

Aline Chaves Rabelo

MAKUMBUSHO NI NYUMBANI? (MUSEU É LAR?)



mórula
EDITORIAL

ETNO
MUSEU

COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS
E IDENTIDADES EM MUSEUS
NACIONAIS DA TANZÂNIA,
KENYA E MOÇAMBIQUE

Fazendo prevalecer um conceito de unidade a despeito da heterogeneidade, eis como a ideia de nação se apresenta e passa a ser difundida em museus “ocidentais”: um povo, uma língua, um território. De que forma, porém, tornou-se possível a apropriação desses termos nos contextos africanos, nos quais os limites territoriais nacionais foram estabelecidos pelo imperialismo europeu, inscrevendo sob um mesmo domínio grupos étnicos tão distintos? O que vemos nesses “lugares de memória” criados por colonizadores para falar dos (e aos) colonizados? E em que medida essas instituições, nacionalizadas a partir das independências oficiais, se libertaram da museologia colonial?

Nos contextos africanos aqui analisados, as formas de representação baseadas em coleções etnográficas originárias das comunidades locais parecem oferecer significativos subsídios para refletirmos sobre essas questões e sobre a idealização de “identidades nacionais”.

REALIZAÇÃO:



APOIO:



Aline Chaves Rabelo

MAKUMBUSHO NI NYUMBANI? [MUSEU É LAR?]

**COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS
E IDENTIDADES EM MUSEUS
NACIONAIS DA TANZÂNIA,
KENYA E MOÇAMBIQUE**



mórula
EDITORIAL

**ETNO
MUSEU**

Este livro faz parte da Coleção *Etno Museu*, que se propõe à construção de uma antropologia de orientação pública, contribuindo para uma melhor articulação entre o conhecimento acadêmico e as demandas da sociedade, dos movimentos sociais e das instituições voltadas para a implementação de políticas relacionadas aos direitos humanos, à promoção da cultura e à valorização da diversidade social.

COORDENAÇÃO DA COLEÇÃO João Pacheco de Oliveira

COORDENAÇÃO EDITORIAL Vitor Castro

EDIÇÃO E REVISÃO Marília Pereira

FOTO (CAPA) Apresentação de dança tradicional de uma comunidade da região de Rukwa (sudoeste da Tanzânia), durante o Tanzania Cultural Days Festival, realizado no Village Museum, em Dar es Salaam. Na foto, os participantes portam artefatos tradicionais diante de uma tenda, de onde políticos assistem à apresentação. CRÉDITO: Aline Rabelo, 2016.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

Elaborado por Carla Rosa Martins Gonçalves – CRB 7/4782

R114m

Rabelo, Aline Chaves

Makumbusho ni nyumbani? (museu é lar?) : coleções etnográficas e identidades em museus nacionais da Tanzânia, Kenya e Moçambique / Aline Chaves Rabelo ; coordenação João Pacheco de Oliveira. – 1. ed. – Rio de Janeiro : Mórula, 2025. 276 p. ; 21cm. (Etno Museu)

Inclui bibliografia

ISBN: 978-65-6128-137-9

1. Museus nacionais – África. 2. Museus – Arte africana. 3. Museus e coleções etnológicas – África. I. Oliveira, João Pacheco de. II. Título. III. Série.

26-103578.1

CDD: 305.896074

CDU: 069:316.347(=1-86)



Rua Teotônio Regadas 26 sala 103

20021_360 _ Lapa _ Rio de Janeiro _ RJ

www.morula.com.br _ contato@morula.com.br

[morulaeditorial](#) [morula_editorial](#)

*À vovó Nair — quem teve a
força dos baobás.*

APRESENTAÇÃO

Este é o nono volume da *Coleção Etno Museu*, iniciada em 2020, dois anos após o avassalador incêndio das instalações do Museu Nacional, objetivando tanto informar os interessados e o público em geral sobre as antigas coleções etnográficas dessa instituição quanto estabelecer novos diálogos com aquele acervo e explorar possibilidades inovadoras de colecionamento e de trabalho etnográfico.

Embora vários desses livros tivessem como foco povos indígenas do Brasil, há igualmente, nas atividades do Setor de Etnologia e Etnografia (SEE) do Departamento de Antropologia do Museu Nacional e no Etno Museu: Laboratório de Pesquisa em Etnografia Participativa e Museologia Dialógica, uma grande ênfase nas tradições afro-brasileiras e africanas. Este é o terceiro volume publicado pelo projeto “Saberes Ancestrais Afrobrasileiros no Museu Nacional”, apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por meio do processo nº 407606-ETNO2022-o, projeto este coordenado por João Pacheco de Oliveira e desenvolvido por equipe técnico-científica composta por Michele de Barcelos Agostinho (doutora em História – UERJ), Crenivaldo Veloso (doutor em História – UNIRIO e chefe do SEE), Paula de Aguiar Silva Azevedo (doutoranda em Museologia – UNIRIO e gerente de coleções), Rachel Correa Lima (mestre em Preservação de Acervos – MAST) e, mais recentemente, por Clarisse Rosa Dias de Jesus (doutora em Memória Social – UNIRIO), todos integrantes do SEE e participantes do laboratório Etno Museu (cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq).

A autora deste livro é Aline Chaves Rabelo, doutora em Antropologia Social e Etnologia em regime de cotutela entre o PPGAS – Museu

Nacional/UFRJ e a *École des Hautes Études en Sciences Sociales* – EHESS. Sua tese de doutorado, intitulada “‘Se você quiser enfrentar um leão, você precisa ter uma lança’: O movimento indígena na Tanzânia e os contornos da etnicidade”, foi defendida em 2021 no Rio de Janeiro e em Paris, sob a orientação de João Pacheco de Oliveira (MN-UFRJ) e Benoît de L’Estoile (CNRS-CMH).

Este livro corresponde basicamente à sua dissertação de mestrado, defendida em 2015 no PPGAS – Museu Nacional/UFRJ, tendo realizado um estudo sobre coleções etnográficas africanas em uma perspectiva antropológica e histórica, procedendo a uma comparação entre museus nacionais da Tanzânia, do Kenya e de Moçambique.

Ainda que, na pesquisa de doutorado, Aline Rabelo tenha se voltado mais para aspectos ligados à etnicidade, mobilização por direitos e moralidades, o tema dos museus, coleções e exposições etnográficas a tem acompanhado em diferentes momentos de sua trajetória e tem sido de grande destaque em suas atividades pós-doutorais desenvolvidas no Brasil, na França e na Tanzânia.

Durante o mestrado, Aline trabalhou na equipe de pesquisa do projeto de reformulação da sala África do Museu Nacional/UFRJ que, com curadoria de Mariza de Carvalho Soares, foi inaugurada em 2014 com o nome “Kumbukumbu — África, Memória e Patrimônio”, posteriormente sendo objeto de publicação nesta coleção Etno Museu.

Ao longo de três anos, de 2022 a 2024, atuou como consultora da UNESCO para as novas coleções e exposições africanas e afro-brasileiras do Museu Nacional/UFRJ, integrando as atividades do Programa Interinstitucional Museu Nacional Vive, em colaboração com o SEE e o Etno Museu.

Em 2024, ela acompanhou a visita de seus interlocutores *Maasai ao Pitt Rivers Museum*, em Oxford, Reino Unido, e a identificação e reencontro destes com artefatos produzidos por seus ancestrais. No ano seguinte, Aline Rabelo foi contemplada com o *Engaged Research Grant da Wenner-Gren Foundation*, dos Estados Unidos, com o projeto “*Amplifying the Living Cultures Project: Maasai Diplomacy and*

Decolonisation in Western Museums”. Em função deste projeto, Aline levou uma delegação Maasai, da Tanzânia e do Kenya, ao Musée du quai Branly — Jacques Chirac, em Paris, França, em julho de 2025.

Atualmente, Aline é pesquisadora pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo.

A publicação de sua pesquisa constitui, assim, uma importante contribuição para os debates sobre a reconstrução das coleções etnográficas do Museu Nacional, permitindo ampliar os horizontes para o continente africano e estabelecer diálogos com algumas experiências de formação de museus e exposições em um contexto pós-colonial e em estreita interlocução e sintonia com povos e identidades tradicionais.

João Pacheco de Oliveira

*Coordenador do Etno Museu: Laboratório de Pesquisa em
Etnografia Participativa e Museologia Dialógica*

AGRADECIMENTOS

Esta publicação é resultado da dissertação do meu mestrado realizado no Programa de Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS-MN) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Embora esteja sendo publicada em forma de livro somente agora — devido aos esforços que priorizei ao doutorado e a outros trabalhos subsequentes — considero que ela continua original no que propõe apresentar, sobretudo nos contextos brasileiro e lusófonos. Por isso, agradeço primeiramente ao professor João Pacheco de Oliveira Filho por ter insistido em fazer esta publicação acontecer. Tendo me orientado durante o mestrado e o doutorado, João sempre confiou no meu comprometimento com minhas pesquisas, ainda que elas me impusessem desafios significativos — como a minha inserção em um “campo” ainda não estudado por antropólogos sociais brasileiros e a necessidade do contínuo aprendizado do Kiswahili (ou suaíli), *lingua franca* do leste africano. Como orientador, João Pacheco me concedeu grande autonomia em minhas escolhas, ao mesmo tempo em que me trouxe sua sabedoria e conhecimento nos momentos mais acertados — até mesmo quando nossa distância cruzava os oceanos.

Meus agradecimentos à editora Mórula — Vitor Castro, Marília Pereira e Patrícia Oliveira — por todo cuidado, esmero, atenção e paciência despendidos no processo de edição deste livro. Agradeço, igualmente, a toda a equipe do Setor de Etnologia e Etnografia (SEE) do Museu Nacional e do Etno Museu: Laboratório de Pesquisa em Etnografia Participativa e Museologia Dialógica, coordenado por João Pacheco, pela oportunidade e pela viabilização desta publicação no âmbito da Coleção *Etno Museu*.

Por se tratar de um trabalho resultado do mestrado, agradeço especialmente aos professores do PPGAS-MN/UFRJ, que contribuíram mais diretamente na minha formação naquele período: Giralda Seyferth (*in memoriam*), Luiz Fernando Dias Duarte, Adriana Vianna, John Comerford, Renata Menezes, Edmundo Pereira e João Pacheco de Oliveira Filho. Por terem aceitado compor a banca examinadora da defesa de minha dissertação, agradeço as valiosas contribuições de Mariza Soares, Edmundo Pereira, Susana Abrantes, Maria Barroso e John Comerford. Sou também enormemente grata ao PPGAS-MN, ao Prof. João Pacheco e a Aurélio Vianna, por terem tornado viável a realização do meu trabalho de campo do mestrado no leste africano, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento da bolsa que permitiu minha integral dedicação ao curso por dois anos.

Não posso deixar de agradecer aos que foram sempre solícitos e eficientes funcionários da secretaria e da biblioteca do PPGAS-MN: Adriana, Afonso, Anderson, Ana Carla, Bernardo, Carla, Dulce, Marcelo, Márcio e Rita.

Com muito afeto, agradeço aos meus colegas do PPGAS-MN, especialmente aqueles que se tornaram queridos amigos durante o mestrado: Everton Rangel, Bárbara Pires, Lucas Freire e Morena Freitas; aos meus amados amigos de longa data, da minha cidade natal, Juiz de Fora (MG): Elisa Berg, Teo Pasquini, Beto Paixão e Diogo Liberano; aos amigos, que minha graduação em Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense me presenteou: Alexandre Durão, Giso Maia, Jordana de Almeida, Roberta Sanches, Fabio Maleronka, Caio Gonçalves Dias, Valterlei Borges, Walerie Gondim e Leandro de Paula — a este último, um agradecimento especial por ter compartilhado comigo, tão de perto (embora tão longe fisicamente), o cotidiano nada fácil que o segundo semestre de 2014 nos apresentou. Além de Leandro, Gata (*in memoriam*) foi minha principal companhia durante a escrita da dissertação, me ajudando a renovar meu ânimo diariamente.

Agradeço, muito especialmente, à Tina, Kitia Singo, Jack, Maurice Gatera, Bridgit Muasa e Mukhaye, pela amizade que resistiu às distâncias intercontinentais, e por terem sido fundamentais, cada qual a seu modo, na continuidade das minhas pesquisas e no fortalecimento de meus vínculos com o leste africano. O reconhecimento de um carinho particular também a Werner e EB (e a seus filhos, Alex e Sebastian), por terem gentilmente me acolhido enquanto moravam em Dar es Salaam — e a Rui Sérgio Murieta, quem generosamente possibilitou essa ponte.

Minha enorme gratidão aos curadores, pesquisadores, diretores, educadores, guias, recepcionistas e técnicos “*fundi*” do *Kijiji cha Makumbusho (Village Museum, em Dar es Salaam, Tanzânia)*, do *Makumbusho ya Taifa na Nyumba ya Utamaduni (National Museum and House of Culture, também em Dar)*, do Museu Nacional de Etnologia de Nampula (Moçambique) e do *Nairobi National Museum (Kenya)*, por sua presteza e cooperação com esta pesquisa. Um agradecimento especial ao primeiro diretor tanzaniano do *National Museums of Tanzania*, Fidelis Masao, ao curador Wilbard Lema, e ao artista Petro Mayige (*in memoriam*), os quais não apenas me abriram os primeiros caminhos de pesquisa na Tanzânia, como também se tornaram meus importantes interlocutores e amigos nos anos que se seguiram.

Por fim, agradeço profundamente à minha família, especialmente aos meus tios e padrinhos, José Roberto e Rosa, e aos meus primos-irmãos, Victor, Rafael, Túlio, Ana Cristina e Tainá, pelo grande afeto e por estarem sempre torcendo por mim.

Aos meus amados pais, Denize e Galileu, e à minha irmã, Natana, agradeço por todo o apoio, presença e por tanto amor. À minha saudosa vovó Nair (*in memoriam*), serei eternamente grata por todos os seus ensinamentos e cuidado, que continuam me acompanhando em todos os meus passos.

SUMÁRIO

PREFÁCIO — 17

João Pacheco de Oliveira

INTRODUÇÃO — 21

CAPÍTULO 1

**OS MUSEUS A PARTIR DE
PERSPECTIVAS HISTÓRICAS** — 31

CAPÍTULO 2

AS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS — 93

CAPÍTULO 3

**O CONTEÚDO ETNOGRÁFICO E OS
RECURSOS MUSEOGRÁFICOS** — 141

CAPÍTULO 4

MUSEU NACIONAL PARA QUEM? — 201

CONSIDERAÇÕES FINAIS

**MAKUMBUSHO NI NYUMBANI? L(UG)AR
DE MEMÓRIA COMPARTILHADA** — 239

REFERÊNCIAS — 245

ANEXOS — 259

PREFÁCIO

Pode um museu nacional ser concebido como um lar? À primeira vista, o título desse livro surpreende e chama a atenção do leitor, confrontando os usos e significados que inconscientemente atribuímos a um museu. A fabricação da ilusão museal parece não poder prescindir do exótico, da beleza dos nossos mortos, da fragilidade e impureza daqueles outros (que se imagina não existirem mais ou estarem em via acelerada de extinção).

Ao invés de ser um lar, um museu nacional, na sequência dos gabinetes de curiosidades dos imperadores, foi, nas metrópoles coloniais, concebido ora como uma imensa feira de riquezas, ora como um depósito de troféus. A glória de um império colonial seria evidenciada ao trazer para um espaço dentro de suas cidades as maravilhas e os supostos horrores de mundos longínquos, através de ficções e artifícios sutis, colocando aquela parte da humanidade de joelhos perante o seu cidadão comum.

A pesquisa empreendida por Aline Rabelo com museus em Dar es Salaam (Tanzânia), Nairobi (Kenya) e Nampula (Moçambique) nos coloca diante de uma outra forma de construir museus e conceber modos de transmissão de memórias e de produção do orgulho nacional. Para os povos que foram invadidos e submetidos ao poder europeu, que sofreram o apagamento e a estigmatização de suas tradições por meio de uma tenaz imposição econômica, linguística e epistêmica, os museus podem ser espaços em que os membros daquelas nações possam ter valorizadas sua diversidade cultural e seus próprios ancestrais — é o que ensinam a Aline Rabelo o primeiro curador e diretor africano do Museu Nacional da Tanzânia (NMT), Fidelis Masao, e outros de seus interlocutores.

Aos museus africanos agora nacionalizados cabia celebrar as tradições de suas populações, destruindo “a falácia colonial de que a África não tinha uma cultura da qual se orgulhar”. Os museus devem ser como uma caixinha de música que desperte em seus visitantes memórias reprimidas e subalternizadas, recuperando palavras, pessoas, cores, gostos e sentimentos sistematicamente perseguidos e algumas vezes esquecidos. Precisam permitir uma experiência rica e totalizante daquela herança cultural que procede de seus ancestrais e é inequivocamente sua. Tais lugares de memória precisam, sobretudo, ser um acolhedor lar, um resgate da riqueza cultural da jovem nação.

A diversidade linguística, cultural e religiosa desses países é enorme, com povos que comportam milhões de pessoas e espaços territoriais significativos. O colonialismo buscou explorar ao máximo rivalidades e tensões como instrumento de dominação. Isso exacerbou diferenças culturais, estimulou antagonismos étnicos, gerando enormes dificuldades para a independência política, assim como contradições e complexos dilemas para uma posterior articulação desses povos em uma unidade nacional. Em termos históricos, isso ainda é muito recente e segue em efervescência. A transformação de grandes unidades étnicas em uma estrutura estatal é um processo bastante complexo e repleto de paradoxos e ambiguidades, o que claramente se expressa na formação de museus nacionais.

A publicação desta pesquisa sob a forma de livro é muito importante para os debates atuais sobre patrimônio cultural realizados atualmente no Brasil. Por baixo das imensas diferenças históricas e culturais entre Brasil e África, a experiência trazida por Aline Rabelo em seu estudo sobre aqueles quatro museus africanos é fundamental para que possamos nos questionar sobre a construção de museus que pretendem representar a nação brasileira. Será que eles, em alguma medida, contemplam a preocupação de contrapor-se — ou ao menos — distinguir-se do Ocidente e de suas estruturas coloniais?

A reconstrução das coleções etnográficas do Museu Nacional a partir de 2018, movimento do qual Aline Rabelo tem sido participante,

coloca um novo desafio para o reerguimento de um museu nacional, convocando os outros da nação (povos indígenas, comunidades quilombolas, religiões afro-brasileiras, comunidades tradicionais e minorias) para fazerem parte deste processo. Dialogar com a experiência africana é de grande importância para não reduzir a diversidade da nação a registros meramente antropológicos e científicos, despolitizando as diferenças. Trata-se da possibilidade de uma refundação de um museu nacional que recupere as tradições autóctones e as forças vivas da nação, contribuindo para a construção de uma identidade que não seja o simples espelhamento da experiência ocidental.

Cabe destacar também o valor e a importância dessa pesquisa realizada por Aline Rabelo e agora transformada em livro. Uma vez que impõe um mergulho em sociedades e civilizações radicalmente distintas da formação nacional, tal investigação seria um desafio gigantesco e possivelmente insuperável para uma estudante brasileira de mestrado, especialmente sabendo que contaria com recursos muito escassos (de limitados fundos de pesquisa nacionais) e com prazos reduzidos. Há que considerar ainda que a pesquisadora seria frequentemente vista como uma “mzungu” (europeia ou branca ocidental), precisando aprender como lidar com os privilégios e restrições que essa identidade lhe imputa em cada um daqueles países.

Aline Rabelo, no entanto, soube superar os obstáculos e alcançar resultados muito importantes. Antes de iniciar o mestrado, ela já estivera por três meses na Tanzânia, dominava o inglês e já fora iniciada no uso do swahili, língua oficial do país, falada pela maioria da população e por uma área cultural e linguística bem mais ampla. Essa experiência anterior a ajudaria diante das adversidades. Mesmo com as dificuldades e a demora para o credenciamento oficial de sua pesquisa, Aline conseguiu avançar sociabilizando, fazendo contatos, realizando entrevistas, frequentando espaços culturais, arquivos, bibliotecas e livrarias, de modo que, ao iniciar a sua pesquisa no interior das instituições, já dispunha de muita informação sobre a história e significação daqueles museus para o país. O seu texto é marcado por uma rigorosa

contextualização dos eventos e personagens ocorridos nos museus ou que, de algum modo, possam afetar a sua estrutura e funcionamento.

O primeiro capítulo contém 158 notas de rodapé, algumas bastante alentadas, que possibilitam ao leitor uma compreensão dos museus dentro da história desses países. Fornecendo copioso material etnográfico e histórico, algo importante para uma sólida análise e interpretação, é também imprescindível para o leitor brasileiro, que, graças à narrativa densa e erudita da pesquisadora, consegue ser introduzido aos dilemas e tensões daqueles museus africanos.

Não só a dissertação de mestrado de Aline Rabelo representou um avanço em termos da internacionalização da antropologia brasileira, como também lhe abriu caminhos para novas pesquisas, consolidando as suas relações com a Tanzânia e com o povo Maasai, daí resultando a sua tese de doutoramento (em co-tutela entre o PPGAS-Museu Nacional e a EHES) e novos e audaciosos projetos de levar o protagonismo de indígenas e comunidades de origem aos museus etnográficos do Reino Unido e da França.

Aproveitem esta cuidadosa e inspiradora viagem antropológica e histórica aos museus da Tanzânia, Kenya e Moçambique.

João Pacheco de Oliveira

Antropólogo, Coordenador do Etno Museu

INTRODUÇÃO

Museus nacionais são instituições de poder. São lugares onde elites — econômicas, culturais, políticas — comumente constroem narrativas sobre o que deve ser lembrado, compreendido, valorizado e imaginado sobre uma nação. Se museu é “lugar de memória”, como definiu Pierre Nora (1981), há que se considerar quem são os atores responsáveis por legitimar o que será compreendido enquanto memória, ou seja, o que merecerá ser lembrado e o que se pretende levar ao esquecimento. A dialética da memória institucional não é neutra.

Sob uma perspectiva bourdieusiana, podemos compreender que os museus se investem de uma autoridade respaldada por sua oficialidade, tendo o poder de emitir declarações legitimadas acerca de uma suposta realidade. Podemos interpretar que a própria composição e exposição das coleções não deixam de significar um “rito institucional”, nas quais objetos ou artefatos selecionados arbitrariamente passam a ser consagrados e adquirem um estatuto diferenciado. A “eficácia simbólica” (Bourdieu, 1989) dos modos de representação das instituições museológicas nacionais confere a esses objetos um lugar de nova significância e reconhecimento coletivo.

Museus nacionais geralmente vêm representar uma interface do Estado com a população, tendo como papel falar sobre ela, afirmar quem ela é, qual foi sua história e quais elementos devem ser ressaltados e reconhecidos como emblemas das identidades nacionais. Stuart Hall (2005), partindo da definição de Benedict Anderson (2005) de que “a nação é uma comunidade política imaginada”, reflete sobre o modo como as chamadas culturas nacionais estão sedimentadas em discursos, os quais se servem de estratégias representacionais para a formulação de sentidos que possam gerar identidades e a noção de

pertencimento. Historicamente imbuídos da responsabilidade de atuar de modo convergente aos ideais de consolidação ou reafirmação do Estado-Nação, museus nacionais contribuem nos processos de invenção e reificação de tradições e identidades.

