessa relação desigual em que o outro não é reconhecido sem ser para ser espoliado. Espoliado das terras e da cultura. Quando através da arte esse reconhecimento se começa a insinuar, o colonialismo português continua sem o escutar. Segue a moda, sem interiorizar o conteúdo. É essa impossibilidade conceptual, esse autismo sobre os dados do mundo impediu o reconhecimento do outro como ser pelo colonialismo português. É essa impossibilidade cognitiva manteve-se como numa conceição extemporânea durante largas dezenas de anos.

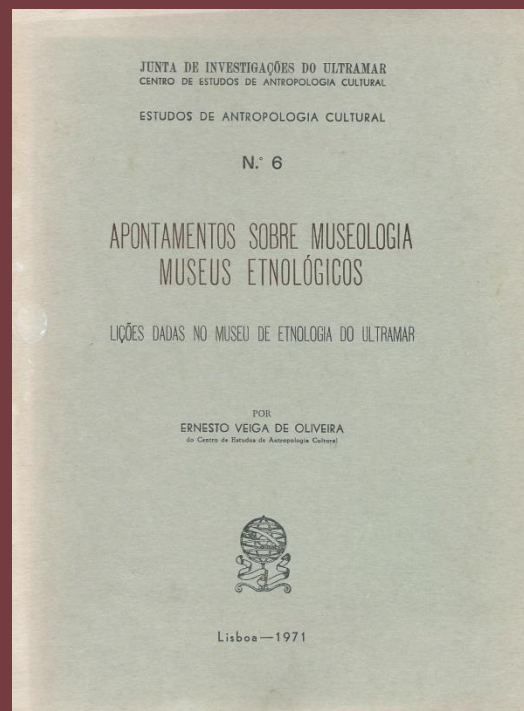
Voltando à questão da escultura maconde, no seu percurso explicativo sobre a sua contribuição para a Moçambicanidade. Segundo os dados disponíveis, o planalto de Mueda permanece isolado no conjunto territorial moçambicano até à década de trinta do século XX. Foi Neutel de Abreu que permite a colonização do território, e através deles os primeiros contactos com a

produção de esculturas desta comunidade (FERREIRINHA, 1949, p. 10) Embora existisse um conhecimento sobre os macondes desde que os primeiros exploradores penetraram no mato (SANTOS, 1999) nomeadamente da sua produção escultórica, apenas nos primeiros anos do século XX ele mereceu o interesse dos etnólogos. Elas estiveram presentes, por exemplo, na exposição colonial de Paris em 1936, onde os críticos de imprensa sempre atentos terão assinalado o seu valor. E é esse olhar que Felisberto Ferreira efectua em 1949. (FERREIRINHA, 1949, p. 12)

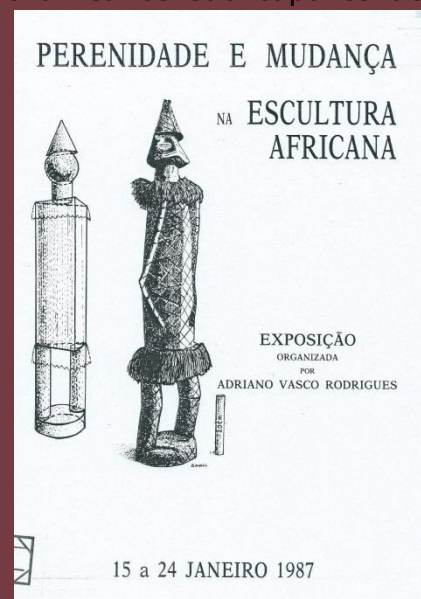
"Destacando a arte escultórica dos macondes, pelo seu carácter destacadamente humano e o seu valor estético, é nosso intuito proclamar o génio excepcional destes artistas que muito se distinguem das outras tribos moçambicanas" (FERREIRINHA, 1949, p. 12) Definido o propósito, Ferreira analisa o conjunto de 70 estatuetas, figurativas como diz, "o mundo em representação limita-se a figuras negróides com as suas incisões, suas deformações horrendas e seus estranhos aspectos, reflectindo de qualquer modo o seu milenário drama" (FERREIRINHA, 1949, p. 12). Ferreira vai desenvolver a sua análise estética, classificando e sistematizando alguns dos seus aspectos técnicos e valores estéticos.

Nessa altura conjecturava-se a filiação deste tipo de escultura como uma reminiscência dos contactos com a civilização egípcia . É também necessário afirmar que o fenómeno da figuração entre os macondes era mais visível do que nos outros povos da costa, os Macuas, os suaílis, os ajuas e agónios. A religiosidade islâmica evita a figuração, o que é um motivo apontado para uma menor frequência desta manifestação artística .

De qualquer modo interessa reter que a questão da escultura maconde se torna um fenómeno relevante a partir dos anos 40, não mais cessando de estar presente como elemento significativo da expressão da arte no norte de Moçambique. As campanhas de Jorge Dias, nos anos 50, sobre esta comunidade, uma das mais desconhecidas na época não foram portanto destituídas de intencionalidade nem um fruto do acaso. A busca dos macondes como objeto de estudo é feita com uma intencionalidade num momento em que Portugal era precisamente acusado, nos fóruns internacionais, de aplicar políticas de negação da autonomia ao outro. A etnologia era nessa época uma "ciência" de ação ao serviço da dominação colonial



Mas regressando aos trabalhos de José Osório de Oliveira (OLIVEIRA, 1956) podemos verificar esse esforço de justificar o injustificável. O esforço de tentar explicar que através da produção de escultura os africanos são capazes de produzir arte, sendo portanto seres, embora primitivos que obrigava os colonos europeus, enquanto seres mais evoluídos, a incentiva-los através da arte a se elevarem na escala civilizacional. A contradição dos termos está precisamente em que sendo capazes de produzir arte não necessitavam da mediação do processo para evoluírem. Se a produção de arte os identificava com o processo de civilização, o fato de eles a produzirem retirava a legitimada à dominação. Se a arte dos africanos era idêntica, isso significaria que o africano e o europeu eram iguais. E sendo iguais como seria possível pensar a diferença que legitima o paternalismo. A única resposta estava fora da lógica e era indiscutível. O branco estavam em África como colonos para dominarem e continuarem a explorar os africanos numa base de troca desigual.



Entretanto a divulgação da arte africana, e em particular da arte maconde continua a disseminar-se fundamentalmente através das exposições e dos museus.

Apenas para concluir a evolução desta problemática em Portugal, veja-se como o problema se colocou em relação a Angola. Se em Moçambique, os macondes e o museu de Nampula vão constitui o espaço de produção e apropriação pelos colonos da arte africana; em Angola o paradigma será representado pelo Museu do Dundo. No âmbito da constituição das suas colecções, será também a viagem e a expedição que constituirá a base dos acervos etnográficos. Refira-se ainda a título de exemplo, que José Osório de Oliveira, que aqui desempenha um papel dinamizador promoverá, em 1958 através do seu museu do Dundo, uma exposição de arte Quioca em Paris. Essa exposição virá a Lisboa em 1962, onde será apresentada no salão de Belas Artes em 1962. Entretanto em Lisboa, na capital do Império, a aquisição da colecção de Victor Bandeira em 1963 permitirá constituir um acervo expográfico que estará na origem da colecção do futuro museu de Etnologia de Lisboa. (OLIVEIRA, 1985a, p. 16)

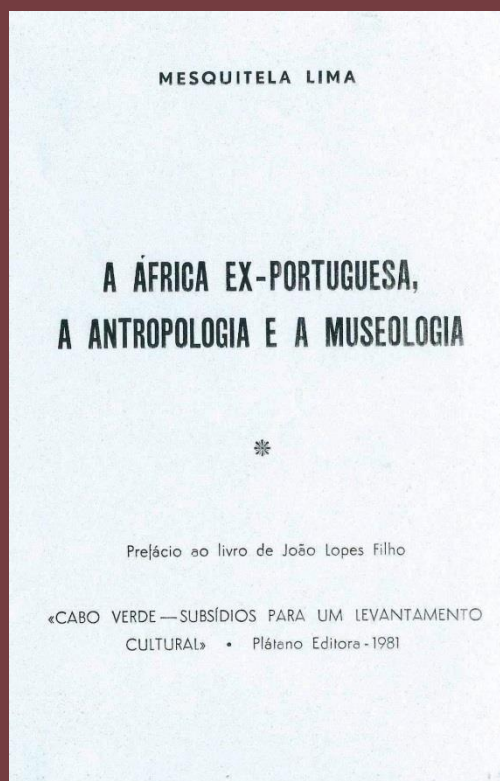
O que é relevante nesta questão é a constituição de colecções museológicas de arte africana na capital colonial ser posterior à constituição dos museus etnográficos nas colónias de Moçambique e Angola. Não é que a questão colonial tivesse estado ausente dos museus de Lisboa. O que é de salientar é que a emergência da arte africana nos museus coloniais surja a pretexto das "esculturas africanas".

Não é certamente por acaso que a capital do império se mantém alheia os fenómenos da modernidade. Nos anos seguintes essa exposição constituirá o cerne das exposições do museu, tal como sucederá após a revolução democrática de 1974 em Portugal. Apenas para recordar algumas, será feita em 1976 a exposição "Modernismo e Arte Negro-Africanas" em 1985 na Fundação Gulbenkian a Exposição "Escultura Africana" e no Museu de etnologia a exposição "Escultura Africana em Portugal". Nestas exposições, quer ao nível da sua expografia, quer ao nível dos trabalhos de divulgação, vão ser essenciais os trabalhos de Veiga de Oliveira que temos vindo a citar.

Veiga de Oliveira afirma nos seus trabalhos o "carácter científico da etno-museografia" (OLIVEIRA, 1985^a, 18) como resultante da tomada de consciência dos novos valores e da mudança de mentalidades. A arte africana, num museu etnológico, deve, segundo Veiga de Oliveira, ter um suporte na investigação. Aliás, nas suas "Lições de Museologia" (OLIVEIRA, 1971) uma boa parte do texto é precisamente dedicada à questão da conservação de acervos africanos, que demonstra bem a importância que esta colecção teve no âmbito deste museu português. Nos anos de 1985 já a descolonização dos territórios africanos tinha sido concluída e os discursos integravam agora completamente a questão da diferença e do outro. E nesse âmbito, a questão da escultura maconde permanece sempre como uma referência, a par com o caso da escultura Quioca que do Museu do Dundo divulgada por José Osório de Oliveira.

Para concluir a questão da problemática da emergência da escultura africana como elemento distintivo das identidades na modernidade, vale a pena referir a questão das esculturas Quiocas do Dundo que constituirão também para Mesquitela Lima, na sequência da apresentação da mostra de escultura africana da Gulbenkian, um tema da sua investigação.

No seu livro "A escultura Negro-Africana" (LIMA, 1985) publicado em 1985, Mesquitela Lima vai abordar a questão da escultura em África a partir de um aparelho conceptual fundado na teoria semiótica, executada a partir da análise dos significados e significantes e da sua relação com o universo. Lima tem uma preocupação de salientar a diferença e a especificidade da arte africana. Na nota introdutória escreve: " Quando o europeu se encontra frente a uma escultura, seja ela que natureza e origem for, anda à roda dela, admira-a, observa as formas e volumes e, frequentes vezes, toca nela, justamente para



a poder melhor apreciar. Todas estas operações começam ou culminam com a contemplação da obra de arte, que tantas vezes leva ao êxtase. Contempla-se para gozo e prazer interior, extasia-se precisamente porque o objeto tocou as cordas mais sensíveis do nosso gosto estético, vibra-se porque simplesmente gostamos da obra que se nos apresenta” (LIMA, 1985, p. 10).

Conclui a sua avaliação sobre o olhar ocidental: “Grosso modo, para além dos problemas dos significados das obras, são estes os parâmetros do mecanismo de apreciação estética de uma escultura dentro dos chamados valores da cultura ocidental” (LIMA, 1985, p. 10). E prosseguindo a sua análise para o olhar africano escreve: “Não querendo afirmar que tudo se passa ao contrário na órbita dos valores africanos de apreciação estética, devemos esclarecer, contudo que o africano (especialmente aquele que ainda vive segundo cânones tradicionais) perante uma escultura, não anda à volta dela, não a olha nos mesmos moldes que o europeu; não toma atitudes de contemplação, não procura alcançar o significado da obra porque o compreende imediatamente, visto estar na posse do código da linguagem consignada na mesma: sente-a. Não tenta, através duma análise decifração dos símbolos ou dos sinais, apreender o que o artista quis dizer, pois que capta imediatamente a mensagem, e percebe-a: como dissemos atrás a linguagem do artista é-lhe familiar, faz parte do seu dia-a-dia e conhece assim os sinais e os símbolos escritos na escultura” (LIMA, 1985, p. 10).

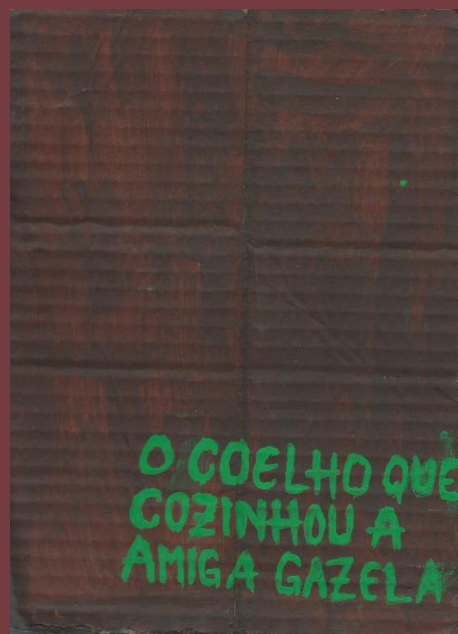


O discurso de Mesquitela, para além de reflectir um processo de análise então em voga na Universidade Nova de Lisboa, o processo semiótica que já abordamos, é o primeiro autor que recoloca esta questão da emergência da escultura africana como um elemento das problemáticas da tensão entre a tradição e a modernidade. Neste caso por uma modernidade eurocêntrica face à tradicionalidade periférica de África (outra problemática que na época se desenvolvia no campo da economia política). Queria então Mesquitela Lima evidenciar que enquanto o “olhar europeu” moderno olhava para as esculturas como objetos (museológicos) inferindo através deles o mundo (porque transportam significados), apropriando-se da sua estética pelos sentidos; o “olhar africano” tradicional olhava para a escultura como um objeto do seu mundo (como signo), apropriando-se dele não pelo prazer da estética, mas pelo sentido da sua narrativa.

Ora esta constatação permitiu a Mesquitela Lima afirmar que as funções das esculturas africanas são vistas como processos diferenciados em função da

origem do olhar. Em termos de análise do processo de distinção, interessa-nos aqui reter que a análise de Mesquitela permite observar a escultura africana no âmbito duma tripla significação. O processo de produção dos objetos é unitário mas o seu consumo diferencia-se em função da sua absorção social. Isso implica a admissão da pluralidade de leituras que incidem sobre um objeto. Assim através das leituras dum mesmo objeto podemos navegar através dos mundos das suas significações, que são tão diferentes quanto as leituras o permitam. Ou seja, a conclusão de Mesquitela é que as esculturas do museu são representações da vida das comunidades que as produziram.

Não procurando agora discutir se esta problemática resulta de usos ou funções sociais diferenciadas da escultura pelos processos das comunidades, interessa-nos aqui salientar que, nessa época, a sociedade portuguesa, feita que foi a descolonização, no âmbito da narrativa do seu pensamento sobre a arte africana já se apresentava em sintonia com o pensamento pós-moderno e dispunha de instrumentos de análise adequados.

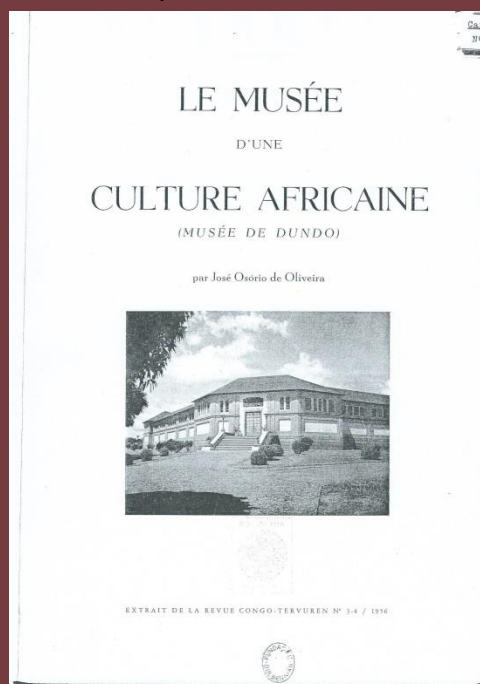


A obra de Mesquitela é uma proposta de metodologia de análise da escultura africana. Muito influenciado pela arte dos Quiocos que o autor conhecia bem por ter trabalhado no Museu do Dundo em Angola, Mesquitela aborda a problemática da forma e dos significados (Forma e Conteúdo), das questões da autoria (nas sociedades tradicionais o autor, sendo conhecido de todos, executa uma obra colectiva, porque escreve na madeira a história da comunidade). "Todo o objeto de arte constitui o produto de um elemento (neste caso, um indivíduo) que se situa dentro do património coletivo ou herança social que designamos por cultura" (LIMA, 1985, p. 37).

Ou seja o artista como aquele que dialoga com as suas heranças, criando arte. Através da sua criação torna-se num instrumento dessa mesma sociedade que através dele se confronta consigo mesma (LIMA, 1985, p. 38). Essa mesma sociedade que encontra na arte que produz o resultado do seu diálogo com a natureza. "Toda a manufactura de qualquer objeto cultural (e neste caso está, incluído o objeto de arte) é em certa medida o resultado de um diálogo entre uma técnica e uma matéria" (LIMA, 1985, p. 39) São palavras tributárias de André Leroi-Gourham em o "Gesto e a Palavra" (LEROI-GOURHAN, 1990) na análise da oposição entre a natureza e a cultura, onde a adaptação de cada comunidade ao ambiente que a rodeia determina os usos das técnicas, sendo que nas sociedades ditas tradicionais, as técnicas tendem a apresentar-se

mais estáveis, enquanto nas sociedades ditas modernas, a inovação nos usos das matérias implica uma constante reformulação das técnicas.

A questão da tensão entre a tradição e a modernidade está de resto presente em toda a análise desta obra de Mesquitela Lima, que no último ponto da sua análise acaba por se centrar na função social da arte nas sociedades agrárias. O objeto escultórico, nas sociedades tradicionais, é produzido como um instrumento. “O que interessa fundamentalmente nestas sociedades é a origem, a fonte do objeto – o artista como personalidade – e o destino da obra acabada, que vai precisamente preencher também uma função social importante” (LIMA, 1985, p. 52). Ou seja, a escultura, nas sociedades tradicionais, defende Mesquitela, é um modo de participar na totalidade do seu património. “Se é certo, como temos vindo a afirmar, que a arte destes povos constitui um sistema de comunicação que funciona à escala do grupo, é lógico que todos possuam elementos para fazerem uma leitura adequada dos objetos. Conquanto todos possam ler de fato, a realidade é que essa leitura difere consoante os conhecimentos do utilizador: uns lêem melhor do que outros, conforma a sua situação no todo cultural e social. Assim, um iniciando, ao ser interpelado a propósito de um objeto qualquer, fornecerá certamente menos elementos para a compreensão do significado da obra do que um indivíduo já iniciado” (LIMA, 1985, p. 53).



A questão de tensão entre a tradição e a modernidade no caso da escultura africana é sem dúvida pertinente quando analisada em função dos seus contextos de produção e de uso. As comunidades ditas tradicionais serão em tese menos permeáveis à inovação sendo que o seu sentido do total será mais facilmente construído. Essa operação, da relação do particular representar o todo, seria mais difícil de perceber nas artes das comunidades africanas modernas ou urbanas. E isso abriria um campo para distinção entre a arte (que estaria ligado à tradição) e o artesanato (que estaria ligado ao consumo).

Mas numa leitura da modernidade a análise de Mesquitela parece denotar algumas limitações. As sociedades não conjuntos estáticos mas sim processuais. Os tempos e os ritmos são diferenciados. Na actualidade, não há já comunidades tradicionais “puras”. Todas as comunidades são permeáveis. Apesar da análise estrutural, Mesquitela ainda tinha algumas preocupações de encontrar a essência original.

Se o modernismo incorporou nas visões eurocêntricas dos artistas, uma visão do outro e no caso particular de Moçambique, uma releitura da estética

“africana”; também é verdade, que essa releitura (ou se preferirmos a valorização) dessa estética também produziu sobre os produtores de arte africana uma influência. Ora no caso da escultura maconde de Moçambique já verificamos que o colonialismo se encontrava numa impossibilidade teórica de dotar de autonomia estética a arte produzida pelos africanos. Daí um lento e tortuoso percurso de tomada de consciência da “arte africana”, que no estertor final do império, mais por necessidades políticas, do que por reconhecimento da autonomia do outro passa a classificar como arte tudo o que existe, desde o património edificado, às produções artesanais de funções utilitárias.

Mas, se na metrópole colonial a impossibilidade do reconhecimento da autonomia do outro constituía a formulação política hegemónica; no terreno, no próprio território de Moçambique a permeabilidade das questões do modernismo estiveram presentes desde os anos quarenta com o aumento das atividades culturais e artísticas na então capital colonial Lourenço Marques, nomeadamente o papel do “Núcleo de Arte” criado em 1937, a primeira exposição de arte na colónia (COSTA, 2005), vai precisamente mostrar a existência de uma representação africana do outro, produzida num ambiente de hibridação. E é nesse processo que se iram notabilizar os trabalhos de figuras como Bertina Lopes ou Malangatana que se mais tarde tornarão símbolos da arte moçambicana. (SOARES, 2000)

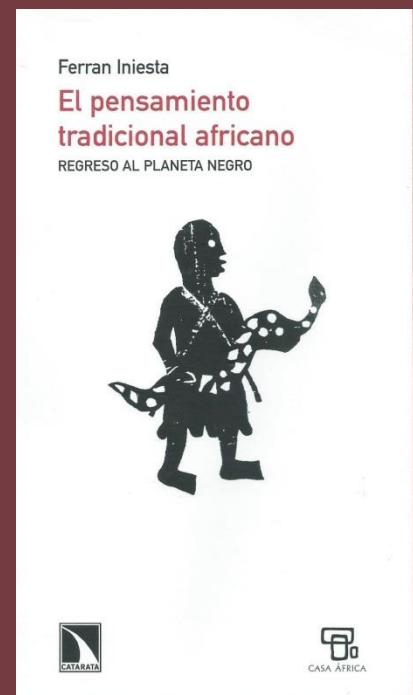
Ora a questão da arte moçambicana é exactamente a problemática que se coloca na sequência da independência política do país em 1975. Como verificamos sobre a questão das Campanhas de Valorização Cultural, ela será orientada pela busca das raízes africanas de Moçambique. Esse movimento, como diz Paulo Soares radica em duas forças que nesse momento convergem. A do movimento político da FRELIMO, na busca da afirmação ideológica duma nacionalidade moderna de raiz africana, e os movimentos de arte “de estética africana” que se vinham desenvolvendo na cidade de Maputo (Lourenço Marques antes a independência) (SOARES, 2000) E é aqui que a questão da arte maconde é um caso paradigmático.

O reconhecimento do valor da arte maconde, através das sucessivas exposições e valorizações influenciou os modos de expressão da mesma (SOARES, 2000, p. 62). Assim, dos elementos iniciais de máscara “mapico” ou bustos, como inicialmente foram identificadas pelos missionários holandeses, que ainda se notavam na exposição feita por Felisberto Ferreirinha em Maputo, o reconhecimento do valor técnico dos artistas macondes levou a várias encomendas para execução de obras pelas autoridades coloniais, que vão influenciar a sua estética. . Ainda no âmbito da sucessão de influências sobre os artistas, Paulo Soares (SOARES, 2000) identifica as contribuições de Jill Dias incorporadas nos trabalhos desenvolvidos pelo seu marido Jorge Dias sobre os macondes (DIAS, 1963). Esses elementos deram origem à produção de arte maconde para o mercado colonial, com a produção da “chamada arte de aeroporto com trabalhos de natureza repetitiva.” (SOARES, 2000, p. 63),

E prosseguindo, revela que na sequência da luta anticolonial, muitos dos escultores emigram para a Tanzânia e o Quênia, onde passam a trabalhar. . Essa mudança operou uma alteração do estilo, que do figurativo passa ao abstracto. "Talvez porque o mercado local fosse dominado por comerciantes islâmicos, adversos à representação da figura humana ou animal, desenvolvida em Moçambique, e eventualmente porque um escultor levou a um comerciante uma figura distorcida e grotesca que foi muito bem aceite por ele, é em Dar-es-Salam que, em 1959, o Shetani, rapidamente também desenvolvido por outros escultores e apresentando diversos espíritos e mitos ancestrais macondes, bem como do quotidiano. Personagens estilizadas e deformadas, formas sinuosas e entrelaçadas e uma grande capacidade de abstracção, de onde emergem seios, olhos, cabeças e outros elementos marcarão as características deste novo estilo" (SOARES, 2000, p. 63)

Na sequência da independência, da ideologia política da FRELIMO e dos discursos hegemónicos na sociedade emerge posteriormente um novo estilo: as árvores da vida. A Ujama representa exemplarmente a comunidade, a solidariedade da família, as várias gerações e os espíritos. A escultura maconde corporiza assim, tal como a arte pictórica a ideia da identidade nacional através duma especificidade. Paulo Soares que é o Comissário a 1ª exposição de arte maconde realizada em 1988, no Museu Nacional de Arte (MINISTÉRIO DA CULTURA, 1988) refere que para além da valorização do objeto escultura, na época nem sempre os produtores foram reconhecidos como autores. Efectivamente, os problemas da guerra e as dificuldades económicas do país não criaram um mercado que permitisse a continuidade de uma produção, que em parte se desloca para o vizinho do norte . A exposição procurava agora afirmar novamente a moçambicanidade da escultura maconde.

Note-se que também neste capítulo Paulo Soares reconhece que tal como os escultores macondes são influenciados pelas dinâmicas da modernidade, também, por sua vez a escultura maconde acaba por influência a produção da escultura e na arte no país. "Com efeito, não é só na escultura em madeira desenvolvida no sul de Moçambique que se nota a influência da arte maconde, mas, também em artistas como Malangatana, Idasse ou Naguib e, antes destes, em José Júlio, nestes reconhecendo a sua expressão plástica, na pintura ou no desenho, a influência da estética e da simbologia maconde, tal como se nota um traço de identidade comum na forma narrativa similar de "contar histórias. Esta maneira de contar histórias através da arte, em que o carácter narrativo desenvolvido reflecte as tradições orais e crenças populares,



como também, acontecimentos quotidianos em que o passado e o presente se misturam, encontra paralelismo em certas expressões literárias contemporâneas.” (SOARES, 2000, p. 65)

Retomando a questão que nos orienta, a tensão entre a tradição e a modernidade no centro da problemática do reconhecimento da alteridade, importa ainda referir que, na sequência desta exposição, em 1989 é apresentada em Paris uma mostra sobre “Arte Makonde: entre a tradição e a modernidade” a partir da qual deu início ao um projecto de cooperação internacional financiado pela UNESCO, onde são criados vários incentivos aos artistas, nomeadamente o apoio à sua residência em Maputo . Dez anos mais tarde, em 1999, no Museu de Arte em Maputo efectua-se um balanço deste projecto com a exposição “Arte Makonde: Caminhos Recentes” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 1999). No projecto que permitiu um estudo mais detalhado dos artistas no próprio planalto de Mueda, inclui já a xilogravura, como forma de expressão, (que é introduzido por atividades de cooperantes internacionais) e, conforme os princípios da museologia há uma clara intenção de individualizar os autores materiais das obras .



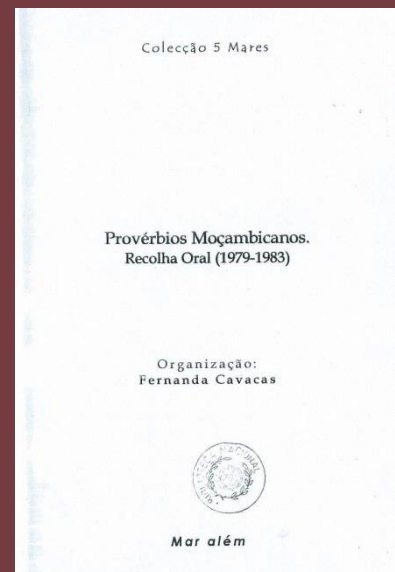
Para além da tensão entre tradição e modernidade Paulo Soares coloca um conjunto de questões que importa agora também mobilizar. As questões da autenticidade cultural do objeto artístico e a questão da determinação do seu valor, como objeto estético, inserem-se no âmbito das problemáticas da construção do futuro. A produção de objetos estéticos é em Moçambique um campo de modernidade. A produção de objetos insere-se no âmbito da mobilização das memórias sociais. Os programas de ação incluem sempre um espaço dedicado aos objetos culturais. Ora com verificamos através da arte maconde, a sua autenticidade como elemento da tradição é uma expressão duma narrativa sobre o outro, do mesmo modo que o valor do objeto é também construído através dessa narrativa.

Por exemplo, quando Veiga de Oliveira colocava em exposição a cabeça mapico recolhida por Jorge Dias, tinha consciência de que essa mascara era um fetiche (OLIVEIRA, 1969, p. 11). “Uma técnica de ação humana sobre o além. Num mundo em que tudo é animado por espíritos, favoráveis ou nocivos, e em que todos os fenómenos, a doença e a morte, se explicam sempre pela sua ação, não poderiam deixar de existir pessoas dotadas de qualidades psíquicas especiais, por natureza, ou resultantes de aprendizagens, que os comandam para o bem e para o mal dos demais. Mágicos, curandeiros

ou adivinhos, conforme as funções que exercem em vários grupos” (OLIVEIRA, 1969, p. 11). A consciência dessa função não o impedia de atribuir um valor museológico através duma exposição como objeto etnológico. E esse valor incorporava o fim de significação como exemplo de um processo que estava ausente da representação, mas que pode ser intuída pela apresentação expográfica. Isto é, ainda que a mascara seja autêntica como artefacto, colocada no museu etnológico, pretendendo simbolizar uma cultura onde o seu uso ganha significado através do processo expositivo, a ausência dos vários elementos constituintes desse mesmo processo, fazem com que a significação da mascara se torne apenas num objeto de contemplação, sem as funções que a ele estão associadas.

Este tipo de exposição em museus de matriz ocidental conduz a uma consciência crítica de Paulo Soares em que se está perante uma museologia de carácter classificatórios “que representa as artes fora do seu contexto, valorizando separadamente os elementos da escultura, da música e do próprio contexto social” (SOARES, 2000, p. 56); à qual contrapõe uma outra museologia, que “considera a arte tradicional como um fenómeno social vivo” (SOARES, 2000, p. 56), no qual o seu significado só pode ser apreendido dentro do seu contexto. Paulo Soares defende claramente uma assunção duma arte “desenvolvida culturalmente e assumida de forma diferente pelas próprias comunidades e artistas” (SOARES, 2000, p. 56) Deve-se todavia salientar que Paulo Soares faz a sua reflexão sempre em termos da “Produção de Arte”. Nós estamos aqui a utilizar a sua análise com o objectivo de identificar ao modo como a representação da arte de efectiva. Estamos a olhar para o lado do consumo da arte, a partir da perspectiva museológica, tentando que esta integre o seu contexto de produção.

Em Moçambique, no Museu de Arte e no Museu de Nampula observamos a coexistência dos espaços de Exposição no Museu (como espaços de consumo sacralizado) e dos espaços de Produção (onde a produção se destina ao consumo turístico). Entre os dois espaços não existem diálogos (COLAÇO, 2000) . Ou seja, os dois espaços museológicos assumem-se claramente como espaços de elites (centrais) e os espaços de produção artesanal como subalternos (periféricos). Ainda que os objetos presentes nos primeiros possam ter tido uma origem comum, verifica-se que são consumidos de forma diferenciada. Paulo Soares acaba por assumir, ainda que de forma inconsciente, essa posição quando coloca a interrogação: “Será correto considerar que nas artes plásticas contemporâneas nos encontramos num movimento pós-modernista?” (SOARES, 2000, p. 67) Ao qual defende, como conclusão que os africanos “segregados pela ocupação colonial” estão



envolvidos num movimento que se poderá chamar "Renascimento Africano" (SOARES, 2000, p. 67).

Ora a questão do Renascimento Africano, como expressão das artes africanas inseridas na pós-modernidade é sem dúvida um desafio aliciante como programa museológico. A museologia segundo a perspectiva da sociomuseologia deve reflectir o mundo onde vive. Significa que os diálogos entre os objetos são infintos. Os museus temáticos, segundo a classificação tradicional estão ultrapassados, exigindo-se novos diálogos. E um desses diálogos executa-se precisamente entre a arte e a etnografia. Este diálogo, em torno dos objetos da "arte tradicional" como produto social, da "arte moderna" como produto do indivíduo remonta a Claude Lévi-Strauss (LEVI-STRAUSS, 1971), que de resto defende que para além desta característica a arte moderna é mais representativa e descritiva do que a arte primitiva, uma vez que esta última é um sistema de símbolos; e de que na "arte primitiva" a continuidade da tradição está assegurada pela representação; enquanto na "arte moderna" o academismo enforma a reprodução no âmbito de comunidade de interesses orgânicos (TEJADA, 1998, p. 368). Ora nesta perspectiva, os tradicionais etnológicos, ao serem apropriados pelos herdeiros das culturas neles representadas produzem, no discurso museológico, novos diálogos que pode fundamentar este "renascimento", enriquecendo os valores do discurso numa nova museologia.



Procurando sintetizar a questão da tensão entre a conservação e a inovação em Moçambique é um campo que a museologia no âmbito dos seus processos tem que considerar. As várias experiências e os sucessivos e avassaladores ritmos de implementação de políticas culturais para sucessivas reconstruções identitárias introduziram neste campo de análise forças e tensões contraditória que se segundo Carlos Serra se manifestam em sete campos: Num primeiro campo do Espaço vivido, na fragmentação do tempo, na multiplicação dos elementos da alteridade, na complexificação das relações sociais e das hierarquias, na multiplicação dos objetos materiais mnemónicos, na multiplicação das propostas ontológicas e no cruzamento dos sistemas de legitimação social (SERRA, 2000, p. 9). Essas tensões caracterizam segundo Serra a actualidade da problemática sobre a Moçambicanidade como "uma operação de ruptura, extraíndo o tempo numa tradição, para injectar noutra a modernidade (SERRA, 2000, p. 12)

Conclui o autor "Vivemos Hoje, afinal, um tempo de híbridos, um tempo no qual valores intermédios desubstancializam os grandes conjuntos identitários e

os submetem a reinvenções anfibiológicas”. Fazer a arqueologia desses híbridos, porque protótipos de novos espaços sociais e de identidades múltiplas é uma das grandes tarefas do século XXI.” (SERRA, 2000, p. 12). Ora, passados dez anos sobre o discurso, não só nos importa realçar a sua actualidade, como nos interessa salientar a sua utilidade como proposta para a sociomuseologia.

Essa actualidade constitui-se em torno do desafio de para além de centrar os processos museológicos na comunidade e nos territórios, de os fazer participar nos processos a partir do seu património e das suas heranças, procurar através desses mesmos processos constituir-se como serviços à comunidade. No âmbito dessa prestação de serviços que novas narrativas podem incorporar. Como vimos através do processo de desenvolvimento da narrativa que construímos sobre a emergência da escultura maconde como objeto museológico, podemos concluir que ele se constitui simultaneamente como uma herança e como um recurso da ação.

Verificamos igualmente que a estatuária embora esteja presente no museu, como objeto etnográfico, aos vários processos museológicos que analisamos não a estão a incluir, nem como recurso, nem como proposta a ação museológica, muito embora próxima dos espaços museológicos se assista a uma intensa atividade de produção de estatuárias. Então esse será um desafio. Mas antes de procurarmos propostas avancemos com algumas problemáticas que nos poderão ser úteis na construção das propostas da nossa pragmática.

A narrativa da oralidade e a literatura em Moçambique

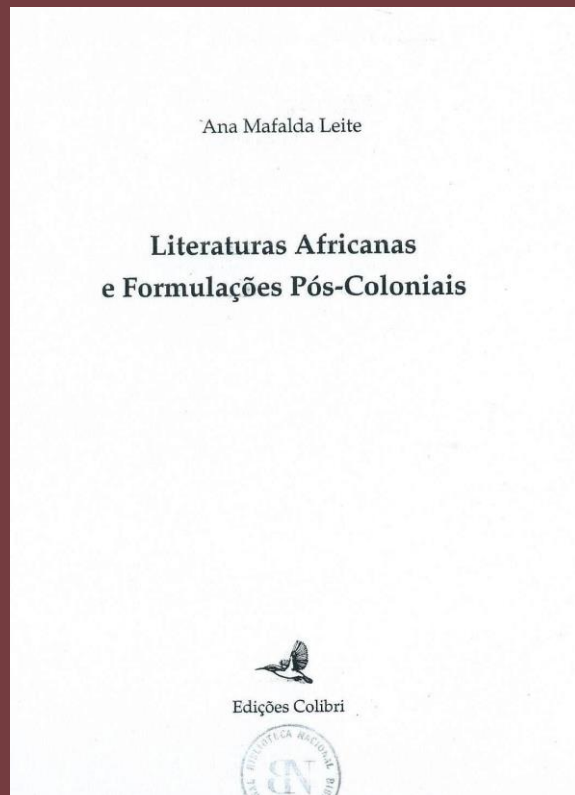
A questão da oralidade e da literatura no caso de Moçambique, como na maioria dos países africanos é uma questão complexa e que tem suscitado ao longo dos últimos oitenta anos várias polémicas e discussões apaixonadas . A nossa abordagem desta problemática decorre da necessidade de desenvolvermos uma reflexão crítica a partir dos dados da experiência que testamos na Ilha de Moçambique . Vários autores, principalmente em Portugal e em Moçambique têm abordado esta questão.

Ana Mafalda Leite, em 1998 efectuou o desenho sumário desta problemática (LEITE, 1998). A questão da “negritude”, introduzida por Léopold Senghor em 1948 marca o início da busca duma essência africana (SENGHOR, 1948). Essa problemática será contestada por vários intelectuais africanos na década de noventa e setenta (BALOGUN & DIAGNE, 1977) que, considerando a conceptualização de “negritude” como um conceito com origem (e com um fim) nas problemáticas ocidentais, haveria que africanizar a problemática centrando-a nas questões africanas. Aqui, africanidade, face à ausência da escrita, teria que se inserir na oralidade. A aí se gera uma nova oposição entre a tradição (alicerçada na oralidade) e a modernidade (com a emergência da escrita) como um fenómeno urbano. Segundo Mafalda Leite esta questão

ainda se enraíza na busca duma identidade nacional e prossegue na afirmação das literaturas pós-independência, que eram até aí consideradas como apêndices das literaturas nacionais (da língua colonial). O fato de no processo de reconstrução identitária se processar uma intertextualidade feita na contestação à matriz europeia, vai levar à incorporação de autonomias (LEITE, 1998, p. 13). E essa busca das autonomias encontra na incorporação da oralidade aplicação exemplar.

A oralidade como conceito de análise, sobretudo como atributo da tradicionalidade pode ser considerada como uma problemática que se centra sobre a construção dos mitos originais. A construção da imagem do africano efectuada a partir das descrições da antropologia, com as construções dos seus sistemas de cosmogonia, levaram, os ocidentais a incorporar, que face à ausência da ferramenta da escrita (como elemento de rememoração e reprodução do saber), a oralidade, o conto tradicional desempenhava, senão funções idênticas, pelo menos funções similares. Tanto mais que este processo, de descoberta do outro africano, vai correr na sequência da descoberta das tradições populares europeias, que o movimento romântico vai acrescentar como afirmação da diversidade e duma identidade face à afirmação dos nacionalismos europeus emergentes que impunham a ideia da nação associada, entre outros ao uso duma língua vernácula. Como salienta Mafalda Leite, a oralidade é um resultado do seu processo histórico (LEITE, 1998, p. 13), e não um resultado duma "natureza africana", contrariando quem apressadamente considera que a escrita é um acontecimento disjuntivo para os africanos (LEITE, 1998, p. 13).

A mistificação da oralidade produziu nos Estudos Africanos a utopia da sua justaposição com a tradicionalidade, identificando os dois conceitos (oralidade = tradição) ou, por outro lado, a oralidade como uma função exemplar da africanidade. Essas atitudes acabaram por confundir a ideia da autenticidade com a condição oral. (LEITE, 1998) Uma outra abordagem conceitual da força da oralidade como característica da africanidade, segundo Mafalda Leite, encontra-se nos defensores da ideia de que a "oralidade" é uma forma de partilha colectiva do "saber", processo que seriam particularmente adequados aos processos de construção socialista de raiz africana, que nos anos sessenta



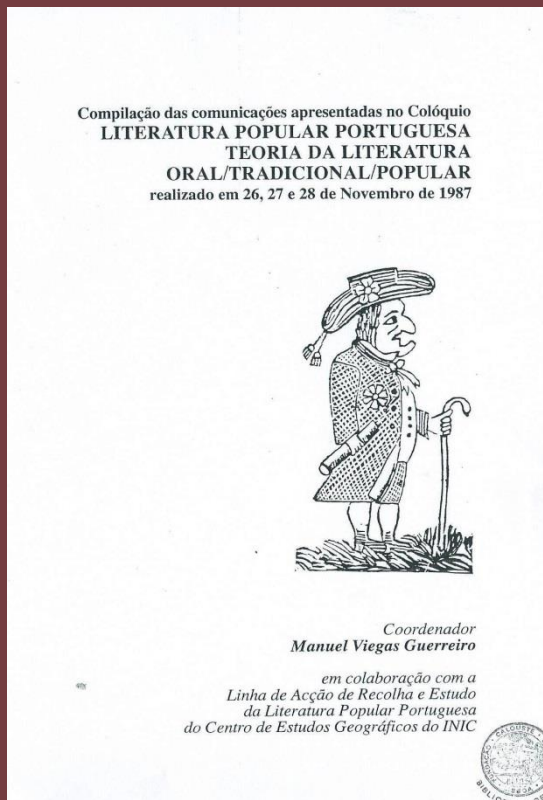
e setenta do século XX se difundiram pelos novos estados africanos. (LEITE, 1998)

Recorde-se que entretanto, em 1976, no âmbito das políticas culturais de UNESCO, se defendia a necessidade de proceder à recolha (inventário) e tratamento das tradições populares (BALOGUN & DIAGNE, 1977). O recenseamento do "Património Cultural", como forma de desenvolver "harmoniosamente as culturas e valores que se ignoram ou que pouco se conhecem" (BALOGUN & DIAGNE, 1977, p. 29) é uma primeira tarefa dos estados, como forma de valorizar as culturas. Defende ainda a necessidade de criar uma investigação sistemática que permita a criação de corpus de

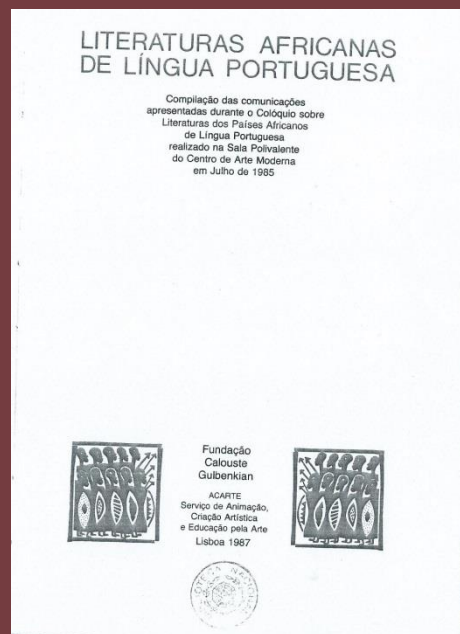
textos, antologias, monografias, reportórios, enciclopédias. Afirma que não basta o trabalho de recolha e que era necessário divulgar e encorajar a produção de "património" através dos jogos tradicionais, festivais, exposições itinerantes. (BALOGUN & DIAGNE, 1977, p. 32) Recomenda o estudo das línguas locais, como forma da sua preservação e difusão. Estudar as culturas africanas, orais e escrita, inscreve-se então num objectivo de política cultural. Estes textos fundamentam a formação da política cultural que se desenvolverá em Moçambique.

Das polémicas em torno da questão da função da oralidade, a problemática orienta-se então para um processo de preservação que passa pela recolha, investigação e divulgação do património. Actualmente, no âmbito da UNESCO, esta questão encontra-se incluída nos processos de inventariação do "património imaterial" (UNESCO, 2003). Mas para a análise desta questão, aplicada ao caso de Moçambique, é interessante percorrer a linha de investigação efectuada pelo Etnólogo Manuel Viegas Guerreiro (1912-1997), antigo mestre da Faculdade de Letras de Lisboa onde durante vários anos se dedicou às problemáticas da Literatura Popular. Viegas Guerreiro havia acompanhado Jorge Dias na sua monumental Investigação sobre os macondes de Moçambique, no qual escreve o volume IV. (GUERREIRO, 1996).

Posteriormente a 1974, Viegas Guerreiro no âmbito do IPPC executa uma pequena monografia sobre "Guia de Recolha da Literatura Popular" (GUERREIRO, 1982), que era a base da sua classe. Em 1985 Viegas Guerreiro no colóquio "Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa" apresenta uma comunicação (GUERREIRO, 1987). O autor exprime a importância da análise



do discurso da oralidade para ultrapassar a ideia do “atraso cultural” das sociedades tradicionais. Se do ponto de vista das técnicas as comunidades podem apresentar-se com situações diferenciadas, ao nível do pensamento isso não sucede. “O Devir é um fenómeno universal”, afirma o autor, “e se no domínio das técnicas estas populações se atrasaram, e não tento como se julga, não assim nas manifestações do intelecto” (GUERREIRO, 1987, p. 171). Segundo Viegas, é através do pensamento que as comunidades expressam a sua actualização dos conhecimentos. “A narrativa oral é então não apenas elemento do passado mítico, que também o é, mas é sobretudo uma reelaboração do presente. Uma leitura do presente. (GUERREIRO, 1987, 171) Trata-se portanto duma expressão da memória social. “As personagens movem-se, atuam, em ambiente físico que é o de hoje, sentem e pensão de modo análogo ao do narrador e ouvintes” (GUERREIRO, 1987, p. 172). Estamos portanto perante uma “matéria do património” justificando-se a sua investigação.



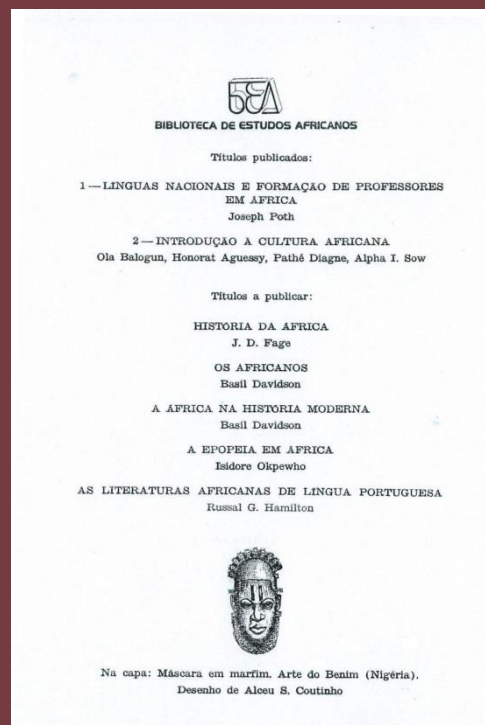
Ainda no âmbito da questão da oralidade, mas agora assumindo uma análise crítica do discurso Jean-François Loytard quando aborda a “Pragmática do saber narrativo” (LOYTARD, 1986, p. 42) afirma que a legitimação do saber denotativo, que na pós-modernidade implica o saber fazer, saber viver, saber escutar, aborda o saber do costume (ou do senso comum). Segundo Loytard o “saber tradicional”, que se distingue do saber científico, emerge na Europa do século XVIII e XIX como uma legitimação do novo saber da burguesia, em oposição ao saber teológico. O saber popular, da tradição, fundado em genealogias que se perdem nos tempos, visto como um saber puro, procura legitimar novas relações de poder. “Estas histórias populares contam o que se pode chamar formações (Bildungen) positivas ou negativas, ou seja os êxitos ou os fracassos que corroam as tentativas dos heróis, e estes êxitos e fracassos conferem legitimidade às instituições (função dos mitos), ou representam modelos positivos ou negativos (heróis felizes ou infelizes) de integração nas instituições estabelecidas (lendas contos). Estas narrativas permitem portanto definir, por um lado, os critérios de competência próprios da sociedade em que são contados, e, por outro lado, avaliar, graças a esses critérios, as performances que neles se realizam ou podem realizar.” (LOYTARD, 1986, p. 45).

Mais, Loytard encontra ainda mais três funções neste tipo de discurso narrativo: Ele é constituído por uma pluralidade de jogos de linguagem, que permite uma complexidade de enunciados denotativos, e por uma forma de transmissão com regras fixadas na pragmática. (LOYTARD, 1986, p. 46).

Nesta última função o autor considera que a transmissão da narrativa, na oralidade obedece a lógicas de enunciação em que o narrador participa no próprio enunciado, sendo que a legitimação do discurso advém pela participação do “narratário” e do auditório. (LOYTARD, 1986, p. 47). Para além disso, esta forma de narrativa, como performance, obedece a um ritmo. O ciclo de exposição e repetição dão origem à formação de competências por interiorização. A competência nestas comunidades constrói-se assim, segundo o autor, pela exposição sucessiva às várias narrativas, sendo que através desse processo ele se vai sucessivamente actualizando. E essa actualização é uma actualização dupla. Do referente e da memória do participante. (LOYTARD, 1986, p. 50).