Fazendo prevalecer um conceito de unidade a despeito da heterogeneidade, eis como a ideia de nação se apresenta e passa a ser difundida em museus “ocidentais”: um povo, uma língua, um território. De que forma, porém, tornou-se possível a apropriação destes termos nos contextos africanos, nos quais os limites territoriais foram fixados pelo imperialismo europeu e inscreveram sob um mesmo domínio grupos étnicos tão distintos? O que vemos nessas “lugares de memória” criados por colonizadores para falar dos (e aos) colonizados? E em que medida essas instituições, nacionalizadas a partir das independências oficiais das colônias em relação às metrópoles, se libertaram da museologia colonial?

Conforme constata Achille Mbembe (2013), a memória é campo de disputa e os museus se tornaram espaços de poder colonial. Partindo dessas afirmações do filósofo e historiador camaronês, argumento que a emergência dos museus coloniais esteve conectada à reafirmação da dominação da metrópole, à necessidade de classificar, atribuir sentidos e valores à cultura material dos “nativos” (categoria colonial britânica) ou “indígenas” (categoria colonial portuguesa e francesa). A diversidade étnica e cultural, mesmo quando reconhecida pelo colonizador — como foi o caso da política colonial britânica da *Indirect Rule* — precisava caber dentro de conceitos e unidades genéricas inteligíveis. O território da colônia, inventado pelo colonizador, constituía, em si, a primeira prerrogativa de atribuição de uma uniformidade. Dali partiria a instituição de categorias e ideias que serviriam para domesticar a heterogeneidade — essa que é uma constante ameaça tanto à soberania de uma metrópole colonial, quanto à premissa de unidade de um Estado-Nação.

Se, por um lado, certas concepções criadas pelo colonizador sobre o “nativo” passaram a ser refutadas com o advento da independência das

colônias, por outro, outras concepções coloniais foram incorporadas às agendas de *nation-building*. O regime socialista Ujamaa, por exemplo, implementado por Julius Nyerere na República Unida da Tanzânia na década de 1960, guardou continuidades com determinadas concepções da política colonial britânica da *Indirect Rule* [governo indireto] sobre o que deveria fazer parte do arcabouço da Cultura Nacional [*Utamaduni wa Taifa*, na língua suaíli]. De modo convergente, Mbembe (2013) observa como os museus africanos continuaram reproduzindo lógicas classificatórias ocidentais em vez de incorporarem epistemologias locais. Ainda, mesmo aquilo que se negava também contribuía para a formação de identidades nacionais. Benedict Anderson (2005), a propósito, elucida que a ascendência imediata dos nacionalismos nos mundos colonizados da África e da Ásia pode ser lida através das formas de imaginação do Estado colonial — ainda que os Estados coloniais fossem, geralmente, antinacionalistas.

Este livro pretende analisar, portanto, aspectos sobre como a idealização de “identidades nacionais” foi e vem sendo tratada, de modo mais específico, em determinados museus da Tanzânia, do Kenya e de Moçambique, sobretudo através das práticas de representação acerca dos grupos étnicos inscritos nesses territórios, por meio de coleções etnográficas. A partir de uma abordagem fundamentada em trabalhos de campo nesses três países, na escrita etnográfica e em pesquisas documentais, procurei investigar, comparativamente, interseções e distanciamentos entre concepções coloniais e pós-coloniais, bem como aproximações que os museus analisados compartilham entre si. Ademais, busquei atentar para alguns dos usos feitos desses espaços nas últimas décadas, em quais redes se encontram inseridos e como se articulam por entre propósitos que não se restringem somente à afirmação de identidades nacionais, mas que também visam atender a finalidades turísticas e (supostas) demandas da comunidade local.

Opto por organizar este trabalho em quatro capítulos, desenvolvendo análises que relacionam dados históricos a dados etnográficos — com exceção do Capítulo 1, no qual os recortes e combinações dos

dados históricos constituem uma estratégia analítica por si mesma. A partir de observações e reflexões sobre o que o “campo” apresenta, trago contribuições de autores que parecem dialogar com as discussões propostas nessa dissertação. Alguns deles estão presentes de modo transversal a este trabalho — muitas vezes não apenas na teoria, mas também na prática do fazer etnográfico. Além dos já mencionados, com ênfase em Achille Mbembe, é também o caso do antropólogo Johannes Fabian (1983), cujas reflexões auxiliam não somente em chaves de leitura sobre os usos do Tempo utilizados pelos museus e as marcações de afastamentos ou aproximações do objeto do discurso. Além de se constituir aqui como recurso teórico para analisar as construções textuais e imagéticas apropriadas pelas instituições em questão, examinar o tempo também inclui a observância da prática de seu compartilhamento com interlocutores no “campo”. O “Outro” e eu coexistimos e vivenciamos interações possibilitadas pelo trabalho de campo etnográfico — as quais não negligenciam a minha condição de pesquisadora, mulher, brasileira e, geralmente, considerada *mzungu* [branca ocidental], provocando respostas distintas de acordo com os grupos sociais e locais nos quais me insiro.

Essa foi, inclusive, uma questão decisiva para a redefinição dos meus objetos e metodologia de pesquisa. Inicialmente, meu estudo estaria voltado apenas para dois dos museus nacionais tanzanianos, localizados na cidade de Dar es Salaam: o Museu Nacional e Casa da Cultura [na língua original, suaíli, o Makumbusho ya Taifa na Nyumba ya Utamaduni — ou, em inglês, *National Museum and House of Culture*] e o Museu Vila [Kijiji cha Makumbusho — ou *Village Museum*). Planejava realizar meu trabalho de campo durante três meses nessas duas instituições, de modo a observar cotidianamente os processos internos, as dinâmicas dos profissionais entre si, as concepções envolvidas no arranjo dos objetos etnográficos e a interação do público (local e estrangeiro) com as coleções. Previa entrevistar e ter conversas informais com curadores, diretores, pesquisadores, recepcionistas e auxiliares dos museus a partir da criação de uma convivência diária com

essas pessoas. Acreditava que seria possível ter acesso à biblioteca e ao arquivo das instituições, como forma de entrar em contato com registros e documentos do período colonial.

Contudo, eu não consegui estabelecer uma comunicação prévia com os museus e, naturalmente, precisei lidar com o inesperado quando da minha chegada. Já havia morado por alguns meses na Tanzânia (um ano antes da ida para o trabalho de campo) e imaginava que alguma tensão decorreria do fato de eu ser pesquisadora estrangeira — o que não quer dizer que não estejam bastante acostumados com pesquisadores “*wazungu*” [brancos ocidentais], desde o período colonial. A burocracia, porém, foi maior do que era por mim esperada. Precisei submeter projetos a diversos comitês e conselhos — tanto do próprio *National Museums of Tanzania* (NMT), quanto à *Tanzanian Commission for Science and Technology*, uma instância voltada para todos os assuntos relacionados à pesquisa no território nacional. Fui solicitada a reescrever minha proposta, pois estava “muito abrangente” e não determinava qual era “o problema que eu queria resolver”. “Mas eu não pretendo resolver problemas...” — eu ressaltava. Minha intenção era trabalhar com uma metodologia dialógica “no campo” e observar os processos decorrentes não somente dessa abordagem, como também das próprias relações produzidas naquele espaço, sobretudo a partir do que se pretendia representar com as coleções etnográficas. Parecia soar estranho. “Por que não pegar uma coleção específica de objetos etnográficos para estudar?” — me sugeriram dois diretores do NMT.

Então eu pude compreender o tipo de demanda gerada por essa categoria genérica de “pesquisadores estrangeiros” e as consequentes expectativas locais a ela relacionadas. A busca dos *wazungu* por objetos etnográficos em museus africanos está automaticamente associada aos seus interesses pela “cultura material africana” enquanto objetos exóticos de arte. Não parecia fazer muito sentido, para aqueles diretores, eu estar ali pedindo para observar processos, ainda mais sem ter hipóteses determinadas e objetivas (segundo as expectativas dos administradores). Ainda assim, depois de quase um mês argumentando e

aguardando as muitas reuniões e pareceres, permitiram a realização da minha estranha pesquisa. “Provavelmente no Brasil eles trabalham de outra forma” — ouvi o comentário entre eles.

Recebi, enfim, uma declaração que me autorizava a pesquisar, mas havia algumas restrições burocráticas ressaltadas, além do pagamento de uma taxa diária estabelecida aos pesquisadores estrangeiros. Como eu já havia perdido muito tempo e os dias estavam então contados, optei por reformular meu projeto — não, eu não proporia estudar uma coleção de máscaras ou armas africanas. Apenas tive a percepção de que eu poderia expandir para outros campos o objeto de pesquisa e alterar minhas formas de análise. Substituiria a investigação mais densa centrada nos museus nacionais de Dar es Salaam, por um comparativo entre os dados que eu conseguisse ter acesso nestes dois museus tanzanianos, e também no Museu Nacional de Nairobi (*Nairobi National Museum* — NNM), na capital do Kenya, e no Museu Nacional de Etnologia de Nampula (MUSET), no norte de Moçambique. O tempo não trabalhava a meu favor, mas a diversidade de dados para uma análise comparativa parecia ser ainda mais profícua.

As primeiras informações históricas elementares que obtive sobre os Museus Nacionais da Tanzânia (NMT)¹ se apresentaram a mim durante meus primeiros dias em Dar es Salaam², quando me deparei, em uma das poucas livrarias da cidade, com o livro *Museology and Museum Studies — A handbook of the theory and practice of Museums*, de autoria de Fidelis Masao (2010). Nos meus últimos dias “em campo”, tive a singular oportunidade de conhecer pessoalmente esse que foi o primeiro curador e diretor tanzaniano do Museu Nacional da Tanzânia, e conversar longamente com ele em duas ocasiões. Graças à sua generosidade, ao me disponibilizar uma das fontes bibliográficas

1 Com exceção do que eu já havia conhecido durante minha primeira visita ao museu, em 2012, antes de iniciar o mestrado no PPGAS-MN/UFRJ.

2 Da segunda vez que estive na Tanzânia, no primeiro semestre de 2014, com o objetivo de realizar meu trabalho de campo de mestrado.

fundamentais de seu trabalho, foi possível ter acesso direto a uma compilação que reúne uma série de relatórios anuais, publicações de jornais e revistas, e artigos que dizem respeito ao museu, desde a sua fundação até alguns anos após a independência do país, quando foi nacionalizado. Documentos que cobrem praticamente todo o período colonial do Império Britânico no Tanganyika (parte continental da atual República Unida da Tanzânia). Além desse material, encontrei publicações importantes de diretores que sucederam Masao no NMT, além de uma facilidade maior em transitar e interagir com funcionários, artistas e visitantes do Museu Vila.

No Kenya, a minha entrada no campo foi muito mais tranquila, e já no primeiro dia em que procurei o *Cultural Heritage Department* e a *Education Section* do Museu Nacional de Nairobi (NNM) houve demonstração de receptividade à minha pesquisa. Entretanto, como não dispunha de tanto tempo no país, ficou inviabilizada uma pesquisa documental mais detalhada em seus acervos sobre a fundação e o desenvolvimento da instituição museológica, especialmente no que se referia às suas coleções etnográficas. Tive acesso, porém, a publicações institucionais mais recentes — diferentemente ao ocorrido na Tanzânia, onde elas estavam em falta, ou estavam para serem impressas, ou haviam se perdido mesmo³. Além de entrevistas com funcionários dos museus, realizei, ainda, uma etnografia detalhada sobre as exposições e as formas de representação adotadas pelo museu, sobretudo com relação aos grupos étnicos quenianos e suas respectivas coleções.

Também em Moçambique, o trabalho de campo foi bem aceito e a equipe do Museu Nacional de Etnologia de Nampula (MUSET) se mostrou bastante colaborativa. Por se tratar de uma instituição menor e menos burocrática, consegui ter um acesso mais facilitado a entrevistas e publicações — dentre elas, livros comemorativos escritos pelo

3 Com sorte, ao visitar outros museus nacionais na cidade de Arusha (localizada no norte da Tanzânia), consegui encontrar algumas últimas publicações por lá, empoeiradas e desgastadas pelos anos que passaram nas vitrines das recepções das instituições.

então diretor e a primeira “publicação científica” do museu, impressa quatro anos após sua fundação, ainda no período colonial.

Com base em dados trazidos por essas fontes documentais, procurei debruçar-me um pouco mais sobre certos aspectos históricos e políticos de cada um dos três países, relacionando-os às trajetórias das instituições. É disso que o Capítulo 1 basicamente trata (com extensas notas para o leitor que tiver interesse em aprofundar em precisões históricas e outros detalhes). Tenho consciência, entretanto, dos limites que esses recortes impõem, devendo ser tomados apenas como subsídio para contextualizações genéricas.

Tomo a ausência de qualquer uniformidade nas três seções do Capítulo 1 também como um experimento acerca das (in)conveniências de oferecer ao leitor tantas referências históricas. Percebi que assumir alguma descontinuidade, tanto no comparativo entre a construção das três contextualizações, quanto dentro de uma mesma, é reconhecer que a etnografia possui limitações e que essas não constituem, necessariamente, uma perda manifesta do trabalho. Inicialmente, entretanto, essas eram parte das minhas angústias: não ter tido acesso aos mesmos tipos de fontes históricas sobre os três museus e países; não ter um equilíbrio na quantidade de informações adquiridas sobre cada um deles; e não conseguir dar conta de remontar qualquer “totalidade” sobre as trajetórias institucionais relacionando-as aos seus respectivos contextos históricos e políticos — cada seção do Capítulo 1 poderia ser um embrião de uma tese. Entrar em contato com o argumento de Johannes Fabian (2008) em seu livro *“Ethnography as Commentary: Writing from the Virtual Archive”*, foi ao mesmo tempo desconcertante e reconfortante. Talvez minha monografia não precisasse ser enciclopédica, mas devesse ser encarada como um comentário. O que o leitor vai verificar, contudo, é o resultado de diferentes processos e momentos de escrita, onde comentários e pretensões enciclopédicas (como as inúmeras notas de rodapé do primeiro capítulo) podem coexistir.

O Capítulo 2 adentra a temática das coleções etnográficas a partir do modo como os museus se apropriam delas, seja tomando-as como

centrais em seus discursos, seja concentrando-as em “galerias etnográficas”, ou, ainda, utilizando-as na construção de narrativas curatoriais de outras salas. Procuo apresentar os *displays* a partir dos conceitos que os organizam, salientando relações com concepções coloniais e as preocupações na criação de representações que auxiliem na construção e consolidação de identidades nacionais. Nesse processo representativo, há um atravessamento claro das questões interétnicas, tanto entre grupos étnicos locais entre si, quanto entre africanos e não-africanos. Justamente por estar diante de tal complexidade, julguei pertinente desenvolver análises em torno das ideias gerais que aparecem. Entendo esse segundo capítulo enquanto exposição de comentários relevantes para a apresentação e compreensão das ambiências criadas, a serem melhor destrinchadas no capítulo seguinte.

A continuidade que se estabelece entre os Capítulos 2 e 3 é evidente. Entretanto, o terceiro faz um uso mais exaustivo dos conteúdos etnográficos encontrados nos recursos museográficos, realçando as comparações possíveis entre as formas de representação nos diferentes museus. Através das divisões ou dos subcapítulos “Recursos utilizados nos *displays*”, “Objetos, textos e legendas”, “Os textos para além das temáticas”, “A utilização das imagens” e “Tradição e os (con) textos da moral”, mergulharemos tanto nas estratégias adotadas pelas curadorias para a produção da efetividade de seus discursos quanto nos expressivos indícios que comunicam as tensões decorrentes da formação do dualismo tradição e modernidade.

Por fim, o Capítulo 4 diz respeito a outros usos que são feitos desses museus africanos, para além de se constituírem enquanto lugares que conservam e exibem emblemas nacionais. Então coloco em relevo dados etnográficos expressivos e aciono, novamente, a questão das relações interétnicas para pensar nas disputas que delas emergem e de que modo turismo e usos nacionais vão configurando seus públicos-alvo, diretrizes e programas. Trago, por fim, uma reflexão sobre identidade em um sentido mais amplo, como sugestão de uma possível compreensão decolonial acerca dos papéis de museus nacionais africanos no contexto contemporâneo.

Importante notar que provavelmente o leitor perceberá, em alguns momentos, um olhar analítico mais expressivo para as questões tanzanianas. Deve-se levar em consideração que, para o mestrado, tive a oportunidade de residir no país por quase cinco meses até aquele momento, conhecendo várias de suas cidades e regiões, e vivenciando experiências que me possibilitaram desenvolver percepções e interpretações mais elaboradas acerca das realidades locais.

Por último, cabe afirmar que não tenho a pretensão de passar, neste trabalho, por todas as questões significantes que encontrei ao longo das minhas pesquisas e nem de acreditar que mesmo aquelas eleitas para aqui serem abordadas serão esmiuçadas sob os pontos de vista analítico e teórico. Se, por um lado, essa limitação existe, por outro, minha proposta é, de fato, abrangente, tanto devido às circunstâncias oferecidas pelo reduzido tempo do trabalho de campo no mestrado, quanto pela intenção de ressaltar o quanto o tema deste estudo é vasto e rentável, permitindo adentrar uma grande variedade de caminhos exploratórios de análise e reflexão.

CAPÍTULO 1

OS MUSEUS A PARTIR DE PERSPECTIVAS HISTÓRICAS

DOIS MUSEUS NACIONAIS DA TANZÂNIA

A Segunda Guerra Mundial havia começado há pouco mais de um ano quando o *King George V Memorial Museum* foi aberto ao público. Sua fundação se deu graças aos recursos doados pela própria população do Território do Tanganyika⁴ — sobretudo por africanos⁵ —, diante de um apelo feito às comunidades locais para a construção de um memorial em homenagem ao recém-falecido rei George V⁶, somados a uma quantia equivalente que o governo disponibilizou dos fundos públicos.

4 *Tanganyika Territory* foi o nome dado ao país que hoje corresponde ao território continental da República Unida da Tanzânia, quando assumido pelo seu novo colonizador, o Império Britânico, após a assinatura do Tratado de Versalhes, em 1919, o qual marcou oficialmente o fim da Primeira Guerra Mundial e impôs uma série de indenizações a serem pagas pela Alemanha, pelos danos que ela havia causado ao iniciar a Grande Guerra. Dentre as indenizações, estava a entrega de todas as colônias africanas aos Aliados. Foi então que a *German East Africa*, da qual a atual Tanzânia fazia parte, passou a ser uma colônia britânica.

5 De acordo com um relatório publicado no *The Museums Journal* (v. 39, November, 1939, pp. 369-70), “*Rich people gave much, poor people gave their small contributions and thousands and thousands of people, who could not afford more, gave ten cents each*”. Em um outro relato, encontramos: “*It was made possible [a abertura do King George V Memorial Museum] by contributions of money from all communities in the Territory, especially from the Africans some of whom gave what they could even if it was only 5 cents*” (trecho extraído de um artigo apresentado por Nicol Smith, curadora do Museu de Zanzibar, em 1941, no Annual Meeting of South African Museums Association, que viria a ser publicado sob o título “*Two East African Museums*”, fazendo menção ao Zanzibar Museum e ao King George V Memorial Museum.)

6 George V, rei do Reino Unido, Irlanda e Domínios Britânicos, e Imperador da Índia, viveu até 1936, depois de ter ocupado o trono por vinte e seis anos. Seu reinado presenciou momentos históricos redefinidores de cenários políticos, como a Primeira Guerra Mundial, a ascensão do socialismo e do fascismo, o Movimento de Independência da Índia.

Inicialmente, não se havia deliberado o que tal memorial abrigaria. Apenas após a arrecadação dos recursos que se chegou à decisão, por meio de um comitê formado para aconselhar a melhor forma de utilização da verba, de que a construção de um museu atenderia bem ao propósito. A ideia, entretanto, não nascera naquela circunstância. A criação de um museu para Dar es Salaam, então capital do Tanganyika⁷, já havia sido concebida anteriormente e um certo esforço vinha sendo empregado nessa direção. Harold MacMichael, governador do Território do Tanganyika no período⁸, e primeiro idealizador do projeto⁹, era o responsável por ter reunido um grupo de entusiastas que se encarregaram de começar a coletar objetos de todos os cantos do país para fins expositivos. O local onde as peças estavam sendo alojadas, porém, era impróprio e não correspondia satisfatoriamente à proposta.

Inaugurava-se então, em 7 de dezembro de 1940, o primeiro museu do Tanganyika, ainda sem uma equipe de execução e de pesquisa

7 Atualmente, a capital da Tanzânia é a cidade de Dodoma — embora Dar es Salaam continue sendo o principal centro político e financeiro do país. A transferência administrativa de Dar es Salaam para Dodoma foi anunciada em 1974, mas permaneceu pendente até 1996. .

8 Sir Harold Alfred MacMichael (1882-1969), administrador colonial britânico, prestou serviços ao Império Britânico no Sudão antes de assumir como Governador do Tanganyika, em 1934. Ocupou o cargo até 1938, quando então tornou-se Alto Comissário do Mandato Britânico da Palestina, sendo substituído no Tanganyika por Mark Aitchinson Young.

9 De acordo com Kayombo (2005 *apud* Njombe, 1976) e Masao (2010), a ideia da construção de um museu em Dar es Salaam foi ainda anterior ao período colonial britânico. No início do século XX, havia um interesse geral da Alemanha em estabelecer museus em suas colônias africanas. Um geógrafo alemão, Dr. Hans Meyer, chegou a doar uma quantia significativa para a realização da proposta em Dar, em 1912. A primeira coleção do museu *Kulturgebäude* [pode ser traduzida como “cultural building” ou “construção cultural”, um “edifício de cultura”] se constituía, majoritariamente, de espécimes geológicas. O prédio onde as peças foram abrigadas, no entanto, foi bombardeado durante a Primeira Guerra Mundial, em 1914, soterrando consigo o interesse no estabelecimento do museu durante a colonização alemã.

estruturada, com coleções incipientes e objetivos em formulação. As funções recaíam sobre os membros do Comitê, um Conselho de Gestão apontado pelo governador em 1937, “*representative of all the Territory’s races*”¹⁰, os quais não possuíam conhecimentos específicos sobre instituições museológicas. Sabia-se, naquele momento, que o museu, único em um país tão extenso, poderia oferecer apenas “[...] a ‘Cross-Section’, as full and extensive as possible, through its geological structure, its geographical relations, its fauna and flora and through the activities, past and present, of its peoples, the latter, with, perhaps, main emphasis on the two fundamentals of prosperity: public Health and Agriculture”. Para tanto, seria necessário canalizar as energias na ampliação das coleções já existentes até que formassem “a full representation of all the country’s resources and activities”. A criação de uma livraria científica pública também compunha parte dos planos, bem como a missão de que o Museu deveria servir “as a solid foundation and common meeting ground for such cultural, scientific or art societies as already exist or may gradually develop in the Territory”¹¹.

Sua organização distribuía-se em sete seções: etnografia, história, geologia, geografia, silvicultura, história natural e higiene. A construção recém-inaugurada na época abrigava todas essas áreas temáticas em dois salões, divididos por um espaço central que conduzia à porta de entrada, arquitetada em ornamentações arábicas. De um lado, a cultura material dos grupos étnicos do Tanganyika partilhava

10 Há uma certa recorrência, em publicações contemporâneas sobre a criação do museu, no ressaltar o intento de que o espaço servisse a “todas as raças”. Os europeus pareciam salientar que aquela proposta não era voltada para eles mesmos. Nicol Smith (1941), por exemplo, finalizou seu *paper* com a conclusão: “*The Museum in Dar es Salaam hopes also to become a meeting place of all the races*”.