Em 1986, Lourenço do Rosário na sua tese de doutoramento (ROSÁRIO, 1986) vem acrescentar à conceptualização da “literatura oral” algumas questões de investigação que decorrem dum longo trabalho de campo. O autor refere, o entusiasmo com que Aquino de Bragança em 1980, no centro de Estudos Africanos de Universidade Eduardo Mondlane acolheu a sua ideia da recolha da literatura Oral. Embora a recolha do corpus tenha sido efectuada nas comunidades do Vale do Zambeze, o tema interessa à nossa problemática pela sua proposta metodológica.

Segundo Lourenço do Rosário, a técnica da escrita, nas sociedades da escrita serve para “uma transmissão de conhecimentos que perpétua a hegemonia social, onde o núcleo familiar é substituído pela mediatização do sistema de ensino (ROSÁRIO, 1986, p. 49) “Essa preocupação do grupo dominante é perpetuar-se inibe o indivíduo e a sua criatividade. É por isso que, muitas vezes, à margem desta aprendizagem mediatizada, o indivíduo procura, através de actos criativos expressar as suas interrogações, os seus protestos, o seu posicionamento individual representando o mundo de uma forma subjectiva e em algumas vezes em confronto com os valores que lhe foram transmitidos. No entanto, o que tem acontecido, na generalidade, é o ato de criação, na situação de escrita, reproduzir normas e valores de interesse de classe que lhe permite ter acesso aos mecanismos de divulgação” (ROSÁRIO, 1986, p. 49). A esta educação erudita, contrapõe Rosário a educação das sociedades da oralidade onde “a educação se associa à arte e ao ato criativo em função das preocupações, manutenção e prosperidade do grupo comunitário” (ROSÁRIO, 1986, p. 50) Esta dupla função (educativa e criativa) efectua-se em função da manutenção do grupo, é segundo Rosário, uma



característica das “sociedades da oralidade”; ao passo que as “sociedades da escrita” privilegiam o carácter instrumental da escrita (uma educação instrumental), ou valorizam a estética desligada da ato educativo (uma estética pela estética).

Como ato cultural e criativo a narrativa oral, na perspectiva saussuriana onde a língua é um sistema signifiante, e a língua – oralidade corresponde à sua objectivação social. A língua seria então a deposição das normas colectivas (tal como sucede na fixação do texto escrito, que é uma mediação desta) e a fala – oralidade corresponderia à interacção do conteúdo da narrativa com o narrador e o seu público. A fala, como mediação permite ultrapassar a fixação do texto escrito, e deixa ao artista a liberdade do ato criativo. Note-se que esta liberdade criativa é condicionada pela conformidade com as normas e com o público.

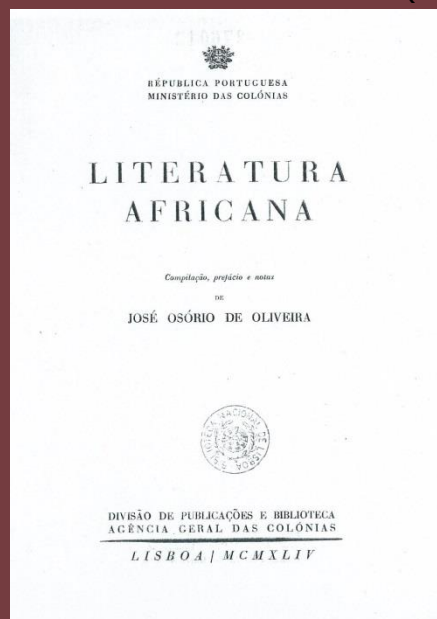
A partir dessa reflexão, defende Lourenço do Rosário, verifica-se uma distinção entre o processo de análise da literatura oral, da literatura escrita. Nesta, a objectivação é feita pela língua/fala (como norma), enquanto na oralidade a objectivação é feita pela própria língua, inserindo-se portanto no próprio ato criativo. Com esta distinção, Lourenço do Rosário pretende ultrapassar a ideia de que a oralidade corresponderia a um arquétipo da literatura, como uma outra forma, mais primitiva. (ROSÁRIO, 1986)



No campo teórico Lourenço do Rosário trabalha ainda a questão das narrativas orais como objeto de conhecimento, justificando com integração categorial de formas consideradas características da oralidade, como são os contos, os mitos, as lendas fábulas. Segundo Rosário não existe entre essas formas diferenças de natureza. A diferenciação entre essas narrativas é pelo seu grau, ou pela função que desempenha em termos de oposições. Depois de analisar a questão a pertinência da problemática desta “literatura oral”, que nas sociedades modernas tem sido remetidas para o universo “das crianças”. Ora Rosário defende, na esteira de outros autores, a existência de dois tipos de narrativas: as narrativas que se relacionam com as questões de conservação da comunidade e as narrativas sobre a exemplaridade dos actos individuais. No primeiro caso, temos como exemplo uma função mais mítica, com formalismos narrativos mais rígidos. No segundo caso, a função é a apresentação dos actos significativos, onde a personalidade assume características mais abertas, sendo que nestas encontramos um apelo à ação limitada pelos vários interditos sociais. Nos actos da oralidade é fundamental a ritualidade da narrativa. (ROSÁRIO, 1986)

Em termos de morfologia da narrativa da oralidade, Lourenço do Rosário distingue o objeto pela sua génese. Às narrativas que são geradas por uma situação de carência inicial, que implica a sua ultrapassagem, são narrativas ascendentes. Neste tipo de narrativas encontram-se todas as formas míticas, os exemplos de ação comunitária, e actos de heroísmo ou bravura. Este tipo de narrativa, segundo Rosário poderia constituir um arquétipo da forma de narrativa e que corresponde à vontade de futuro (exemplificado pela normalmente apoteótica conclusão). Representaria a consciência do ser (ou a perda da idade do ouro). (ROSÁRIO, 1986)

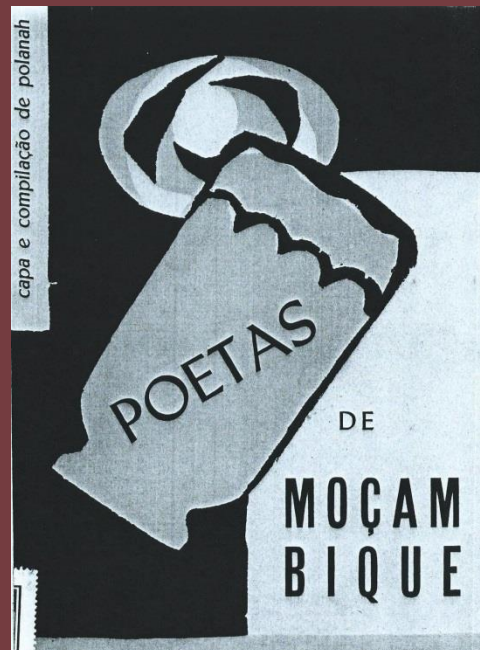
A metodologia que Lourenço do Rosário adopta, foi desenvolvida pelo formalista russo Vladimir Propp . Na análise do corpo de narrativas pressupunha a sua aplicação num universo social uniforme, e colocava como hipótese que seria através da narrativa que as comunidades adequavam a sua experiência no mundo. Portanto, este tipo de narrativa ascendente opunha-se às narrativas fundadoras, míticas, em termos funcionais e morfológicos. Estas narrativas são classificadas como descendentes. Partem dum problema e falam das formas e das soluções que existem para a resolução do problema. Essas soluções correspondem a formas de vida, a filosofias de vida e são, no tempo dinâmicas, porque representam o ajustamento da comunidade à sua história, à sua memória, e ao seu devir.



Lourenço do Rosário ultrapassa as condicionantes do método formalista de Propp, adicionando-lhe a necessidade de compreensão do sistema de funcionamento social da comunidade. “Como ninguém pode afirmar que conhece uma língua só pelo fato de ter estudado a sua sintaxe, porque o domínio desta não permite, só por si deduzir qual o léxico, nem o valor semântico dos seus enunciados, assim, ao nível da narrativa de transmissão oral não é suficiente se não for completada com o conhecimento etnográfico da comunidade que produz essa narrativa”. (ROSÁRIO, 1986, p. 81) Defende Rosário a complementaridade entre narrativa de tradição oral e a etnografia, que representam uma relação entre o significante e o significado no contexto em que se verifica a sua relação com outras narrativas, conforme a proposta de Saussure.

No seu trabalho vai apoiar-se ainda nas propostas de Denise Paulme que através duma análise específica dos contos africanos opera algumas adaptações metodológicas. Mantendo a macro tipologia ascendente/descendente, a autora parte da análise da estrutura narrativa mais simples para o mais complexo. Assim, na narrativa ascendente à uma

situação inicial de carência (1), seguida da apresentação das provas (2) à qual se segue o processo de ultrapassar as dificuldades (3). Por vezes, nesta narrativa verifica-se a ocorrência da magia (que ajuda a solucionar o problema). Dentro desta classificação ascendente, encontram-se várias variantes. Igualmente no âmbito das narrativas de tipo ascendente apresentam-se ainda algumas outras categorias, como por exemplo de interdição ou submissão à tradição (fidelidade), transgressão, punição. Há ainda outro tipo de combinações, que resultam de aplicações de esquemas desonestos, (truque) que pode ser aberto (revelado) ou fechado (oculto). Acrescenta ainda, em relação à morfologia das narrativas de tipo cíclico (que se ajustam aos mitos) em espiral, em espelho (que se aplicam às narrativas iniciáticas) em ampulheta (que representam comportamentos diferentes. O critério e a grelha de classificação dependem, nesta metodologia, dos sentimentos das personagens. Em suma, a proposta de trabalho de Lourenço do Rosário tem como objectivo principal analisar a narrativa da oralidade em busca das correspondências entre as narrativas e o universo social (ROSÁRIO, 1986, p. 112)



Mas vejamos como é que este assunto tem vindo a ser trabalhado em Moçambique. A narrativa oral, em Moçambique tem tido a atenção de vários projetos editoriais. Por exemplo a Colecção Cinco Mares, da Editora Paulista Mar Além (CAVACAS, 2001) publica uma recolha de Provérbios Oraís Moçambicanos . A intenção da publicação desse tipo de textos “em estado bruto” tem um objectivo de contribuir para a sua preservação em face da percepção de ameaça de desaparecimento e um compromisso com a divulgação “da noção de identidade que anima a história destas gentes e destas terras” (CAVACAS, 2001, p. 9). Trata-se portanto de uma antologia de textos sem uma abordagem crítica.

Um outro trabalho, de Maria Fernanda Afonso “O Conto Moçambicano: Escritas Pós-coloniais” (AFONSO, 2004,) vem também tratar da questão do conto, no âmbito da construção das identidades culturais. A questão da diversidade cultural do país, das múltiplas referências que se conhecem, encontra naturalmente uma primeira evidência ao nível dos contos tradicionais. Neste texto, que é o resultado dum doutoramento a autora, depois de longamente ter apresentado um discurso sobre a história de Moçambique, com particular detalhe na sua história recente afirma: “A literatura tem desempenhado, sem dúvida, um papel muito importante na construção da identidade nacional moçambicana. Os escritores de primeira geração identificam-se com o

movimento de libertação da FRELIMO, e acreditaram inabalavelmente no novo projecto de sociedade que ele propunha. Comprometeram-se pela palavra com o combate anticolonial e vários conheceram o exílio e a prisão.” (AFONSO, 2004, p. 34) Ainda segundo a autora, após estes primeiros anos de euforia, foi entre os escritores que surgiram os primeiros sinais de descontentamento social. Esta “imbricação da ficção com a história, segundo o conceito de refiguração cruzada de Paul Ricoeur toma lugar no seio da literatura moçambicana. Ferida pela desilusão da revolução inacabada, atravessada por hibridismos multiculturais e linguísticos, a escrita assume-se como testemunha da pluridiversidade da história, denunciando as ambiguidades, as mentiras e os conflitos sociais, mas sem a preocupação de produzir um discurso monológico e autoritário” (AFONSO, 2004, p. 34) E é nesse momento, segundo a interpretação da autora, que a literatura, melhor os escritores moçambicanos se voltam para a busca das raízes, para a busca das narrativas curtas “que parece testemunhar uma vontade de criação dum projecto de escrita, articulada em torno duma herança cultural e linguística. As vozes narrativas instauram a dialéctica entre o que sempre pertenceu a África e o que ela recebeu de outrem. Elas interpelam o passado, propondo uma certa percepção do mundo, marcado por um olhar lançado com inquietação sobre a sociedade pós-colonial” (AFONSO, 2004, p. 35-36). É nesse contexto que a autora centra o seu trabalho. O conto como expressão da identidade.

O interesse para o nosso trabalho de mobilizar esta reflexão sobre a literatura oral e a literatura moçambicana recente centra-se precisamente no fato de através dela podermos problematizar a tensão entre a tradição e modernidade no âmbito da afirmação das hegemonias. Esta tensão apresenta-se muito frequentemente como uma contradição. Entende-se a tradição como uma forma original (pura) e a modernidade (como uma dissociação construída sobre essa originalidade inicial por efeitos exteriores com o objectivo de a recentrar num outro tempo, concebido como mais moderno). Ao conceber a tradição como uma forma seminal sobre a qual o devir vai exercer um processo de transformação, é muitas vezes visto como uma corrupção da pureza da harmonia original. O ato criativo, que constrói uma nova visão da tradição na modernidade é assim proposto como uma nova narrativa de legitimação da hegemonia.

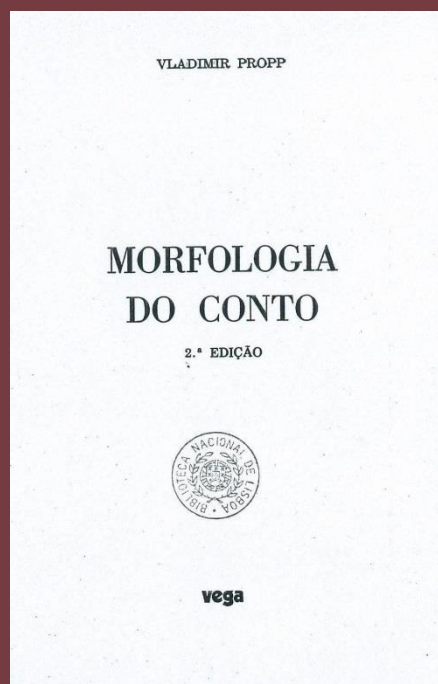
Compreende-se assim que em Moçambique, após da sua experiencia revolucionária, onde as narrativas se reconstruíam em torno dos novos heróis, a narrativa ficcional se tenha procurado inserir e recentrar sobre a busca duma ideia de originalidade ficcional, que alicerçada na tradição reconstrói uma narrativa orientada para as visões então hegemónicas. “Em África, a prática de uma escrita literária aparece como consequência das novas relações sociais económicas e políticas criadas pela colonização, que tem profundamente afectado o universo mental do homem africano, para quem a palavra é revestida do carácter sagrado ligado às suas origens” (AFONSO, 2004, p. 36).

Não estando completamente de acordo com as palavras da autora, quando nas suas conclusões que aponta a narrativa curta, do conto, como uma busca duma especificidade africana feita com base na análise das raízes para construir o futuro , e ultrapassando aquilo que nos parece uma falsa oposição (entre o tradicional e o moderno), na medida em que o conto, como vimos, pode ser também uma releitura do presente, interessa-nos sobretudo inserir a problemática a utilização do conto tradicional e moderno na prática museológica.

A perspectiva museológica pode cruzar-se com perspectiva da crítica literária na análise do processo narrativo. No entanto, com verificamos esta última perspectiva utiliza como mediação o texto escrito, implicando portanto um ato criativo dum autor, um processo de divulgação e uma apropriação por um leitor. Esse processo que decorre num tempo diferente do tempo museológico, onde oralidade, tal como temos vindo a salientar se

pode constituir como um processo de interacção no âmbito da dinâmica do grupo. No processo museológico, não interessa tanto a mediação da escrita (embora não a exclua necessariamente), nem interessa tanto a autoria do texto (sobretudo se trabalha sobre os contos que são narrados pela memória colectiva), mas interessa fundamentalmente entender o processo pelo qual, através da narração oral, a mensagem e a visão do presente vai sendo actualizada pela dinâmica social.

Na moderna narrativa moçambicana, vários são os autores que usam a técnica narrativa do conto, para um discurso sobre o presente com uma forte conotação sobre o devir. Nada impede de os utilizar no âmbito dos processos museológicos. No entanto, onde nos parece ser particularmente relevante utilizar o conto como técnica de expressão duma comunidade é exactamente no âmbito da sua expressão como recurso oral, como expressão duma narrativa comunicacional com base na memória social da comunidade. Mais à frente regressaremos a esta questão e verificaremos como é que esse processo partindo de uma referência no passado se projecta no futuro pela acção no presente. Um processo onde a narrativa (como forma de comunicação) junta o emissor e o receptor fazendo-os participar numa permanente reconstrução de significados. E é neste processo que nos parece pertinente incluir os fundamentos da intervenção museológica, enquanto operação de conservação, divulgação, investigação e comunicação e criação de inovação na intervenção na comunidade.

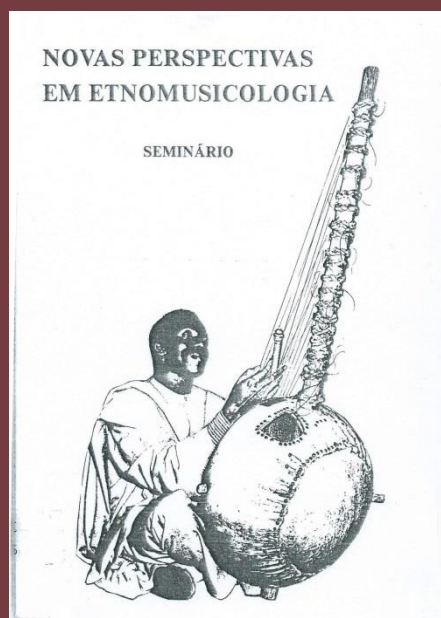


A construção dos sentidos: a narrativa da música e da dança na Ilha

Salientamos no ponto anterior algumas questões relativas à problemática da oralidade como proposta de metodologia para análise da sociomnese no âmbito da sua aplicação em processos sociomuseológicos. O trabalho sobre as oraturas da comunidade é uma ferramenta possível para estimular a participação da comunidade nos processos museológicos, ao mesmo tempo que contribui para a recolha e conservação dos processos narrativos que transportam a experiência de adaptação da comunidade ao devir. A oratura é portanto simultaneamente um recurso e um processo. Como recurso constitui um campo fértil de produção de significação sobre os objetos mnemónicos que permite construir um acervo participado. Mas a utilização a oratura como um processo, sobretudo no âmbito das comunidades africanas, permite ampliar o campo da ação museológica. Estimular a utilização das narrativas orais é um processo de extroversão dos objetos socialmente qualificados que permite incluir a sua própria dinâmica de criatividade e inovação na reconstrução dos sentidos do mundo. Ou seja, mais importante do que conservar para cristalizar a forma, o processo sociomuseológico permite trabalhar a oratura como uma proposta de comunicação onde a interpretação do passado é mobilizada para fornecer uma orientação para o futuro e construir ações projectivas.

A problemática da oralidade inserida no âmbito da ação museológica em Moçambique levanta ainda outras questões que no tratamento da informação, com base em metodologias exclusivamente literárias tem deixado ocultas. Como vimos, a oralidade como questão epistemológica tem vindo a ser incorporada no conhecimento científico por duas vias: A da criação literária pura, e por via das antropologias. Em ambas há uma operação, considerada essencial, que consiste nas condições e na forma do seu registo e transcrição (escrita, fonográfica ou cinematográfica).

O registo é um processo que medeia a recepção e a sua análise, constituindo igualmente a matéria-prima para a sua divulgação. O registo é igualmente o suporte da sua conservação. Inicialmente o registo, sobretudo por limitações técnicas, era feito apenas por transcrição escrita. Com a possibilidade de efectuar gravações magnéticas ou digitais, passou a adoptar-se essa forma de registo, considerada mais fidedigna. A operação de gravar pode ou não suceder no tempo a sua transcrição, para disponibilização através da escrita. Para a prática das transcrições existem algumas metodologias, desde as que procuram conservar o texto mais próximo da sua expressividade oral, às que corrigem para ajustar a forma às normas gramaticais. É necessário também



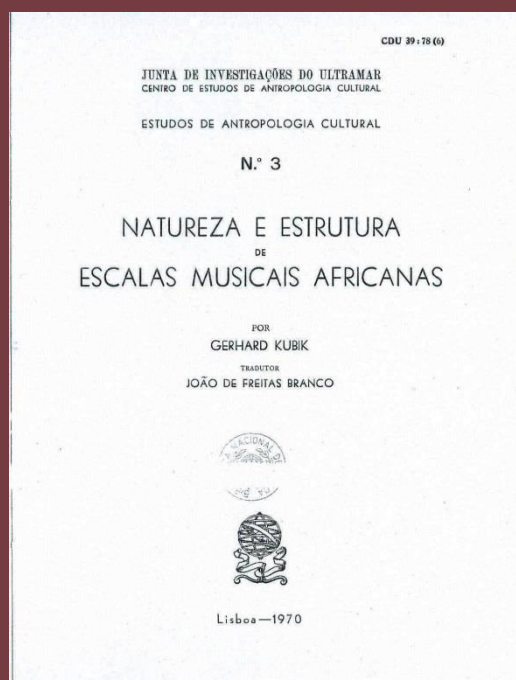
ter em linha de conta que há possibilidade de captar registos das expressões orais através da vídeo gravação, sendo que neste caso raramente se procede à sua transcrição. Não vamos entrar nos detalhes dos procedimentos técnicos ao dispor do investigador que trabalha sobre a oralidade. O que nos interessa salientar é que este é um campo duma ação mediada, onde a operação pode distinguir-se em função da forma e da estética. O operador e a técnica são igualmente participantes do processo, pelo que resultado não é apenas o “retracto puro da tradição”, mas sim um conjunto complexo de ações e de intencionalidade, e de contextos. Interessa-nos salientar que na maioria dos casos os processos de gravação da oralidade são efectuados precisamente em contexto duma intencionalidade permitida.

No processo científico adopta-se ainda fundamentalmente a descrição da metodologia através da escrita, com o objectivo de descrever exactamente as condições de produção dos resultados sujeito a análise. Já vimos igualmente que no caso das ciências humanas os eventos, na maioria dos casos são únicos, pelo que a reflexão metodológica neste caso é importante para a reflexão sobre os seus resultados e por consequência sobre as conclusões do processo científico.

A operação da escrita é uma redução da realidade, uma ilustração que representa um processo. Uma outra forma de narrar. Ao procedermos ao registo da oralidade, à sua transcrição estamos a fazer uma ilustração e estamos também a isolar um instante. Como temos vindo a salientar a oralidade é sobretudo uma actuação, onde para além do conteúdo das palavras (que são transcritas) ocorrem também outras comunicações (gestualidade, tempos, ambientes e espaços). A transcrição fixa uma parte da informação (uma ordem do discurso, num tempo e num espaço). A transcrição dum discurso transporta uma outra narrativa que fica oculta no texto grafado. É certo que o observador poder transcrever as suas sensações do ambiente, o “espírito do lugar”, pode descrever as suas intenções e a sua opinião sobre as intenções dos outros. Pode igualmente avaliar os resultados. Mas essa descrição é na sua essência uma impressão.

O que procuramos evidenciar, neste sentido é que a transcrição é uma narrativa, tal como o registo vídeo dos sons e as imagens. Esse é um processo de ilustração da realidade e não “a ação real”.

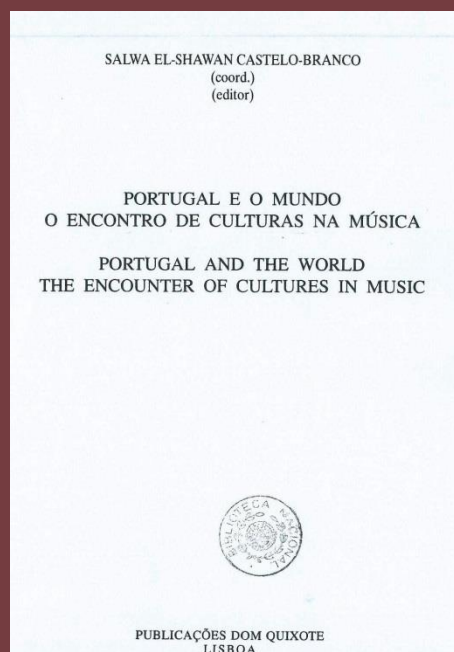
Mas se também a performatividade (no sentido de ação para os outros) é em si uma representação da realidade e a representação que estamos a registar é



ela própria uma narrativa da representação, estamos próximo da metonímia. Aqui aproximamo-nos das críticas que foram feitas à “folclorização” da tradição contrapondo a autenticidade da tradição e às críticas que foram feitas na década de sessenta à produção de simbologia que perpetuam as formas sociais hegemónicas.

As análises de Propp tinham permitido revelar uma função do mito como forma de criação poética duma comunidade. Propp ao analisar o processo social de criação espiritual havia concluído que a natureza da obra poética é distinta da obra literária. Ainda que haja clara convergência entre ambas como narrativas, a poética contem numa linguagem de síntese a alegoria que remete para a totalidade que permite a reconstrução sucessiva de significações. A interpretação das condições de produção da obra não pode ser ignorada na interpretação da sua lógica interna. Diz, Propp: “Uma das tarefas mais importantes e difíceis dos estudos folclorísticos é a análise da estrutura interna da obra, isto é, o estudo da composição. O conto, a epopeia, as adivinhas, o canto, os exorcismos, tudo isto é regido por estruturas ainda pouco conhecidas” (PROPP, 1979, p. 185) Para pouco depois conclui “As pesquisas mostram que as obras folclóricas e literárias são construídas de maneira diferente e que o folclore tem as suas leis específicas de estrutura. (...) Em resumo, o folclore possui uma poética de todo, uma forma de centrar o significante sobre o significado em relação aos outros objetos que lhe é própria. Como tal é distinta das obras literárias que se baseiam na dualidade, da forma e da narrativa” (PROPP, 1979, p. 185). Mas apesar desta distinção morfológica, considera ainda que é dentro destes Estudos Literários que cabe o seu estudo e interpretação.

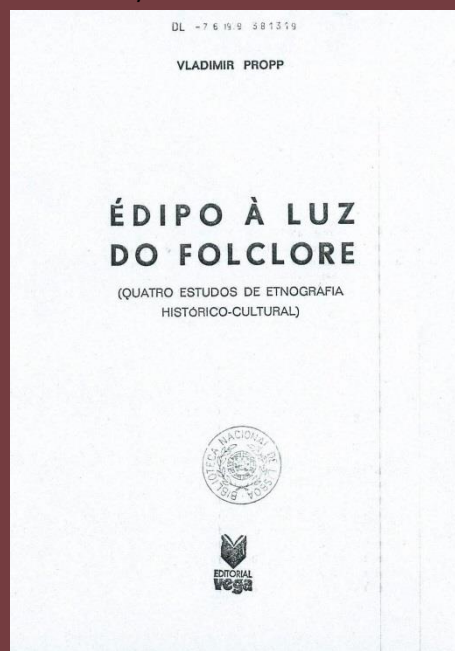
Como carácter de distinção entre a literatura e o folclore, que Propp afirma não ser fácil de assumir, adianta: à criação colectiva do folclore, opõe-se uma criação individual da obra literária. Esta questão da génese da obra é um elemento que Propp remete para os estudos linguísticos, pois como ferramenta comum é simultaneamente utilizada por todos e permanente reconstruída por todos, sem que se tenha conhecimento do seu “autor original”. De seguida, o autor admite que a obra popular partilhada seja uma consequência do rito e da partilha pela oralidade. E é nesse capítulo, a forma como o executante se apropria da informação, como a transmite, reconstruindo-a. A obra popular é mutável no tempo. “As obras folclóricas circulam pois, mudando continuamente, e esta circulação e mutabilidade são uma marca específica do folclore” (PROPP, 1979, p. 190). O autor detalha ainda a importância do estudo destas problemáticas para a História e cultura



das comunidades. No entanto, é esta especificidade que nos interesse relevar no âmbito da museologia. Com este tipo de objetos museológicos, a práticas e os processos de representação da “literatura oral” os desafios para a conservação serão portanto, não só não os cristalizar, como lhes adiciona o desafio da sua divulgação como ação criadora.

Como afirma Lourenço do Rosário o termo “literatura oral” representa um paradoxo semântico porque nele está contido o essencial, a característica dum ato criativo verbal e a sua transmissão também na oralidade (ROSÁRIO, 2008). Um autor moçambicano Valdemiro Jopela, que apresentou uma tese de Doutorado “Para uma caracterização de poesia oral nas TIMBILA dos Vacopi” (JOPELA, 2006) e reflectiu sobre os significados epistemológicos da “poética” africana, a partir do estudo de caso da TIMBILA . Para além da literatura, Jopela apresenta ainda algumas reflexões sobre os preconceitos sobre a pretensa “sacralidade” da palavra em África”. A partir do exemplo do mito do Ngungunyame a partir das narrativas orais, o autor demonstra, que em função do posicionamento do narrador, o sentido da ação do herói pode ser oposta em relação ao valor da ação. Ou seja, os discursos da oralidade transportam em si diversos equívocos que, se por um lado nos impedem de os aceitar acriticamente como marcadores de memória, eles, por outro lado possibilitam uma “matéria-prima” para trabalhar essa mesma memória social. A oralidade é portanto um campo de complexidade que a museologia pode e deve problematizar, sendo que ao museólogo, cabe um importante desafio para com a participação da comunidade se dedicar à sua interpretação.

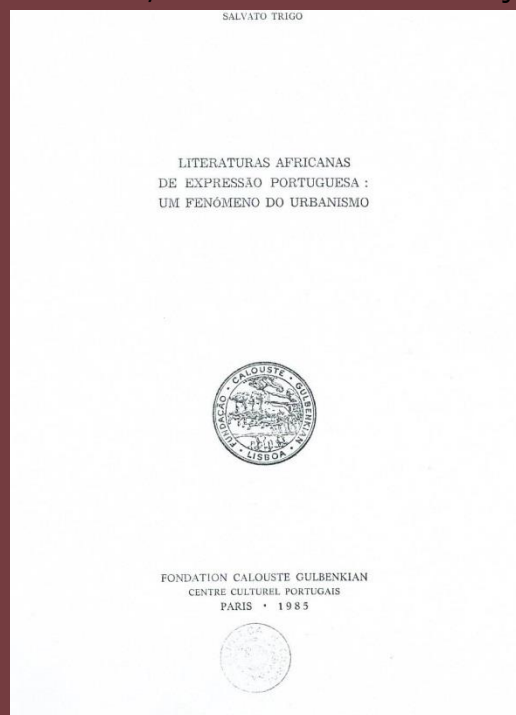
Mas antes disso vejamos ainda a questão a performatividade da tradicionalidade. Como vimos, a oralidade transporta em si a encenação. O exemplo dado por Jopela sobre as Timbilas é em relação a isso um caso paradigmático. O seu trabalho revelou as formas e a poética das timbilas. O género M’Zeno (canto solene) nas timbilas Chope (ou Tchopi) Como diz o autor “o m’zeno só ganha a sua real dimensão contextualizado no grupo das suas várias formas que o acompanham, atendendo que ele sintetiza e representa a história local mais recente” (JOPELA, 2006, p. 295). Essa representação é simultaneamente um noticiário, propaganda, ensinamento, crítica e a teatralização do quotidiano das comunidades. É um processo de construção duma memória e sua representação. Ela tem uma gramática, a introdução com a orquestra, a entrada dos dançarinos, a dança que apresenta os personagens e os problemas, o convite ao público para se centrar na



actuação. Depois o ritmo (o canto acompanhado pela dança) mais forte ou mais suave, que marca a apresentação dos problemas e das questões irão ser tratadas. O ritmo é, como em qualquer narrativa, um elemento que marca a proposta das abordagens. Finalmente é representado o epílogo, através da dança conjunta e a retirada dos vários elementos participantes. Este estilo de ópera africana, se assim o podemos chamar, ilustra bem a função performativa da encenação como história.

Se pegarmos em cada um dos elementos, ao modo do conhecimento eurocêntrico, a poesia, a música, a dança o canto, encontramos sem dúvida muitos campos de trabalho. Mas se efectuarmos uma abordagem como conjunto rapidamente verificamos que esta performance ganha textura e significação, que não está presente nos seus elementos individuais. Mais, a sua observação no contexto da formação social em que é produzida permite verificar que os problemas que abordam, no espaço e no tempo são simultaneamente únicos e globais. Pode naturalmente ser documentada, registada, conservada. Mas a sua riqueza está no momento do evento, quando os significados devem ser fundamentalmente vividos como uma relação dos problemas do tempo e do espaço duma comunidade. Daqui podemos deduzir que a observação metodológica da arte performativa e pictórica se torna numa componente essencial da análise dos marcadores de memória.

O que justifica então que a análise deste campo do saber e da ação, pois que o artista necessita duma aprendizagem que se concretiza na ação, continue a ser analisado, pela ciência no âmbito das ciências particulares. À etnomusicologia cabe o estudo das músicas tradicionais, o folclore das danças ditas tradicionais e assim por diante. Se como diz António Manuel Hespanha, "A música, como outros, mas não todos os produtos culturais, constitui um contínuo transversal que cruza os grupos duma mesma sociedade, ganhando em cada sub-universo social, sentidos, fronteiras, contornos, contextos e evocações diferentes" (HESPANHA, 1997, p. 1) para depois concluir "a música constitui objeto de transacções interculturais" (HESPANHA, 1997, p. 1). Um saber que invoca a ordem (porque incorporam as ideias implícitas) e que transporta "uma natureza congenial ou simbiótica, estreitamente ligada a pulsões quase físicas de prazer" (HESPANHA, 1997, p. 1).



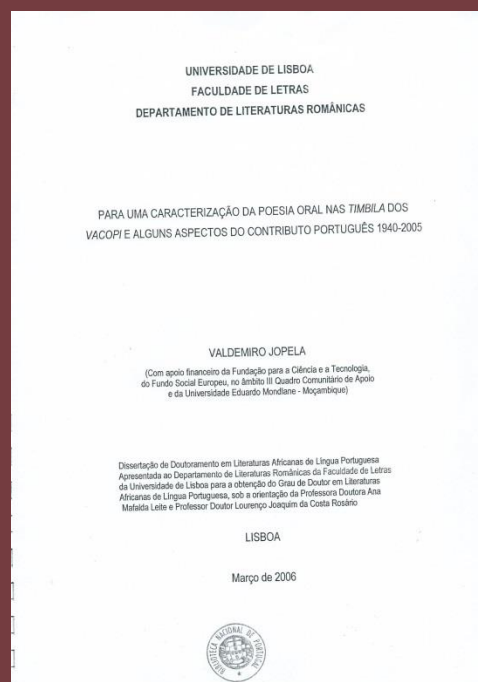
A museologia encontra uma clara convergência no campo da musicologia quando aborda as questões da ligação entre natureza e as comunidades humanas, isto é do mundo natural e das formas de adaptação e interpretação do homem (isto é cultura como conceito). Assim, enquanto campo da complexidade, o processo museológico que trabalha com as memórias sociais não pode deixar de abordar esta multidimensionalidade de expressões orais e performativas da comunidade. Como tal é um campo necessário de incluir no processo museológico para a Ilha de Moçambique

A vantagem desta abordagem, pelo campo epistemológico da museologia, será o de, ao invés de partir da especialidade performativa dos seus campos de saberes técnicos (como é tradição no ocidente, de estudar a música, a arte, o teatro, o canto, etc.), tornar possível de estudar esta fenomenologia como um “fato museal” e a partir dessa complexidade produzir outras sínteses como ações museológicas.

Essa prática note-se, não colide necessariamente com as várias especialidades técnicas inerentes aos diferentes processos. O que nos interessa fundamentalmente salientar, para o caso da análise dos nossos processos museológicos em Moçambique é a pluralidade e a potencialidade do uso das diversas técnicas narrativas que estão presentes quando vamos procurar alicerçar um processo museológico nas práticas da comunidade. As práticas já existem. O processo museológico apenas necessita de se apropriar dessas técnicas para criar as suas narrativas no seu espaço e no seu tempo como expressão duma consciência do mundo.

Para já interessa reter, que este olhar sobre fatos museais no âmbito dum processo museológico permite revelar uma necessidade de diálogos com formas plurais de expressão dos objetos da memória social. Ou seja, o objeto museológico não é apenas um qualquer artefacto ou produto cultural (canto, oralidade, gestualidade) cristalizado num tempo e num espaço. Esse objeto insere-se no interior duma dinâmica, sendo que o processo museológico pode e deve incluir essa dinâmica. Não se trata contudo de reinventar as tradições mas trabalhar os recursos disponíveis em função das necessidades da comunidade.

O exercício da nova museologia permitiu entender a necessidade de entender o objeto museológico a partir do presente. Mas, como tem vindo a ser reflectido por Mário Moutinho (MOUTINHO, 2008) é necessário incorporar no



processo museológico uma função social de serviços à comunidade. Ora o trabalho sobre a representação das memórias sociais, representação no sentido de assumir a consciência do devir, no âmbito dum processo social constitui-se como um poderoso instrumento de trabalho.

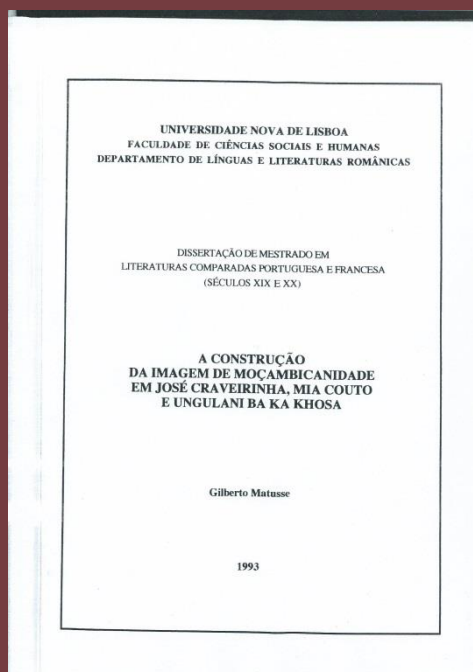
A construção dos sentidos críticos na narrativa pelo processo patrimoniais

Construir a identidade moçambicana a partir do seu interior foi o esforço que o Estado moçambicano e as várias organizações sociais se propuseram efectuar após a independência. É naturalmente com orgulho e vaidade que os moçambicanos se identificam com as suas manifestações culturais e com os elogios que fazem à sua qualidade estética e diversidade performativa. Vários têm sido os trabalhos académicos que se têm centrado nas questões da cultura tradicional, da escultura, da arte, da literatura, da música e da dança na busca de elementos distintivos e de valorização da moçambicanidade. Vários têm sido as problematizações que os têm orientado.

A Ilha de Moçambique tem contudo vindo a ser revelada como espaço patrimonial. Como no capítulo seguinte veremos a construção da singularidade da ilha de Moçambique é feita pela materialidade. Ainda que no seu processo de classificação como património da humanidade se explicita a singularidade do espaço social, ainda que nos vários “diários” de viagem os observadores destaquem as sensações

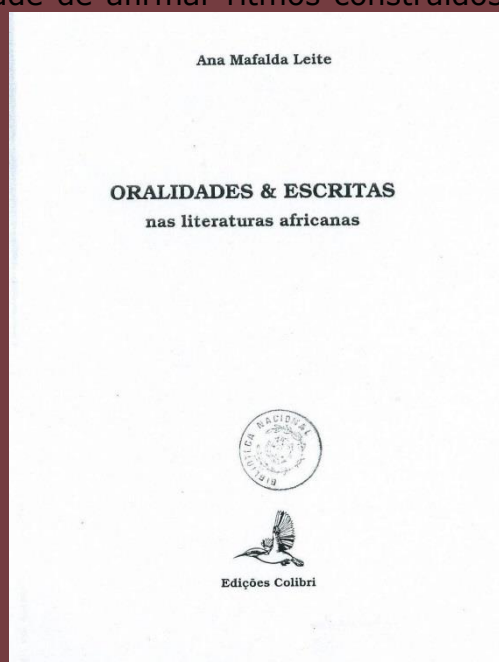
únicas vividas no espaço, o que é fato é que não existe, ou não conhecemos nenhuma abordagem construída a partir da vida da comunidade sobre a Ilha de Moçambique. Não existe nenhuma reflexão sobre a Ilha de Moçambique como espaço híbrido.

Um autor que tem sido referenciado como um dos símbolos da moçambicanidade, o jornalista José Craveirinha curiosamente foi também um dos cultores da vida boémia de Lourenço Marques (actual Maputo). Através de vários artigos nos jornais, vai, ao longo dos anos coloniais ser um dos principais defensores da tradição moçambicana. Com a publicação “O Folclore Moçambicano e as suas tendências”, uma compilação de artigos de imprensa publicados ao longo dum largo período de tempo, expressa bem a evolução da sua visão da vida vivida (CRAVEIRINHA, 2009). A sua condição de mulato deu-lhe acesso a outros mundos . O mundo urbano africano, onde tinha



nascido e vivia, e o mundo dos brancos, onde através da sua condição de jornalista ou dos seus amigos também acedia. Os textos de Craveirinha reflectem bem as tensões existentes na construção dessa modernidade.

Por exemplo, no artigo publicado em 1956, com o título "Há ou não há música tipicamente moçambicana: ou serão precisos alguns anos mais para se descobrir que existe uma cultura musical afro moçambicana" (CRAVEIRINHA, 2009, p. 19). Nesse artigo, e a propósito da questão da introdução dos ritmos do Jazz nos locais de diversão nocturna, Craveirinha dava conta da contradição das autoridades coloniais que depois de terem feito durante largas dezenas de anos uma crítica extrema aos ritmos vinha agora defender os valores da africanidade através da necessidade de afirmar ritmos construídos a partir das tradições e que vieram dar origem à marrabenta. Sendo certo que é necessário contextualizar o tempo da produção do texto de Craveirinha, com a emergência a aplicação do mito luso tropical nas colónias africanas, não ao elogio da marrabenta se opunha a comunidade mestiça. Como sabemos, dentro da ideia de dominação colonial existia a possibilidade de ascender à portugalidade através da demonstração de práticas sociais idênticas à comunidade branca e um distanciamento dos modos culturais africanos. A emergência do elogio da marrabenta significava um sério revés para o sistema ideológico de dominação colonial.



Craveirinha, por opção aproxima-se e observa a vida africana. Não do seu aspecto etnográfico, descritivo dos cientistas, mas a partir da compreensão da sua interioridade como expressão dum ritmo do tempo. Com um olho de poeta, descreve o folclore como um modo de ser do povo. "Quando uma comunidade de homens exprime de maneira própria os seus estados de alma, as suas necessidades espirituais e os seus conceitos de belo, do Bom e do Mau, assim como quando cria as suas regras alimentares e as suas normas de indumentária ou busca na transcendência através de ritos invocatórios e se submete a uma mística divinatória, essa comunidade de pessoas faz folclore." (CRAVEIRINHA, 2009, p. 31)

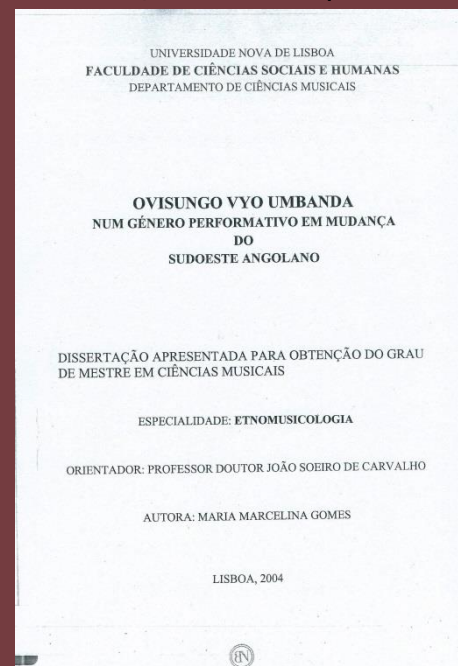
Foi essa consciência da necessidade de criar a cultura a partir das próprias vivências da comunidade que tornou visível a obra de Craveirinha e das associações que liderou e participou. É também no interior dessas associações que nasce, na cidade de Maputo (há época Lourenço Marques) uma parte da

“consciência africana dos colonos” que mais tarde, após a independência, será recuperada como uma parte da “consciência nacional.

Quando Moçambique acede à independência, a FRELIMO, como movimento guerrilheiro que era, trazia um projecto político que se instala e que se adapta às vivências locais. A Independência conta com a participação dos que defendiam a identidade moçambicana, a sua especificidade, no interior das cidades. Há naturalmente um embate entre as “ideias sociais” que eram as da FRELIMO, formadas no do movimento dos não-alinhados e consolidadas no âmbito da sua luta armada de libertação, com experiência nas zonas libertadas; e a dinâmica social instalada, nas cidades, onde as práticas mundanas reflectiam tensões da modernidade. Na maior parte dos casos eram gentes nascidas em Moçambique, sem laços com a metrópole europeia para além de algumas referências que provavelmente tiveram nas escolas e dos que chegavam em comissões de serviço. Havia nas cidades moçambicanas diferentes realidades e diferentes vivências com o fenómeno africano. Havia já gerações africanas que habitavam aquelas cidades desde sempre. Os fenómenos sociais tornavam-se mais complexos do que o ideal do homem novo.

Ao analisar a origem da marrabenta, Craveirinha vai revelar que esta dança resulta dum processo de “endoculturação”, um termo que à época surgiu para a antropologia classificar a incorporação de influências tradicionais na modernidade. “Antes de se chamar marrabenta, como era conhecida essa maneira de dançar? No rasto desse esclarecimento deparámos com tremenda dificuldade de obter fontes informativas seguras. Mas não há dúvidas quanto a uma das origens: a dança majiká, interpretada por duas dançarinas com acompanhamento de viola e percussão de tambor. Com um ritmo mais vivo, os compassos do majiká eram essencialmente os da marrabenta de hoje, embora mais exaustiva naquela do que nesta” (CRAVEIRINHA, 2009, p., 65)

Não vamos agora acompanhar e evolução desta problemática no caso de Moçambique, mas apenas salientar algumas informações que nos surgiram no âmbito da pesquisa, e que agora vamos mobilizar para entender o processo de conscientização sobre alteridade na ilha de Moçambique. Já em 1931 no Boletim da Agência Geral das Colónias, na sequência da exposição de “Arte Portuguesas no tempo das grandes descobertas”, realizada em Paris, onde o conservador do museu de arte antiga Dr. José de Figueiredo propôs o conceito de “arte Indo-portuguesa” . No termo isso transporte como proposta de significado a “demonstração” de uma fusão entre as estéticas europeias e as



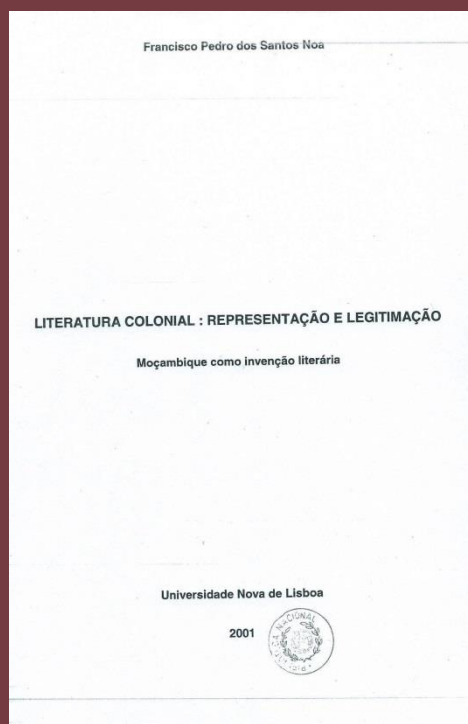
estéticas do subcontinente indiano. O significante do conceito, independentemente da discussão sobre o seu significado, demonstra o reconhecimento duma comunicação ou o reconhecimento de um diálogo do outro sobre o nós .

Ora três anos após esta exposição o Boletim da Sociedade de Estudos da Colónia de Moçambique, publica um artigo do Maestro Tomás Jorge Júnior "As aptidões musicais dos indígenas de Moçambique") onde depois de 14 anos de trabalhos na colónia a observar e a estudar as aptidões musicais dos moçambicanos diz: "É notado que os indígenas de Moçambique, independentemente de qualquer espécie aprendizagem orientada, mostram certa vocação para determinados ramos de natureza artística, incluindo a pintura, embora sob o aspecto embrionário. Natural seria, pois, que da música não alheassem também, especialmente sob a modalidade de canto, à que é esta a forma mais intuitiva de combinações de sons" (BOLETIM, 1934, p. 163).