11 Os trechos citados no parágrafo foram transcritos do relatório elaborado por Clement Gillman (In *Reporting Thirty Years’ Work*. Ed: Meyer-Heiselberg, 1972), então presidente do Conselho do Museu, a respeito da abertura do Museu em 1940. Gillman (1882-1946) foi engenheiro da *Tanganyika Railways*, consultor do governo de Tanganyika e geógrafo, sendo conhecido pelos seus estudos pioneiros sobre a geografia da África Oriental. Para uma biografia de C. Gillman, ver Hoyle (1965).

o *hall* com uma ainda pequena exposição histórica. Do outro, acomodavam-se as demais seções, as “*purely scientific collections*” — nas palavras da então curadora do Museu de Zanzibar¹², Nicol Smith¹³, quem chegou a prestar algumas consultorias para o museu de Dar, criando as primeiras disposições dos objetos. Esses, por sua vez, estavam acompanhados por legendas apenas em inglês, mas identificava-se a importância de introduzir legendas trilíngues, escritas em inglês, suaíli¹⁴ e

12 O Zanzibar Museum é conhecido como Peace Memorial Museum, aberto em 1925 como instituição educacional e como memorial da WWI. Enquanto no Tanganyika o King George V Memorial Museum representa o primeiro museu do território, o Peace Memorial Museum foi o primeiro museu do arquipélago. Levando em conta a união de Tanganyika e Zanzibar, podemos então considerar o Zanzibar Museum como o primeiro museu do país — embora ele não seja considerado um museu nacional e não faça parte do National Museums of Tanzania, conforme veremos.

13 Ailsa Nicol Smith foi apontada, em 1935, como curadora do Zanzibar Museum, dez anos após sua inauguração. Sucedendo o primeiro curador Dr. Alfred Henry Spurrier, Nicol possuía experiência em trabalho museológico e manifestava interesse por antropologia, arqueologia e educação. “*Establishing professional links across the region, she lobbied for an East African museums federation, playing a leading role in the development of a new museum in Dar es Salaam in 1939. Her pioneering work drew praise from the Colonial Office in 1940, but her turbulent relationship with the Protectorate Government led to her resignation in 1942*” (trecho extraído do resumo de uma palestra intitulada “*Tackling “the problems of an isolated, overseas museum”: professional networks and curatorial challenges in the Zanzibar Museum, 1935-1942*”, realizada pela pesquisadora Sarah Longair (British Museum) no UCL Institute of Archaeology (Londres), em 12 de fevereiro de 2014. Cf. website <http://www.ucl.ac.uk/archaeology/calendar/articles/20140212>).

14 Na Tanzânia, o *Kiswahili* (suaíli), além de ser a língua do grupo étnico Swahili (ou *Waswahili*), funciona como *lingua franca*, além de ser considerada, constitucionalmente, como o idioma oficial da nação. Nascida do encontro de línguas bantas e o árabe, — além de receber influências de outros idiomas, como o inglês, alemão, hindi e português — o suaíli foi mais disseminado no interior de Tanganyika durante a colonização alemã (pois até então estava mais concentrado na — pois proveniente da — região litorânea), a partir de movimentos de resistência africanos. Embora o inglês seja a língua de um dos colonizadores, o fato de não ser adotado como língua de ensino desde a escola primária (diferentemente do Kenya) fortalece o suaíli e faz com que o inglês seja menos dominado pela população tanzaniana em geral. Ele é mais utilizado por aqueles que frequentaram o ensino superior e por pessoas que trabalham com turismo ou organizações estrangeiras. À parte o suaíli e o inglês, há mais de uma centena de línguas faladas pelos grupos étnicos tanzanianos. Ver mapa das línguas existentes e suas recorrências no

gujarati¹⁵ — as quais representariam todas as “três raças” predominantes na sociedade colonial.

Não era a proposta fazer do Museu um braço especializado de qualquer disciplina; ao contrário. Ele havia sido concebido de modo a oferecer essa natureza genérica. Contudo, o que se viu nos primeiros anos foi uma prioridade dada à montagem das coleções etnográficas e o desencorajamento de um esforço na formação de uma seção de História Natural¹⁶. Analisando as atividades reportadas nos anuários da instituição, percebe-se evidente esse investimento estabelecido na fase inicial do Museu. O argumento central, invocado frequentemente nas descrições dos relatórios, baseava-se na necessidade imediata de coletar e expor objetos que mostrassem “*the way of living of all the tribes of Tanganyika*”, uma vez que grande parte dos “antigos costumes” estava “desaparecendo” ou “sendo alterada rapidamente”. As mudanças seriam decorrentes do contato com o “Ocidente”, o qual colocava as “tribos africanas” no caminho do “desenvolvimento”. Dessa forma, fazia-se mais do que urgente a preservação de uma memória para as “futuras gerações”, antes que fosse “tarde demais”¹⁷.

território tanzaniano no Anexo A. (Nota: Neste trabalho, utilizo mapas etnolinguísticos desenvolvidos pelo Summer Institute of Linguistics — website Ethnologue.com — não por concordar ou corroborar com a natureza do projeto da instituição, mas por serem os recursos mais completos que pude encontrar para representar visualmente a distribuição étnico-linguística pelos territórios nacionais.)

15 Língua de origem indiana, da região homônima na Índia. De acordo com os primeiros anuários do King George V Memorial Museum, até 1944 o maior público do museu era formado por “*Asians*” (categoria “nativa” africana para sul-asiáticos) residentes na Tanzânia.

16 “*The Natural History is slight and was deliberately not encouraged. The Game Reserves of the Territory provide a living museum of its fauna and the cost of taxidermy and habitat groups was prohibitive. Only a few snakes, birds and shells as study collection are given. It is intended to represent the mammal fauna as completely as possible by photographs*” (Smith apud Meyer-Heiselberg, 1972, p. 10).

17 As palavras e expressões em português que destaco (e destacarei) entre aspas reportam categorias (por mim traduzidas) ou ideias utilizadas pelos sujeitos dos discursos aos quais me refiro, ou, ainda, a certos usos feitos pelo “senso comum”, discutíveis

A preocupação com o aumento das coleções etnográficas fica evidenciada quando, em 1945, o quadro de conselheiros do Museu optou pela criação de um “*Ethnographical Sub-committee*”, em meio a outros três: o *Post-war Planning and Development Sub-committee*, o *Education Sub-committee* e o *Library Sub-committee*. O foco nos propósitos educacionais da instituição, bem como no aprimoramento da biblioteca, demonstrados desde o princípio, ganhavam o planejamento de um suporte mais direcionado. Ao mesmo tempo, procurava-se igualmente fortalecer demandas que apresentavam um caráter prioritário: as coleções etnográficas, e as soluções para as inquietações advindas da Segunda Guerra Mundial — fase marcada por grandes dificuldades financeiras para a manutenção do Museu, em seus primeiros cinco anos¹⁸.

Apesar da identificação de que era fundamental coletar o maior número de espécimes etnográficas o mais brevemente possível, levou dez anos para que o King George V Memorial Museum conseguisse contratar um “*qualified curator*” e com dedicação integral ao ofício. Em função da escassez de recursos financeiros — em grande parte consequência da WWII — adiava-se ano após ano não somente tal contratação, mas, consequentemente, também as pesquisas de campo. Já a admissão de assistentes — africanos — para serviços gerais mostrava-se viável, seguida por um treinamento dos mesmos. A eles eram introduzidos desde a necessidade de execução de serviços de limpeza e de rotina¹⁹ até procedimentos museológicos específicos, como a recepção ou a condução de visitas guiadas.

analiticamente e antropológicamente. Também, conforme o contexto, podem estar imbuídas de alguma conotação irônica.

18 Informações trazidas frequentemente nos seis primeiros relatórios do King George V Memorial Museum.

19 Destaco uma frase encontrada em um dos relatórios publicados no *The Museums Journal* (vol. 39, November 1939, pp. 369-70) concernente ao treinamento oferecido pelo Zanzibar Museum aos assistentes africanos do Museu de Dar es Salaam: “*During this period, they also helped the regular attendants [of the Zanzibar Museum] with the*

Durante a ausência inicial de um curador, o presidente do Conselho, Mr. Gillman, foi a figura responsável pela condução das atividades mais elementares, dentre elas a organização das exposições e a administração geral do Museu. Pesquisadores e outros coletores contribuíam com a ampliação da coleção etnográfica, como foi o caso do polonês Korabiewicz²⁰, quem marcou de forma expressiva os últimos anos da primeira década da instituição, aumentando significativamente seu acervo. Ao menos duas vezes foi ele entrevistado pelo jornal *Tanganyika Standard*²¹: “If it is not done soon all hope of obtaining and presenting a reasonably full picture of the primitive background of Tanganika's African peoples could be abandoned,” declarou ao jornal em 1947. Em 1948, com o objetivo de divulgar²² a nova exposição “Ear-Plaques each 11-Lbs and Necklaces 7^{1/2}-Lbs”²³, o jornal publicou novamente uma entrevista com o coletor dos objetos, da qual destaco o trecho: “I would like to collect the circumcision costumes of all these various tribes but I feel all this work should have started 20 years ago. Tribal customs and ceremonies are dying out with the contact of civilization, and it is becoming more difficult every day to collect curios and relics of African culture”.

cleaning and routine work of the Museum in order that they should not despise menial work (a danger among literate Africans)”.

20 Apresentado em um artigo do jornal *Tanganyika Standard* (17 de outubro de 1947) como um médico polonês cujo passatempo preferido era a etnografia. Por um período de um ano, a partir de outubro de 1947, Korabiewicz recebeu a nomeação de “Assistent Research Officer” do King George V Memorial Museum (Cf. “Annual Report for the year 1946”).

21 O jornal *Tanganyika Standard* foi publicado pela primeira vez em janeiro de 1930, pela *Kenyan East African Standard Ltd*. A partir da criação da Tanzânia, em 1964, ele foi nacionalizado e tornou-se simplesmente *The Standard*. Mais tarde, por meio de uma fusão com o *The Nationalist*, passou a se chamar *Daily News*, um dos principais jornais de grande circulação da Tanzânia até os dias atuais, publicado na língua inglesa. Seu correspondente em suaíli é o *Habari Leo*, fundado em 2007.

22 Havia uma divulgação frequente das exposições (sobretudo temporárias) do Museu no *Tanganyika Standard*.

23 A medida de massa ou peso de 1 *Lb* (*pound-mass*) corresponde a, aproximadamente, 0,45359 *Kg* (quilogramas).

Enquanto predominavam, significativamente, as aquisições de objetos etnográficos para o acervo do museu, poucas eram as pesquisas desenvolvidas acerca do material coletado — algo que se modificaria com a contratação do primeiro “curador qualificado”, em 1950. Entretanto, o Conselho Gestor buscava fomentar a realização de estudos sobre o Tanganyika. A biblioteca adquiria cada vez mais livros — em inglês e alemão — “[...] *available on loan to those interested in studying Tanganyika* [...]”²⁴. Embora não tivesse condições de iniciar a impressão de publicações regulares, a instituição tornou-se, em 1942, o centro de distribuição do jornal local *Tanganyika Notes and Records*²⁵.²⁶ Em 1947, o museu assistiu ser fundada a *Tanganyika Society*, passando em seguida a sediar esta que tinha por objetivos “to promote the study of ethnology, history, geography, natural history, and kindred sciences in their relation to Tanganyika, to co-operate with the King George V Memorial Museum to this end, and to encourage and facilitate the publication of records and studies in these subjects”²⁷. A *Tanganyika Society* passou a assumir a continuidade do *Tanganyika Notes and Records*, transformando-o em sua publicação oficial. Incorporava-se ao Museu, assim, um novo valor de relevo ao associar-se estreitamente à

24 “Annual Report of the Board of Trustees, King George V Memorial Museum, Dar Es Salaam, for the year 1947.”

25 O *Tanganyika Notes and Records* foi fundado em 1936 pelo *The Editorial Committee*, do qual Mr. C. Gillman fazia também parte. Era publicado duas vezes por ano e, após a formação da República Unida da Tanzânia, passou a se chamar *Tanzania Notes and Records*, até sua última impressão, em 1985. O jornal representava na época uma forte referência de estudos sobre o território, com artigos relacionados à História, Arqueologia, Etnologia, Folclore e Agricultura Nativa (estes temas apareciam de forma majoritária), Ornitologia, Geografia, Geologia, Meteorologia, Hidrologia, Pesca, Silvicultura, Medicina, Zoologia. Até hoje, o *Tanganyika Notes and Records* é uma coleção de destaque dentro das disciplinas antropológica e histórica, sendo frequentemente mencionada por pesquisadores em várias partes do mundo.

26 Informação encontrada em uma carta circular escrita pelo então presidente do Conselho Gestor do Museu, C. Gillman, publicada na SAMAB em 4 de junho de 1942.

27 Cf. *Statement concerning THE TANGANYIKA SOCIETY on the rear of issue n° 26 of the Tanganyika Notes and Records, December 1948.*

Tanganyika Society: “*The Museum is thus ceasing to be merely a collection of show-cases and is becoming a centre round which all those who are interested in Tanganyika, its little-known past, its absorbing present and its very promising future, may gather*”²⁸.

Os trabalhos de investigação e pesquisa do material coletado, contudo, permaneciam sem espaço, devido à falta de recursos. Apesar da melhoria no pós-guerra, a situação financeira não deixava de ser preocupante, ocasionando o duradouro atraso no cumprimento daquilo que o Museu deveria prover, para além dos deveres de preservar e educar:

*The Museum attempts to interest and instruct the public in the history, flora, fauna and culture of the Territory by visual display and to preserve for posterity examples of the present indigenous culture which is so rapidly disappearing. If, however, it is to fulfil completely its purpose it should be more than this dual task of preservation and education. It should provide a centre for active study and research into various aspects of human and wild life in Tanganyika. [...] the Trustees feel that the Museum will not be able to fulfil its proper function until the Government is prepared to take over more responsibility for it*²⁹.

A chegada do primeiro “curador qualificado”, “Mr. G. H. Hunter”, proveniente da Cambridge School of Archaeology and Anthropology, abriu novas frentes de trabalho, preenchendo parte da lacuna em pesquisas sentida e relatada exaustivamente durante a primeira década de vida do Museu. Além de realizar expedições ao interior do país (até onde o orçamento permitia), comumente chamadas de *safaris*³⁰,

28 Palavras do então presidente do Conselho, Mr. R. A. J. Maguire, publicadas no *Tanganyika Standard* em 20 de fevereiro de 1948, como parte de um apelo por doações financeiras para o Museu de Dar es Salaam.

29 Extraído do *Trustees Report for 1949*, escrito pelo então presidente do Conselho, Dr. W. D. Raymond.

30 *Safari*, palavra do suaíli, significa viagem. O termo é bastante utilizado pelos estrangeiros, sobretudo no turismo, no que diz respeito aos passeios em parques nacionais,

Hunter começou a reorganizar as exposições, (re)classificar e catalogar o material, e publicar artigos no *Tanganyika Notes and Records* sobre alguns dos objetos etnográficos coletados.³¹ Para o curador, os objetivos da coleta e da preservação de material deveriam ser seguidos pela pesquisa — inclusive tornando acessível o acervo para pesquisadores — e publicização das informações encontradas³².

Durante os cinco anos de curadoria do Mr. Hunter, permaneceu a prioridade dada à especialização das “coleções etnográficas”, juntamente às “históricas”³³, em função da falta de uma equipe de trabalho adequada para suprir as demais demandas. Essa tendência se modificaria um pouco quando a nova curadora, “Miss J. R. Harding”, assumiria o cargo. Não que o trabalho etnográfico tenha sido então colocado de lado ou em segundo plano, mas ele já não constituía mais o foco prevaiente do trabalho curatorial, que agora procurava dar conta da coleta e estudo de objetos que ilustrassem igualmente a pré-história, a história e a história natural de Tanganyika³⁴. Os curadores

para o encontro com (ou caça de) animais selvagens. Contudo, nos relatórios anuais do King George V Memorial Museum, a palavra é frequentemente evocada quando se trata de viagens para o interior para coleta de objetos em “tribos”. Algo que desperta minha atenção é o fato de que os britânicos não costumavam utilizar palavras em suaflí em seus relatórios e *safari* aparece como exceção neste sentido. Isso provoca uma reflexão acerca das possíveis associações intrinsecamente feitas entre povos primitivos exóticos e vida selvagem.

31 No documento *Report on Three Safaris Undertaken (during 1950-1951)*, Mr. Hunter pontua quatro objetivos de seus *safaris*: 1. coletar informação sobre a “cultura material das tribos”; 2. obter material para exibição no museu e para o propósito de comparação; 3. tirar fotografias para montar um registro de imagens dos tipos *tribais* e de suas artes e atividades; 4. apurar locais interessantes visitados ou *descobertos*.

32 Cf. *Tanganyika Standard*, 03/06/1950.

33 Esta separação marcada entre História e Etnografia aparece pontuada nos relatórios, por isso tenho me referido a elas como áreas separadas.

34 De acordo com o relatório escrito por Miss Harding para o ano de 1958, os objetivos do Museu eram identificados como sendo: “to collect, preserve and exhibit objects illustrating the pre-history, history, ethnography and natural history of Tanganyika for the purposes of education and research.”

representavam, de fato, a principal figura do museu, acumulando a curadoria de todas as diversas seções, além das funções administrativas e de gestão executiva. Suas especialidades, entretanto, naturalmente faziam convergir interesses de dedicação a certas coleções em detrimento de outras.

A transição para os curadores subsequentes, de formação acadêmica arqueológica, combinada a um conjunto de circunstâncias políticas e históricas que se apresentavam ao final dos anos 1950 e início dos 1960, permitiu que uma expressiva mudança de diretrizes começasse a operar dentro do museu. Stanley E. West assumia o cargo curatorial em 1960, durante um período no qual descobertas arqueológicas colocavam o Tanganyika em evidência no cenário mundial e sugeriam que o King George V Memorial Museum se investiria de “novas responsabilidades”. O ano anterior havia sido marcado pela descoberta do crânio do hominídeo *Zinjanthropus Boisei*³⁵, no site arqueológico de Olduvai Gorge³⁶, norte do Tanganyika.

35 *Zinjanthropus Boisei*, que significa “Boise’s East African man”, foi assim denominado pelo britânico Louis Leakey, quem descobriu o fóssil, juntamente com sua esposa Mary Leakey, por meio de expedições financiadas pelo comerciante Charles Boisei. Mais tarde, *Zinji* seria reclassificado como *Australopithecus Boisei*, mas atualmente a maioria dos paleontólogos o denomina *Paranthropus Boisei*. Estima-se que este hominídeo tenha vivido cerca de 2 milhões de anos atrás. (Segundo informações encontradas nas exposições do Museu Nacional de Nairobi, Kenya, em maio de 2014). Na época em que foi descoberto, acreditou-se que se tratava do único hominídeo que havia habitado a região do lago Olduvai e que as ferramentas lá encontradas haviam sido criadas por ele. Mais tarde, contudo, essas hipóteses caíram por terra e o *Zinji* perdeu seu posto para outros hominídeos que evidenciaram uma maior semelhança com os seres humanos atuais.

36 *Olduvai Gorge* é um dos principais sites paleoantropológicos do mundo. Localizado no leste da planície do Serengeti, nas fronteiras da *Ngorongoro Conservation Area*, norte da Tanzânia, possui depósitos que cobrem o espaço de tempo compreendido entre 15.000 e 2,1 milhões de anos atrás. Atualmente, tais depósitos já produziram vestígios fósseis de mais de 60 hominídeos, apresentando o mais conhecido recorde contínuo da evolução da humanidade durante os últimos 2 milhões de anos, bem como o mais longínquo recorde arqueológico que se tem conhecimento do desenvolvimento de atividades em ferramentas de pedra. Olduvai Gorge foi designado como um Patrimônio Mundial pela UNESCO em 1979.

A repercussão causada pelo achado, aliada à expectativa do museu de que a peça pudesse ser lá abrigada, alimentou o desejo de planejar novas dinâmicas para a instituição — a começar pela sua expansão, com a construção de um novo prédio com mais galerias, e pela contratação de uma equipe de profissionais qualificados (um antropólogo, um historiador natural e um técnico). O curador justificava:

*The importance of this material to the world at large and to Tanganyika in particular calls for special treatment in this Museum. The Hall of Man [...] will house exhibitions designed to trace the development of Man, both physically and socially from the earliest times to the rise of the great civilizations*³⁷.

Tais melhorias faziam-se mais do que oportunamente convenientes: eram evocadas em caráter de urgência. Em um momento em que as coleções pré-históricas e histórias só aumentavam, devido ao número de expedições arqueológicas empreendidas pelo curador, aquelas duas galerias (uma das quais completamente tomada pela etnografia) não davam conta da demanda crescente.

No mesmo período, outra conjuntura decisiva se destacava no cenário nacional, fortalecendo a ideia da necessidade de mudanças: a independência do Tanganyika Territory. Em 9 dezembro de 1961, o país deixava de ser colônia do Reino Unido³⁸ e passa a se chamar apenas Tanganyika. Já num movimento antecedente, o curador e o *Board of Trustees* vinham atentando para a iminência da nacionalização do King George V Memorial Museum e chegaram à conclusão de que esse nome permaneceria apenas para o prédio já existente, o qual se

37 Cf. “*Museum Report 01/01/1962 to 30/06/1963*”.

38 Durante o primeiro ano pós-independência, o Tanganyika foi um *Commonwealth realm* (ou reino da Comunidade das Nações), ainda vinculado à monarquia constitucional britânica. Posteriormente, tornou-se uma república e passou a fazer parte da organização intergovernamental da *Commonwealth of Nations* (Comunidade das Nações, em português) como Estado-membro independente.

tornaria apenas um anexo do novo *National Museum of Tanganyika*. Para a execução do projeto, contou-se com doações de empresas e com um grande aporte feito pelo Governo do Tanganyika. Há que ser ressaltado aqui que, logo após a independência, o Governo passou a destinar mais recursos financeiros ao Museu — cerca de sete vezes mais do que era praticado anteriormente³⁹.

A importância dada ao crescimento da instituição associada à emergência da nação independente mostra-se evidente no relatório⁴⁰ do curador Stanley West: “*The development of an adequate Museum service in Tanganyika is essential to keep pace with the educational and cultural needs of the emerging nation*”. E é nesse projeto de desenvolvimento do *National Museum of Tanganyika*, em meio à ênfase nas novas e promissoras descobertas arqueológicas, que às coleções etnográficas relegou-se outro lugar. Ainda presente estava a ideia de urgência na coleta dos objetos que representavam as culturas, prestes a desaparecer, mas já não condizia com as prioridades de um museu que se pretendia reflexo de uma nação em ascensão e que, portanto, requeria a apresentação de um novo conceito enquanto um Museu Nacional. A galeria etnográfica permaneceria, assim, no prédio antigo — considerado pelo curador como inadequado e ultrapassado — enquanto as demais coleções seriam abrigadas no prédio principal, recém-construído.

A Arqueologia ocupava agora o lugar de importância antes ocupado pela Etnografia. O foco passava a ser realocado para a pré-história, a história da humanidade (sendo Tanganyika um de seus berços) e a história daquele território. Os achados arqueológicos representavam o novo, a novidade, algo que colocava a nova nação em posição de destaque. Já os objetos etnográficos, contemporâneos, paradoxalmente eram dados como sinônimo de atraso e não serviam mais como mote para uma instituição que procurava novos propósitos coerentes com o “progresso”.

39 Conforme informação do anuário de 1962.

40 *Museum Report 01/01/1962 to 30/06/1963*.