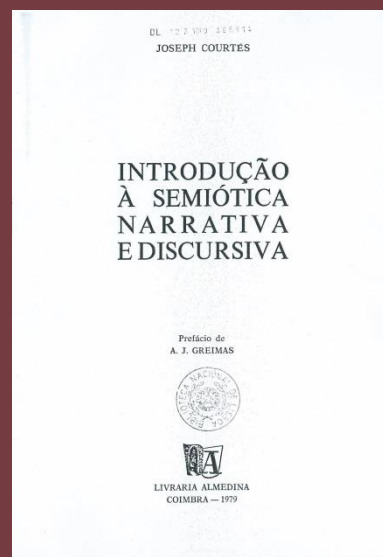
E prossegue "com efeito, percorrendo-se quaisquer regiões onde os indígenas vivem mais afastados da civilização europeia, encontram-se frequentemente, durante as suas festas e danças características, grupos, quer executando com perícia pequenos trechos musicais simplistas, em instrumentos rudimentares de percussão, marimbas, tambores, etc., quer entoando várias canções tradicionais" (BOLETIM, 1934, p. 163). De seguida nota que não é possível a transcrição, na notação clássica, das tonalidades e das vozes dos indígenas, que não contêm, por exemplo os baixos. Fez assim a adaptação de algumas destas canções para uso nas missões, nas companhias indígenas, e escolas elementares. Recorde-se apenas que nesse mesmo ano se realiza em Lisboa a Exposição de "Arte Indígena Portuguesa", onde se apresentam, não sem alguma celeuma pública, pela primeira vez elementos da estatuária e outras representações em escultura de madeira. Estamos portanto perante um movimento do reconhecimento do outro, como já anteriormente referimos.

É importante referir que também através da arte e das representações artísticas, o pensamento científico tem vindo a incorporar as manifestações da alteridade, e que esta consciência é uma ferramenta de trabalho da sociomuseologia.

Por exemplo, em 1970 o Centro de Estudos de Antropologia Cultural, nos seus "Estudos" vai publicar um manual "Natureza e Estrutura das Escalas Musicais



Africanas” (KUBIK, 1970). O autor, Gérard Kubik é uma figura de referência nos estudos de etnomusicologia, e, durante vários anos tinha beneficiado do apoio da então Junta de Investigações do Ultramar, para fazer pesquisa nos territórios colonizados pelos portugueses. Ora neste livro, que se propõe contribuir para o conhecimento das escalas africanas, diz-se a propósito do “sistema tonal e língua”: “Os africanos, sejam eles pessoas incultas, sejam musicólogos, tendem a relevar um destes elementos. As escalas africanas e o género de música são, essencialmente, função do carácter das línguas africanas, que na sua maioria são mais ou menos línguas tonais , ou, pelo menos pressupõem um certo ducto linguístico para algumas palavras e frases” (KUBIK, 1970, p. 12). O autor identifica assim as expressões musicais e as expressões fónicas. Esta semelhança de “feixes tonais” explica a relação entre a língua e a música, muito embora os intervalos (da fala e da musica) não sejam semelhantes. (KUBIK, 1970, p. 12) “Só grosseiramente se dá uma coincidência no ducto melódico”. Uma outra característica da associação entre a música e a fala produz-se na afinação, onde, em algumas comunidades a afinação dos instrumentos se faz pelas sílabas fónicas. “As fórmulas verbais mnemónicas e onomatopaicas têm grande relevância nas culturas em escrita, como meios de preservação da tradição, constituindo um importante instrumento de ensino. As crianças aprendem a tocar tambor e outros instrumentos por meio de fórmulas verbais e silábicas O ducto melódico de passagens de tambor representa palavras e frases na língua tonal, e, inversamente, podem tocar-se no tambor palavras e frases, imitando a altura do som.” (KUBIK, 1970, p. 13)



Embora o autor tenha desenvolvido a sua investigação com o objectivo de desenvolver um sistema de notação musical, este trabalho revela a associação entre a palavra e a música. A harmonia da música africana e a consonância da fala são coincidentes, permitindo que o cântico, a duas ou a três vozes seja, em muitos lugares associados a movimentos paralelos O autor prossegue depois com uma análise sobre a harmonia e as escalas, o que justificou a importância pioneira do seu trabalho. O que nos interessa salientar, para o campo da museologia, é a relevância duma análise a partir da ação, sobre a ação a partir da sua totalidade. Não invalida isso a necessidade de estudar as particularidades das manifestações de cada uma das artes como campo de saber particular.

O reconhecimento destas singularidades de outras formas culturais, que até há pouco tempo não tinha reconhecido estatuto ontológico, é igualmente importante pela dinâmica do tempo que introduz aceleradas alterações nas comunidades. A música é um dos campos onde a hibridez mais se tem feito

sentir. A rápida evolução tecnológica, no campo dos registos e dos instrumentos permite uma maior e mais acelerada troca de influências entre artistas. E se por um lado essa dinâmica estimula a criatividade, não menos importante é a salvaguarda de formas de expressão que, por motivos da globalização, se fazem sentir.

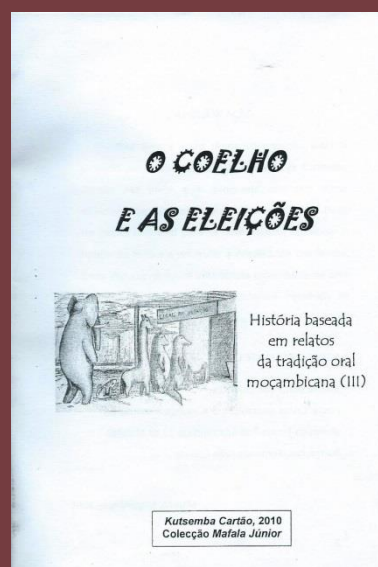
No Seminário de Musicologia, realizado em Lisboa em 1985 dizia-se: "A Etnomusicologia conhece um significativo desenvolvimento nos seus temas (...). Se o seu objectivo prioritário de estudo são as culturas que se encontram em processo de mutação rápida, ou em vias de desaparecimento, com o elevado propósito de salvaguardar para as gerações futuras uma parte significativa do património humano (...ela) é hoje parte e instrumento indispensável na formação de profissionais de diferentes sectores de atividade (...)" (TROPICAL, 1983, p. 15) Ora estas duas funções são não só partes integrantes do processo museológico, como constituem elementos da sua cadeia operativa. Mas para além dessa coincidência, o que nos interessa demonstrar é o potencial de geração de ação que ela transporta, num processo sociomuseológico, para mobilizar a memória social.

Mas é também hoje claro, que o conhecimento do sistema de expressão duma comunidade, quando mediado pela linguagem, implica igualmente o conhecimento do sistema de pensamento. Por exemplo, Gerhard Kubik em "A abordagem Intercultural na metodologia de Estudos Africanos" (TROPICAL, 1983, p. 29 -40) defende a necessidade de incorporar todas as manifestações artísticas, como forma de aceder ao processo de conhecimento do outro. Segundo o autor é necessário entender os campos semânticos do pensamento das comunidades que se estuda como forma de aceder ao seu significado. Musica, canto, dança, oralidade constituem-se assim como campo de uma unidade sistémica que a museologia deve procurar abordar na sua totalidade constitutiva. O processo museológico pode-se incorporar no campo dessa operação e a sociomuseologia confere-lhe, em termos de problemática, a sua função social.

Uma outra questão que a abordagem intercultural dos Estudos Africanos também tem vindo a problematizar, particularmente ao nível dos estudos de etnomusicologia, é a questão das misturas que produzem novas formas de música. O fenómeno da colonização, como é sabido, produziu uma feroz, cruel e intensa desestruturação das comunidades africanas. Entre esses fenómenos encontra-se criação de sistemas urbanos. Não vamos aqui efectuar uma análise da cidade em África, mas apenas caracterizar uma estruturação que lhe é comum quando se tratam de cidades de génese colonial. Há um centro, normalmente a cidade do cimento (que no caso da ilha de Moçambique corresponde à cidade de pedra), habitada normalmente pelas comunidades de colonos (fundamentalmente brancos), e do pessoal mais directamente ao seu serviço e os arredores, uma cidade constituída por agregação de populações africanas, ora expulsas das suas regiões originais, deslocadas em busca de paz

e comida ou emprego. Estas constituem áreas urbanas (musseques ou caniço) onde em regra predominam formas culturais específicas. Entre ambas, as zonas de transição. Entre o caniço e o cimento, a cidade expande-se, misturando elementos de ambos os processos construtivos, albergando também gentes híbridas. É nestas zonas que se geram muitas das novas formas de expressão e novos processos narrativos de síntese .

Ora o caso da Ilha de Moçambique no contexto das cidades em Moçambique é um caso paradigmático (HENRIQUES, 1998). Como veremos no capítulo seguinte a sua génese, como cidade, é anterior ao processo da aceleração da colonização, sendo que quando o processo de colonização se começa a intensificar, a sua especialização funcional altera-se entrando em decadência. Formalmente a cidade é dividida em Cidade de Pedra e Caniço, com técnicas construtivas, estruturas urbanas e comunidades diferenciadas . É essa unidade múltipla que constitui o elemento de classificação como "património da humanidade". A esta permanência (no sentido de tradicionalidade) opõe-se os factores de mudança. Como veremos mais à frente, as dinâmicas de mudança que se constituem a partir de 1945 serão sobretudo efectuadas em função da emergência duma "vontade de turismo". A mudança funcional que se constitui em função desta transformação será efectuada com base numa leitura duma permanência duma tradição inventada no presente, pois que as dinâmicas de transformação são geradas noutros domínios exteriores à própria Ilha. A Ilha de Moçambique torna-se desse modo numa modernidade que a implica nas dinâmicas de transformação territorial. E associada à alteração territorial emerge igualmente uma transformação social.



E é neste contexto que nos interessa abordar a questão da música e da dança na ilha de Moçambique. Um contexto de diálogo entre a revelação da tradição e as exigências de modernidade. Um diálogo recorde-se que se constitui com base nas suas memórias sociais.

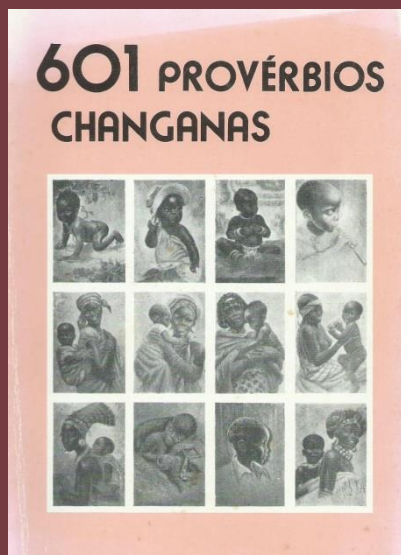
A questão da tradicionalidade nas sociedades africanas, ou se preferirmos das permanências no interior dos contextos de construção duma cosmogonia integradora centrípeta, tal como são concebidas pelos estudos de antropologia ou de etnografia do século XIX e dos missionários do século XX, são narrativas integradas num processo de conhecimento. São discursos sobre processos de investigação, metodologias, instrumentos utilizados pelos investigadores em função de objetivos sociais de conhecimento. Na maioria dos casos, de objetivos de colonização, onde era preciso dominar o outro e o espaço do outro, através da sua redução fenomenológica a um objeto nosso/diferente. Essa é uma crítica já feita à antropologia colonial, no âmbito

das quais se estudou detalhadamente as comunidade africanas, os seus mitos constitutivos, as suas estruturas (VALVERDE, 1992a e 1992b). Por isso também sempre se valorizou as suas estruturas de constituição, como parte integrante do processo da sua compreensão. A partir da sua compreensão procurava-se impor a sua dominação. Como bem sabemos, os processos de colonização são processos violentos que levam à desestruturação das comunidades, seja pelo trabalho obrigatório, seja pela espoliação dos territórios, seja pela desarticulação da sua organização social.

Sem esquecer que os fins dos processos coloniais é o da dominação pela força e pela violência, é necessário não esquecer que essas sociedades sempre estiveram sobre pressão de dinâmicas de transformação. As comunidades e a organização social estão num constante processo de adaptação às suas condições ambientais, ao mesmo tempo, que essa dinâmica também influencia a dinâmica exterior. O fato de se terem procurado investigar

comunidades que se encontravam relativamente isoladas fornecia imagens relativamente coerentes em relação aos objetivos da investigação. Também é verdade que as situações de hibridez não eram valorizadas. E também aqui a ilha de Moçambique não é excepção. Como veremos ela foi estudada essencialmente pela sua suposta conformidade com um ideal imperial, e não como objeto sujeito a um processo de hibridez. É claro que a situação se alterou no período após a independência, mas desta vez, por valorização mais por via das sensações da estética do que por via das pessoas que a habitavam, que continuavam a ser figurantes dum processo que se desenrolava nas suas costas.

Ora uma das manifestações que actualmente é apresentada como sendo uma das características da Ilha de Moçambique é o Tufo. De acordo com os trabalhos desenvolvidos nas Campanhas de Divulgação Cultural e editada pelo Arquivo Sócio Cultural (TAMELE & VILANCULO, 2003, p. 117). O Tufo mostra bem esse processo de mudança. Ora o Tufo é uma dança feminina. Foi identificada como uma das danças mais praticadas na costa norte de Moçambique, pelas populações islamizadas. Originalmente, na Ilha de Moçambique a dança era executada por ocasiões de festas religiosas. Os vários grupos, de cada kadira ou bairro, juntavam-se para executar as dança numa única ocasião como competição, Com um coreografia sensual, que realça os movimentos da mulher, as dançarinas apresentam-se com a cara coberta de missiro e os lábios pintados. Usam também uma profusão de elementos decorativos, tais como pulseiras e colares e as capulanas a envolver o corpo. O movimento do corpo privilegia os movimentos dos braços e dos



ombros, que combinam com movimentos lentos das pernas e das ancas. A dança é acompanhada com canto e batuques.

As Campanhas de Valorização Cultural recolheram na ilha de Moçambique vários tipos de danças (TAMELE & VILANCULO, 2003). A Maulide nakira que é uma dança exclusivamente masculina está associada às cerimónias de casamento e



iniciação. Outra dança é o Zoope que é praticada pelas raparigas durante os ritos de iniciação e era executada em privado. Pode, em algumas circunstância ser dançada em cerimónias públicas. Ainda uma outra dança identificada é o Nikungu. Esta dança, que é acompanhada por batuques é de origem árabe sendo praticada por rapazes nas cerimónias de iniciação. Estas quatro danças identificadas na Ilha de Moçambique, que incluem a música, o canto e o movimento corporal sintetizam bem a profunda influência Suaíli destas comunidades. (TAMELE & VILANCULO, 2003). Para além das suas funções no âmbito da organização social, a dança do Tufo tornou-se na mais conhecida das danças, sendo os seus grupos sistematicamente convidados para apresentação nas ocasiões festivas, acabando por fazer desaparecer as outras manifestações rituais

A manifestação etnográfica ou do folclore como uma herança associada a um território não é uma característica exclusiva das comunidades africanas. No entanto não existe na sua constituição nenhuma pureza original que possa ser atribuída há tradições isoladas no espaço e no tempo. Não há no entanto dúvidas que na modernidade estas manifestações se constituem essencialmente como "invenções" (HOBSBAWM, 1988) A modernidade na ilha de Moçambique, constitui-se no processo colonial sobre o qual se insere a luta de libertação com os seus projetos de construção duma nacionalidade. O desafio que os moçambicanos tiveram era o de construir um modelo de nação que incluísse as várias diferenças presentes no seu território. Para além disso, para o bem e para o mal, na equação havia ainda que reconhecer as ligações ao passado colonial como heranças a valorizar no presente. Todos os fenómenos que trabalham com a ideia de tradicionalidade constituem-se potencialmente como metonímia. Mas também é verdade que é com essas

heranças que constitui a matéria do património sendo que é pela sua significação que se alcança a consciência do tempo e do espaço.

Por essa razão o Tufo tornou-se pela sua dinâmica um objeto complexo, próximo duma "representação duma consciência de herança", onde sucessivamente os sentidos se vão reconstruindo sobre as formas estéticas. As suas representações na actualidade já deixaram de se ser manifestações duma tradição, para se constituírem como uma "originalidade tradicional". Um espectáculo mediatizado.

Mas para além da mediatização da modernidade através da música, da dança, do canto, e dos processos de oratura através dos contos é necessário ter em linha de conta que essas manifestações se encontram profundamente ligadas a um processo complexo. O processo de comunicação social, um processo de educação, um processo de socialização e um processo de participação das comunidades na cidadania. É por isso que defendemos a sua utilização como instrumento de trabalho dos processos sociomuseológicos. A produção da sociomnese no processo sociomuseológico ao utilizar as linguagens da comunidade constitui-se como um instrumento de construção da modernidade.

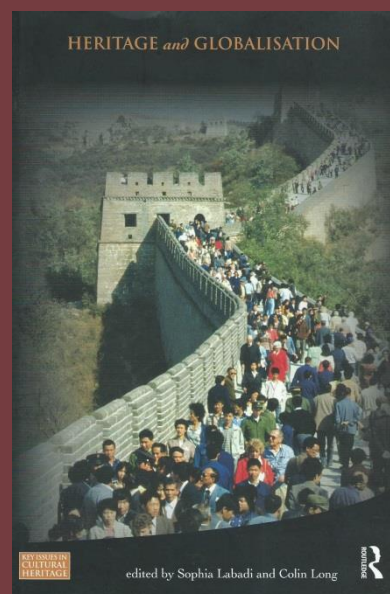


Finalmente uma última questão. A abordagem da performance, da literatura, da música, do canto, da dança como uma manifestação específica do país é uma redução da problemática da ideia de moçambicanidade. Esta ideia, ou o seu significado perde sentido no âmbito das "oraturas" que se assumem como forma de manifestação da memória social das comunidade e das suas formas de ajustamento ao presente e de construção do futuro. A tentativa, por indução, de criar uma generalização da especificidade da nação por um suposta forma de ação original, acaba por atribuir ao processo os objetivos das finalidades. Esse processo é isso mesmo, um processo que gera comunicação. Quando a especificidade desaparece permanece o processo. Uma vez que esse é um processo de comunicação, a permanência do processo sem conteúdos tende a constituir-se como um vazio de comunicação ou um ruído. É também por isso que salientamos que a utilização dos recursos da performatividade no âmbito dos processos sociomuseológicos constitui um importante recurso de conscientização.

A afirmação dos princípios da moçambicanidade, que como vimos procurou usar o campo da literatura passou, num primeiro momento pela afirmação da diferença em relação à portugalidade, negando os modelos e as correntes que

chegavam por essa via, procurando alternativas em géneros e culturas, sobretudo de língua inglesa e hispano americanas, que igualmente procuraram afirmar a sua diferenciação em relação aos modelos coloniais. Isso propiciou um processo que levou à criação duma cultura veiculada em língua portuguesa (MATUSSE, 1993). A afirmação da diferença levou à busca de traços de afirmação da sua especificidade. Na literatura essa diferença foi marcada pela subversão, pela deformação e dessacralização dos símbolos da cultura de referência através da paródia e glorificação das manifestações periféricas. E é nessa perspectiva que são recuperadas algumas formas orais como “formas de escritas particulares” a escritores considerados precursores da afirmação duma identidade literária moçambicana. Essa imagem é utilizada também para construir a ideia da moçambicanidade (MATUSSE, 1993, p. 64) “Esse é um domínio onde funciona a dialéctica da intertextualidade, em que a interacção semiótica entre um texto e o seu intertexto produz efeitos mútuos, ou seja onde o texto se projecta sobre o intertexto e este sobre aquele, reforçando-se com esta solidariedade o carácter de elementos construtores das imagens da moçambicanidade nas formas em causa” (MATUSSE, 1993, p. 64). Este autor assume então que esta construção da moçambicanidade, com base na palavra escrita em português se inicia, num primeiro momento com a ruptura com uma tradição literária, para em seguida, apropriando-se das formas de comunicação, com o desejo de afirmar uma identidade própria produzirem processos de diferenciação nos conteúdos e nas formas.

Finalmente no campo da afirmação da Ilha de Moçambique como exemplo da Moçambicanidade, Ana Mafalda Leite, em 2003 apresenta uma tentativa de reflexão sobre a simbólica da Ilha de Moçambique como exemplo da Moçambicanidade, a partir do trabalho de Rui Knopfli (LEITE, 2003). Dentro desta tendência de busca do particular e do regional, que a partir da segunda república moçambicana deu origem à busca a identidade da moçambicanidade, Mafalda Leite ensaia uma revisitação à obra de Knopfli, numa busca do encontro das diversas origens culturais. A autora executa esse exercício a propósito das várias revisitações estéticas que a ilha estava a sofrer. “A ilha de Moçambique, enquanto palimpsesto arquitectónico, geográfico, literário de textualidade cultural, é reinvestida literariamente em obras de literatura moçambicana, anteriores e posteriores à independência, de forma diversificada, permitindo a leitura da criação dum mito cultural unificador, devido à multiplicidade dos registos. Tendo em conta o cadinho cultural heterogéneo, evidenciando-se pelas características de geografia, insular, da Ilha de Moçambique e quiçá do próprio país, projectada e recriada miticamente pela escrita, pode conceber-se



esse espaço fechado, da ilha como região umbilical de uma das ideias motoras da nação cultural” (LEITE, 2003, p. 137)

Prossegue “A ilha com um dos espaços míticos da fundação da moçambicanidade, e a problemática da autora. Descrita em vários textos desde meados de oitocentos, a Ilha é revisitada periodicamente por obras de carácter artísticos, literário de arquitectura ou ensaio, que inevitavelmente exaltam a sua beleza natural. Pergunta a autora: Se a ilha surge com região fulcral nos sistemas histórico e cultural moçambicano, no que diz respeito ao sistema literário ela ganha uma dimensão quase palimpséstica, que conjura os outros sistemas referidos, e os redime mítica e poeticamente.” (LEITE, 2003, p. 138) De lugar matriz da literatura, ponto de encruzilhadas entre africanos, europeus e orientais de “*distintos valores estéticos e de esplendores pelos diversos registos culturais*”. De seguida iremos abordar a construção deste “Lugar duma Memória múltipla e entrançada em que a História e a Origem se dão a conhecer a lembrar e a estruturar” (LEITE, 2003, p. 138). Para já registamos que depois de inventariar o percurso de Knopfli, as “janelas do Oriente” de White, de Carrilho e de Vergílio de Lemos, conclui a autora. “*Semelhante insularidade reinventada, reajustada ao corpo e ao rosto, na memória relida da História, acaba por se projectar na própria imagem do País. Com efeito, se a ilha constitui uma região mítica, matricial o próprio país pode ser lido como longa e estreita ínsula Índica. Tal imaginário insular e Índico torna-se perceptível em Terra Sonâmbula de Mia Couto, no diálogo entre Surenda e Kindzu*

Vês Kindzu? Do outro lado fica a minha terra. É mesmo ali onde o sol se está a deitar. E ele me passava um pensamento: nós os da costa, éramos habitantes não dum continente mas dum oceano. Eu e Surenda partilhávamos uma mesma pátria: O Índico. E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, novelos antigos onde os nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão porque demorávamos na adoração do mar: estavam ali os nossos antepassados comuns, flutuando sem fronteiras. Essa era a raiz daquela paixão de me encaseirar no estabelecimento de Surenda Vala.

-Somos de igual raça, Kindzu: somo Índicos (LEITE, 2003, p. 143)

Como podemos verificar para além da validade da abordagem da construção da ideia de moçambicanidade pela produção da estética moderna, restam algumas questões sobre a sociomnese que ainda carecem de integração no processo de conscientização sociomuseológico. No capítulo sete vamos propor algumas ações para a sua resolução no âmbito da metodologia da conscientização museológica.

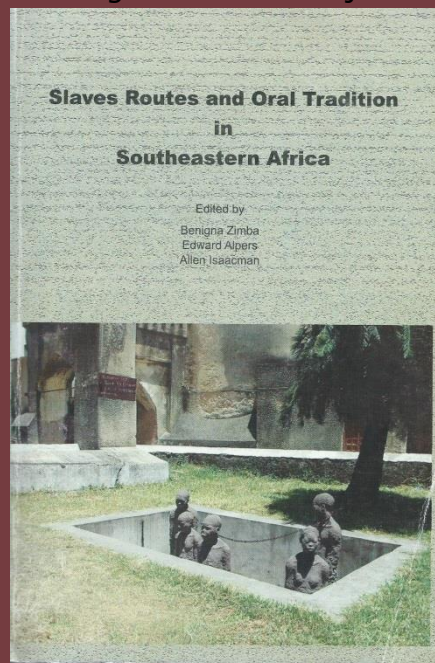
Modos de trabalho com patrimónios comunitários

Há inúmeros exemplos de trabalhos com patrimónios comunitários. No Brasil com a herança Afro e os Quilombos ou a questão indígena, que se verifica também na Oceânia e na América do Norte. De um modo geral há um conjunto de heranças contra hegemónicas que encontram expressão nos processos patrimoniais de base comunitária. Nós próprios no nosso projecto de investigação "Heranças Globais: a inclusão dos saberes das comunidades no desenvolvimento integrado dos territórios" tem vindo a trabalhar estes temas. Dado o espaço do seminário aproveitamos apenas para abordar a questão do caso do "Projecto da UNESCO a Rota dos Escravos no Oceano Índico".

Trata-se dum projecto de uma viagem por lugares da memória para resgatar do esquecimento o tráfico negreiro no Oceano Índico. Teve como resultado, a criação de um conjunto de jardins de memória, entre 2004 e 2010, em seis locais ligados entre si pelos laços do tráfico humano. Madagáscar, Reunião, Moçambique, Maurícias, Mayotte e Pondichéri na Índia.

O oceano Índico é hoje um espaço de culturas mestiças. Espaço híbrido que resultou dos intensos movimentos de pessoas e mercadorias que deixaram marcas nos rostos e nos modos de ser e estar das gentes. Uma história feita de sofrimento no passado que este projecto mostra hoje como um grito de liberdade em defesa dos direitos humanos.

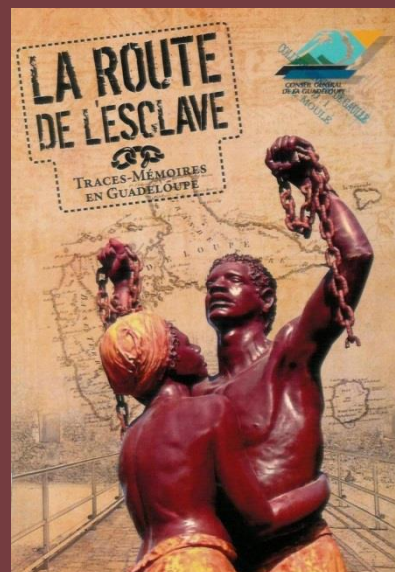
O projecto pode ser visto no documentário produzido pela Cátedra da UNESCO da Ilha de Reunião em 2011, realizado por Sudel Fuma e Vitor Randrianazary com o título "La Route de l'esclavage dans l'océan Indien". O caso da Ilha de Moçambique foi por nós trabalhado na nossa tese "Casa Muss-amb-ike: o compromisso no processo museológico" onde verificamos que embora este projecto tenha procurado activar as comunidades locais no resgate das memórias traumáticas sobre a escravatura, nesse caso concreto esteve longe de deixar resultados no terreno. Como então salientamos o silêncio e o esquecimento da questão do tráfico negreiro na Ilha de Moçambique, não é apenas uma herança que se encontra afastada do tempo da memória, como também, é uma memória



silenciada pela memória local. Na altura avançamos com a hipótese de que seria a própria comunidade que assim a colocaria. Assim, o caso do Jardim da Memória da Ilha de Moçambique apresentava a forma duma dupla consciência¹⁶, entre uma memória não desejada e uma memória tolerada.

A questão do tráfico negreiro, dos pontos de memória da escravatura também tem sido abordados em projecto de revitalização urbana para criação de espaços de atracção turística. Os casos de Saint Louis, Senegal ou da Cidade Velha em Cabo Verde, por exemplo procuram, na fachada atlântica criar algumas dinâmicas turísticas que foram criadas com sucesso na costa do Indico em Zanzibar e Lamu. Nem todos os casos apresentam condições de sucesso. O Caso da Escravatura, por exemplo, é usado mais como um pretexto para celebração do que um problema de investigação. Também, no caso da Ilha de Moçambique se verifica uma inclusão das comunidades no trabalho sobre as memórias e sobre o seu potencial de trabalhar sobre o trauma.

Esse tem sido a nossa proposta de trabalho sobre as narrativas biográficas e mais recentemente o projecto "Árvore das Memórias". Este é um projecto que usa o método do sociodrama para procurar questões relevantes para o grupo. Através da proposta de olhar os lugares do sul, a partir da experiencia do projecto "Árvores das memórias" procuramos criar um



¹⁶ O conceito de Dupla consciência é da autoria de William Du Bois (1868-1963) um historiador americano que defendeu no seu livro de 1903 "The Souls Of The Black Folk" (A alma da gente negra) que analisa a cultura e a condição afro-americana. Segundo o autor os afro-americanos nascem com um "véu" e uma "dupla consciência". O véu resulta da exclusão social que os negros eram alvo, que gerava uma sensação de impotência e resignação. Segundo Du Bois os afro-americanos sentiam-se como estranhos no seu país. Essa condição criava uma dupla consciência, do africano e americano. Uma dupla visão, simultaneamente inclusiva e exclusiva que formava um processo contraditório da visão de si e dos outros sobre si. Um problema duma identidade dupla numa nação que valorizava apenas uma e que não compreendia o valor da agregação das duas culturas. Esta questão será posteriormente desenvolvida por Paul Gilroy em "Black Atlantic" (1993) onde numa leitura pós-moderna defende que os negros criaram uma nação com base na cultura no espaço do Atlântico. Em Portugal, Miguel Vale de Almeida ensaiou uma leitura em "Atlântico Pardo" em 2002 com o livro "Trânsitos Pós-coloniais".

momento de encontro para reconhecimento da diversidade dos saberes e o reconhecimento do si.

A partir da constituição de círculos de memória e da aplicação da metodologia do sociodrama, com base no trabalho sobre a memória e a inovação social facilita-se um momento de aprendizagem com as experiências das comunidades do sul. Olharemos para as suas formas de ocupação do espaço, a organização da vida comunitária, a organização do trabalho e os diferentes tempos da vida. A abordagem dos problemas da água, da floresta, do acesso à saúde e educação, do exercício do mutualismo como um exercício do reconhecimento da diversidade dos saberes, servem de catalisadores do debate.

Com o olhar sobre o sul, e a partir do que cada grupo pensa sobre o sul propomos um momento de reconhecimento da diferença. O reconhecimento da diferença é um pretexto para trabalhar sobre os diferentes processos que estão presentes no grupo.



Cada elemento do grupo é convidado a reconhecer a diferença como um exercício de reconhecimento de si e do seu papel no grupo. Procura-se que no final do trabalho o grupo se reconheça como um conjunto de atores com capacidade de acção e transformação, com capacidade de reconhecimento e resolução dos seus conflitos.



O que é o SOCIODRAMA ?

É uma metodologia de trabalho com grupos que explora os processos de contradição presentes nas relações entre pessoas com recurso à dramatização. Tem como objectivo facilitar a procura e o encontro de soluções para os problemas sentidos.

A representação em sociodrama é feita de forma voluntária e tem como objectivo fazer com cada participante de coloque nos diferentes papéis, de forma a criar condições para compreender os elementos que estão em jogo e facilitar uma decisão colectiva

Como se faz sociodrama? Para desenvolver uma actividade de sociodrama é necessário:

- Uma situação (um tema)
- Um espaço (o local de dramatização)
- Personagens (os atores que voluntariamente constituem grupos)

No sociodrama os personagens constituem grupos que representam papéis sociais. Cabe ao director propor ou criar condições para fazer emergir o tema (que seja significativo para os participantes) e facilitar o diálogo sobre o modo como se colocam em cena. Após a dramatização procede-se à reflexão sobre o que sucedeu, procurando que cada um expresse o que sentiu e que diferenças encontrar em relação ao que pensava inicialmente



Momentos do sociodrama

- Aquecimento (integração do grupo e escolha do tema)
- Dramatização (definição de papeis e representação)
- Reflexão (debate sobre transformação sentida)

O que é relevante para o sociodrama

- Criar condições para libertar e espontaneidade
- Conformidade dos papéis com as situações reais
- Analisar as expressões verbais, os gestos e as formas de acção
- A adequação do director ao grupo
- A participação de todos na procura de compromissos

Em que situações se usa o sociodrama?

O sociodrama é usado para debater situações problema. Ideias opostas, resolução de conflitos, aprofundar uma questão ou problemáticas. Pode ser usado como oficina para aprofundar temas previamente trabalhados, procurando explorar em contexto ideias, motivações ou pontos de vista expressos verbalmente. O sociodrama adequa-se à resolução de problemas e é eficiente na procura de actividade participativa ou na criação de capacidade em públicos mais vulneráveis que se desejam ter papeis mais activos.

Como realizar um sociodrama:

- Escolher ou definir um tema.
 - É necessário ter claro o que se vai representar, como vai ser representado, em que momento e em que espaço;
 - A decisão sobre os papéis deverá ser feita de forma sociométrica (por adesão a contribuições). Há que criar acordo sobre o que vai ser representado;
 - Preparar os argumentos sobre o tema. Há que ter alguma descrição de fatos ou situações e seguir uma ordem lógica na sua apresentação.;
 - Há que abrir plenamente à discussão do grupo sobre o tema. A análise sobre a representação deve incluir todas as possíveis soluções sobre a problemática apresentada.
 - Devem-se anotar todas as conclusões do grupo.

A importância do sociodrama na investigação:

- Permite mostrar elementos para a análise de qualquer tema proposto. Os temas escolhidos são tanto mais fortes quanto mais aderência estiveram com a realidade;
- A dramatização permite simular papéis sociais que são úteis para explorar e explicar os fatos sociais;
- Favorece a compreensão da dinâmica dos grupos e a relação entre os indivíduos;
- Contribui para a resolução de problemas e favorece a tomada de decisão.

Função social dos patrimónios

Para concluir esta longa apresentação abordamos uma questão final. Para que servem os patrimónios. Qual é a sua Função Social?

Já acima enunciamos uma parte desta questão quando distinguimos os diferentes usos dos patrimónios. Eles tanto podem ser usados como uma mera operação de replicação de tradições, que como sabemos, se constituem como reinvenções, como bem nos explicou Paul Connerton (Connerton, 1999); ou podem ser usados para criação de emancipação social. É nesta última dimensão que nos interessa o trabalho patrimonial. Não podemos naturalmente negar a existência de outros modos de trabalhar com os patrimónios. A nossa proposta insere-se no âmbito duma teoria crítica da ciência social que procuramos usar como catalisador de inovação social.



A pergunta para que servem os patrimónios pode parecer irrelevante. Afinal todos sabemos que os patrimónios se constituem como objetos socialmente significativos, que herdamos para projectar como presente (numa expressão de representação da vontade de futuro). Nesse contexto, o património como escolha e como narrativa é uma expressão das tensões sociais. O trabalho patrimonial, como proposta de emancipação social crítica, implica enfrentar diferentes desafios. Implica compreender o que as comunidades pretendem, quais os seus compromissos. Implica entender o que se passa quando cada um se encontra com o seu património e como esse património corporiza uma ideia transcendente que a comunidade considera como uma expressão de representação.



Nesse sentido o trabalho patrimonial implica, para além de entender quais as dinâmicas presentes, a criação do encontro. Propor que a função social do património seja um espaço e um momento de encontro e de questionamento pode estar contido na missão do serviço à sociedade e do seu desenvolvimento.

Um trabalho inovador com o património não escamoteia o campo de tensão social que está presente na luta pela memória. Uma proposta de trabalho em que se intervém na comunidade como mediador de inovação social. A proposta de trabalho patrimonial é uma proposta de procurar criar encontros onde se possam testar os processos de inovação. O património assume-se como um laboratório social de experimentação de inovação onde se testam

saberes e modos de fazer, ao mesmo tempo que os atores sociais testam modos de ser e estar.

A proposta de interrogar o mundo e procurar o encontro leva a que o questionamento sobre os objetivos e valores fundamentais da comunidade.



Procurar o pulsar do mundo e responder com os recursos disponíveis. Ousar fazer para transformar.

PARTE III

A propósito da questão do 10 aniversário da Convenção da UNESCO sobre a Protecção e Promoção da Diversidade Cultural e da Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural, assinada em 2002, e da questão da negociação dos novos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável, temos vindo a trabalhar várias questões sobre a relação entre a cultura e o desenvolvimento.

Nas nossas leituras encontramos o trabalho de Alfons Martinell professor na Cátedra da UNESCO de Políticas Culturais e Cooperação na Universidade de Girona que coordenou em 2013 o e-book "Impacto da Dimensão Cultural no Desenvolvimento", onde são apresentados diversos trabalhos e experiências sobre este tema.

A publicação centra-se na problemática da relação entre a Cultura e o Desenvolvimento a partir da discussão sobre o papel da cultura nos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável. Aborda a questão da incorporação da dimensão da cultura nas políticas do desenvolvimento.

Este é um assunto que está na agenda dos novos ODS nas Nações Unidas. Sabemos que os ODM constituíram um importante esforço de integração de diferentes políticas das Nações Unidas, com base na progressiva consciência da profunda interacção do Desenvolvimento com as diferentes dimensões da cultura nas ações sociais. Ao avaliar-se a eficácia das políticas de Ajuda ao Desenvolvimento em diferentes locais, a adequação ou não das soluções propostas às culturas locais, constituía muitas vezes um argumento de avaliação presente. Em muitos casos avaliados foi-se consolidando a ideia da ausência de visibilidade da cultura nos projetos do desenvolvimento. No entanto, e este é o sentido destes artigo, a questão é já antiga, como procuraremos desenvolver de seguida.

A relação cultura e desenvolvimento

Dum modo geral os conceitos de cultura e desenvolvimento são usados em áreas disciplinares distintas. O primeiro no âmbito das ciências sociais, com a sociologia e a antropologia a mostrarem uma larga tradição teórica. As Humanidades, com os Estudos Culturais e a comunicação também apresentam, a partir do desenvolvimento dos chamados Estudos de Área (Area Studies) diversas contribuições. Quanto ao conceito de desenvolvimento, ele surge essencialmente nas ciências económicas.

Embora muitas vezes se fale do desenvolvimento da cultura ou dos sistemas culturais, o uso do termo desenvolvimento é neste sentido redundante, pois aborda essencialmente os modos de crescimento do sistema ou das políticas. O que aqui procuramos detalhar é a relação da cultura com o desenvolvimento, isto é de que forma os processos culturais contribuem de forma decisiva para a formação de programas de ação sobre determinados territórios, com o objectivo de criar, geral, ou aumentar a produção de relações económicas.

De uma forma geral, quando nos centramos na análise do conceito de desenvolvimento, a cultura não emerge como um contributo determinante na sua composição. Na maioria dos casos a referência é feita de forma generalista e muito pouco precisa, e em regra os programas propostos não incluem medidas ou ações sobre a cultura. Bastará por exemplo comparar o que é proposto, por exemplo, em termos de Educação com o conteúdo Cultura para concluir que as Agendas para o Desenvolvimento não dão relevância à questão da cultura. Esta desconformidade entre a importância reconhecida e a ausência de medidas caracteriza toda a ação da comunidade internacional. Não há portanto uma visão comum sobre o modo como se intervém no campo da cultura nem sobre de que forma ele contribui ou não para o desenvolvimento.

A questão da relação da cultura com o desenvolvimento é no entanto um tema presente nos diferentes debates da UNESCO desde a década de cinquenta. Há no entanto uma grande diversidade de interpretações sobre o papel que a cultura deverá ter no desenvolvimento, algumas mesmo contraditórias. Em cada país ou mesmo regiões há também diferentes visões sobre o papel da cultura no Desenvolvimento. Por exemplo, no Brasil, durante o Ministério de Gilberto Gil, a cultura constitui um sector estratégico, o que levou a um conjunto de ações e políticas, enquanto noutros países, o estado retira-se da esfera de intervenção da cultura, considerando este tipo de ações como dispensáveis.

Há ainda elementos adicionais neste problema. Por exemplo, muitos estados consideram que a sua intervenção no campo da cultura tem como objectivo reforçar a cultura "nacional" enquanto outros consideram que o que é relevante é reforçar a integração das diferentes culturas que vivem dentro dum determinado território. Se por exemplo Moçambique, durante muito tempo o objectivo do Ministério da Cultura foi o de valorizar o papel da cultura nacional; o Brasil, pelo seu lado, desenvolve uma política cultural mais voltada para a sua diversidade, procurando através da valorização das culturas (negras, indígenas, caboclos) aumentar a integração social deste grupos e diminuir as assimetrias sociais e económicas no âmbito da discriminação positiva. Em ambos os casos se acentua a relevância da cultura no âmbito de objetivos económicos e políticos. Já no caso português, o estado diminui claramente a sua intervenção na esfera cultural, justificando a necessidade de contenção orçamental para dismantelar uma boa parte do sistema cultural existente, com a argumentação da sua fraca sustentabilidade.

O que nos interessa relevar nesta questão é que a relação entre cultura e desenvolvimento é uma questão complexa que depende da forma como o problema é colocado e da matriz teórica que utilizamos sobre os

conceitos de cultura e desenvolvimento. O problema é tanto mais complexo quanto sabemos que entre a produção teórica feita nos centros académicos, quase todos eles situados nas universidades europeias e norte-americanas, e a realidade da vida das comunidades locais nos diferentes territórios alvo dos programas de desenvolvimento, há igualmente uma grande distância.

Para além da polissemia do conceito de desenvolvimento, verifica-se igualmente uma profunda clivagem em relação ao que são ações facilitadoras do desenvolvimento que podemos considerar de carácter cultural. Por exemplo a ideia que é necessário capacitar agentes locais, que implica o reconhecimento das especificidades culturais (culturas locais, processos económicos, sistemas de trocas, relações simbólicas, redes sociais de entreajuda, etc.); ou mesmo a ideia que o Desenvolvimento se mede por índices, (Índice de Desenvolvimento Humano) o que leva a ações de desenvolvimento no campo da educação, saúde e economia (rendimento); ou ainda de que o desenvolvimento depende da existência da livre-troca e da democracia, sendo portanto necessário concentrar o esforço em três áreas, economia, política e segurança. Estamos perante um mundo de opções que se diferenciam praticamente em termos de filosofia de vida.

Sabemos hoje, por exemplo que o conceito de democracia ou de liberdade individual não é necessariamente convergente com outras formas de direito e organização social que privilegia a gestão de grupo. Ou por exemplo que o conceito de progresso não se ajusta a todas as sociedades, sem que isso implique uma menor atenção à dimensão humana dos membros da comunidade.

Em suma a relação entre cultura e desenvolvimento é um campo complexo. Um campo em que a ideia de desenvolvimento é uma invenção eurocêntrica, que tem por base a teoria do valor e o mercado, ou se quisermos da ideia de Riqueza. A ideia do crescimento económico

infinito, a ideia de que a pobreza se deve ou à incapacidade (preguiça) ou a uma distribuição injusta da riqueza. Sabemos hoje que a riqueza ou o problema da fome não pode ser apenas resolvido através da criação de oportunidades e de uma melhor distribuição dos recursos. É necessário por isso incluir na reflexão sobre a forma de resolução de alguns dos objetivos uma dimensão sobre os locais problemas.

Também é evidente hoje que não pode haver uma ação fora da dimensão das realidades locais, tal como não pode deixar de haver uma implicação dos locais sobre a produção de ideias gerais. A tradicional clivagem da teoria social de oposição entre tradição e modernidade, onde o primeiro par representa o bloqueio e o segundo termo o caminho a seguir, deverá ser abandonado. É hoje necessário repensar a ideia de desenvolvimento de forma a incluir outras dimensões do ser humano e da sua diversidade.

A evolução da relação Cultura e Desenvolvimento

As políticas culturais e a sua relação com a questão do desenvolvimento através dos organismos internacionais

A UNESCO é o organismo das Nações Unidas que trabalha sobre as questões da cultura. O primeiro elemento de reflexão sobre as políticas culturais e o desenvolvimento surge em 1966 na Declaração de Princípios sobre a Cooperação Cultural que no seu artigo primeiro reconhece que cada cultura tem dignidade e valor que deve ser respeitado e preservado (a); cada povo tem o direito e o dever se desenvolver a sua cultura (b); e que essa riqueza e diversidade, as suas inter influências fazem com que toda as culturas façam para duma herança comum da humanidade. Trinta e cinco anos depois é aprovada a Convenção para a protecção e Promoção da Diversidade Cultural (2005), que Portugal Rectifica em 2007 e o Brasil em 2006 cujos objetivos são:

- a) Proteger e promover a diversidade das expressões culturais;*
- b) Criar condições que permitam às culturas desenvolver-se e interagir livremente de forma mutuamente proveitosas,*
- c) Incentivar o diálogo entre culturas por forma a garantir intercâmbios culturais mais intensos e equilibrados no mundo, em prol do respeito intercultural e de uma cultura de paz;*
- d) Fomentar a interculturalidade a fim de desenvolver a interacção cultural, no intuito de construir pontes entre os povos;*
- e) Promover o respeito pela diversidade das expressões culturais e a consciencialização do seu valor a nível local, nacional e internacional;*
- f) Reafirmar a importância dos laços entre cultura e desenvolvimento para todos os países, em especial os países em vias de desenvolvimento, e apoiar as acções realizadas nos planos nacionais e internacional para que se reconheça o verdadeiro valor de tais laços;*
- g) Reconhecer a natureza específica das actividades, bens e serviços culturais como portadores de identidades, valores e significados;*
- h) Reiterar o direito soberano dos Estados a conservar, adoptar e pôr em prática as políticas e medidas que considerarem adequadas à protecção e à promoção da diversidade das expressões culturais no seu território;*
- j) Reforçar a cooperação e a solidariedade internacionais num espírito de parceria, a fim de, aumentar as capacidades dos países em vias de desenvolvimento no que se refere à protecção e à promoção da diversidade das expressões culturais.*

Como podemos verificar no nosso sublinhado, a alínea f) reafirma a ligação entre a cultura e o desenvolvimento. E vai mais longe, preocupando-se em afirmar essa importância para os Países em vias de desenvolvimento, bem com a intenção de apoiar ações que promovam essa ligação.

Como veremos esta convenção culmina um longo caminho onde esta questão, a da sua consequente formulação duma política cultural ganhará relevância nos documentos da UNESCO. Contudo, essa mesma relevância dada nos documentos da UNESCO não tem correspondência

nos diversos documentos sobre o Desenvolvimento, nomeadamente nos Objetivos de Desenvolvimento do Milénio.

A emergência e consolidação das Políticas Culturais

A Conferencia Intergovernamental de Veneza em 1970 produz o primeiro documento orientador das políticas culturais como instrumento de desenvolvimento. Trata-se duma recomendação da UNESCO sobre as políticas culturais a implementar

Em 1970, na Conferência Intergovernamental sobre os Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros, surge um primeiro documento orientador da recomendação para a criação de políticas culturais com o objectivo de promover o desenvolvimento dos espaços territoriais nacionais.

Este movimento dá origem a diferentes reflexões e conferências regionais. Por exemplo, em Helsínquia reúne-se de 1970 a 1972 a "Conferencia Intergovernamental sobre Políticas Culturais Europeias" em 1973 em Yogyakarta, na Indonésia a "Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais na Ásia" e em 1975 na "Conferencia Intergovernamental sobre Políticas Culturais em África" que se reúne em Acra, no Gana e que se concretiza com apoio da Organização da Unidade Africana (OUA) e que fica conhecida como Africacult- Acra 1975.

Este último encontro em Acra, no continente africano é considerado o momento em que os países menos avançados reivindicam a inclusão da dimensão da cultura como ato de desenvolvimento. Com olhos na dominação colonial do continente e da sua recente condição de autonomia consideram que "o desenvolvimento cultural não é somente o correctivo qualitativo do desenvolvimento senão a verdadeira finalidade do progresso (...) lembraram das dificuldades surgidas e os fracassos que trouxeram consigo um desenvolvimento orientado, até então, para o crescimento puramente quantitativo e material. (...) Uma

aceitação mais geral do conceito de desenvolvimento socioeconómico integrado, que tenha as suas raízes profundas nos valores culturais..."

Trata-se dum momento inicial da justaposição entre cultura e desenvolvimento económico, em que o atraso derivava da situação de dominação colonial a que os povos europeus haviam sujeitado os africanos. Considerava-se portanto que o desenvolvimento e libertação eram duas faces duma mesma moeda.

Estas recomendações terão profundas implicações na América Latina, sobretudo quando considera que é necessário um diálogo entre as comunidades urbanas e rurais, entre as minorias étnicas ou "comunidades naturais". Esta questão vai colocar na agenda política latino-americana a questão dos "povos indígenas" e questionando os diferentes programas de desenvolvimento, reivindicando aquilo a que se chamará o "desenvolvimento integral".

É certo que esta é em larga medida uma visão de cultura centrada nos aspectos mais antropológicos, étnicos e mesmo exóticos. Há ainda uma ausência da dimensão da cidadania e da participação cultural com direito da comunidade. A reflexão internacional e multilateral inicia um processo de diálogo com os diferentes países e regiões geopolíticas de raízes culturais. No entanto estas conferências vão dar origem a diversas visões de cultura como componente do desenvolvimento

Em 1978 será em Bogotá, na Colômbia e Caracas na Venezuela que se reunirá a "A Conferência Intergovernamental sobre as Políticas Culturais na América Latina e das Caraíbas". No informe desta conferência importa destacar a associação entre a cultura com a melhoria das condições de vida e sua contribuição ao desenvolvimento integral como um tema a incorporar nas agendas das políticas de desenvolvimento para além das formulações clássicas. De um modo geral este documento desenvolve as propostas que surgiram em Acra em 1975.