Um etnógrafo, o canadense “T. A. Wylie”⁴¹, seria contratado para assumir as “*collecting safaris*” e preencher as inúmeras lacunas encontradas nas coleções etnográficas, mas sem que se perdesse de vista o entendimento de West sobre o dever dos museus em combinar o papel de ensinar história ao de “ensinar progresso”⁴². À parte isso, existia um programa de expansão para o Departamento Etnográfico, mas que somente poderia sair do papel na terceira etapa de execução do planejamento, sob a dependência de disponibilização de recursos financeiros.⁴³

Relevante pontuar que, mesmo com a nacionalização do museu⁴⁴, os principais cargos do quadro de funcionários⁴⁵ permaneceram nas mãos de britânicos nos primeiros anos que se seguiram imediatamente após a independência do país. O primeiro curador tanzaniano (africano), Fidelis T. Masao⁴⁶, assumiu o posto apenas em 1972, tornando-se diretor do *National Museum of Tanzania* em 1978.

41 Os nomes aparecem abreviados nos anuários.

42 Cf. *Report of the National Museum for the period 01/07/1963–30/06/1964*.

43 O primeiro estágio compreendia a construção do novo prédio para abrigar as coleções arqueológicas e a galeria *Hall of Man*; o segundo, a criação do Departamento de História Natural, juntamente com a provisão de um salão de palestras e salas de escritório, e com o estabelecimento de um Departamento de Serviço Escolar; o terceiro estágio se destinaria a ampliar o Departamento Etnográfico e criar o novo Departamento de Biologia Marinha.

44 O *National Museum of Tanganyika* foi assim estabelecido por meio do *National Museum Act*, em 1963 (de acordo com o *Report of the National Museum for the period 01/07/1963–30/06/1964*).

45 Era recorrente, em relatórios de alguns curadores (sobretudo nos anuários escritos pela curadora J. R. Harding, entre 1956 e 1959), a omissão dos nomes dos funcionários africanos. Harding rotulava todas as funções executadas por africanos como “*African Staff: carpenter / handyman, attendants / messengers...*”, sem relacioná-las aos indivíduos os quais ocupavam-nas. Algo que não acontecia no caso de uma dessas funções (geralmente a de atendente ou bibliotecário) ser exercida por um britânico (na maioria das vezes, esposas de membros do Conselho).

46 Fidelis T. Masao já havia feito parte do *staff* do NMT, quando assumiu, em janeiro de 1966, a função de *Educational Officer*. Era visto pelo curador como “*a valuable addition to the Museum staff*”, pois tratava-se de um “professor qualificado” e havia trabalhado anteriormente como *Schools Service Officer* no *National Museum of Kenya*. (cf. *National*

Segundo Masao (2010), esse plano de expansão nunca foi completamente implementado, deixando de fora, portanto, a ampliação do Departamento de Etnografia e as reformulações na exposição etnográfica — pelo menos naquele espaço daquele museu.

Em 1964, com a união de Tanganyika e Zanzibar, formando a República Unida da Tanzânia, o museu passou a se chamar *National Museum of Tanzania*. Mediante uma solicitação do Ministério do Desenvolvimento da Comunidade e da Cultural Nacional Tanzaniana, o então etnógrafo do museu, T. A. Wylie, foi incumbido a apresentar um relatório⁴⁷ sobre a viabilidade de se estabelecer uma *Craft Village* nas imediações (ainda não urbanizadas) de Dar es Salaam. “*The general purpose of this plan is to establish a cultural centre, though which traditional forms of music, dancing and handcraft manufacture would find an hospitable atmosphere*”, descrevia o etnógrafo, trazendo na sequência as propostas de abrigar artesãos — os quais produziriam objetos “bonitos e úteis”, “autenticamente africanos”, que poderiam ser adquiridos pelos visitantes — e construir casas tipicamente tanzanianas, representativas dos “*traditional ways of life*” de alguns dos mais de cem grupos étnicos da Tanzânia: “*Houses which are chosen should be furnished with the utensils implements and other objects which would be commonly used by their occupiers and arranged so that visitors may enter them, with permission to take photographs*”⁴⁸.

Museum of Tanzania. Annual Report 1965-66. Masao nasceu em 1940, em Uru, Moshi (no norte da Tanzânia). Graduou-se na University College of Nairobi (1961), concluiu seu mestrado em Antropologia na University of Colorado (USA) em 1971 e seu doutorado em Arqueologia na Simon Fraser University (Canada) em 1977.

47 “*Proposed Craft Village adjacent to Dar es Salaam*” (apresentado pelo etnógrafo T. A. Wylie em 18/11/1964).

48 Anteriormente a esses planejamentos, em junho de 1959 (cinco anos antes), um leitor havia enviado uma carta ao jornal *Tanganyika Standard* comentando sobre o projeto de expansão do Museu e propondo a construção de dois ou três tipos diferentes de casas (choupanas) africanas em um espaço anexo ao prédio, as quais seriam decoradas com objetos utilizados pelo grupo em questão, a fim de exibir “*specimens of tribal life*”, “*truly African exhibits*”. A ideia tinha como prerrogativa atrair turistas (não

A escolha das casas a serem representadas deveria levar em consideração seu apelo atrativo. As primeiras sugeridas por Wylie, diante desse critério, incluíam as dos grupos étnicos Sukuma, Mbugwe, Haya, Maasai e Makonde⁴⁹. Todo o escopo do projeto girava em torno da intenção de apresentar aos visitantes, “*particularly those from overseas*”, “*as authentic a picture as possible of some aspects of village life*”.

O *African Craft Village* ou *The Open Air Museum*⁵⁰ do *Livingstone Museum (National Museum of Zambia)*, serviu como inspiração para levar a ideia adiante. Em 1965, Wylie visitou o museu para saber como havia se dado o processo de implementação do projeto e como o espaço era gerido. A partir de então, seu tempo foi praticamente todo dedicado à abertura do *Village Museum* em Dar es Salaam, que ocorreu

africanos), dando-lhes uma vaga noção daquilo que não podiam ter acesso em Dar es Salaam: “a vida nas tribos”.

49 Veja o mapa da distribuição dos grupos étnicos pelo território tanzaniano no Anexo B.

50 A *African Craft Village* foi inaugurada em 1960, pelo *Rhodes-Livingstone Museum*, na cidade de Livingstone, *Northern Rhodesia* (atual Zâmbia). Quando fundada, o país ainda não havia alcançado sua independência do império britânico, o que viria a acontecer apenas em 1964. De uma publicação do museu, impressa em 1963, extraio alguns trechos, a fim de ilustrar um pouco os propósitos de sua criação: “*As a result of the increasing demand for curios by the tourist trade, and of the building of more trading stores in the rural areas, many of the traditional arts and crafts of the countryside are fast dying. [...] In order to try to preserve and encourage some of these crafts the Museum [The Rhodes-Livingstone Museum] decided to erect an African Craft Village in which selected craftsmen could demonstrate their skills. The huts in the village are all of traditional design and materials, and provide a permanent record of the forms of dwelling and other structures that were, until a few years ago, commonly to be seen in the rural areas. [...] The methods of work may be observed by those interested and the products are available for sale to the public, or for exchange with other museums. [...] It contains roughly fifty forms of dwelling and other structures from the five major tribal groups of Northern Rhodesia (...). In the centre is a dance arena. Gardens, in which are grown examples of the main cereal crops, are cultivated in each tribal section. [...] Craftsmen in traditional dress are working in the village. [...]*”. Cf. website <http://www.nrzam.org.uk/VicFalls/CraftVic.html>. Ver Anexos C e D, os quais mostram, respectivamente, a capa da publicação do *Official Guide Open Air Museum Livingstone* e o plano da disposição das casas.

durante o Festival *Saba Saba*⁵¹ em julho de 1966⁵². As primeiras casas construídas foram as dos Zaramo, Nyamwezi, Gogo, Chagga e Nyakyusa (e um depósito nos moldes de casa dos Ngoni), segundo critérios de diversidade em seus estilos e aparência.

No único catálogo publicado do Museu Nacional da Tanzânia,⁵³ intitulado “*Introducing Tanzania through the National Museum*” (Kirknæs, Wembah-Rashid), impresso pela primeira vez em 1974 e, posteriormente, em 1983 e 1990, o Museu Vila é assim apresentado: “[...] *Its main function is to exhibit Tanzania traditional architecture and its related material culture. To the tourists it gives the chance to see Tanzania's countryside without having to traverse the country. It provides the Tanzanians room to learn about their past and the way of life of the fellow Tanzanians*”. Publicada anos mais tarde, encontramos a descrição de Masao:

The Village Museum is a special kind of an open air museum specializing in depicting Tanzania's traditional architectural styles and trying to conserve the skills before they are relegated to oblivion in the name of modernization. To that end, efforts have been made to produce different kinds of house style in a make-believe natural setting, together with the concomitant paraphernalia/handicrafts (2010, p. 59).

O Museu Vila passou a representar a extensão do Departamento de Etnografia do Museu Nacional da Tanzânia. As demandas por mudanças não permitiam que o trabalho etnográfico permanecesse estacionado nas limitações que a galeria etnográfica impunha naquele momento de construção da nação. Para além das remanescentes ideias coloniais (algumas aqui há pouco revisitadas), entretanto, novos contornos iam sendo dados àquele complexo aparato cultural

51 O *Saba Saba Festival* é uma feira internacional realizada em Dar es Salaam, todo dia 7 do mês de julho (*saba* é o número sete, em suaíli).

52 *National Museum of Tanzania. Annual Report 1965-66*.

53 Pelo menos de que tive notícia até o ano de 2014.

nacionalizado, sobretudo a partir da implementação do regime socialista Ujamaa, o qual atribuía à nação um forte sentimento de cooperação entre os cidadãos a fim de se construir uma unidade nacional e se alcançar o caminho do desenvolvimento econômico.

Em 1967, por meio de um documento intitulado *Arusha Declaration*, o primeiro presidente da Tanzânia, Julius Nyerere, instituiu formalmente o socialismo *Ujamaa* — palavra em suaíli que sugere um sentido de “*brotherhood*” ou “família estendida”, ou seja, que confere uma prerrogativa de fraternidade, de união de todos os cidadãos como parte de uma mesma família. Tratava-se de um caminho socialista africano de desenvolvimento, baseado principalmente na agricultura e implementado com o intuito de promover um rápido progresso econômico e social. O direito ao usufruto da terra e dos recursos naturais por toda a comunidade, com a proibição de compra ou venda de terrenos, tornou-se um fundamento de sua política territorial. No entanto, além da segregação que continuou existindo — uma vez que aos africanos era proibido o desenvolvimento de atividades capitalistas enquanto a minoritária comunidade indiana continuava engajada em atividades do setor privado — uma grande crise econômica despontou no país na década de 1980, levando o país à transferência da condição de Estado socialista unipartidário para um modelo multipartidário de liberalismo econômico⁵⁴.

Cabe observar que, enquanto o governo colonial reforçava (e também fabricava) as fronteiras das “tribos” africanas⁵⁵, no socialismo de Nyerere o “tribalismo” tornou-se um fantasma para o seu partido político, o *Chama cha Mapinduzi* [Partido da Revolução]. A ratificação da existência de diferenças ou de conflitos interétnicos precisava ser desencorajada, como modo de fortalecer a consolidação da ideia de uma unidade nacional. “*Mila na desturi*” [as tradições e os costumes]

54 Para um aprofundamento sobre esse modelo de socialismo africano e suas implicações econômicas e sociais, ver Campbell (1975), Chipembere (1976) e Heilman (1998).

55 J. Iliffe. *A Modern History...*, op. cit.

deveriam ser valorizados a partir de critérios morais baseados em um conceito específico de modernidade que convergia com os objetivos do Ujamaa: em geral, as manifestações artísticas [*sanaa*] das “tribos” eram aquelas que faziam parte da estrutura “positiva” da Cultura Nacional.⁵⁶

O desenvolvimento socialista promovia o rural como um aspecto idealizado do novo regime e condenava muitos elementos do modo de vida urbano (e “ocidental”) como “decadentes” (Burton, 2005; Ivaska, 2011). Assim, a inauguração do Museu Vila, no mesmo período de formalização do Ujamaa por meio da *Arusha Declaration*, parece uma estratégia que muito dizia sobre a agenda da Cultura no *nation-building* daquela sociedade socialista africana. Já em 1962, logo após a independência do Tanganyika, Nyerere anunciaria a criação do Ministério da Cultura Nacional e da Juventude, com o objetivo de “buscar as melhores tradições e costumes de todas as tribos da Tanzânia e integrá-las à cultura nacional” (Nyerere, 1962).

No catálogo *“Introducing Tanzania through the National Museum”*, o texto inicial transmitia justamente a ideia do museu nacional servindo como instrumento de fortalecimento da unidade nacional, um aliado do Estado socialista. O discurso também visava colocar o antigo museu em seu lugar no passado colonial e designava ser a instituição nacionalizada o fruto de um trabalho realizado pelos próprios tanzanianos:

The old museum was a colonial institution for showing how “primitive” the “native” was. The National Museum is a national, cultural, educational and scientific centre where Tanzanians learn about their past for understanding the present and forming aspirations for the future. This is crucially important in a socialist state where rapid change is required and everything has to be planned. It is a museum that will strengthen the spirit of nationalism and African unity and make the Tanzanian feel proud of himself as a true son of Africa. And it will destroy the colonial fallacy that Africa had

56 Sobre o assunto, ver especialmente Askew (2002).

*no culture to be proud of, not through sheer emotion and sentiment but with concrete scientific evidence*⁵⁷.

Em um prefácio escrito por Fidelis Masao, para o livro⁵⁸ do também ex-diretor do Museu Nacional da Tanzânia, Norbert A. Kayombo, Masao destaca o desenvolvimento do conjunto de museus nacionais (sobretudo a partir da década de 1990), denominado *National Museums of Tanzania* desde 1980. Segundo ele:

What started as a single museum building under the name of King George V Memorial Museum to serve as the repository of a few ethnic objects and a handful of geologic specimens, has now expanded not only to a modern one storey building accommodating in addition to exhibition halls, storage space, laboratories, museum offices and the offices of the Department of Antiquities, but to the Village Museum in Dar es Salaam, Natural History and Azimio la Arusha (Arusha Declaration) museums in Arusha and the Mwl.^[59] Nyerere Museum in Butiama near Musuma. The growth in terms of physical infrastructure has gone hand in hand with personnel capacity building and museum service to the public mutatis mutandis. All the branches of the National Museum of Tanzania are now managed by well trained personnel some of them at the M.A. and Ph.D. degree levels (p. viii)⁶⁰.

57 Kirknæs, Wembah-Rashid (1990).

58 *General Guidelines for Establishment and Management of Museums in Tanzania* (2005).

59 *Mwl.* é a abreviatura para *mwalimu*, palavra em suaíli que corresponde a *professor*, em português. Assim é frequentemente tratado o primeiro presidente da Tanzânia Julius Nyerere, considerado o pai da nação.

60 Os museus de Arusha, The Arusha Declaration Museum e o Natural History Museum, foram estabelecidos em 1977 e 1987, respectivamente. O Mwl. Julius K. Nyerere Museum, em Butiama (região onde o ex-presidente nasceu e foi sepultado), foi inaugurado em 1999, poucos meses antes da morte de Nyerere (Kayombo, 2005). Há, ainda, outras dezenas de museus tanzanianos que são considerados museus regionais ou particulares e não fazem parte deste consórcio do NMT. Dentre eles, alguns dos principais são o Bujora Museum (sobre a cultura do povo Sukuma) e o Bagamoyo Museum (sobre a história da escravidão e da Igreja Católica na Tanzânia), ambos pertencentes à

De acordo com o *National Museum Act*, de 1980, o *National Museums of Tanzania* (NMT) possui a natureza de pessoa jurídica e inclui qualquer museu tanzaniano que seja declarado como museu nacional pelo Ministro (hoje, do Ministério dos Recursos Naturais e Turismo, ao qual o NMT está vinculado atualmente). A partir desse ano de 1980, o primeiro dos cinco museus nacionais atuais da Tanzânia, até então chamado *National Museum of Tanzania*, transferiria seu nome para o consórcio de museus nacionais (NMT) e passaria a ser denominado como *National Museum Dar es Salaam* — nome que também se alteraria mais tarde, em 2011, para *National Museum and House of Culture* (NMHC), ou, em suaíli, *Makumbusho ya Taifa na Nyumba ya Utamaduni*, como consequência de uma grande reestruturação na sua proposta, conforme veremos no Capítulo 4.

O *National Museum and House of Culture*, ou Museu Nacional e Casa da Cultura, como passarei a chamar a partir de agora, está localizado no centro de Dar es Salaam, e funciona como sede geral dos NMT. Ele abriga atualmente exposições de longa duração sobre a evolução da humanidade, a história da nação, as artes plásticas de artistas tanzanianos, a arte rupestre encontrada em território nacional, a fauna e os grupos étnicos tanzanianos. Essas duas últimas, continuam dividindo o prédio do antigo *King George V Memorial Museum* (o qual fica situado hoje no centro do complexo do Museu), cada uma ocupando um lado, enquanto as demais exposições estão abrigadas no conjunto principal, das construções de 1963 e da primeira década do século XXI. Seus departamentos incluem as seções de Arqueologia, História, Etnografia e Ciências Marinhas, além dos departamentos auxiliares de Educação, Conservação e Exposição.

Igreja Católica Romana, e o Kaole Site Museum (no distrito de Bagamoyo), o Olduvai Site Museum (na área de conservação de Ngorongoro) e o ecomuseu Mazingira (na região de Shinyanga), estes três últimos administrados pelo governo tanzaniano por meio do *Antiquities and Forestry Department*. Veja no Anexo E o mapa da distribuição dos museus pela Tanzânia.

Já o Museu Vila está localizado na rodovia Ali Hassan Mwinyi⁶¹, hoje com seus arredores populosos e tomados pelo crescimento urbano. Distante cerca de 8 km do centro de Dar, esse museu a céu aberto apresenta ao público exemplares de 33 “casas tradicionais”, as quais representam 23 *jamii* [comunidades, grupos étnicos] tanzanianas⁶². O Departamento de Coleções (composto pelas seções “*Exhibition*”, “*Ethnography*” e “*Zoology*”), o Departamento de Programas (o qual contempla a Divisão de Educação) e o Departamento de Administração formam os setores de gerenciamento do Museu Vila.

Além do reduzido aporte que recebem do Governo tanzaniano, ambos os museus têm sido apoiados e patrocinados por organizações e instituições internacionais ao longo desses anos. São elas que têm permitido, substancialmente, a realização de projetos mais pontuais e reformas, como a ocorrida na concepção do Museu Nacional e Casa da Cultura, em que 85% dos recursos financeiros foram provenientes da Embaixada da Suécia e da *Swedish International Development Agency* — SIDA, enquanto os outros 15% do Governo da Tanzânia. A SIDA, por sinal, representa uma das principais parcerias já estabelecidas pelo NMT, através de seu *Swedish-African Museum Programme* (SAMP)⁶³, tendo também contribuído com um papel importante junto ao Museu Vila, ao promover trabalhos de cooperação técnica com

61 Nome do segundo presidente tanzaniano, o qual ficou no governo de 1985 a 1995. Mwinyi pertencia ao *Chama cha Mapinduzi* (CCM), o mesmo partido de Julius Nyerere, e que continua no poder, ininterruptamente até os dias atuais. O CCM foi criado em 5 de fevereiro de 1977, sob a liderança de Nyerere e como resultado da união do *Tanganyika African National Union* (TANU) e do *Afro-Shirazi Party* (ASP), na época os partidos que estavam no poder no continente (ex-Tanganyika) e em Zanzibar, respectivamente.

62 Até o ano em que esta etnografia foi realizada, em 2014.

63 “The Swedish-African Museum Programme, SAMP, is a network of African and Swedish museums working together in institutional partnership. In 2000 there are [were] 13 active twins. The programme was initiated by Swedish ICOM in 1984 and financially supported by SIDA” (texto que consta em cartões postais sobre povos tanzanianos, impressos como produto de um “*documentation project by Village Museum, Dar es Salaam, Tanzania, and Skansen, Stockholm, Sweden*”).

profissionais do museu sueco Skansen, considerado o primeiro museu a céu aberto do mundo⁶⁴.

Além do SAMP, programas de “cooperação técnica” e “treinamento” oferecidos pelo British Museum (sobretudo por meio do financiamento da *Getty Foundation*, USA) e pela UNESCO representam algumas das ações internacionais predominantes dirigidas aos museus nacionais tanzanianos.

UM MUSEU NACIONAL DO KENYA

A história do Museu Nacional de Nairobi (NNM), o primeiro museu do Kenya, teve seu início cerca de trinta anos mais cedo do que a do primeiro museu da Tanzânia. Isso justifica os frequentes diálogos entre as instituições apontados nos anuários do King George V Memorial Museum, o qual comparecia a uma série de conferências, reuniões e intercâmbios sediados na capital queniana.

Os dois países compartilham de alguns aspectos históricos e culturais⁶⁵. Assim como a Tanzânia, o Kenya esteve sob o domínio da colo-

64 No website do Skansen, encontramos uma pequena descrição sobre a história e a proposta do museu: “*Skansen was founded by Artur Hazelius in 1891. It is the world's oldest open-air museum and is situated on the island of Djurgården within the city limits of Stockholm. The founder's aims live on in the museum today. He wanted to bring the traditional rural culture to life by exhibiting furnished houses and farmsteads, cultivated plots and gardens and both domestic and wild animals. When Skansen started, its focus was on farming and Sami culture. Visitors to Skansen meet a miniature historical Sweden reflected both in the buildings and their surroundings — from the Skåne farmstead in the south to the Sami camp in the north. The venues illustrate the different social conditions in which people lived in Sweden between the 16th century and the first half of the 20th century. The majority of houses and farmsteads are from the 18th, 19th and early 20th centuries*”. <http://www.skansen.se/en/artikel/about-skansen-o>.

65 No Kenya, o inglês é tido como língua oficial nacional, embora o *suaíli* seja amplamente falado — e, inclusive, misturado ao inglês, formando uma mistura de línguas chamada pelos quenianos como *Sheng slang*, normalmente falada nos centros urbanos, sobretudo na cidade de Nairobi. Além do *Suaíli* e do inglês, o *Sheng* incorpora palavras

nização britânica — mas não estamos falando de períodos que se coincidem por completo. Enquanto a Tanzânia (então *German East Africa*) havia sido designada à Alemanha, em 1890, como resultado das demarcações dos territórios do continente africano — após a Conferência de Berlim (1884-85), na fase conhecida como Novo Imperialismo —, Uganda e Kenya passaram a compor o *British East African Protectorate*. Até esse momento, os grupos étnicos que habitavam o território que hoje pertence ao Kenya não tinham experimentado uma ocupação duradoura por nenhum outro povo estrangeiro, a não ser ao longo da região costeira, onde os árabes se estabeleceram a partir do século VIII⁶⁶ — sendo isto determinante para o nascimento da língua e da cultura suaíli, tanto no Kenya quanto na Tanzânia.

Em 1909, um pequeno grupo de naturalistas e colonizadores britânicos, “*excited by the diversity of living things being discovered in East Africa, gathered at home of the Governor, Sir Frederick Jackson, himself an authority on birds. They formed the East Africa and Uganda Natural History Society*”⁶⁷. *Its initial aims were to start a natural history museum and publish a scientific journal*”⁶⁸. Um ano mais tarde, dava-se início à história do Museu Nacional de Nairobi, ainda sem esse nome (ou qualquer outro), com o intuito de abrigar e conservar coleções de história natural e promover pesquisas para publicação do jornal. Seu espaço, situado na época no centro de Nairobi, na atual Avenida Kenyatta, consistia em um pequeno salão e em uma pequena sala de reuniões. Em 1914,

de dialetos locais, como Kamba, Luhya, Gĩkũyũ, e Luo. Vide mapa da distribuição étnico-linguística do Kenya no Anexo F.