A questão da ligação entre a cultura e o desenvolvimento torna-se complexa e polémica, suscita posições extremadas, que se vão polemizando nas conferências seguintes. Em 1982 na "Conferência Mundial sobre políticas Culturais" que se realiza no México chega-se a um acordo sobre o aprofundamento e enriquecimento dos conceitos para um debate que permita um avanço nas relações entre cultura e desenvolvimento. As conclusões deste encontro vão influenciar profundamente o trabalho da UNESCO nos anos seguintes, com base na convicção que só pode haver um desenvolvimento equilibrado dum determinado espaço se nesse projecto for incluída a dimensão cultural.

A conferência do México dá também origem à proposta da UNESCO para criar a década Mundial para o Desenvolvimento Cultural. A primeira inicia-se em 1988 e terminará em 1997, nela se desenvolvendo vários trabalhos de relevância.

Durante esses primeiros dez anos a UNESCO promoveu a concretização de diversos trabalhos de investigação sobre a relação entre a cultura e o desenvolvimento. É uma década fértil na produção de diversos trabalhos sobre as relações entre cultura e desenvolvimento.

Em diferentes lugares do mundo foram realizadas sob o auspício da UNESCO diversos trabalhos de investigação, produziram-se documentos, publicações e sobretudo foram realizada inúmeras experiências em diferentes locais. Muito deste trabalho merecerá certamente uma reflexão mais aprofundada. Basta por exemplo olhar para o "Relatório Final da Comissão" para verificar que "todas as formas de desenvolvimento, incluindo o desenvolvimento humano, estão determinadas em última instância por factores culturais".

A Diversidade Criativa é estruturada a partir de uns princípios onde considera a dimensão cultural no desenvolvimento como uma forma de manter as "maneiras de viver juntos", como uma variável para o

crescimento económico e um maior bem-estar e propor um conjunto de acções concretas à comunidade internacional.

Os trabalhos da Comissão levaram a convocar a Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento em Estocolmo, na Suécia em 1998. Nesta conferência destacam-se um conjunto de princípios fundamentais sobre a relação entre cultura e desenvolvimento sustentável e que “os fins do desenvolvimento humano é a prosperidade social e cultural do indivíduo”

Ora o Plano de Acção elaborado nesta Conferência dá uma elevada relevância às questões da criatividade e da inovação na criação do progresso num mundo global, constituindo a cultura um compromisso para criar condições para a paz mundial a partir da redução da pobreza.

Introduz ainda o princípio de respeito à liberdade cultural e as contribuições da cultura ao desenvolvimento; “a harmonia entre a cultura e o desenvolvimento, o respeito das identidades culturais, a tolerância pelas diferenças culturais em um marco de valores democráticos pluralistas, de equidade socioeconómica e de respeito à unidade territorial e pela soberania nacional, são alguns dos requisitos necessários para uma paz duradoura e justa”. No seu objectivo primeiro o Plano de acção recomenda aos Estados-Nações que adoptem medidas para “Fazer da política cultural um componente central da política de desenvolvimento”.

E com isto chegamos ao ano 2000 onde a Assembleia Geral das Nações Unidas, aprova a Declaração do Milénio e os Objectivos de Desenvolvimento do Milénio que configuram o compromisso da comunidade internacional para a luta contra a pobreza e a fome. No entanto, malgrado o trabalho feito pela UNESCO, a cultura não surge associada a estes objetivos, muito embora diversos programas das Nações Unidas o passassem a ser, como por exemplo os diferentes programas do Banco Mundial, da UNICEF, da OMS entre outros.

De um modo geral todas as políticas internacionais e os organismos multilaterais para a cooperação e o desenvolvimento adoptam estas directrizes, onde a cultura está ausente.

Porque é que a cultura está ausente do desenvolvimento?

No postal anterior desenvolvemos a longa lista de declarações da UNESCO onde é feita a ligação entre a Cultura e o Desenvolvimento. Contudo, como iremos verificar neste postal, nas demais declarações das restantes organizações das Nações Unidas, embora esta ligação seja reconhecida, ele está ausente em termos de acções.

No primeiro postal sobre estas questões colocamos a hipótese sobre a dificuldade de operacionalizar essa ligação. Vimos também, a propósito da Declaração da UNESCO sobre a Diversidade Cultural que essa diversidade é vista como um importante ativo, que se por um lado deverá ser usada para criar melhores possibilidades de desenvolvimento, o seu não reconhecimento é apontado como causa para alguns importantes falhanços nos objetivos do desenvolvimento.

Será que essa situação se irá alterar nos novos Objectivos de Desenvolvimento Sustentável?

Vejamos como os Objectivos de Desenvolvimento do Milénio foram definidos em 2000. Já num artigo no *Informal Museology Studies* avançamos um pouco nesta análise. Agora avançamos mais um pouco. A Declaração do Milénio e os ODM que a corporiza são documentos que expressam um compromisso, o possível na época (2000) entre os estados membros. É um documento que se orienta para a resolução de problemas, como a fome e a pobreza, a redução da mortalidade infantil, a educação básica, a saúde materno infantil, a igualdade de género, o combate a doenças (HIV e Malária) e a protecção do ambiente. Como corolários destes sete objetivos propõe ainda uma Parceria Global, como objectivo de governação. Entre estes oito objetivos nenhum se refere especificamente à cultura.

Vimos no ponto anterior que em 1998 se havia reunido em Estocolmo, na Suécia uma Conferencia Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento. O que foi discutido nesta conferência da UNESCO não influencia a declaração do Milénio, feita pelas Nações Unidas dois anos depois. Embora a cultura esteja presente de modo transversal nestes objetivos, num de forma mais directa do que noutros, não há nada que diga respeito à cultura.

Poderíamos argumentar de que há questões, que pela sua essência são questões culturais. Por exemplo as questões de igualdade de género. Não bastará legislar sobre a questão, É igualmente necessário promover uma transformação de mentalidades junto das populações. Nas avaliações sobre o grau de concretização dos objetivos essa questão torna-se evidente, com os países onde, por tradição a mulher tem um papel subalterno na sociedade, a apresentarem valores muito baixos de concretização deste objectivo. É certo que será expectável que a concretização de outros objetivos, como por exemplo a entrada das raparigas no sistema de ensino, venha, a prazo alterar esses valores. Sabemos por exemplo que pessoas mais instruídas tem melhores oportunidades de trabalho, tendencialmente terão menos filhos e mais tarde, que terão uma maior participação na sociedade, etc. Mas nem sempre esses poderão ser os resultados, ao mesmo tempo que sabemos que eles serão alcançados num horizonte temporal para lá do definido (que foi o de 15 anos).

Estamos portanto numa situação em que para além da construção de uma narrativa sobre a relevância da cultura no desenvolvimento, uma narrativa que encontrou nos países africanos recém-independentes um especial acolhimento, essa narrativa acabou por legitimar um conjunto de ações que ancoraram a consolidação de identidades locais com base na tradição, ao mesmo tempo que se procuravam criar acções a partir das realidades locais, dos saberes locais, e dos modos de estar locais para melhorar a vida das populações, para combater a fome e a

doença, para criar acesso á processos educativos, para melhorar formas de associativismo camponês, para melhorar infra-estruturas urbanas, para melhorar a gestão ambiental, evitando a delapidação dos recursos naturais.

Verificamos hoje que estas narrativas são hoje apresentadas como exemplos de boas-praticas e constituem base de roteiros para a construção de ações. Uma narrativa que não se constitui apenas na UNESCO, mas que já contamina outras organizações como por exemplo o PNUD, FAO o Banco Mundial. A questão não é contudo completamente universal. Por exemplo o FMI não dá um destaque a esta questão. Podemos dizer que há regiões onde a narrativa se apresenta de forma mais evidente, como por exemplo na Ibero América, outras com menor expressão, como no Sudoeste asiático. Em África a narrativa tem vindo a perder relevância, como se pode verificar pela ausência da palavra cultura no sítio da União Africana.

Embora seja hoje claro que o desenvolvimento já não é apenas o crescimento económico, sendo necessário acrescentar também dimensões como a saúde e bem-estar e a educação numa perspectiva de sustentabilidade, a cultura ainda não ganha relevância. Ainda se encontra posições onde a cultura é considerado um travão ao desenvolvimento, sobretudo quando cultura é confundida com tradição e modo de produção tradicional.

Há portanto toda uma nova reflexão que é necessário fazer no campo da busca de um lugar da cultura no desenvolvimento. Uma reflexão que para além dos enunciados que ligam a cultura e desenvolvimento deverão aprofundar as formas práticas que evidenciam a necessidade de trabalhar a partir das culturas locais em diálogo de saberes.

Não é contudo certo que a questão da cultura venha a estar na agenda dos novos Objetivos do Desenvolvimento do Milénio os ODS. Essa como já salientamos no trabalho "Leitura da Agenda Pós-2015" essa parece

ser uma das suas fragilidades. O que é necessário fazer para colocar a cultura no centro do desenvolvimento?

O que é necessário fazer para ligar Cultura e Desenvolvimento?

No ponto anterior colocamos a questão porque é que a cultura não está ligada ao desenvolvimento. Concluímos defendendo que para além das grandes narrativas sobre a relevância da dimensão da cultura na questão do desenvolvimento, para além das grandes declarações internacionais, se verificava uma certa ausência de ações. É certo que essa ausência é mais pressentida nuns lugares do que noutros. Mas de uma maneira geral, verifica-se, que com excepção da Ibero-América, uma tendência para que essa questão se venha a diluir.

Seja por falta de meios financeiros, seja porque a cultura não seja uma necessidade humana básica (renda, alimentação, saúde, educação, urbanização, ambiente, género) com expressão do Índice de Desenvolvimento Humano. Mais, muitas vezes a cultura não surge como necessidade social.

Na maioria dos países do mundo a cultura não é olhada, ao nível dos seus planos estratégicos, seja ao nível nacional, regional ou local, como um objectivo a concretizar fora das dinâmicas normais das que já se verificam no mercado. (Indústrias Criativas).

Olhando igualmente para os processos de formação de profissionais nas áreas da cultura também verificamos que, na sua maioria, são formações que são pouco procuradas. A investigação também encontra dificuldades de acesso a financiamentos. Também aqui verificamos a tendência da Ibero-américa de se destacar deste cenário pela positiva. Sem investigação inovadora não é possível analisar o que está a suceder e, em certa medida é impossível propor boas práticas ou

roteiros para partilha de boas experiências. Não será sequer possível avançar com investigação inovadora.

Como alterar essa situação?

Quanto a Nós há dois caminhos a prosseguir:

a) Por um lado rever tudo o que tem sido feito no panorama internacional para colocar a questão da ligação entre cultura e desenvolvimento no centro dos debates.

b) Por outro lado promover a divulgação de experiências relevantes onde a cultura constitui um factor de desenvolvimento utilizando as ferramentas da participação cidadã e da WEB 2.0.

Nos próximos pontos daremos conta de algumas reflexões neste domínio.

Uma revisão do trabalho de ligação da cultura ao desenvolvimento

Num ponto anterior já esboçamos as linhas cronológicas que levou à ideia de Política Cultural e da sua ligação ao desenvolvimento. Nele também recordamos o trabalho do nosso colega, Pedro Cardoso Pereira, sobre a Relação do Património com o Desenvolvimento (Doutoramento) e da Cultura com o Desenvolvimento (Pós-Doutoramento).

É necessário olhar para o que se passou desde no debate internacional, na UNESCO e nas Nações Unidas para entender as razões que levam, por um lado à ligação entre a Cultura e o Desenvolvimento no plano conceptual, ao mesmo tempo, em que por outro lado, as ações práticas não demonstrem a necessidade duma ligação do desenvolvimento à cultura. Ainda que em muitos casos, o não desenvolvimento seja atribuído a uma menor atenção às especificidades culturais.

Há uma questão que merece ser relevada neste domínio. Os processos de construção de Declarações, Recomendações ou mesmo Convenções, seja pela UNESCO, seja pelos demais organismos das Nações Unidas resultam de longos processos de procura de consensos e compromissos. Eles constituem um instrumento de regulação internacional, que é vertido para os processos legislativos de cada Estado. A força de lei desta regulação internacional, embora não colida directamente com interesses internos dos estados, muitas vezes colide com interesses particulares instalados. Se os grandes princípios não são colocados em causa, há sempre modos de aplicar que os tornam mais ou menos eficientes. Por isso muitas vezes se oye que a ONU estabelece grandes princípios que são pouco efectivos.

Há no entanto, no âmbito da questão do Desenvolvimento, um novo processo que se instalou, por via da Declaração do Milénio e do Estabelecimento dos Objetivos de Desenvolvimento do Milénio (ODM), que não constituindo um instrumento legal (Convenção) acabou por influênciar profundamente o modo de agir da comunidade em relação a esses objetivos. Na avaliação que tem vindo a ser feita dos ODM, para além dos resultados obtidos e das dificuldades sentidas em alcançar alguns deles em diferentes regiões, muitas vezes se afirma que estas objetivos, praticamente monopolizaram as agendas internacionais, impedindo que outros objetivos ou outras agendas encontrassem espaços de afirmação.

Ora isto explica em parte a razão de que apesar das várias declarações e da ligação que nelas é feita entre cultura e desenvolvimento, da sua defesa por parte dos profissionais e mesmo do esforço de investigação, esta agenda se tenha tornado secundária em relação às ações do desenvolvimento mais "duro":

A evolução da relação da cultura com o desenvolvimento no plano das organizações internacionais, estados e multisectoriais

Ora os instrumentos mais relevantes na UNESCO disponíveis são (listagem não exaustiva):

- 1972 Convenção Património Mundial Cultural e Natural.
- 2001 Declaração sobre a Diversidade Cultural
- 2001 Convenção sobre a Protecção do Património Cultural Subaquático
- 2003 Convenção para a Salvaguarda do Património Imaterial
- 2005 Convenção sobre a Protecção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais
- 2011 Recomendação sobre as Paisagens históricas, incluindo um glossário

Os instrumentos mais relevantes no Campo do Desenvolvimento podem ser encontrados

- Relatórios do PNUD (Agencia das Nações Unidas para o Desenvolvimento) sobre Desenvolvimento Humano
- 2014 Relatório sobre Desenvolvimento Humano
- Relatórios do Banco Mundial
- Relatórios do Painel Intergovernamental sobre Alterações Climáticas
- Declaração de Paris sobre a eficácia da ajuda ao desenvolvimento, 2005 Reunião de Doadores, março 2005

Estes documentos são fundamentais para entende de que forma é que alguns países integram a estratégia da cultura no campo do desenvolvimento. Há alguns países europeus que já o fizeram, eis alguns exemplos não exaustivos:

- "Navigating culture: A road map to culture and development". , Finland 2000
- Denmark Culture and Development – Strategy and Guidelines, Danida, Copenhagen.
- Swiss Agency for Development and Cooperation,

- Estratégia Cultura e Desenvolvimento da Cooperação Espanhola (2006)
- Culture and Media in Development Cooperation, Suécia, 2006.

Tal como outros países que incluem a cultura nos programas de cooperação (França, Grã-Bretanha, Alemanha, USA, Canadá, Japão, Brasil, China, etc.

Em suma, no campo do desenvolvimento quer países quer organismos internacionais multilateral, como o Banco Mundial, a Organização Mundial de Saúde, a Organização Mundial do Trabalho, organizações regionais (Banco Interamericano para o Desenvolvimento ou mesmo a organização Estados Americanos) acabam por iniciar de diferentes modos a integração da cultura nos programas de desenvolvimento. Estas diferentes formas de olhar para a cultura e o desenvolvimento reflectem, que o desenvolvimento teórico quer a avaliação dos diferentes processos em curso.

Aprofundando informação e documentos

Na sequência da Declaração do Milénio e da adopção da Declaração dos Objectivos do Milénio estes documentos passam a constituir a estrutura de orientação do desenvolvimento. Como já verificamos mais acima, nesta declaração não há uma referência explícita à questão cultural. A cultura argumenta-se é transversal às diferentes questões e está quase sempre presente nos debates. Contudo não existem, salvo algumas excepções, medidas efectivas relacionadas com a cultura.

Por exemplo em Portugal, as questões do desenvolvimento são tratadas pelo Instituto Camões. O Instituto da Cooperação e da Língua, tutelado pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros. À partida poderíamos pensar que haveria uma ligação entre língua e cultura, pelo que aqui haveria uma ligação entre as questões da cooperação, ou da ajuda ao desenvolvimento. Mas facilmente percebemos que não existe essa relação ao nível dos programas e projecto, sendo que a questão da

língua e da cultura é trabalhada numa perspectiva do ensino. A cultura surge fundamentalmente em termos de acordos culturais. É necessário também não esquecer a questão da lusofonia, que nos afastaria deste tema, mas que já trabalhamos noutros postais. Chama-se ainda a atenção para a tradição portuguesa de desenvolver uma Ajuda ao Desenvolvimento através de diferentes ministérios, como o caso da educação, saúde, defesa, administração interna, justiça, etc. Podemos pois encontrar no antigo Ministério da Cultura, hoje reduzido à categoria de Secretaria, algumas acções de desenvolvimento cultural, no campo do património e das artes, em regra sem uma ligação explícita à questão do desenvolvimento. Essa ligação emerge nas questões das políticas públicas, sempre na sua ligação entre a cultura como criador de riqueza.

Ainda em Portugal é necessário ter em linha de conta algumas organizações que por tradição efectuam uma ajuda ao desenvolvimento. Tal é o caso da Gulbenkian, da Fundação EDP, Fundação Oriente, Fundação Luso Americana com diferentes escalas de envolvimento. Mantém-se contudo a situação em que fora da formulação de políticas públicas internas, a questão da ligação entre cultura e desenvolvimento não é operacionalizada através de programas específicos.

Em muitos países, a Ajuda para o Desenvolvimento é canalizada através da criação de Fundos. Por exemplo o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento e a UNESCO propôs em 2006 a criação dum projecto sobre um sistema de conhecimento sobre Cultura e Desenvolvimento a integrado no sistema de Gestão do Fundo do Milénio. Em 2013 este sistema produziu um relatório sobre Cultura e Desenvolvimento. Um relatório que é posteriormente completado com um contributo para os ODS que a partir de 2015 se irão discutir. Em 2010 o relatório resumido apresentado ao Secretário-Geral da ONU aborda esta questão.

Também na União Europeia a questão da cultura e a diversidade cultural como factor de desenvolvimento. São muitos os trabalhos que fazem a ligação entre a cultura e o desenvolvimento. Em 2010, em Girona, a Comissão Europeia impulsiona um debate sobre a Cultura como factor de desenvolvimento que tem repercussão sobretudo no mundo francófono e espanhol. A questão da economia criativa e das indústrias culturais vai encontrar alguma repercussão nestas questões. Não cabe no entanto aqui detalhar esse assunto, deixando-o para uma outra ocasião.

Interessa apenas aqui concluir a partir da revisão de literatura que aquilo que a UNESCO tem vindo a defender "a ligação entre cultura e desenvolvimento" se tem vindo a projectar como tema de debate e reflexão, mas não entronca directamente nos programas das Ajudas Internacionais ao Desenvolvimento. Há um avanço no âmbito da promoção de declarações, sem um avanço correspondente ao nível das práticas da Ajuda Internacional.

A questão parece estar a orientar-se neste momento para um reforço da evidência do papel da cultura na criação de riqueza nos países do centro, com uma ausência da cultura como factor de desenvolvimento nos países periféricos, onde ainda se continua a privilegiar os mecanismos clássicos da Ajuda ao Desenvolvimento

Em termos de bibliografia valerá a pena consultar a publicação da Unesco, de 2007, onde apresente uma bibliografia seleccionada sobre a questão da diversidade cultural, na sequência da aprovação da Convenção sobre a Protecção e Promoção Diversidade Cultural, que como já referimos acima contém explicitamente esta questão no seu artigo 13º.

Quando em 2010 as Nações Unidas convidam a uma maior integração da cultura nas políticas e estratégias de desenvolvimento, isso representa sem dúvida um importante reforço desta problemática. A

questão tem vindo a tornar-se mais visível. Há no entanto ainda uma dificuldade de definição de práticas. Aqui o nosso colega Pedro Cardoso Pereira, cujo trabalho acima referimos, deu um importante contributo teórico.

Cidadania, cultura e desenvolvimento

No postal onde abordamos a relação entre a cultura e desenvolvimento, defendemos que era necessário, por um lado fazer uma revisão sobre o trabalho feito, e por outro analisar as ferramentas de participação cidadã e pensar em termos de alternativa de ação.

Vimos no postal anterior que se deu um importante avanço teórico no campo da relação entre cultura e desenvolvimento. Verificamos que esse avanço se foi consubstanciando em importantes declarações nas organizações internacionais, que várias delas, entre as quais a União Europeia e a UNESCO desenvolveram reflexões e se esforçaram por integrar essas conclusões no campo das suas políticas públicas. Avançamos com a hipótese de que esse posicionamento teve um efeito positivo no incremento das indústrias culturais e da economia criativa. Sabemos que quando falamos de inovação, quase sempre se verifica a necessidade de associar ou aglutinar a cultura enquanto elemento catalisador. Neste postal vamos analisar as possibilidades de ação

A implementação da relação cultura e desenvolvimento

Uma das questões que entretanto verificamos, em relação às questões da ação, é que no Campo da Ajuda ao Desenvolvimento, processo pelo qual são financiados praticamente todas as atividades do desenvolvimento, é que existe uma diferença entre o norte e o sul. Nos países do norte, a cultura é abordada como indústria cultural ou como economia criativa. O seu papel no desenvolvimento surge pela procura do seu efeito multiplicador, ou se quisermos criador de riqueza na economia. Acresce os benefícios da cultura para o bem-estar geral e para a criação de inovação.

Já pelo contrário, no Sul, menos desenvolvido verificamos que a cultura embora seja considerada como um valor a incluir no desenvolvimento, as está normalmente ausente das práticas na Ajuda ao Desenvolvimento aos países periféricos.

Esta é uma situação que decorre fundamentalmente a ideia de que o desenvolvimento é destinado aos países do sul. Esta situação é responsável por uma "dupla consciência", em que o que é válido a norte, não é considerado como relevante para o sul, ainda que o fim (o objectivo) seja o mesmo. Estamos perante um caso de relevância fenomenológica. Num lado, um processo onde os meios são favoráveis aos fins, do outro lado, um processo onde os meios não são incluídos nos fins.

Como vimos apesar da Convenção da UNESCO de 2005 integrar esta relação, de em muitas das declarações sobre a relação estreita entre a cultura e o desenvolvimento, o que sem dúvida é um grande avanço, concluímos que a cultura ainda é um factor menor quando se fala de desenvolvimento.

Ou seja tomando como exemplo a relevância da diversidade cultural elemento de desenvolvimento. Apesar da consciência da diversidade, não podemos esquecer que por todo o mundo, em nome desse desenvolvimento e através de projetos, que são sujeitos os processos de aprovação das mesmas organizações que definem esta relação, essa mesma diversidade é colocada em questão. Os projetos não são construídos a partir das realidades locais, mas sim das realidades dos dadores.

Estaremos perante um daqueles paradoxos em que olhando para a diversidade cultural verificamos que está a ser destruída ou a ser processadas (recriadas). Erosão de valor para criar outro valor, potencialmente superior, ou partir do valor pré-existente para acrescentar valor?

É certo que a ideia de desenvolvimento é uma invenção. Mas será que podemos continuar a tolerar, por exemplo a violação da cultura local, para impor culturas de nível superior. É uma primeira questão de controvérsia. E talvez por isso esteja ausente das agendas da Ajuda ao Desenvolvimento. A questão da agenda da política de ajuda não será fácil.

E já acima verificamos que apesar de em 1998 o Plano de Ação da UNESCO na Conferencia de Estocolmo, isso não influenciou a definição da Agenda dos Objetivos do Milénio. Também já salientamos que isso demonstra a dificuldade de articulação entre várias agências das Nações Unidas. Há que pensar como ultrapassar este impasse.

A questão para resolver passa pela procura da alternativa para a cooperação internacional (ou a Ajuda ao Desenvolvimento) ser capaz de alocar a cultura (a diversidade como criatividade e capacidade de criar inovação) como instrumento de desenvolvimento da economia. Isso implica naturalmente colocar os indivíduos e as comunidades no centro da construção desse desenvolvimento. Ao invés de exportar modelo, a cooperação deverá construir modelo a partir das realidades locais. Só assim fará sentido a assunção de que a cultura é um factor de desenvolvimento. A Ajuda ao desenvolvimento como um processo de criar capacidade de intervenção local.

Também como já verificamos mais acima, tem sido a progressiva consciência desenvolvida pelos países menos avançados sobre a necessidade de incluir a cultura nas suas políticas de desenvolvimento, que leva a que essa questão ganhe relevância nas estratégias. Uma situação que surge fundamentalmente ao nível declarativo, e raramente ao nível dos programas e ações dos doadores. Localmente há governos que continuam a estabelecer programas e estratégias, que raramente acabam por beneficiar das ajudas internacionais.