66 Entretanto, contatos com gregos, romanos, árabes, indianos, chineses datam muito anteriores a isso, em função do comércio que era praticado desde tempos imemoriais, em função dos convenientes portos do litoral do leste africano, situados no Oceano Índico. (FONTE: Galeria *Historia ya Kenya*, NNM. Visitada em maio de 2014)

67 Continua existindo até hoje sob o nome *East African Natural History Society* — *EANHS*, ou, como conhecido popularmente no Kenya, “*Nature Kenya*”. Representa a mais antiga sociedade científica da África.

68 FONTE: Galeria *History of Nairobi Museum*, NNM (visitada em maio de 2014).

foi contratado o primeiro curador para trabalhar em tempo integral no Museu, o biólogo e herpetólogo britânico Mr. Arthur Loveridge⁶⁹.

Não demorou muito para que o local viesse a se tornar insuficiente para abrigar as coleções que não paravam de crescer. Após a Primeira Grande Guerra Mundial, a *East Africa and Uganda Natural History Society* decidiu levantar fundos e construir um prédio para sediar o que seria chamado propriamente de museu, o *Kirk Road Museum* (pois situava-se na *Kirk Road*). Sua abertura oficial aconteceu em fevereiro de 1922, pelo Sir Edward Northey, então Governador do *British East African Protectorate*.

Com apenas quatro anos de existência, o museu precisou ser demolido devido a um realinhamento da *Kirk Road*. Negociações entre a *Natural History Society* e as autoridades culminaram na edificação de outro espaço — em um terreno de quinze acres — para a transferência das coleções. A nova estrutura foi finalizada em 1929, sendo denominada, quando da sua inauguração em 1930, *Coryndon Memorial Museum*, em homenagem ao ex-governador e ferrenho apoiador da *East Africa and Uganda Natural History Society* (EANHS), o Sir Robert

69 Arthur Loveridge assumiu o posto de curador no Museu quando tinha apenas 23 anos, já tendo adquirido experiência no *National Museum of Wales* e no *Manchester Museum*. Logo teve que tomar parte na *East African Mounted Rifles*, devido à eclosão da Primeira Grande Guerra Mundial, retornando mais tarde para cuidar das coleções. Era chamado por alguns de “*Demon Curator*” (uma caricatura de Loveridge, intitulada “*string too short to use*” e publicada no jornal *East Africa*, pode ser encontrada no Anexo G). Dez anos mais tarde, Loveridge começou a trabalhar como curador de herpetologia no *Museum of Comparative Zoology*, em Cambridge, onde permaneceu por trinta e três anos, até se aposentar. O biólogo escreveu inúmeros artigos científicos sobre animais da *East Africa* (principalmente da Tanzânia) e da Nova Guiné. Foi, ainda, responsável por dar nomes científicos a diversas espécies de lagartixas.

Thorne Coryndon⁷⁰. A propósito, foi durante a gestão de Coryndon que se instituiu uma verba anual do Governo para museus⁷¹.

A abertura do Museu permitiu que a EANHS realocasse sua vasta biblioteca no complexo da instituição e parte de suas coleções constituíram o acervo inicial do atualmente chamado *National Museums of Kenya* (NMK) Herbarium⁷².

Dois anos após a inauguração do Museu, iniciava “oficialmente” o período que hoje é reconhecido como legado da família Leakey⁷³ e do NMK nos estudos paleoantropológicos. Louis Leakey começou seus trabalhos de escavação em Kanam e Kanjera, nordeste do Lago Turkana, e fez sua primeira descoberta relacionada às origens do Homem⁷⁴.

A importância da Paleontologia no Museu Nacional de Nairobi pode ser facilmente percebida atualmente através da espacialidade para ela criada no complexo expositivo. Uma sala especial, interna à galeria *Cradle of Humankind*, reserva aos fósseis vitrines separadas e luzes pontuais muito bem direcionadas, não deixando dúvidas que

70 Além de Governador do Kenya de 1922 a 1925, Coryndon foi presidente da *East Africa and Uganda Natural History Society*. Faleceu repentinamente, em 1925, sem ter assistido à construção do Museu.

71 Segundo consta na publicação comemorativa dos cem anos do NMK, “*100 years safeguarding and supporting our heritage. 1910-2010.*”

72 *idem*.

73 O *Coryndon Museum* assistiu à proeminência da Paleontologia a partir das descobertas de Mr. Louis S. B. Leakey e de sua esposa, Mary Leakey (mais tarde reforçadas com o trabalho de seu filho Richard Leakey e de sua nora Meave Leakey).

74 Entretanto, já em 1919, o explorador e geólogo britânico John Walter Gregory “descobriu” no Kenya o Olorgesailie, um campo arqueológico do Paleolítico Inferior. (John Walter ficou conhecido pelos seus trabalhos em glaciologia, geografia e geologia da Austrália e da África Oriental.) As escavações no *site*, contudo, começaram apenas com Mary Leakey, em 1943, tendo continuidade até os dias atuais sob um programa de cooperação com a instituição norte americana Smithsonian. Além disso, em 1928, Louis Leakey já havia encontrado o *site* acheuliano (caracterizado pela concentração de ferramentas de pedra datadas da época do segundo interglacial) de Kariandusi, o qual foi um dos primeiros campos arqueológicos do período do Paleolítico Inferior descobertos na África Oriental.

tais achados arqueológicos se tratam de “verdadeiros tesouros”. A experiência sensorial de adentrar a distinta sala pode ser associada ao acesso a um cofre. De fato, aquele espaço parece representar “o cofre” do NNM, cuja singularidade é apresentada ao visitante por meio do texto introdutório: “*The fossil bones in this room are the single most important collection of early human fossils in the world, all of which have been discovered in Kenya*”⁷⁵.

Ainda, um material impresso voltado para uma campanha de arrecadação de fundos para o *National Museums of Kenya Endowment Fund* (NMKEF), utilizado durante a comemoração do centenário da instituição em 2010, traz uma cronologia que nitidamente atribui um peso maior a essa área do conhecimento, uma vez que vem pontuada em sua maior parte pelos achados arqueológicos. Há que se levar em conta que essas “descobertas” possuem um grande apelo midiático e que as coleções paleontológicas do NNM contribuíram significativamente para colocá-lo em um lugar de grande visibilidade internacional.

Voltando aos Leakeys, os achados de Louis representaram também o início de estreitos vínculos entre essa família e o Museu, em que pai e filho (Richard Leakey⁷⁶) assumiram importantes cargos. Em 1941, Louis Leakey ingressou no Coryndon Museum como Curador Honorário. Durante os anos seguintes, fez apelos públicos para a obtenção de fundos para a expansão das galerias do Museu — cujo resultado foi a construção das salas hoje existentes. Criou também o *Center for*

75 Um dos destaques da exposição é o esqueleto do *Homo erectus* (*Turkana* ou *Nariokotome boy*), que, junto com o “Lucy” (um *Australopithecus afarensis*, descoberto na Etiópia), representam os esqueletos mais completos já encontrados de recentes hominídeos (o *Turkana boy* teria vivido cerca de 1,6 milhões de anos atrás). Ele foi descoberto por Kamoya Kimeu, em Nariokotome, oeste do *Lake Turkana*, no *Kenya*, em 1984. Kimeu passou a trabalhar para o Museu em 1960, quando se juntou à equipe de Mary Leakey, no Olduvai Gorge (Tanzânia).

76 Richard Leakey, em 1969, em Koobi Fora (situado no lado leste do *Lake Turkana*, *Kenya*), descobriu um fóssil do *Paranthropus Boisei*, um crânio tido como um dos mais completos já encontrados de um robusto *australopithecine*, também conhecido como “*nutcracker man*”.

Prehistory and Palaeontology, na sede do Museu, e acumulou à sua função de curador a posição de diretor da instituição museológica⁷⁷. Richard Leakey assumiria a diretoria alguns anos mais tarde, em 1968, permanecendo no posto por vinte e um anos.

O *Coryndon Museum* ocupava o prédio que corresponde à antiga seção do atual *Nairobi National Museum*, nacionalizado e assim renomeado em 1964, a partir da independência da *Kenya Colony and Protectorate*⁷⁸, em 1963.

A Segunda Guerra Mundial teve um papel fundamental no processo de independência do país. Segundo dados produzidos pelo próprio NMK⁷⁹, os africanos que lutaram na WWII voltaram mais conscientes de seus direitos e isso foi determinante para o crescimento do nacionalismo. A fim de enfraquecer e adiar a ascensão desse nacionalismo que se avolumava, o Governo colonial britânico implementou reformas políticas, econômicas e constitucionais, as quais ocasionaram, consequentemente, também um acirramento de mudanças sociais e culturais:

The introduction of formal education, religion and changes in the economic pattern of the country had a great effect on the social life of the Africans. In many regions, the Christian missionaries established schools where Africans learnt to read and write. [...]

77 Encontrei informações conflitantes nos diversos materiais e informações oferecidos pelo NMK. Na publicação comemorativa dos cem anos dos museus, relata-se que Louis Leakey assumiu o cargo de Curador Honorário em 1941 e de diretor em 1961, permanecendo no posto por sete anos. Contudo, na Galeria *History of Nairobi Museum*, do NNM, os painéis datam a entrada de Louis como diretor e curador da instituição já em 1940, sendo sucedido por R. H. Carcasson (apenas diretor) em 1961. Segundo os dados desta exposição, de 1961 a 1989, cada departamento passou a ter seu próprio curador. Para acessar uma cronologia e a lista de curadores e diretores do NMK (segundo as fontes que constam na Galeria), ver ANEXOS H e I.

78 Em 1920, o território do atual *Kenya* deixava de ser o *East African Protectorate* para se transformar na *Kenya Colony and Protectorate* (ou simplesmente *Kenya Colony*), assim permanecendo até a independência do país.

79 Texto “*Divide and Rule*”, da Galeria *Historia ya Kenya*, NNM (maio de 2014).

The fact that the Africans' land was taken away resulted to many of them becoming squatters on the large European farms. Many were transformed to beasts of burden. They were forced to work on the Europeans farms with very little wages and their living conditions were pathetic. In towns, the settlements developed based on racial segregation. Europeans lived in very well developed areas where social amenities such as water and good drainage were provided. Likewise, the Asians lived in settlements developed on the Asian housing model. However, Africans lived in poorly built shanties due to their poor economic position. This was actually the beginning of the development of slums. In urban areas therefore, development was based on racial segregation with separate schools, hospitals and leisure facilities for Europeans, Asians and Africans. Places such as Norfolk hotel were reserved for whites only. It was common to find signs reading "Blacks and Dogs not allowed" (Texto intitulado "Social Cultural Changes", Galeria Historia ya Kenya, NNM)⁸⁰.

O Kenya conquistou sua independência em 1963, como resultado de uma conciliação entre estratégias militares e diplomáticas utilizadas pelos nacionalistas⁸¹. Jomo Kenyatta, líder do partido *Kenya African National Party* (KANU), tornou-se o primeiro presidente do país em 1964, quando o Kenya declarou-se uma República. Nesse momento, já

80 Faço uso do texto histórico construído pelo próprio NNM, tanto como método de escolha por uma "fonte" — tida como "legítima" — quanto pela oportunidade de entrarmos em contato com os discursos criados pela instituição, atualmente (2014) expostos na galeria *Historia ya Kenya*.

81 Os protestos anticoloniais, contudo, já datavam desde o início da ocupação britânica. Podem ser divididos em três fases, que compreendem as reações à conquista colonial, as localizadas atividades políticas dos anos 1920 e 1930, e o engajamento de partidos políticos (marcado pelo nacionalismo militante, a partir dos anos 1940).

vigorava uma constituição pluripartidária⁸², em que os partidos políticos atendiam a formações e demandas regionalistas⁸³.

Logo em 1965, Kenyatta introduzia um regime socialista africano ao país, através do *Sessional Paper n° 10* (publicado pelo Governo, não pelo partido KANU) intitulado “*African Socialism and its Application to Planning in Kenya*”. Apesar de os “socialismos africanos” estarem geralmente classificados sob uma mesma categoria — pois os Estados africanos independentes procuraram se diferenciar do socialismo e do capitalismo do Ocidente e construir seus próprios modelos, visando a rápida realização da prosperidade e do desenvolvimento — seus contornos são específicos aos contextos de cada país, não havendo como definir o que foi “o” socialismo africano como um todo. A partir dessa argumentação, Henry Chipembere⁸⁴ desenvolveu um trabalho interessante sobre comparativos, baseado nos documentos que instituíram os regimes socialistas queniano e tanzaniano. Transcrevo, abaixo, um trecho que elucida alguns dos diversos aspectos desenvolvidos na análise comparativa do autor:

There is a significant difference on attitudes to nationalization. The Arusha Declaration calls for more steps to implement socialism after declaring in the creed that all principal means of production must be in the hands of the state, the Kenya paper expresses reservations on nationalization. [...]

While both types of socialism claim to be based on African tradition, the Kenya document lays great stress on this aspect. Indeed, it can be deduced that the founders of Kenyan Socialism regard African tradition as basis and justification for their socialism,

82 Até 1982, quando a Constituição foi alterada para unipartidária, com o KANU no poder. Depois de muitos conflitos, em 1991, o país voltaria a ser multipartidário. O KANU ganharia novamente as eleições e continuaria na liderança do Governo até 2002.

83 Para algumas reflexões contemporâneas sobre o tribalismo político no Kenya, ver os artigos de Prunier (2008) e Masakhalia (2011).

84 Henry B. Masuko Chipembere (1930-1975) foi um historiador africano malauiano que lecionou na *California State University* (Los Angeles, USA).

stressing that the “socialist” concepts of common ownership, “mutual social responsibility” and democracy are not importations from abroad, but are rooted in the African past. In contrast, the Arusha Declaration is almost silent on African tradition. People say that Tanzanian socialism is based on African tradition because Nyerere had declared in 1962 that the traditional extended family would be the basis of African Socialism; but the Declaration does not say so (Chipembere, 1976, pp. 39-40).

Alguns teóricos argumentam que o socialismo africano do Kenya foi, na realidade, uma forma de “africanização” do capitalismo.⁸⁵ Essa perspectiva da variação dos tipos de socialismos na África nos permitirá perceber algumas diferenças fundamentais entre os processos de nacionalização, e mesmo de desenvolvimento de programas e políticas relacionados aos museus, “patrimônios” e “culturas nacionais” em cada país.

De 2005 a 2008, o NNM passou por uma grande reforma e expansão, atingindo a configuração atual. *“The new Headquarters built with the generous donation from the European Commission provides outstanding opportunity for interaction with the corporate sector”* (Dr. Idle Omar Farah, Diretor Geral do NMK)⁸⁶. Uma série de outras parcerias, sobretudo internacionais, vem sendo estabelecidas com o NMK ao longo desses cem anos, seja por meio de recursos financeiros, acordos de

85 Em seu artigo, Chipembere (1976) faz citações a esse respeito, evidenciando algumas considerações: *“Kenya’s socialism as being very moderate indeed, or even capitalism”* (Dumoga *apud* Chipembere, 1976:40); *“These politicians want to build a capitalist system in the image of Western Capitalism but are too embarrassed or dishonest to call it that”* (Odinga *apud* Chipembere, 1976, p. 41); *“No drastic changes in the economic system are proposed, but only modifications and these are in the nature of making the present system work more efficiently”* (Mohiddin, 1969:8 *apud* Chipembere, 1976, p. 42); *“This in fact is the main thrust of the criticism that has been levelled against Kenyan Socialism as propounded by Sessional Paper No. 10 — that it is capitalism masquerading in the guise of socialism”* (Chipembere, 1976, p. 41).

86 Material impresso do *National Museums of Kenya Endowment Fund* — NMKEF, 2010 (*“100 years safeguarding and supporting our heritage. 1910-2010”*).

cooperação técnica ou outras “permutas” — “*The National Museums of Kenya has over the years worked with development partners in various programmes and activities which have contributed in giving heritage the prestigious position it holds in Kenya today*”⁸⁷⁸⁸.

O *National Museums of Kenya*, enquanto sociedade jurídica do Estado, foi assim criado apenas em 2006, a partir do *Act of Parliament n° 6* (“*The Museums and Heritage Act 2006*”), cujo texto lhe atribui as seguintes funções:

4. *The National Museums shall:*

- (a) *serve as national repositories for things of scientific, cultural, technological and human interest;*
- (b) *serve as places where research and dissemination of knowledge in all fields of scientific, cultural, technological and human interest may be undertaken;*
- (c) *identify, protect, conserve and transmit the cultural and natural heritage of Kenya; and*
- (d) *promote cultural resources in the context of social and economic development* (National Museums and Heritage, 2006, pp. 135-6).

87 *ibid.*

88 São parceiros institucionais do NMK: *Birdlife International; Cambridge University; European commission; Flemish Association for Development Cooperation & Technical Assistance; Friends of Fort Jesus; Kaya Rabai Elders; Missouri Botanic Gardens; Nature Kenya (East African Natural History Society); Rutgers University; School of Oriental Studies, London University (SOAS); Swedish International Development Agency (SIDA); The American Embassy in Nairobi (Ambassador's Fund); The British Museum; The French Embassy; The German Embassy; The Japanese International Cooperation Agency (JICA); The Kenya Museum Society; The Louis Leakey Foundation, CA, USA; The Paleontological Scientific Trust (PAST) of South Africa; The Royal Botanic Gardens Kew; The Royal Netherlands Embassy; The Smithsonian Institution; The Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, NY, USA; The World Health Organization; United Nations Educational, Scientific & cultural Organization (UNESCO); University of Leuven – Belgium.*

O “*National Museums of Kenya — where heritage lives on*” administra hoje vinte museus⁸⁹ e nove “*Sites and Monuments*”⁹⁰. Cada um deles possui programas específicos e oferta de facilidades turísticas (que podem ser contratadas). Alguns disponibilizam, em suas dependências, espaços para locação para realização de eventos comerciais.

O Museu Nacional de Nairóbi⁹¹ representa o principal museu do conjunto do NMK. Abrangendo uma estrutura grandiosa, está dividido em dezenove espaços⁹², dentre os quais doze são as galerias *Hall of Kenya*; *Great Hall of Mammals*; *History of Nairobi National Museum*; *Cradle of Humankind*; *Birds of East Africa*; *Ecology*; *Cycles of Life*; *Historia ya Kenya*; *Joy Adamson Exhibition*; *Creativity Galleries* (duas); e *Temporary Exhibition*.

Cycles of Life é o nome (e conceito) atribuído à galeria etnográfica, cujas gestão e curadoria são realizadas pelo Departamento de Patrimônio Cultural do NMK. Anteriormente conhecido como Departamento de Etnografia, esse setor foi criado em 1970, época em que priorizava-se a “conservação da cultura material”. Atualmente, ele é responsável pelas pesquisas e coleções que dizem respeito ao patrimônio material e imaterial⁹³ do país, tendo como missão “*To research,*

89 São eles: *Nyeri Museum*, *Tambach Museum*, *Wajir Museum*, *Nairobi Gallery*, *Rabai Museum*, *Malindi Museum*, *Loiyangalani Desert Museum*, *Hyrax Hill*, *Meru Museum*, *Gede Ruins*, *Kariandusi*, *Kabarnet Museum*, *Kitale Museum*, *Lamu Museum*, *Narok Museum*, *Kisumu Museum*, *Kapenguria Museum*, *Karen Blixen Museum*, *Nairobi Snake Park*, e o *Nairobi National Museum*.

90 *Olorgesailie*, *Uhuru Gardens*, *Koobi Fora*, *Jumba la mtwana*, *Mnarani*, *Siyu Fort*, *Songhor*, *Thimlich Ohinga* e *Takwa*. Um descritivo histórico de cada um desses lugares e museus pode ser encontrado no website do NMK: <http://www.museums.or.ke/>.

91 Em seu complexo, está sediada a maior parte dos departamentos do NMK. Também ali encontra-se o *Snake Park*, uma das maiores atrações dos museus desde quando foi criado, no início dos anos 1960, com o objetivo de educar o público sobre cobras e outros répteis comuns no país.

92 Vide planta-baixa do andar térreo e do primeiro andar do NNM no Anexo J.

93 Nas últimas décadas, a UNESCO teve um papel fundamental na introdução de uma nova abordagem para o conceito de patrimônio, incluindo sua dimensão “intangible” ou “imaterial”.

collect, document, preserve and present to the public, Kenya's cultural heritage for education purposes and appreciation"⁹⁴.

O Departamento de Patrimônio Cultural está dividido em duas seções: “Cultura e História” e “Arte”, sendo que a primeira compreende as unidades de Antropologia, História, Curadoria, Linguística e Documentação e Gestão de Informação, enquanto a segunda trata das especialidades de Arte Contemporânea, História da Arte, Curadoria e Documentação. Suas principais atividades podem ser divididas em três grupos:

1. Field expeditions to research and collect information from both rural and urban communities on their practices, beliefs, indigenous knowledge, and histories; 2. Conservation of tangible (material culture) and intangible (oral narratives, music etc.) heritage of the communities for posterity; 3. Documentation and dissemination of heritage information through organized private and/or public lectures, publications, and conference/workshop presentations (“Key Activities”, do folder impresso do Cultural Heritage Department, maio 2014).

A reserva técnica gerida pelo Departamento de Patrimônio Cultural abriga mais de 60.000 objetos etnográficos, originários dos diversos grupos étnicos quenianos e adquiridos — segundo o discurso oficial do Departamento — tanto por meio de doações, quanto durante a realização de trabalhos de campo. Parte das coleções é creditada ao antropólogo e arqueólogo britânico Jean Brown, que liderou o Departamento de Etnografia quando da sua fundação.⁹⁵

94 Texto extraído do *folder* do *Cultural Heritage Department* do *National Museums of Kenya* (2014).

95 Durante a década de 1970, Jean Brown chegou a coletar um grande número de objetos durante seus trabalhos de campo no Kenya, sendo que algumas dessas peças foram também adquiridas pelo Pitt Rivers Museum, da University of Oxford (Inglaterra). No *website* dessa instituição, na seção sobre Pesquisa, podemos encontrar ainda um acervo de quatro filmes produzidos pelo antropólogo nos anos 70, com os povos Kamba,

Fiz menção, há pouco, aos principais parceiros do NMK. Entretanto, o Departamento de Patrimônio Cultural tem fidelizado relações com algumas instituições específicas⁹⁶ — e acredito ser oportuno comentar sobre uma delas, em particular: o Museu Britânico.

Além de financiar alguns projetos do Departamento, como a reforma da reserva técnica — que fica localizada no prédio anexo da Universidade de Nairóbi⁹⁷ —, o Museu Britânico oferece *workshops* aos pesquisadores do NMK (e a outros pesquisadores do leste africano). Trata-se do “*Africa Programme — Sustainable and dynamic initiatives for exchange and skills sharing*”, um programa que existe desde 2005 e que desenvolve “[...] *training initiatives, as well as sharing skills and expertise for mutual benefit and in direct response to local needs and priorities*”⁹⁸, com museus africanos (tanto nacionais quanto independentes). Inicialmente, o projeto era financiado pelo *Department for Culture, Media and Sport* do governo do Reino Unido. Desde 2007, passou a contar com o patrocínio da Fundação Ford na África Ocidental (Nigéria, Ghana e Serra Leoa) e com o financiamento da Fundação Getty, desde 2009, na África Oriental (Tanzânia, Kenya e Uganda).

Luhya e Maasai. O material deu entrada no *Pitt Rivers Museum* em 2003. <http://www.pitt-rivers-museum.ox.ac.uk/brown.html>.