A formação de estratégia das políticas culturais

Em vários países podemos verificar a existência de planos e estratégias de ação cultural. Há também um amplo referencial estatístico que recolhe dados sobre a contribuição da cultura para o desenvolvimento . Há inclusive quem defenda a necessidade das empresas implementarem um novo paradigma de relação com o mercado, em que ao invés dos produtores determinarem o que é que os consumidores consomem, que tem vindo a gerar aquilo a que consideramos a uniformização dos consumos com a consequente perda das diversidades locais; são os consumidores com a força da sua cultura local que escolhem o que querem consumir localmente. Defende-se portanto que as empresas que sobreviverão no mercado serão as que foram capazes a aproveitar o potencial local. As chamadas comunidades de consumidores. Isso seria também relevante para criar inovação A economia criativa é um amplo segmento que não cabe a aqui abordar. Há no entanto salientar aqui as suas ligações a sectores mais tradicionais, como a relação com o turismo, com a educação, entre outros serviços.

A dimensão da cultura seja através de planos e programas, seja através de ações, emerge já como um elemento fundamental do desenvolvimento. Ele no entanto emerge como um elemento muito próximo da governação local, das ações das comunidades. E esta é um primeiro elemento a reter na formulação de estratégias de ação. A da necessidade da cultura ser pensada numa escala local. É nessa escala, a da comunidade que a relação produz efeitos óbvios. Não são os grandes planos de cultura que geram efeitos, mas sim a multiplicidade de ações de diferentes atores nos seus diferentes contextos.

A relevância da participação dos cidadãos e das organizações que estes vão criando são os instrumentos mais relevantes da implementação duma estratégia de desenvolvimento com incorporação da diversidade

cultural. Uma conclusão óbvia que implica o reconhecimento duma agenda de ação.

As agendas das práticas culturais que geram desenvolvimento.

No postal anterior chamamos a atenção para a dinâmica local das intervenções no campo de diversidade cultural que estão a gerar desenvolvimento. Neste último postal sobre esta questão vamos olhar sem uma preocupação sistemática para algumas agendas sobre práticas culturais a partir das nossas observações empíricas. Trata-se duma listagem de observações de um contexto muito dinâmico com instrumentos de observação ainda muito pouco formalizados.

A primeira observação a fazer é que é necessário superar a visão de disciplinas. A cultura e o desenvolvimento é um todo e está em todo o lado. Trata-se dum fenómeno Transdisciplinar. Isto levanta a questão de que em todos os programas, para além da teoria, é necessário definir os objetivos de ação.

Segundo, se a cultura e o desenvolvimento são comuns, há que abandonar a tradicional definição de objetivos dos programas de ajuda ao desenvolvimento. Questões como o que é que deve ser feito em cada lugar, como deve ser feito e que resultados deverão ser obtidos deverá deixar de ser definidos de igual forma para todos os lugares. Isso parece ser improvável, num momento em que se redefinem os novos objetivos de Desenvolvimento Sustentável. A questão é saber então se é possível estabelecer compromissos a nível global, suficientemente amplos, para permitir ajustamentos locais.

Terceiro, se a cultura é tudo, ele deverá estar no centro das práticas. Se a cultura permanece como algo de distantes, não prioritário em questões como a fome, a educação, a saúde, o ambiente, ou a energia, ele nunca estará no centro das práticas sociais.

Quarto, apesar de tudo os trabalhos com grupos e com comunidades subalternizados tem mostrado a elevada relevância dos processos culturais para criação de processos de integração e reconstrução de sociabilidades. Isso é evidente te nos grupos:

- Mulheres,
- Emigrantes,
- Trabalho com comunidades pobres, com fome e marginalizadas
- Grupos minoritários
- Povos indígenas

Quinto, sendo evidente o benefício de partir do lugar da cultura para a construção de políticas publicas, globais e locais, há que procurar incluir os atores nos processos de formulação dessas políticas.

Será necessário portanto:

- Aprofundar a análise da transversalidade da cultura, nos âmbitos das políticas de desenvolvimento. É necessário repensar se a cultura se dissolve em outros sectores, ou assume a sua especificidade
- É necessário repensar a questão dos “direitos culturais da diversidade cultural”. É um campo de tensão entre a conservação e a recuperação ou revivalismos de identidades, ou mesmo de instrumentos de projecção estratégica, e o processo criativo de construção de riqueza. Há em muitos locais, sobretudo na América do Sul uma grande riqueza de projetos culturais que desenvolvem novas práticas que reforça a manutenção dos projetos culturais na agenda política. Algumas práticas que emergem no campo do património (por exemplo pontos de memória) são exemplos de criação de reconhecimento criativo da diversidade;
- É também necessário não esquecer que na segunda metade do século XX são criadas diversas instituições governamentais,

(ministério, direcções cultural, serviços culturais que criaram um corpo de profissionais que configuram a emergência dum campo de políticas públicas para a cultura. Um campo que contagia a intervenção das empresas, quer em praticas quer como espaço de poder simbólico.

- Apesar da abundante literatura sobre a questão a investigação sobre a relação cultura desenvolvimento ainda não é um campo de resultados consolidados nas ciências sociais, uma situação que se tende a manter devido à falta de financiamento para estas pesquisas.

Em suma: O excesso de retórica, entre concepções generalizadores e amplas do conceito de cultura e o discurso político centrado no objeto não permitem uma clareza na relação entre cultura e desenvolvimento. Isso produz, dum lado opinião do elevado valor da cultura para o desenvolvimento, face à opinião céptica da sua rela eficácia.

Isso tem lavado a procurar analisar com maior clareza a contribuições da cultura para o desenvolvimento. Essa contribuição leva em linha de conta a dimensão da intangibilidade da cultura. O seu valor expressa-se no tempo mais largo, não sendo evidente no tempo curto dos projetos. Nesse sentido, a ausência da dimensão cultural está ausente na avaliação dos projetos. Na nova economia, a expressão da imaterialidade tende a ganhar relevância, pelo que emerge uma oportunidade de inclusão duma análise mais profunda.

A cultura apresenta neste domínio uma vantagem no campo da cooperação para o desenvolvimento, o de se apresentar como um espaço de experimentação, cujos resultados poderão ser transmitidos a outros sectores da economia. A cultura é indispensável ao processo de reconhecimento e encontro entre os indivíduos e grupos nas nossas sociedades modernas. Trata-se portanto dum domínio de intervenção global com agentes ou atores de base local.

Há uma esperança no ar de que haja uma maior presença da cultura nas políticas de desenvolvimento a partir da contribuição desde propostas teóricas e executivas eficazes, ao fim comum de conseguir uma maior eficácia dos compromissos na luta contra a pobreza a nível internacional e os objetivos para o post-2015.

Os Indicadores UNESCO para a Cultura e Desenvolvimento

Os Indicadores de Cultura da UNESCO para o Desenvolvimento (IUCD) são um instrumento de avaliação das políticas de promoção cultural e permite avaliar, através de fatos e números, o papel multidimensional da cultura nos processos de desenvolvimento.

Os 22 Indicadores IUCD compreendem 7 dimensões chave e permitem demonstrar com dados de que modo a cultura e o desenvolvimento se influenciam e enriquecem mutuamente, avaliar o contexto para potenciar os recursos e os processos culturais para beneficiar os processos de desenvolvimento e dar uma visão de conjunto das oportunidades e desafios no plano nacional para orientar as políticas culturais e as estratégias de desenvolvimento com o objectivo da aproveitar cabalmente as possibilidades dadas pela cultura.

Objectivos

Os IUCD fornecem um quadro comum aos atores da cultura e do desenvolvimento para integrarem de forma mais eficaz a cultura nas políticas e estratégias de desenvolvimento. A metodologia da IUCD proporciona novos dados para criar capacidades a nível nacional para::

- Valorizar os dados estatísticos e de informação nacional sobre a cultura e o desenvolvimento;
- Orientar as políticas culturais para o desenvolvimento;
- Valorizar o papel da cultura na formação de estratégias e programas de desenvolvimento, nacional e internacional;

- Enriquecer uma base de dados sobre cultura e desenvolvimento à escala mundial

Contexto

A função da cultura no desenvolvimento não é hoje apenas reconhecida pelos atores culturais, como também tem vindo a ser crescentemente reconhecida pelos atores que trabalham as questões do desenvolvimento sustentável. São vários os documentos que reconhecem a relevância da cultura como motor do desenvolvimento sustentável e como instrumento da sua facilitação, definindo caminhos a seguir para formular uma nova agenda para o desenvolvimento. Entre eles destaca-se A Convenção da UNESCO sobre a Protecção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, de 2005, o primeiro acordo internacional que vincula juridicamente os eixos de integração da cultura e do desenvolvimento sustentável, assim como as resoluções 65/1 e 65/166 da Assembleia Geral das Nações Unidas, de 2010.

Apesar deste contexto promissor, até ao momento tem sido difícil recolher dados quantitativos para medir o contributo da cultura para o desenvolvimento o que contribui para marginalizar a cultura das estratégias de desenvolvimento nacionais e internacionais. A UNESCO e a Secretariado da Convenção de 2005 desenvolveu os IUCD para responder a este problema.

Os IUCD foram concebidos como um instrumento pragmático e eficaz que orienta a elaboração e análise dos indicadores com fins normativos nos países de baixo e médio rendimento. Os IUCD apresentam a oportunidade de reforçar os argumentos a favor da inclusão da cultura nas estratégias e programas relacionados com o desenvolvimento ao proporcionarem uma demonstração empírica da contribuição da cultura para o desenvolvimento sustentável, o crescimento económico e o bem-estar e progresso social. Por conseguinte os IUCD facilitam a aplicação

da Convenção de 2005 e das resoluções das Nações Unidas relacionadas com a cultura e o desenvolvimento.

Os IUCD preenchem a uma lacuna sobre a ausência de dados e a geração de novos conhecimentos. Facilitam a recolha de informação base para argumenta a relevância do papel da cultura na agenda das Nações Unidas sobre os objetivos do desenvolvimento sustentável pós-2015.

Metodologia inovadora : As ferramentas das IUCD proporcionam um guia, passo a passo para a construção e análise de 22 indicadores que destacam a contribuição multidimensional da cultura nos processos de desenvolvimento que analisa 7 Dimensões

Os Indicadores UNESCO de Cultura para o Desenvolvimento (IUCD) analisam 7 dimensões chave e oferecem uma visão global das interpelações entre cultura e desenvolvimento.

1. Economia - Mede a contribuição da cultura para o desenvolvimento económico;
2. Educação - Analisa a prioridade dada à cultura no interior do sistema educativo, tanto como um catalisador para a inclusão como para a diversidade;
3. Governação - Examina o sistema nacional de gestão cultural;
4. Participação Social – Ilustra o impacto das prática, valores e atitudes culturais sobre o progresso social;
5. Igualdade de Género –Avalia o contributo da cultura na aquisição e percepção da igualdade de género;
6. Comunicação – Analisa as condições existentes para a difusão e acesso aos conteúdos culturais.
7. Património – Avalia as políticas públicas para a protecção, promoção e sustentabilidade do património.

O desenvolvimento destas questões merecem o desenvolvimento dum projecto específico para a lusotopia.

BIBLIOGRAFIA

AAVV, (s/d). Contos Moçambicanos, Maputo, Instituto Nacional do Disco e do Livro, 86 páginas.

ABREU, Regina, e CHAGAS, Mário (orgs.), (2003). Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos, Rio de Janeiro, DP&A Editores, 316 páginas

ABUNGU, Lorna (2002). "Access to digital heritage in Arica: bridging the digital divide", in Museum International, UNESCO, Paris, nº215 (vol. 54, nº3), p.29

ALMEIDA, Miguel Vale. (2002). O Atlântico Pardo: antropologia, pós-colonialismo e o caso "lusófono". In: BASTOS, Cristiana. ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDMAN-BIANCO, Bela. Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002, p. 23-37.

AFONSO, Maria Fernanda (2004) O Conto Moçambicano: Escritas Pós-coloniais, Lisboa, Editorial Caminho, Coleções Estudos Africanos, 495 páginas

ARINZE , Emmanuel Nnakenyi, (1998). "African museums: the challenge of change", in Museum International, UNESCO, Paris, nº197 (vol. 50, nº1), pp. 31-37.

BALOGUN, Ola e aguessy, Hnorat, DIAGNE, Pathé e SOW, Alpha I. (1977). Introdução à Cultura Africana, Lisboa, Edições 70. 196 páginas.

BARRINGER, Tim e FLYNN, Tom ed, (1998) Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and Museum, London .New York, Rutledge, 224 p

BARTHES, Roland e MARTY, Eric (1987). "Oral/ Escrito" in Enciclopédia Enaudi, vol 11 Argumentação, pp 32-57

BASTOS, Cristiana (1998). "Tristes trópicos e alegres luso-tropicalismos: das notas de viagem em Lévi-Strauss e Gilberto Freyre" In Análise Social, xxxiii (146-147), 1998 (2.º-3.º), 415-43

BENJAMIN, Walter (1993). Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Lisboa, Relógio de água, 235 páginas

BOAS, Frans, (1996). Arte Primitiva, Lisboa, Fenda, 354 páginas

CANCLINI, Nestor Garcia (2008), Culturas Híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade, São Paulo, Ed USP, 395 p

CABRAL, Nelson Eurico (1989), "Qué museus en África del tercer milénio?", in Muesum, Unesco, nº 1, pp 59-61

CAPELA, José (1971), Moçambique pelo seu Povo, Porto, Afrontamento, 174 páginas

CAPELA, José (2002), O Tráfico de Escravos nos Portos de Moçambique, Porto, Afrontamento, 252 páginas

CARAMELO, Luís, (2002). Músicas da Consciência: entre as neurociências e as ciências do sentido, Lisboa, Publicações Europa América, 133 páginas

CARREIRA, António (1979). O Tráfico Português de Escravos na Costa Oriental Africana nos Começos do Século XIX, (Estudo dum Caso), Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar /Centro de Estudos de Antropologia Cultural

CAVACAS, Fernanda (2001). Provérbios Moçambicanos, Lisboa, Mar Além, 151 páginas

CASTELO, Cláudia (1996) "O Modo Português de Estar no Mundo": Luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961), Lisboa, Tese de Mestrado em História dos Séculos XIX e XX, Universidade Nova de Lisboa.

CÉESAIRE, Aimé (1971). Discurso sobre o Colonialismo, Porto, Cadernos Circunstância

CHABAL, Patrik (1994). Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade, Lisboa, Veja, 349 páginas

CHIEZE, Valérie, (1994). "Computerized inventorying of museum collections in Africa", in Museum International, UNESCO, Paris, nº181 (vol. 46, nº1), pp.30-33.

CHIMENE, Obed Horácio (1998). Era uma vez um coelho: contos populares, Maputo, Informação Pública, 71 páginas

CHOAY, Françoise, (1982/2008), A alegoria do Património, Lisboa, Edições 70, 306 p

CHOAY, Françoise, (2005), Património e Mundialização, Évora, Casa Sul Editora, 60 p

CHUQUELA, Lucília, (2003). "O Papel do Museu de História Natural, na educação da comunidade estudantil" in 1º seminário Nacional de Arquivos Bibliotecas, Centros de Documentação e Museus, Revista Convergindo, Maputo, pp 114-117

COLAÇO, João Carlos (2000) "Tradição e Modernidade nas Barracas do Museu em Maputo, in SERRA, Carlos, Conflito e Mestiçagem, Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, pp 145-187

CONNERTON, Paul (1999) Como as Sociedades Recordam, Oeiras, Celta

COOMBES, Annie E.(1994). Reinventing Africa: Museums, Material Culture and Popular Imagination, London, New Haven, Yale University Press.

COSTA, Alda, (2013) Arte e Museus em Moçambique: Entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (c. 1932-2004), Porto, Editorial Verbo.

COSTA, António Firmino da, (1997). "Políticas Culturais: conceitos e perspectivas", in Revista do Observatório das Actividades Culturais, OBS, n2, Lisboa, OAC, pp 10-14

CRAVEIRINHA, José, (2009). O Folclore Moçambicano e as suas Tendências, Maputo, Alcance Editores, 298 páginas.

CREUS, Jacint (2005). Curso de Literatura Oral Africana, Barcelona, CEIBA Ediciones/ Laboratorio de Recursos Orales, 338 páginas

DEBORD, Guy (2012). A sociedade do espectáculo, Porto, Antígona

DIAS, Jill (1963), Esculturas do Povo Maconde: álbum, Lourenço Marques, Instituto de Investigação científico de Moçambique

DIAS, Jorge (1952), Bosquejo Histórico da Etnografia Portuguesa (1939-1952), sep da Revista Portuguesa de Filologia, vol. II 143 p

DIAS, Jorge (1964), Os Macondes de Moçambique, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar/ Centro de Estudos de Antropologia Cultural, volume I, 180 p : Aspectos Históricos e Económicos", Volume II, 192, p cultura material.

DIAS, Margot, (1973). O fenómeno da Escultura Maconde chamada Moderna, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 50 páginas

DIOP, Alione (1976) "African Mouseuns" in ICOM-Information, nº 2 Março, 1976, pag. 30

EINSTEIN, Carl (1915). Nigerplastik, Leipzig, Verlag den Weissen Bücher, 34 páginas

FERREIRINHA, Felisberto, (1949). A estatuária dos Macondes, Lourenço Marques, Sociedade de Estudos da Colónia de Moçambique, Separata do Boletim, 19 páginas

FINNEGAN, Ruth (2008) Oral Traditions and Verbal Arts: A Guide to Research Methods), London/New York, ASA Association of Social Antropologists/Routledge

GANDOLFO, Gianfranco, e tal, (2009). Fábulas de Cabo Delgado, Maputo, Kapicua, 86 páginas

GILROY, Paul (1993) The Black Atlantic: Modernity and Double Consciouness, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press,

GUERREIRO, Manuel Viegas, (1966). Os Macondes de Moçambique: Sabedoria, Língua, Literatura e Jogos, Volume IV, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar. 351 páginas.

GUERREIRO, Manuel Viegas, (1982). "Guia de Recolha de Literatura Popular, Lisboa, IPPC, 47 páginas .

GUERREIRO, Manuel Viegas, (1987). "Literatura Oral Maconde e Sociedade" in GULBENKIAN, Fundação Calouste, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Lisboa, Actas do Colóquio de Julho de 1985, Fundação Calouste Gulbenkian, pp 171-179

GULBENKIAN, Fundação Calouste (1985) Catálogo da Exposição "Escultura Africana", Lisboa, Fundação Gulbenkian

GULBENKIAN, Fundação Calouste, (1987). Litterature Orale, Tradition Populaire, Actes Du Colloque, Paris, 20-22 Novembre 1986, Fundação Calouste Gulbenkian, 236 páginas

GULBENKIAN, Fundação Calouste, (1987). Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Lisboa, Actas do Colóquio de Julho de 1985, Fundação Calouste Gulbenkian, 236 páginas

HAMILTON, Russell G. (1981) Literatura Africana Literatura Necessários I Angola, Lisboa, Edições 70, 243 p.

HENRIQUES, Isabel Castro (2004) Território e Identidade - a construção de Angola colonial (1872-1926); Lisboa, Centro de História da Faculdade de Letras de Lisboa, 100 p

JOPELA, Valdemiro, (2006). Para uma caracterização da Poesia Oral nas Timbila dos Vacopi e alguns contributos do Português (1940-2005), Lisboa, Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 348 páginas

KUBIK, Gerhard (1970). Natureza e Estrutura de Escalas Musicais Africanas, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar

KULYUMBA, Pedro Guilherme (2002) "Museu Nacional de Etnologia" in Indico, serie II, nº 19, Abril-Junho, pp 14-19

KULYUMBA, Pedro Guilherme, (2001). Museu Nacional de Etnologia: 50 anos preservando a nossa história, Nampula, Museu Nacional de Etnologia, 86 páginas

LEITE, Ana Mafalda (1998). Oralidades & Escritas nas literaturas Africanas, Lisboa Edições Colibri, 153 páginas

LIMA, Mesquitela (1981). A Escultura Negro-Africana, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 55 páginas

MACEDO, Luís de e Montalvor, Luiz (1934): "Arte Indígena Africana, com uma selecção de obras", Lisboa, Edição Ática, 35 p.

MARGARIDO, Alfredo (1962), Poetas de Moçambique, Lisboa, Casa dos Estudantes do Império, 113 páginas

MARGARIDO, Alfredo (1964), Negritude e Humanismo, Lisboa, Casa dos Estudantes do Império, 44 páginas

MARGARIDO, Alfredo (2000) A lusofonia e os lusófonos: novos mitos portugueses, Lisboa, Edições Lusófonas, 88 páginas.

MASAO, Fidelis T, (1993). "Reviving the village museum in Dar es Salaam", in Museum International, UNESCO, Paris, nº177 (vol. 45, nº1), pp.57-59.

MONTEIRO, Luís (1992). Musica Oral e Etno-História: Apontamentos para um atlas de etnomusicologia comparada, Aveiro, Universidade de Aveiro, 32 páginas

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de (1969), "Introdução" in Escultura Africana, Lisboa, Museu de Etnologia do Ultramar, p. 3-22

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de (1971), Apontamentos sobre museologia: museus etnológicos, Lições dadas no museu de etnologia do Ultramar, Estudos de Antropologia Cultural, nº 6, Junta de Investigações do Ultramar, 112 p.

PEREIRA, Maria Manuela Cantinho (2005) O Museu Etnográfico da Sociedade de Geografia de Lisboa – modernidade, colonização e alteridade, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 605 p PERESTRELO, Maria Margarida, (2005). Prospectiva: planeamento estratégico num contexto de desenvolvimento regional, Lisboa, Tese de Doutoramento em Sociologia, ISCTE, 473 páginas

PORTO, Nuno, (2002). "O Museu e o Arquivo do Império (o terceiro império português visto do Museu do Dundo, Companhia dos Diamantes de Angola" in Bastos, Cristiana, ALMEIDA, Miguel V. e FELDMAN-BIANCO, Bela Trânsitos Coloniais, Lisboa, Imprensa das Ciências Sociais, pp 117-132

PORTO, Nuno, (2009). Modos de Objectivação da Dominação Colonial: o Caso do museu do Dundo, (1940-1970), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia, 698 páginas

PROPP, Vladimir (1979) Édipo à luz do Folclore, Lisboa, Veja, 202 páginas.

PROPP, Vladimir (1983). A Morfologia do Conto, Lisboa, Veja, 286 páginas

Ramos, Manuel João (2003). A Matéria do Património: Memórias e Identidades, Lisboa, Edições Colibri.

ROSÁRIO, Lourenço do (1985) "A Oralidade através da Escrita na Voz Africana", in Colóquio Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp 181-189

ROSÁRIO, Lourenço do (2001). Contos Africanos, Lisboa, Texto Editora, 96 páginas

ROSÁRIO, Lourenço do (2001). Contos Moçambicanos do Vale do Zambeze, Maputo, Moçambique Editora, 96 páginas

ROSÁRIO, Lourenço do (2008). A Narrativa Africana de Expressão Oral, Maputo, Texto Editores, 2ª edição Revista e actualizada, 320 páginas

Rousseau, Jean Jacques (1971). Emílio: Escritos sobre a Educação, Lisboa, Europa-América

Said, Ernest W. (2004). Orientalismo, Lisboa, Livros Cotovia.

SANGHOR, Léopold Sédar (1948). "Antologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache, Paris, PUF

SENGHOR, Léopold Sédar (1977). Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache de langue française précédés de L'Orphée Noir de Jean Paul Sartre, Paris, PUF

SIMPSON, Moira (1996). Making Representations – Museums in the Post-Colonial Era. London, Routledge

SIMPSON, Moira (2006). "O Mundo dos Museus: Novos Conceitos, novos modelos" in O Estado do Mundo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp 123-160

SOARES, Paulo (1988). "Introdução" in Novos Rumos: Exposição de Escultura Makonde Contemporânea, Maputo, Museu Nacional de Arte, pp 2-4

SOARES, Paulo (2000). "Tradição e Modernidade nas artes plásticas em Moçambique: autenticidade ou identidade) in SERRA, Carlos. Conflito e Mestiçagem, Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, pp 35-68 páginas

TRIGO, Salvato, (1985). "Literaturas Africanas de Expressão Portugueses: um fenómeno do urbanismo" separata do Colóquio Les Litteratures Africaines de Langue Portugaise: A la recherche de L'Identite Individuelle et Nationale, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, pp 545-552

TROPICAL, IICT Instituto de Investigação Científica, (1983). Novas Perspectivas em Etnomusicologia, Lisboa, Seminário realizado pelo Instituto de Investigação Científica Tropical, 16-20 Maio 1983, 89 Páginas.

VALVERDE, Paulo (1992a). Viagem ao País das Crianças e dos Diabos: o discurso da imagem da primitividade na literatura missionária portuguesa, Lisboa, Provas de Agregação em Antropologia Cultural, ISCTE (dactilografado)

ZIMBA, Benina, ALPERS, Edward, ISACMAN, Allen, 2005). Slaves Routes and Oral Tradition in Southern Africa, Maputo, Filsom Entertainment, 335 páginas.