96 Tais como *British Institute of Eastern Africa (BIEA)*; *British Museum*; *Kenya Museum Society (KMS)*; *The Christensen Fund (USA)*; *Institute of Anthropology, Gender and African Studies, University of Nairobi (IAGAS)*; *Tervuren Museum of East and Central Africa*; *Swedish-African Museum Programs*; *Athletics Kenya- Department of Athletics museum*; *Ford Foundation*; *Kenya National Archives*; *UNESCO*; *University of Western Cape (South Africa)*; e a *Smithsonian Institution, USA*.

97 Em conversa com alguns funcionários do Departamento de Patrimônio Cultural, fui informada de que, antigamente, havia uma estreita parceria entre o NNM e a Universidade. Hoje essa conexão encontra-se enfraquecida, muito em função de que, anteriormente, universidade e museu compartilhavam dos mesmos membros pesquisadores (os quais trabalhavam nas duas instituições), algo que atualmente não ocorre mais.

98 Descrição do próprio *British Museum*, conforme consta em seu *website*: http://www.britishmuseum.org/about_us/skills-sharing/africa_programme.aspx.

O “*Getty East Africa*” possui como objetivo “[...] *to create a network of dedicated museum professionals in both national and regional museums with the requisite skills to preserve, maintain and present their collections for future generations. [...] It is hoped that the programme will help build capacity in the region's museums and encourage long-term commitment to the heritage profession*”⁹⁹. De acordo com Lydia Nafula, uma das nove “*research scientists*” (eles não se autodenominam curadores) do Departamento de Patrimônio Cultural, essa parceria com o Museu Britânico foi muito importante, inclusive, na fase de renovação do NNM, uma vez que trouxe uma “*expertise in issues of design*”, auxiliando na produção de “*modern displays and technology for the exhibitions*”.

Cabe ressaltar que o Departamento de Patrimônio Cultural é apenas um dos departamentos de pesquisa do NMK, mas recebe bastante destaque dentre eles — e é um dos mais antigos. A partir da nacionalização do museu, uma ênfase foi dada na criação de programas de desenvolvimento e pesquisa, os quais incluíram cooperações com a Universidade de Nairóbi e o Instituto de Estudos Africanos¹⁰⁰, fortalecendo seus estudos etnográficos e antropológicos¹⁰¹.

99 Cf. http://www.britishmuseum.org/about_us/skills-sharing/africa_programme/east_africa.aspx.

100 O *Institute of Anthropology, Gender and African Studies* (IAGAS) foi fundado em 1970, com o objetivo de promover e conduzir pesquisas originais “*in the field of African prehistory and history; musicology and dance; traditional and modern arts crafts; religion and other belief systems*”. Sua história começou em 1966, quando uma *Cultural Division* foi estabelecida no *Institute for Development Studies* da então *University College*, Nairobi. Com a inauguração da *University of Nairobi*, em 1970, a *Cultural Division* foi transformada em um Instituto: “*The statutes provide for a Board Chaired by the Director, and consisting of Research Fellows and, in addition, representatives from other university departments and institutes, two government ministries, the British Institute in Eastern Africa, and the National Museums*” Cf. <http://african-studies.uonbi.ac.ke/node/42>.

101 “*Traditional Peace and Conflict Resolution*”, “*The Social Functions of the Board Game*”, “*The Effects of Western Religions on Traditional African Arts and Crafts*”, “*Traditional Prediction of Future Events*” e “*Popular Urban Cultures of Nairobi*” exemplificam algumas das áreas e temas de pesquisas já realizadas pelo Departamento.

“Research, preservation and management of national heritage and culture” e “promotion, preservation and maintenance of positive and diverse culture for national identity” constituem parte das diretrizes do *Ministry of State for Natural Heritage and Culture*, o Ministério ao qual o NMK está vinculado.¹⁰² Através dele, a diversidade cultural do país é vista não somente como aspecto criador de uma identidade nacional, mas também como elemento que conduz ao desenvolvimento, se acesado por meio de práticas que são capazes de promover harmonia e unidade nacional:

Kenya's rich and diverse cultures constitute a national asset and have a bearing on the progress of development. Some of the cultural practices provide social safety nets while others create national harmony and unity. The Ministry advocates for the promotion of progressive cultural values that emphasize mutual respect and support for each other, community participation and national cohesion (National Museums of Kenya: *Strategic Plan*, 2009-2014, p. 8).

102 O escopo completo das funções do *Ministry of State for Natural Heritage and Culture of Kenya* está assim orientado: “(i) *Formulation of policies on national heritage, public records management, archives administration, non-governmental organization and national library services*; (ii) *Promotion, preservation and maintenance of positive and diverse culture for national identity*; (iii) *Preservation, care and promotion of access to all public records and archives*; (iv) *Coordination, facilitation and harmonization of activities of national Museums of Kenya, Kenya National Library Services and NGOs Board*; (v) *Research, preservation and management of national heritage and culture*; (vi) *Promotion, development and preservation of Kenya music and dance heritage*” (National Museums of Kenya: *Strategic Plan 2009-2014*, p. 7)

UM MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA DE MOÇAMBIQUE

No dia 22 do mês de agosto de 1956, a então vila de Nampula¹⁰³, situada na região norte de Moçambique — e, na época, pertencente ao Distrito de Moçambique e capital da Província do Niassa¹⁰⁴ — era elevada à cate-

103 Nampula foi criada como base militar portuguesa, para servir aos interesses de ocupação e colonização do interior do território norte de Moçambique (então conhecido como regiões da Grande Macuana e do Niassa), processo de penetração que havia iniciado efetivamente em 1896. Em 7 de fevereiro de 1907, o capitão Neutel de Abreu acampou na antiga senzala do *Régulo Uampula* (Nampula) e instalou ali o primeiro posto militar da região, centro de expansão política e sede da capitania de Macuana, esta que seria posteriormente designada como um dos quinze comandos militares existentes, em 1917. Dava-se por reconhecido como “absolutamente efectivo o domínio da autoridade portuguesa em todo o território do Distrito de Moçambique, cuja população indígena estava completamente pacificada”, segundo a Portaria nº 519, de 21 de Julho de 1917. De acordo com Soares de Castro (1960), o avanço para o interior e a tomada de Nampula foram possíveis principalmente devido à postura “diplomática” com que Neutel de Abreu enfrentava a resistência dos “indígenas”. Ele “respeitava as instituições nativas”, tentava empregar “a persuasão no lugar da força” e “inspirava” uma “ilimitada confiança” (1960, p. 104), permitindo-lhe negociar tratados de paz e atingir Nampula. O Comando Militar de Macuana, assim como os demais comandos, foi transformado em circunscrição civil — a oitava circunscrição — em 1921, e sua sede continuou sendo Nampula. Em 19 de dezembro de 1934, devido à sua importância política, econômica e estratégica, o povoado de Nampula foi elevado à categoria de Vila e, no ano seguinte, passou a ser a capital da Província do Niassa (território este que hoje compreende as atuais províncias do Niassa, Nampula e Cabo Delgado. Veja a próxima nota).

104 Inúmeras foram as mudanças administrativas relacionadas às divisões do território de Moçambique e às categorias utilizadas para estas divisões administrativas durante o período colonial — o qual teve sua origem com a chegada de Vasco da Gama à Ilha de Moçambique, em 1498, e seu fim com a independência do país em 1975. Levando em conta que Portugal somente foi realizar uma ocupação efetiva do território Moçambicano após a Conferência de Berlim (1884-1885), concentremo-nos aqui no século XX: Nas primeiras décadas do século XX, o país estava dividido em distritos e capitanias. Entre 1934 e 1951, a metrópole portuguesa referia-se a seus “territórios ultramarinos” como “colônias”, e o conjunto das colônias era denominado “Império Colonial Português”. A colônia de Moçambique foi subdividida em províncias, que agrupavam distritos. Havia, assim, um Governador-Geral (da colônia), que estava acima dos Governadores de Província, estes seguidos pelos Intendentes de Distrito. A partir de 1951, o termo “colônias” foi substituído pela metrópole por “Províncias Ultramarinas”. A Província Ultramarina de

goria de cidade. Logo no dia seguinte, nesse novo município, inauguravam-se a Catedral de Nossa Senhora de Fátima, o Estádio Municipal e o Museu Regional Comandante Ferreira de Almeida.

O prédio do museu, idealizado e construído justamente com o propósito de se tornar uma instituição museológica, havia sido um projeto defendido e executado, principalmente, por administradores portugueses — dentre eles, Adelino Joaquim Pereira Soares de Castro¹⁰⁵, Cristóvão Júlio¹⁰⁶, e o então governador do Distrito de Moçambique, o Comandante Ferreira de Almeida¹⁰⁷, a quem o Museu deve seu primeiro nome. A obra, que havia durado três anos, fazia parte do planejamento colonial de construir museus regionais no

Moçambique, administrada por um Governador-Geral, passou a ser dividida apenas em distritos, os quais eram governados pelos chamados “Governadores de Distrito”. Um destes distritos era o Distrito de Moçambique, no qual a cidade de Nampula estava inserida. Após a independência, Moçambique voltou a ser dividido administrativamente em províncias, e estas em distritos, que por sua vez agrupam postos administrativos e estes, localidades. A região que em meados do século XX correspondia ao “Distrito de Moçambique” é chamada hoje de “Província de Nampula”, uma das 11 províncias do país — as demais compreendem: Niassa, Cabo Delgado (estas duas, juntamente com a de Nampula, são consideradas províncias do norte); Zambézia, Tete, Manica, Sofala (províncias do centro); e Inhambane, Gaza, Maputo e Maputo — esta última é a cidade, que tem estatuto provincial — (províncias do sul).

105 Adelino Joaquim Pereira Soares de Castro, escritor e jornalista português, que, a partir da década de 1940, exerceu funções administrativas em Moçambique. Produziu inúmeros estudos etnográficos relacionados aos povos habitantes das regiões por onde trabalhou. Por vezes, Adelino assinava seus textos apenas como “A. Pereira” ou como “Soares de Castro”. Na década de 1950, destacou-se como um dos principais colaboradores da fundação do Museu Regional Comandante Ferreira de Almeida, sendo o seu primeiro *conservador*.

106 Cristóvão Júlio, Secretário Distrital e inspetor administrativo no Distrito de Moçambique, foi o Presidente da Comissão Executiva da obra de construção do Museu de Nampula.

107 Eugénio Ferreira de Almeida foi um Oficial da Marinha Portuguesa em África. Prestou serviços em diversos cargos em Moçambique durante mais de dez anos. Ainda na década de 1960, assumiu como Comandante Naval de Angola — era bastante comum que os governadores militares fossem transferidos entre as diferentes colónias de Portugal.

norte, centro e sul de Moçambique — projeto esse que se concretizaria apenas na região norte.

Era a natureza do museu genérica, voltada para coleções que se distribuíam em seções de “arqueologia, pinturas rupestres, caça, pesca, agricultura, indústrias rudimentares, ritos de passagem, danças folclóricas, música, adornos, jogos e entreténs, cenas da vida doméstica, estatuária, etc.”, arranjadas em um grande salão do andar térreo, e em seções de história, “numismática, mineralogia, conquiologia e cinegética”, as quais ocupavam um outro salão, no primeiro andar.¹⁰⁸

Os objetos que compunham essas seções originavam-se apenas da região norte do país, correspondida, na época, à Província do Niassa (atuais províncias de Cabo Delgado, Nampula e Niassa). Isso significa que o acervo da chamada “Secção de Etnologia”¹⁰⁹ do Museu de Nampula, ou Museu Regional Comandante Ferreira de Almeida (ou ainda Museu Regional do Niassa, como era chamado por alguns), representava as comunidades indígenas¹¹⁰ que habitavam esta região, com notável prevalência de objetos pertencentes aos grupos étnicos

108 “Roteiro do Museu Regional Comandante Ferreira de Almeida”, In: Pereira, A.; George, M. A. (Ed.), *Boletim do Museu de Nampula*, 1960, vol. 1, p. 11.

109 Expressão utilizada pelos próprios conservadores do Museu, Adelino Joaquim Pereira Soares de Castro e Manuel de Avelar George (Cf. *Boletim do Museu de Nampula*, vol. 1, 1960).

110 A categoria “indígena” era regulamentada segundo o “Estatuto do Indigenato”, criado pelos colonizadores portugueses em 1926. Os indígenas, tutelados pelo Estado colonial, eram subjugados a trabalhos forçados e à uma integração subordinada à hierarquia portuguesa. Aqui, portanto, a categoria estava especificamente conectada à ideia de *aboriginalidade*, e não à abordagem reconhecida hoje internacionalmente, defendida por instituições como aquelas das Nações Unidas ou como a Comissão Africana dos Direitos Humanos e dos Povos — CADHP, a qual concebe por *povos indígenas* africanos grupos vulneráveis socialmente, frequentemente vítimas de violações aos direitos humanos e que possuem suas distintas culturas e modos de vida ameaçados e marginalizados pela sociedade dominante (Cf. *Povos Indígenas em África: Povos Esquecidos? Trabalho da Comissão Africana sobre os povos indígenas em África*. CADHP, 2007).

Makuwa e Makonde.¹¹¹ Conforme documentado pelos conservadores do Museu, a “Secção de Etnologia” dispunha de um acervo de duas mil peças.¹¹² Constituía a maior coleção que o museu abrigava. Os objetos eram coletados pelos administradores das circunscrições do Niassa e enviados ao Museu, a pedido do Governo da Província: “[...] tem o Governo do Niassa pedido insistentemente o envio de tudo quanto, relacionado com a vida intelectual, moral e material do indígena, possa interessar ao Museu”.¹¹³

É importante pontuar aqui que o Museu Regional Comandante Ferreira de Almeida é concebido como o primeiro museu da região norte, mas foi o segundo criado em toda a colônia de Moçambique. Anteriormente à sua abertura, existia o Museu Álvaro de Castro, fundado na capital Lourenço Marques (atual Maputo) em 1913, sob a designação de Museu Provincial (apenas em 1932, quando passou a ocupar o edifício onde permanece sediado atualmente, que recebeu o nome de Museu Álvaro de Castro¹¹⁴). Costa Júnior, ao visitar o Museu

111 Vide mapa de 1960 da distribuição dos grupos étnicos moçambicanos identificados em uma publicação do *Atlas de Moçambique*, da Empresa Moderna de Lourenço Marques (cidade atual de Maputo), no Anexo K.

112 *Boletim do Museu de Nampula*, 1960, vol. 1, p. 14.

113 Artigo de J. J. Costa Júnior intitulado “Museu de Nampula”, publicado no principal jornal de Moçambique da época, o *Notícias*, de Lourenço Marques (atual Maputo) e, posteriormente, republicado no *Boletim Geral do Ultramar* (ano 32º, nº 367, 1956, pp. 236-38). J. J. Costa Júnior escrevia frequentemente para jornais e revistas agrícolas, sobre assuntos majoritariamente relacionados à pecuária e à agricultura em Moçambique. Muitos destes artigos eram então publicados no *Boletim Geral do Ultramar*.

114 Álvaro Xavier de Castro, Governador-Geral de Moçambique entre 1915 e 1918, responsável pela decisão de agregar o Museu Provincial à Secretaria-Geral, em 1916. Entretanto, o Capitão Alberto Graça foi quem criou o museu, em 1913, nas dependências da Escola 5 de Outubro — posteriormente chamada de Liceu Nacional Salazar; hoje, Escola Secundária Josina Machel — pois, na época, Alberto Graça lecionava na referida escola. O Museu Álvaro de Castro continuou sob a alçada da escola até 1957, quando tornou-se dependente da Direcção dos Serviços de Instrução Pública. De 1959 a 1974, o Museu esteve sob a direcção do Instituto de Investigação Científica de Moçambique. A partir de 1975, com a Independência de Moçambique, o museu passa a se chamar Museu de História Natural, uma instituição nacional. Hoje, tutelada pela Universidade Eduardo

de Nampula, escreve sobre a relevância do estabelecimento de tal instituição fora da capital Lourenço Marques: “Havia a necessidade de organizar museus em outras cidades, recolhendo o manancial de documentação artística e etnográfica que está espalhado, para que se acompanhe, no plano cultural, o progresso material dessas cidades”.¹¹⁵

Quando inaugurado, o Museu Regional de Nampula foi atribuído à administração da Câmara Municipal da Cidade de Nampula, a qual não estava preparada para a gestão do Museu. Havia uma carência de pessoal fixo e especializado nas áreas da antropologia, museologia e sociologia, algo que dificultaria renovações de acervo e investigações científicas acerca das coleções. A Câmara garantia somente a segurança do prédio, com a disponibilização de guardas e vigilantes (Kulyumba, 2001).

A manutenção financeira da instituição apresentava-se como uma das preocupações principais de seus apoiadores. Como forma de buscar alternativas para essa e outras questões, logo após a fundação do Museu, foi criada a Associação dos Amigos do Museu de Nampula, uma agremiação que previa em seu Estatuto possuir as seguintes finalidades:

- 1º: Contribuir para o enriquecimento e conservação do Museu de Nampula — Museu Regional ‘Comandante Ferreira de Almeida’ — Biblioteca de Consulta e Galeria de Arte anexas;
- 2º: Contribuir para os trabalhos de investigação científica efectuados ou a efectuar na Província, especialmente relativos ao conhecimento e valorização dos meios físico e biológico, incluindo humano, nos seus aspectos económico e social;
- 3º: Contribuir, de um modo geral, para o desenvolvimento intelectual, moral e físico dos habitantes do Norte da Província

Mondlane, “tem por objectivo proporcionar informação naturalística e etnográfica aos visitantes e promover a realização de trabalhos de investigação no âmbito das Ciências Naturais e Humanas” (*Museus de Moçambique*, 2007, p. 10. Publicação do Departamento de Museus da DINAC do antigo MEC, em parceria com a EPM-CELP, por ocasião da comemoração do dia 18 de Maio — Dia internacional dos Museus.)

115 In: *Boletim Geral do Ultramar*, XXXII, n.º 367, 1956:236-7.

e em especial dos do Distrito de Moçambique (Estatuto da Associação dos Amigos do Museu de Nampula. In: Boletim do Museu de Nampula, vol. 1, 1960, p. 153).

Para alcançar estes objetivos, a Associação se propunha a realizar uma série de ações, dentre elas, o estudo e a divulgação do conhecimento obtido referente a aspectos do Distrito de Moçambique, o intercâmbio com outras instituições culturais e governamentais, a organização de eventos (tais como conferências, exposições, concertos, concursos, récitas), a melhoria das instalações do Museu, e a publicação de trabalhos (científicos e literários) por meio de uma revista que seria intitulada “Boletim do Museu de Nampula”.

A primeira publicação do Boletim aconteceu em 1960; a segunda — e última — em 1961. Foram, portanto, apenas dois volumes impressos, os quais abordavam assuntos de interesse da metrópole portuguesa, ou seja, estudos que permitiam aos portugueses: crer que estavam conhecendo melhor os indígenas moçambicanos; investigar as possibilidades de lucro que o território poderia oferecer; e construir narrativas históricas relacionadas a Moçambique e aos “feitos heroicos” dos portugueses. A maior parte dos autores dos artigos era formada por padres da Sociedade Missionária Portuguesa e administradores de circunscrições — incluindo aqui os próprios editores do Boletim do Museu de Nampula, os já citados Manuel de Avelar George¹¹⁶ e Adelino Joaquim Pereira Soares de Castro.¹¹⁷

116 Além de administrador, M. A. George era um poeta e literato, tendo publicado também em outras revistas, como na *Moçambique — Documentário Trimestral* (nº 3, 1935, pp. 31-2 e nº 9, 1937, pp. 105-9).

117 Muitos dos artigos publicados no *Boletim do Museu de Nampula* já haviam sido publicados em outros boletins, como o já citado *Boletim Geral do Ultramar*, o *Boletim da Sociedade de Estudos de Moçambique* e a *Moçambique — Documentário Trimestral*. Este último era da responsabilidade do Governo Geral de Moçambique, com publicações periódicas que compreenderam o período de janeiro de 1935 a junho de 1961. (Cf. *Portal das Memórias de África e do Oriente* <http://memoria-africa.ua.pt/Library/MDT.aspx>). O *Boletim da Sociedade de Estudos de Moçambique* começou a ser publicado em 1931,

A Associação dos Amigos do Museu de Nampula encontrou seus dois primeiros “sócios beneméritos”, a Fundação Calouste Gulbenkian¹¹⁸ e o Instituto de Investigação Científica de Moçambique¹¹⁹, em 1958 e 1959, respectivamente, os quais viabilizaram, através de suas doações financeiras, a construção da segunda fase do edifício, contemplando a criação do espaço da biblioteca, do arquivo e dos escritórios.

Planejava-se ainda, ao final dos anos 1960, o estabelecimento de uma vila de artistas locais¹²⁰, junto ao Museu: “Nas imediações do Museu, far-se-á uma aldeia de artistas nativos onde serão manufacturados objetos típicos, para a venda aos turistas, a preços controlados”¹²¹. A arte dos Makondes, representada principalmente por suas esculturas em pau-preto (o ébano), ocupava a centralidade desse projeto de

um ano depois da criação da Sociedade, cujos objetivos, segundo seu idealizador, era “estabelecer um convívio intelectual necessário às pessoas que vivem pelo cérebro”.

118 A Fundação Calouste Gulbenkian foi fundada em 1956 em Lisboa (Portugal), em função do pedido deixado em testamento por Calouste Sarkis Gulbenkian. É voltada para ações internacionais, conforme desejo de seu fundador, a fim de trabalhar “em benefício de toda a humanidade”, atuando nas áreas da educação, das artes, da ciência, do desenvolvimento e das iniciativas globais de filantropia (aqui com foco nas populações armênias e de sua diáspora, pois sua família se considerava descendente dos armênios). Calouste Gulbenkian nasceu em Istambul (Turquia) e era um grande colecionador de obras de arte e estabelecia muitos acordos e novos empreendimentos lucrativos (sobretudo relacionados à área petrolífera).

119 O Instituto de Investigação Científica de Moçambique, situado em Lourenço Marques, foi criado pela metrópole portuguesa em 1957, juntamente com o Instituto de Investigação Científica de Angola (pelo Decreto nº 41029), como estratégia de um projeto de “ocupação científica do Ultramar”, iniciado em 1936, com a Junta das Missões Geográficas e das Investigações Coloniais (cf. <https://www.fct.pt/historia/>). Quando apoiou as obras do Museu de Nampula, em 1959, o Prof. Dr. J. Pinto-Lopes era o diretor do Instituto. Ainda, J. Pinto-Lopes “possibilitou e orientou pessoalmente a redação definitiva dos Estatutos da Associação dos Amigos do Museu, e publicação do seu boletim cultural” (*Boletim do Museu de Nampula*, vol. 1, 1960, p. 152).

120 Projetava-se também, a esta altura, a construção de mais duas alas: uma destinada à botânica e outra à instalação de um aquário de peixes de água doce (obras as quais não vieram a se concretizar).

121 *Boletim do Museu de Nampula*, vol. 1, 1960, p. 14.

aldeia, uma vez que havia se tornado objeto de admiração dos portugueses e de outros povos do “Ocidente”. A concepção responsável por conferir valor à “Arte Makonde” relacionava-se diretamente a ideais estéticos ocidentais.

No Niassa vive, para mais, a tribo com mais elevado sentido artístico — os macondes. Numa palestra realizada na Sociedade dos Estudos de Moçambique em 1949, disse o saudoso publicista Felisberto Ferreira: “A arte dos macondes é uma fonte virgem de humanismo, estimulando novos ideais e novos rumos. A expressão misteriosa e trágica da raça negra nunca atingiu maior esplendor do que nas suas criações escultóricas. As deformações, as incisões, o feiticismo, os estados da alma, resumindo, o drama da existência primitiva que mãos selvagens esculpem miraculosamente, condensam uma tão profunda humanidade como só encontramos igual nalgumas raras criações estatúárias dos povos civilizados” (Costa Junior, *In: Boletim Geral do Ultramar*, XXXII, n° 367, 1956, p. 237).

Esculturas Makonde foram encomendadas pelo Museu para fazerem parte de seu acervo e serem colocadas em exposição. Igualmente encomendadas, inclui-se as duas esculturas em alto-relevo¹²² da entrada do Museu, solicitadas pelo arquiteto do edifício ainda durante o período de sua construção. Os editores do Boletim do Museu de Nampula descrevem-nas (e descrevem a arte Makonde) através do seguinte trecho:

Com as duas peças que ornamentam a entrada do Museu, com o seu quê de ideação egípcia, temos uma amostra sugestiva do poder escultórico dos macondes, povo de artistas, senhores de um estilo próprio, que é preciso manter na pureza de suas formas, longe de qualquer influência (Boletim do Museu de Nampula, vol. 1, 1960, p. 13).

122 Esculpidas por um artista Makonde chamado Chibanga Mwali Malundi e conservadas no local original até os dias atuais.

A partir de 1964, dá-se início a um processo histórico que perduraria por uma década e mudaria os rumos do Museu Regional Comandante Ferreira de Almeida (e de Moçambique, como um todo): a Guerra de Independência de Moçambique, também conhecida como Luta Armada de Libertação Nacional.

A Luta Armada de Libertação Nacional teve sua origem na fundação da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO)¹²³, que se deu em 1962, em Dar Es Salaam, e contou com o apoio de Julius Nyerere (quem, nesse mesmo ano, tornava-se o primeiro presidente de Tanganyika). A sede do movimento não poderia estar baseada em Moçambique, uma vez que a polícia lusitana permanecia em constante vigilância e controle no que dizia respeito a movimentos e manifestações nacionalistas — sobretudo a partir do Massacre de Mueda, ocorrido em 16 de junho de 1960¹²⁴.

O antropólogo e sociólogo Eduardo Mondlane¹²⁵ teria sido o principal responsável pela fusão dos movimentos nacionalistas e pela

123 A FRELIMO formou-se a partir da união de três movimentos nacionalistas já existentes: a UDENAMO (União Democrática Nacional de Moçambique), a MANU (Mozambique African National Union) e a UNAMI (União Nacional Africana para Moçambique Independente), cada um deles sediados em localidades diferentes — Rodésia do Sul (atual Zimbábwe), Tanganyika (atual Tanzânia) e Niassalândia (atual Malawi), respectivamente.

124 O Massacre de Mueda é considerado um dos últimos capítulos da resistência dos moçambicanos contra o colonialismo português antes da Guerra de Independência de Moçambique iniciar-se. Mueda é um distrito que se localiza na atual província de Cabo Delgado, na região norte do país. Depoimentos e versões sobre o massacre podem ser encontrados no livro de Mondlane (1968).

125 Moçambicano nascido em Gaza, em 1920, Eduardo Chivambo Mondlane iniciou sua formação acadêmica em Sociologia e Antropologia na África do Sul (por um breve período, antes de ser expulso pelo regime do *apartheid*, com a ascensão do Partido Nacional ao poder) e em Portugal, mudando posteriormente para os Estados Unidos, onde obteve seu doutoramento em sociologia. Posteriormente, Mondlane trabalhou nas Nações Unidas como consultor de assuntos africanos (relacionados aos processos de independência dos países africanos) e na Universidade de Syracuse (Nova Iorque), como professor. Para um aprofundamento na biografia de Mondlane, conferir as obras da historiadora e cientista social Dra. Teresa Cruz e Silva (1991, 1993a, 1993b).

formação da Frente de Libertação¹²⁶, assumindo a sua presidência quando da sua criação (permaneceria no posto até 1969, ano em que foi assassinado). Decididos de que apenas um confronto armado contra o império português poderia trazer a independência a Moçambique¹²⁷, os revolucionários começaram a se preparar para a guerra, que teve seu início em 25 de setembro de 1964, marcado por um ataque a um posto administrativo na região norte, no então distrito de Cabo Delgado. Com o caminhar da longa guerra, a FRELIMO ia revelando características cada vez mais alinhadas ao marxismo¹²⁸.

A morte de Mondlane traz Samora Machel como substituto ao posto de presidente, quem começa então a proferir discursos calcados na ideia de criação de uma unidade nacional, baseada nos valores

126 Embora esta versão histórica seja a mais divulgada e aceita, declarações proferidas mais recentemente por participantes da fundação da Frente fizeram com que uma nova geração de historiadores argumentasse a favor de uma outra versão. Eduardo Mondlane não teria proposto ou liderado a fusão dos movimentos, nem tampouco teria sido o autor do nome “FRELIMO”. Samora Machel, diferentemente do que muitos pensam, também não estaria presente nestes momentos decisórios. Além disso, a fusão dos movimentos em Dar es Salaam teria se dado apenas entre a MANU (a qual reunia três alas coligadas da Makonde African Association — MAA) e a UDENAMO. Para verificar estas outras versões sobre a fundação da FRELIMO, consultar: <http://jorgejairoce.blogspot.com.br/2012/05/historia-da-FRELIMO-e-de-mocambique.html>.

127 Uma fala que ilustra um dos motivos que levaram à decisão de instituir uma luta armada pela libertação, explicitando o quanto o *Massacre de Moeda* influenciou neste processo, pode ser encontrada no livro *Lutar por Moçambique* (1968), de Mondlane: “Depois deste massacre, nunca mais o Norte podia voltar à normalidade. Em toda a região tinha-se levantado o mais amargo ódio contra os portugueses e era evidente, uma vez por todas, que a resistência pacífica era fútil”.

128 E caminhava para o socialismo “marxista-leninista”, segundo uma entrevista concedida por Mondlane em 1969, pouco antes de sua morte: “a FRELIMO realmente agora é muito mais socialista, revolucionária e progressista do que nunca. E é a linha, agora, a tendência, mais e mais em direção ao socialismo do tipo marxista-leninista. Porque as condições de vida de Moçambique, o tipo de inimigo que nós temos, não admite qualquer outra alternativa” (Mondlane *apud* Christie, 1996, p. 190 *apud* Macagno, 2009).

fundamentais que a concepção socialista de construção de um “homem novo” ofereceria a esta nova sociedade¹²⁹.

Os primeiros esforços de transformação da sociedade moçambicana efetivamente praticados pela FRELIMO durante a Luta de Libertação de Moçambique traduziram-se nas áreas conhecidas como “zonas libertadas”. Segundo as definições e referências atribuídas por Samora Machel (1980), tratavam-se de “zonas onde a administração colonial se retirava, as populações abandonavam as suas povoações para escapar à repressão e viver sob a protecção da FRELIMO” (Machel, 1980, p. 34 *apud* Mazula, 1995, p. 104).¹³⁰ Novas relações sociais de trabalho coletivo estavam sendo estabelecidas, influenciadas pelo Ujamaa, o regime socialista estabelecido por Nyerere na Tanzânia, e um novo tipo de educação começava ali a ser imposto, visando destruir os modelos coloniais e tradicionais existentes¹³¹. Brazão Mazula, historiador e filósofo moçambicano¹³², ao analisar essas zonas enquanto “processo de

129 “Educar o homem para vencer a guerra, criar uma sociedade nova e desenvolver a pátria [...] depois de demonstrar-nos a nocividade, quer da educação tradicional, quer da educação colonial, explicar os objetivos educacionais que nos propomos atingir, em função da nova sociedade pela qual lutamos” (Machel, 1978a, p. 8 *apud* Macagno, 2009).

130 “[...] essas zonas iam-se constituindo em lugar, momento e espaço de perspetivação de um projecto de uma sociedade nova e de exercício do poder, que, por sua vez, exigiam mudanças de mentalidades e de vida; de aprendizagem de novos valores para formação de uma sociedade, não baseada em racismo, tribalismo, regionalismo e outro tipo de preconceitos negativos” (Mondlane, 1975, p. 141 *apud* Mazula, 1995, p. 104).

131 “[...] a FRELIMO está a destruir e a construir sobre os destroços. Está a destruir a sociedade velha, profundamente impregnada de vícios e defeitos, onde florescem as ideias conservadoras, supersticiosas, individualistas e corruptas, e se desenvolve o gosto pela exploração, a opressão e a discriminação. Tudo isto ela combate e destrói para construir sobre os seus destroços a Sociedade Nova” (Machel, 1970, p. 4 *apud* Mazula, 1995, p. 104).

132 Brazão Mazula, nascido em 1944, é natural de Messumba, Província do Niassa. De formação educacional católica e graduado em Filosofia e Teologia (1971), atuou como professor, reitor e diretor em escolas antes de exercer uma série de funções no Ministério da Educação e Cultura, entre 1976 e 1988. Mudou-se, então, para o Brasil, onde cursou mestrado em Ciências da Educação e obteve seu grau de Doutor em História e Filosofia da Educação, pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP). Ao regressar a Moçambique, em 1994, presidiu a Comissão Nacional de Eleições (nas

construção de um projeto de mudança social” e novo espaço cultural, descreve sua natureza:

As zonas libertadas deixavam de ser espaço restrito a um grupo, a uma categoria social, a uma comunidade linhageira ou aldeã, para tornar-se espaço nacional mais aberto, não sem contradições, caminhando para relações sociais trans-étnicas e intra-raciais. [...] Nele começavam a cruzar-se todos os agrupamentos e camadas sociais para a construção de uma real identidade cultural, a moçambicanidade, e de uma racionalidade coletiva de desenvolvimento. [...] Sob o ponto de vista cultural, a luta de libertação tornava as zonas libertadas, ao mesmo tempo, em espaço de destruição da maneira de viver colonial e da mentalidade aldeã, em si fechada a afinidades étnicas e regionais, e espaço de construção de uma nova mentalidade (Mazula, 1995, p. 104).

Quase cinco meses após a Revolução dos Cravos, em Portugal — a qual pôs fim ao regime ditatorial do Estado Novo — a FRELIMO e o governo português assinam os Acordos de Lusaka, na capital da Zâmbia, que colocariam fim à dominação colonial e culminariam na independência de Moçambique em 25 de junho de 1975, com a transferência dos poderes do Estado colonial para a FRELIMO, por meio de um governo provisório.¹³³ Evoco novamente Mazula (1995), quem descreve

primeiras eleições multipartidárias do país) e passou a lecionar na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane, além de assumir o posto de reitor dessa mesma universidade. O seu trabalho *Educação, Cultura e Ideologia em Moçambique: 1975-1985*, publicado em 1995 e resultado de sua tese de doutoramento, reflete acerca das políticas educacionais moçambicanas a partir de postulados ideológicos — e contradições decorrentes — adotados pela FRELIMO, os quais atravessaram, substancialmente, a questão da diversidade cultural do país e o imperativo de criação de uma identidade cultural nacional para consolidação de uma unidade nacional.

133 Dentre as versões históricas mais acessadas sobre a Luta de Libertação de Moçambique, estão os cadernos *História de Moçambique*, editados pelo Departamento de História da Universidade Eduardo Mondlane. Para pesquisas históricas mais aprofundadas, o acervo documental do Arquivo Histórico de Moçambique (instituição criada

o que a FRELIMO representava para as populações de Moçambique e de quais desafios se investia naquele contexto:

A FRELIMO simbolizava, nesse momento, o culminar de um processo de resistências seculares do povo moçambicano, conduzidas isolada e localmente contra o colonialismo de quinhentos anos. No entanto, por outro lado, marcava o início de novos desafios, uma etapa de contradições de outro tipo. Não se tratava, apenas, de conduzir militarmente a luta pela liquidação total e completa do colonialismo, mas de iniciar, ao mesmo tempo, o processo de construção e consolidação da unidade nacional, numa dimensão político-cultural mais abrangente para a edificação de um Estado-Nação (op. cit., p. 103).

Independência alcançada, foram criados pela FRELIMO os chamados Grupo Dinamizadores (GD)¹³⁴, os quais eram responsáveis por mobilizar as populações de acordo com as políticas do novo governo. A ideologia do homem novo moçambicano fortalecia-se progressivamente no governo da FRELIMO e nas falas de Samora Machel no período que sucedeu à independência. Esse homem novo deveria ser educado e produzido — e os GDs contribuíam com este objetivo. Segundo o governo liderado por Samora, precisava-se acabar com o “tradicionalismo” e o “obscurantismo” do “homem velho”, homem este que tivera uma educação tradicional (ligada às “superstições” e que, portanto, se contrapunha à ciência) ou que era um “assimilado”, produto de uma educação colonial. A atuação dos GDs

há oitenta anos, em 1934, e vinculada administrativamente à Universidade Eduardo Mondlane em 1976) possui um importante acervo documental que abrange o período colonial até a independência do país.

¹³⁴ Para um aprofundamento sobre as ações e as funções administrativas e jurídicas desempenhadas pelos GDs, ver os trabalhos de José Chichava (1999), Sara Araújo (2009) e a *Resolução sobre a organização dos Grupos Dinamizadores e Bairros Comuns*, 1979.

enfraqueceu as figuras dos régulos (chefes tradicionais)¹³⁵ — embora não tenha conseguido aniquilar certas práticas e crenças dos grupos étnicos, sobretudo aquelas relacionadas aos compromissos com os ancestrais — e introduziu, nas comunidades, atividades educativas. O ensino da língua portuguesa foi mantido como modo de afastar possíveis ameaças “tribalistas”¹³⁶, as quais comprometeriam a consolidação de uma unidade nacional e a formação de uma moçambicanidade. Para haver um homem novo, era preciso que houvesse uma cultura nova (Macagno, 2009).¹³⁷

Logo após a independência de Moçambique e às vésperas da fundação do partido político FRELIMO¹³⁸, nasce um movimento contra-revolucionário e anti-comunista na Rodésia (atual Zimbabwe), liderado por uma minoria branca: a *Mozambique National Resistance* (MNR), que mais tarde viria a ser conhecida como RENAMO — Resistência Nacional Moçambicana. A RENAMO surgia para desestabilizar o cenário que estava sendo estabelecido pela FRELIMO, tanto ideologicamente quanto no que dizia respeito à infraestrutura do país.

135 Hoje, as *lideranças tradicionais* (as “*Autoridades Comunitárias*”) são reconhecidas pela Constituição de Moçambique, mas estão subordinadas ao Governo Federal e se relacionam diretamente com a *Administração dos Distritos*.

136 “Unir todos os moçambicanos, para além das tradições e línguas diversas, requer que na nossa consciência morra a tribo para que nasça a Nação” (Machel, 1978a, p. 11 *apud* Macagno, 2009, p. 21).

137 Para uma análise sobre o processo de construção da nação moçambicana a partir de um imaginário criado pelas políticas socialistas implementadas pela FRELIMO e, principalmente, do papel e da retórica de seu líder, Samora Machel, ver Lorenzo Macagno (2009).

138 Muitas pessoas confundem o movimento FRELIMO — *Frente de Libertação de Moçambique* com o partido FRELIMO (fundado em 1977, e que assumiu sua ideologia marxista-leninista no III Congresso da FRELIMO), geralmente em função do próprio discurso que o partido construiu ao longo dos anos neste sentido. O historiador moçambicano e consultor de comunicação Egídio Vaz defendeu veementemente a necessidade de esclarecimento dessa distinção como forma de afirmar que a independência do país não foi conquista própria de nenhum partido, mas de um movimento nacionalista.

Emergia como uma potência militar, com o apoio da África do Sul¹³⁹ (enquanto a FRELIMO era apoiada pela União Soviética e pela China)¹⁴⁰. Em contraponto à ideologia da FRELIMO e percebendo rejeições de populações à sua oponente, sobretudo no meio rural do norte do país (Geffray, 1990), a RENAMO começa a trabalhar em cima de um discurso que não suprimia a “etnicidade” (Macagno, 2009). A guerra civil, instaurada em 1977, perduraria até 1992.

É nesse período pós-independência que o Museu de Nampula é integrado à Direção Nacional da Cultura (então subordinada ao Ministério da Educação e Cultura¹⁴¹ de Moçambique) e, logo em seguida, assiste a uma estagnação, por falta de mão-de-obra, realocada em outros setores do governo, considerados mais prioritários (Kulyumba, 2001). Não somente a guerra civil contribuía para esse cenário, como também o não reconhecimento da diversidade cultural do país pelo governo da FRELIMO. Brazão Mazula (1995) relaciona estreitamente a política do partido com a ideia de criação de uma uniformidade cultural em vias da consolidação da unidade nacional. Um claro exemplo foi uma fala proferida por ocasião da I Reunião Nacional dos Comitês Distritais, em 1975, em que reafirmou-se categoricamente a ideologia da política cultural da FRELIMO:

Para a formação da verdadeira personalidade do nosso Povo é necessário criar condições que unifiquem os hábitos, costumes e tradições, dando-lhes uma dimensão revolucionária. [...] [as ações de] recolha e estudo de todas as manifestações culturais, tais como hábitos, costumes, tradições e peças teatrais, danças,

139 Quando da independência da Rodésia, em 1980, a RENAMO transfere sua sede para a África do Sul.

140 Cabe lembrar que, nesse período, o mundo vivenciava a Guerra Fria (desde 1945, com o final da Segunda Guerra Mundial).

141 Ministério da Educação e Cultura foi criado em 1975. Sua composição é mais um dado a falar da intrínseca conexão entre Educação e Cultura na política-ideológica da FRELIMO.

cantos, canções, lendas, poesias, romance, literatura, desporto, etc., devem visar encontrar formas para essa uniformidade: rejeitando o que nos divide e unindo todos os factores comuns da nossa vida (Reis, 1975, p. 308-9 *apud* Mazula, 1995, p. 197).

A construção da moçambicanidade demandava retomar as tradições para então eleger aquilo que deveria ser considerado legitimamente moçambicano, ou seja, aquilo que deveria ser destacado e “elevado” à categoria de identidade nacional. Luís Bernardo Honwana¹⁴² procura explicar este movimento presidido pela FRELIMO: “Era, portanto, natural que se procurasse nas crenças, concepções de vida, na história, nas tradições e nas formas de arte consideradas importantes ou representativas, aquele conjunto de elementos básicos que definem o moçambicano — ou, se quisermos, a moçambicanidade” (Honwana, 2008, p. 2). É nesse sentido que o governo, em 1978 e 1980, realizou, respectivamente, dois festivais que marcam o início da política cultural moçambicana: o Festival Nacional de Dança Popular e o Festival Nacional de Canção e Música Tradicional. Esses festivais representavam, agora, a tentativa de valorização de manifestações culturais depreciadas e classificadas pelo colonialismo como folclore (Honwana, *op. cit.*). Ao mesmo tempo, as expressões culturais dos centros urbanos e tudo mais que apontasse para uma aculturação ou para uma cultura assimilada era rejeitado. Somente podia-se considerar como autêntico aquilo que era imediatamente reconhecido e

142 Luís Bernardo Honwana é escritor e político moçambicano, nascido em 1942, em Lourenço Marques. Tornou-se um militante da Frente de Libertação de Moçambique em 1964, quando foi preso pelas autoridades coloniais e permaneceu encarcerado por três anos. Após a independência, trabalhou como Secretário da Presidência de Samora Machel e, em 1981, assumiu como Secretário de Cultura. Entre 1987 e 1991, foi o Presidente do Comitê Intergovernamental para a Década da Cultura e do Desenvolvimento, e entre 1995 e 2002 assumiu a diretoria do novo escritório da UNESCO na África do Sul. A partir de então, tem se dedicado à investigação cultural e histórica de Moçambique.

afirmado¹⁴³ — o que acabava por negar, por conseguinte, a diversidade cultural moçambicana.

Em seguida, realiza-se a Campanha Nacional de Prevenção e Valorização Cultural, a qual fomentou a identificação de locais e monumentos históricos, além do recolhimento de documentos históricos — sobretudo provenientes do período colonial — que estavam dispersos¹⁴⁴. Durante este período das campanhas de valorização cultural, o Museu de Nampula voltava-se à exibição de exposições temporárias, embora apresentasse “a falta de quadros qualificados e meios materiais e financeiros” (Kulyumba, 2001, p. 8). Contudo, em 1981, com o agravamento da guerra civil, o Museu é fechado, como alternativa para proteção de suas coleções (Costa *apud* Leite, 2010)¹⁴⁵.

Foi em 1983, durante o IV Congresso da FRELIMO, que o partido passa a aceitar a possibilidade de se construir uma unidade nacional a partir da diversidade cultural do país. Mazula (1995) ressalta que esse reconhecimento da diversidade ocorre já num contexto de fragilidade política da FRELIMO e que se subordinava a um conjunto de políticas de liberalização econômica as quais seriam adotadas a partir daquele Congresso. Também nesse ano, é criada a Secretaria de Estado

143 Era o caso da *arte Makonde*, por exemplo — a qual vinha, inclusive, sendo (re) conhecida internacionalmente desde a década de 1960. As cooperativas *Makonde* contribuíram com este processo, bem como o fato de que as bases étnicas da FRELIMO eram compostas, sobretudo, pelos *Makonde*. Segundo Pedro Guilherme Kulyumba (2001), o atual diretor do Museu de Nampula, foi entre os anos 1970 e 1980 que recolheu-se a maior parte das peças *Makonde* da coleção do Museu. Voltaremos a falar do diretor e da *arte Makonde* mais adiante.

144 Segundo Mazula, foram fundados, neste mesmo período, “o *Museu da Revolução*, que documenta a luta do povo moçambicano contra o colonialismo, e o *Museu da Moeda*. Foi alargada a Rede Nacional de Bibliotecas, com o objectivo de promover o livro, o gosto e o hábito de leitura e outras acções, como exposições de artes plásticas, no estrangeiro” (1995, p. 203).

145 Alda Costa, museóloga moçambicana [falaremos sobre ela mais adiante], entrevistada durante o processo de pesquisa de doutorado em museologia de Pedro Pereira Leite (2010), pela Universidade Lusófona.

da Cultura¹⁴⁶, reflexo das novas políticas culturais que estavam sendo então sustentadas. As artes e as instituições de cultura tornaram-se instrumentos de uma luta política de “legitimação e exaltação” (Costa *apud* Leite, 2010).

Começa-se a trabalhar, em 1986, na montagem da nova exposição do Museu de Nampula, com a intenção de elevá-lo a um museu nacional — um museu etnológico de âmbito nacional. A política fazia parte de um novo quadro da prática museológica que insurgia em Moçambique, trazendo como prioridade a abertura do Museu Nacional de Etnologia de Nampula e o Museu Nacional de Arte (em Maputo)¹⁴⁷. O Departamento de Museus havia sido criado e, com ele, incorporava-se um novo quadro de pessoal para participar da reformulação conceitual do Museu. Alda Costa¹⁴⁸, museóloga e chefe do Departamento,

146 Subordinada então ao *Ministério da Educação e Cultura*, criado em 1975. Em 1987, cria-se o *Ministério da Cultura*, o qual se tornaria *Ministério da Cultura e Juventude* em 1992. Passa-se então, de 1996 ao ano 2000, a tratá-lo informalmente (pois nunca foi aprovado por nenhum Decreto Presidencial) como *Ministério da Cultura, Juventude e Desportos*. Em 2000, por Decreto, cria-se um novo *Ministério da Cultura*, o qual permaneceria autônomo até 2005, quando volta a se juntar ao *Ministério da Educação*, sob a denominação de MEC — *Ministério da Educação e Cultura*. Em 2010, é criado o MICULT — *Ministério da Cultura*, conferindo novamente autonomia à Cultura.

147 O *Museu Nacional de Arte* — MUSART seria inaugurado em 1989, entretanto, a ideia embrionária de construção deste museu havia surgido logo após a Independência Nacional, período no qual este nome já era utilizado para denominar um espaço onde exposições temporárias eram realizadas e obras de arte eram guardadas. Alda Costa foi uma das principais fundadoras do MUSART e, juntamente com Sara Teixeira (2007) descrevem (pelo Departamento de Museus da DINAC/MEC): “As suas colecções [do MUSART] incluem principalmente pintura, escultura, desenho e gravura de artistas que viveram e trabalharam em Moçambique e dos principais artistas moçambicanos dos anos 50 até ao presente. A sua colecção integra ainda obras de arte que pertenceram a várias instituições coloniais, algumas delas de artistas de renome” (Museus de Moçambique, p. 5).

148 Alda Costa nasceu em Pemba, Moçambique, em 1953. Sua formação acadêmica se deu em História e Museologia e, em 1986, assumiu o cargo de chefe do Departamento de Museus do Ministério da Cultura. Permaneceu no posto até o ano 2001, mas continua em colaboração com o Departamento até os dias atuais. Alda conclui seu doutorado em História da Arte pela Universidade de Lisboa, em 2005, apresentando uma tese

torna-se uma das principais responsáveis por esse processo, o qual se utiliza dos objetos coletados durante as Campanhas de Valorização Cultural. Novas diretrizes para a prática museológica são pensadas, trabalhos de campo e de investigação planejados, mas muito pouco se consegue realmente colocar em prática.

Dois anos mais tarde, é aprovada a Lei nº 10/88 de 22 de dezembro, a qual “determina a proteção legal dos bens materiais e imateriais do patrimônio cultural moçambicano”¹⁴⁹, vindo a sinalizar para uma ótica de fortalecimento das ações de “preservação e valorização do patrimônio cultural”¹⁵⁰ (de responsabilidade do Estado, e que incluíam, dentre outras, o incentivo à criação de instituições científicas e técnicas — como museus, arquivos e bibliotecas — e o fomento a políticas educacionais) e, conseqüentemente, das funções sociais desempenhadas pelas instituições museológicas. As influências para a aprovação desta lei advinham não somente do novo cenário nacional de políticas culturais e educacionais que se montava desde o final dos anos 1970, mas igualmente de políticas internacionais, praticadas por organizações como a UNESCO.

A morte de Samora Machel, em 1986, contribui para o declínio definitivo do socialismo, juntamente à crise econômica profunda que assolava o país. Joaquim Chissano, seu sucessor, assina acordos com o Banco Mundial e com o Fundo Monetário Internacional em 1987,

que versa sobre a arte moderna e contemporânea de Moçambique (c. 1932-2004). Foi Presidente da Comissão Instaladora do Instituto Superior de Artes e Cultura (de 2007 a 2009) e, atualmente, é Diretora de Cultura da Universidade Eduardo Mondlane. Segundo Leite, Alda Costa “*tem sido uma das personalidades que mais tem defendido a necessidade da profissionalização do pessoal dos museus e da introdução de metodologia de trabalho científico nas instituições museológicas*” (2010, p. 21).

149 *Boletim da República*, 3º Suplemento, I Série — número 51, 441-(13), 22 de dezembro de 1988.

150 Segundo a definição do conceito pela Lei nº 10/88, patrimônio cultural “*é o conjunto de bens materiais e imateriais criados ou integrados pelo Povo moçambicano ao longo da história, com relevância para a definição da identidade cultural moçambicana*” (Capítulo II, Artigo 3 — Definições).

colocando fim ao sistema socialista — portanto, um dos objetivos da RENAMO havia sido atingido (embora a guerra civil somente viesse a findar-se em 1992, por meio do Acordo Geral da Paz, assinado entre a FRELIMO e a RENAMO, em Roma, Itália)¹⁵¹.

Após dezesseis anos do início da guerra civil, o Museu de Nampula é, então, reaberto, agora sob o nome de Museu Nacional de Etnologia de Nampula. A data escolhida para sua reabertura foi 25 de junho de 1993, dia da celebração da Independência Nacional. Nesse momento (e até o ano de 2004¹⁵²), ele representava o único museu nacional¹⁵³ sediado fora da capital do país. Em Maputo, estavam (e ainda estão) localizados o Museu de História Natural (antigo Museu Álvaro de Castro, fundado

151 É na gestão de Chissano — e logo após a queda do Muro de Berlim, na Alemanha — que o sistema multipartidário substitui o unipartidário, a partir de uma revisão constitucional que se deu em 1990. O fim da guerra civil possibilitou que em 1994, as primeiras eleições multipartidárias fossem realizadas. A FRELIMO então vence, e permanece ininterruptamente no governo até os dias atuais (Na última eleição — a quinta, desde o início do multipartidarismo — ocorrida em 15/10/2014, a FRELIMO saiu novamente vitoriosa, com Filipe Nyusi eleito com 68,84% dos votos. O candidato da RENAMO ficou em segundo, e o do MDM, em terceiro.)

Moçambique tornou-se um membro da *British Commonwealth* em 1995, devido ao seu novo posicionamento político (social-democrata) e o apoio do governo de Margaret Thatcher, no Reino Unido. Moçambique está entre os dois únicos países (junto à Rwanda) que nunca foram colônia do Império Britânico, mas que fazem parte do *Commonwealth of Nations*.

152 Quando foi criado o MUSIM — *Museus da Ilha de Moçambique*, seguido pela criação do *Museu de Chai*, em 2005. O MUSIM (instituição criada por meio do Decreto nº 31/2004 de 18 de Agosto) agrega os três museus existentes na Ilha de Moçambique: O *Museu de Artes Decorativas*, o *Museu de Marinha* e o *Museu de Arte Sacra*. Tanto a instituição como os museus que a compõem estão abrigados no Palácio de São Paulo. (Para consultar o *website* do MUSIM e saber mais sobre cada um dos três museus, acessar <http://musim.org.mz/musim/>). O *Museu de Chai* funciona na *Casa do Chefe do Posto Colonial de Chai* (MUCHAI), onde se deu o primeiro combate que desencadeou a Luta Armada de Libertação Nacional, em 25 de Setembro de 1964, na Província de Cabo Delgado. A casa é um Patrimônio Cultural de Moçambique, classificada como um monumento.

153 Um museu de âmbito regional (sul), o *Museu Regional de Inhambane*, havia sido criado em 1988, por iniciativa local, abrigando coleções majoritariamente histórias e etnográficas.

em 1913), o Museu Nacional de Geologia (antigo Museu de Mineralogia e Geologia Freire de Andrade, criado em 1940 e inaugurado em 1943), o Museu da Revolução (fundado em 25 de junho de 1978, por iniciativa da FRELIMO), o Museu Nacional da Moeda (inaugurado no primeiro aniversário de criação da moeda nacional moçambicana “Metical”, em 15 de junho de 1981) e o Museu Nacional de Arte — MUSART (1989). Em função dessa concentração de museus na capital, o atual diretor do Museu Nacional de Etnologia, Pedro Guilherme Kulyumba¹⁵⁴, afirmou em uma de suas publicações “[...] o MUSET devia e deve servir de ponto de referência quando se fala da redução das assimetrias regionais do desenvolvimento de Moçambique” (2001, p. 7).

Por Decreto Presidencial (Decreto nº 19/96 de 11 de junho), o Museu Nacional de Etnologia (MUSET) é criado somente três anos depois de sua reabertura. A esta altura, o MUSET abrigava quatro exposições: “Moçambique: Tradições Culturais” (montada em 1993), “Trajes e Adornos de Moçambique” (montada em 1995), “Arte Makonde: tradição e modernidade” (1995) e “A vida e cultura em três aldeias do Planalto de Mueda” (1995) (Kulyumba, 2001, p. 8).

154 Kulyumba está no cargo de diretor do Museu Nacional de Etnologia desde o ano 2000. É natural de N'Tchinga, localizada na Província de Cabo Delgado, norte de Moçambique. Estudou em Cuba entre 1979 e 1984 (as relações bilaterais de cooperação entre Moçambique e Cuba datam de antes da Independência de Moçambique. Cuba presta assistência técnica e financeira ao país e já recebeu mais de três mil estudantes moçambicanos, os quais se formaram em diferentes áreas profissionais. A cooperação entre os dois países é voltada, sobretudo, para educação, saúde e desporto.) e, em seguida, se formou em Ciências da Educação pela Escola Superior de Ciências Sociais de Minsk (Bielorrússia) na Faculdade Especial, em 1990. Foi formador de professores, docente de História e chefe de seção da Direção Pedagógica da Direção de Educação da Cidade de Nampula. Então assume a direção do MUSET, sem abandonar sua carreira na docência. Kulyumba é autor de duas publicações comemorativas (2001, 2006) dos aniversários de 45 e 50 anos do Museu e é o diretor que permaneceu mais tempo na função, até o momento.

De lá para cá, talvez as mudanças mais aparentes ocorridas no MUSET tenham sido no âmbito administrativo. Depois de sete anos (desde a reabertura do Museu) exercendo a função de diretor, em um período no qual o MUSET estava vinculado ao Ministério da Cultura e Juventude (e Desportos), Benedito Brito João é substituído por Pedro Guilherme Kulyumba, quem assume a direção da instituição desde então¹⁵⁵. Kulyumba inicia sua gestão ao final do ano de criação por decreto do novo Ministério da Cultura, o qual tinha como *slogan*: “Promovendo a Moçambicanidade na Diversidade”.

O Ministério da Cultura tem estado suscetível às mudanças de governo desde o ano 2000, sofrendo transformações políticas a cada cinco anos. Voltou a se juntar à Educação em 2005 (quando o Departamento de Museus ficou então subordinado à Direção Nacional de Cultura do Ministério da Educação e Cultura — DINAC/MEC), mas, desde 2010, passou a ser novamente um ministério autônomo, o MICULT — Ministério da Cultura¹⁵⁶.

Durante meu trabalho de campo em 2014, o MUSET estava sob a tutela administrativa do MICULT. Dos museus que estão vinculados ao Ministério da Cultura (MUSART, MUSIM, MUSET e Museu de Chai), o MUSET é o único deles considerado uma “instituição tutelada”¹⁵⁷ do MICULT, enquanto os outros são “instituições subordinadas”¹⁵⁸. O

155 No Anexo L é possível encontrar uma relação dos conservadores e diretores do MUSET desde a época de sua fundação, em 1956.

156 Criado pelo Decreto Presidencial nº 1/2010, de 15 de Janeiro. As atribuições e competências do MICULT encontram-se definidas pelo Decreto Presidencial nº 5/2010, de 19 de Março, e podem também ser encontradas no sítio eletrônico <http://www.micult.gov.mz/>.

157 As outras instituições tuteladas do MICULT são: o Instituto Superior de Artes e Cultura; o ARPAC — Instituto de Investigação Sociocultural; o Gabinete de Conservação da Ilha de Moçambique; o Fundo para o Desenvolvimento Artístico Cultural; o Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema; o Instituto Nacional do Livro e do Disco; e a Companhia Nacional de Canto e Dança.

158 Conforme o Estatuto Orgânico, publicado pela resolução nº 27/2010, de 13 de Outubro.

Departamento de Museus faz parte da Direção Nacional do Patrimônio Cultural (Direção Nacional de Cultura) e, junto ao Departamento de Monumentos, funciona em Maputo, na “Casa de Ferro” (patrimônio edificado de Moçambique e classificada como monumento).

CAPÍTULO 2

AS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS

DO LADO DE FORA DAS GALERIAS ETNOGRÁFICAS

Dos quatro museus sobre os quais este trabalho está debruçado, dois estão voltados exclusivamente à etnografia/etnologia, como exposto, enquanto os outros também dispõem, em seus acervos de naturezas variadas, de expressivas coleções etnográficas, cujos objetos distribuem-se não apenas pela reserva técnica e pelas exposições permanentes de suas respectivas galerias etnográficas, mas ainda por outras salas, auxiliando na composição das demais narrativas curatoriais.

No Museu Nacional e Casa da Cultura (NMHC), o percurso da primeira galeria do prédio principal, intitulada *Hall of Human Origins* [Salão (ou Galeria) das Origens Humanas], termina em um painel que apresenta algumas fotografias dos Maasai¹⁵⁹ e cita outros grupos étnicos tanzanianos — ou “*jami*” [comunidades, sociedades]. Essas comunidades seriam os habitantes mais recentes — sendo os Maasai os últimos deles — de uma área chamada Laetoli, um dos mais importantes sites arqueológicos do mundo, localizado na Área de Conservação do Ngorongoro e próximo a Olduvai Gorge. Laetoli é mundialmente conhecido devido a pegadas de hominídeos ali encontradas, impressas em cinzas vulcânicas, as quais representaram as primeiras evidências de que nossos ancestrais já seriam bípedes cerca de 3,6 milhões de anos

159 Os Maasai são um grupo étnico de modo de vida predominantemente pastoril (semi-)nômade que habita, sobretudo, regiões do norte da Tanzânia e sul do Kenya. Representam um dos povos africanos mais fotografados mundialmente.

atrás¹⁶⁰. A galeria, que trata da “*Africa’s contribution to human origins*”, está voltada para a exposição de informações e de réplicas dos achados arqueológicos de hominídeos africanos, iniciando e finalizando o percurso com a referência ao *site* tanzaniano de Laetoli.

“*Laetoli ni nyumbani*” (em suaíli), com a tradução em inglês “*Laetoli is home*”, é o título do painel final da galeria, sugerindo que o local não simboliza apenas uma morada de fósseis, mas a casa, terra natal, a terra ancestral, o *lar* de sociedades que estão ali presentes há milhares de anos: “*Humans have lived in the Laetoli area for over 130,000 years. Today, more than 42,000 Maasai call this area home*”. Além de abrigar os Maasai, Laetoli foi “*lar*” [*nyumbani; home*] de outras “*human societies*”¹⁶¹, tais como os Tatoga, os Iraqw, os Sonjo, os Hadzabe e os “*Stone Bowl People*”¹⁶².

Na transição para a próxima galeria, dedicada à história do território tanzaniano desde os primeiros contatos com povos estrangeiros até o estabelecimento da república, uma porta de madeira inteiramente entalhada situa-se na entrada da sala. A porta é representativa dos Wafipa, um grupo étnico banto referência de possuir um grande domínio das técnicas de metalurgia e, portanto, de sua capacidade

160 As “*footprints*” de Laetoli foram encontradas pelo casal Leakey, em 1978, e datam do conjunto de épocas geológicas conhecidas como Pli-Pleistoceno, pertencentes aos últimos períodos da era Cenozóica. Contudo, posteriormente a esta descoberta, evidências ainda mais antigas de bipedismo hominídeo foram encontradas.

161 Utilizarei, neste e nos próximos capítulos, algumas expressões adotadas pelos próprios museus, tanto em inglês, quanto em suaíli, a fim de obtermos uma análise mais ampla com base em categorias e conceitos empregados por estas instituições.

162 Desses grupos étnicos (ou comunidades) citados, apenas o conhecido como “*Stone Bowl People*” não existe mais, tendo “desaparecido sem deixar vestígios”. Os demais se dispersaram para outras áreas do norte da Tanzânia, sobretudo próximas a lagos, como o Lago Natron (no caso dos Sonjo), o Lago Eyasi (no caso dos Tatoga — ou Datoga — e dos Hadzabe), e a área entre os lagos Eyasi e Manyara (ocupada pelos Iraqw). Para uma consulta (mais genérica) sobre esses grupos, ver Gervase Mlola (2010). Mlola é professor de história e jornalista tanzaniano, tendo escrito sobre histórias, modos de vida, mitos de origem e outros aspectos culturais de algumas comunidades do norte do país.

em produzir instrumentos de ferro, os quais permitiram um maior controle humano sobre certos recursos naturais (a exemplo do corte de árvores de madeira maciça e de trabalhos de entalhamento sobre ela). Logo em seguida, uma fotografia da área de Engaruka, um importante “*Iron Age site*” localizado no norte da Tanzânia, revela ruínas da Idade do Ferro e se mostra significativa para uma compreensão que ressalta os grupos étnicos do atual território tanzaniano como já criadores de suas próprias técnicas e de seus próprios modelos de desenvolvimento muito anteriormente à chegada dos primeiros estrangeiros.¹⁶³

As comunidades tanzanianas voltam a ser evocadas na galeria seguinte, agora através de um retrato de um Ngoni, vestido em trajes próprios de guerra, segurando um escudo e uma lança. Na legenda, sem referência ao autor ou à data da fotografia, vem escrito “*A Ngoni traditional soldier; ready to face the enemy*”. Logo em seguida, pendurado na parede, um escudo que guarda grandes similaridades àquele do retrato em preto e branco. A inserção desse material ocorre na seção destinada à história do território tanzaniano a partir da chegada dos “*early visitors*”, expressão utilizada para fazer referência aos alemães e aos britânicos, “visitantes” mais recentes. Nas seções que a antecedem, “*Slavery and Slave Trade*” e “*Society development before early visitors*” (essa última sendo a primeira da galeria), os grupos étnicos não aparecem sob nenhuma forma de representação específica. A categoria “escravos” dissolve todos os povos indistintamente, e o que vemos nas fotografias e pinturas são retratos de trabalhos compulsórios aos quais pessoas negras eram submetidos, quase sempre destacando, em oposição, a figura do explorador (de origem árabe, ou shirazi).

163 Estes “primeiros contatos” foram muito anteriores à chegada dos europeus, e são marcados por evidências arqueológicas — como fragmentos de cerâmica chinesa — e pelo estabelecimento dos árabes em regiões costeiras do leste africano. Importantes rotas comerciais foram estabelecidas através do Oceano Índico entre os séculos XI e XIII, das quais o leste africano fazia parte, servindo as cidades de Mombasa (hoje no Kenya), Kilwa (na atual Tanzânia) e Sofala (hoje em Moçambique) como alguns dos principais pontos de exportação de produtos como ferro, ouro, couro, marfim, cristais — além de “escravos”.

É na narrativa sobre a colonização europeia que o grupo étnico volta a aparecer, trazendo para a exposição um objeto etnográfico em meio a um acervo histórico colonial constituído majoritariamente por registros fotográficos e pinturas, acompanhados de textos e legendas. Ainda que não haja informações a respeito da captura daquela imagem, de autor ou data, e esteja o guerreiro Ngoni nitidamente posando para o retrato e isolado de quaisquer outras referências (como outras pessoas ou o local onde se encontrava), sugere-se que o inimigo de que trata a legenda seja o colonizador europeu, baseado no contexto expositivo em que a imagem foi inserida. Transmite-se, assim, a ideia de defesa e resistência dos povos tanzanianos frente aos “visitantes recentes”, ao mesmo tempo em que características identitárias voltam a ser reafirmadas.

A utilização de objetos etnográficos, fora da Galeria Etnográfica propriamente, aparece também na Galeria de Arte do Museu (inaugurada mais recentemente, em 2011). Em meio a quadros de pinturas, esculturas, tambores e máscaras, uma vitrine expõe um conjunto de peças etnográficas — nenhuma delas vinha acompanhada por legenda, quando das visitas por mim realizadas. Ali estão para serem compreendidas a partir de um estatuto de arte, apresentando-se enquanto peças para serem apreciadas esteticamente e sem estarem conectadas a quaisquer informações relacionadas à procedência, aos usos ou a outras referências sobre suas trajetórias. Se, por um lado, fora da vitrine entramos em contato com trabalhos autorais, assinados e datados — a maioria produzidos recentemente, a partir dos anos 2000, e tendo sido encomendados pelo Museu —, dentro da vitrine os objetos etnográficos não comunicam autorias, nem ao menos atribuições étnicas. Representam, de forma generalizada e dentro daquele contexto particular da galeria, “a arte dos povos tradicionais tanzanianos”.

No Museu Nacional de Nairobi, a utilização de objetos etnográficos na composição de outras galerias é ainda mais expressiva. Já no salão principal de entrada intitulado *Hall of Kenya* [Salão (ou Galeria) do Kenya], no andar térreo, atribui-se lugar de destaque na exposição de alguns espécimes, os quais podem ser interpretados como

comunicadores de identidades do país. A maior parte deles está relacionada a grupos étnicos quenianos, enquanto os demais são representativos da fauna do território — e mesmo esses estão interligados a um objeto (ou referencial) etnográfico. Essas peças emblemáticas evidenciam, já em um primeiro momento, a importância da coleção etnográfica no discurso daquele museu nacional.

Inevitável o direcionamento do nosso olhar primeiramente para a grande instalação montada no centro do salão, formada por dezenas de cabaças oriundas dos quarenta e dois grupos étnicos quenianos. A estrutura alcança a altura da varanda do primeiro andar e exhibe os mais variados formatos de cabaças e ornamentações próprias de diferentes etnias. Apenas um dos objetos não é feito do fruto, mas de pele de camelo, em função do clima seco da região de onde é proveniente. No entanto, a utilização destes recipientes é basicamente a mesma seja em qual grupo for, isto é, servem para armazenar líquidos (tais como leite, água, vinho e cerveja). Assim, um mesmo tipo de objeto etnográfico, encontrado tradicionalmente no cotidiano de todas as comunidades do Kenya, é realçado em meio a uma seleção de outros destaques em exposição naquele salão. Para além da atenção que sua grandiosa estrutura atrai, a instalação comunica uma interseção específica — e simbólica — da diversidade nacional. E talvez por isso ocupe ali a posição de maior evidência.

Os demais emblemas do *Hall of Kenya* estão em exibição em seis vitrines. Apenas uma delas não expõe uma peça etnográfica, mas o mapa do país preenchido por borboletas de muitas cores e tamanhos variados. Ainda assim, durante uma visita guiada, o “*guide*” Kev in¹⁶⁴

164 Aman Kev in era estudante de Turismo. Utilizo a categoria “guia”, pois como “*guide*” são denominados e se autodenominam nos espaços museológicos do leste africano. Assim como os demais guias da instituição, Kev in fazia um estágio de três meses no NNM. Aquele era exatamente seu o último dia no Museu e meu terceiro dia de visita à exposição (as duas primeiras visitas eu havia feito sozinha). Passamos o dia inteiro percorrendo as grandes galerias do museu e conversando. Seu interesse maior era pela galeria da História do Kenya, onde fez questão de passar por cada vitrine e introduzir

ressaltou que o mapa simboliza a diversidade do Kenya, seja de animais e de espécies de borboletas e pássaros, seja a diversidade cultural do país. A vitrine ao lado exibe um grande instrumento musical de sopro denominado *abuu*, feito de uma combinação de cabaças e usado em atividades cerimoniais e de entretenimento pelos Luo (ou pela “*Luo community*” — *community* é uma categoria bastante utilizada no NNM, para se referir aos grupos étnicos).

Em outra vitrine, uma coleção de bolsas feitas a mão (*kiondo*) “tradicional e modernas”, de diferentes tamanhos, materiais e estilos, representa um tipo de objeto produzido por vários grupos étnicos quenianos, sob os mais diversos métodos e desenhos. Na vitrine ao lado, a peça mais antiga do museu¹⁶⁵: uma trompa de 1688, proveniente da Ilha Pate (localizada no Oceano Índico, na costa norte do Kenya). O instrumento cerimonial, chamado *Siwa*, é, segundo a legenda da peça, “*one of the most distinctive items of regalia from sub-Saharan Africa. [...] Among the Swahili people, the Siwa was perceived as a symbol of unity, and Swahili rulers served as its sole guardians. The Siwa was also believed to have supernatural and magical powers*”. Metade do objeto é composto de marfim — um dente inteiro de elefante — e a outra metade, de cobre, trabalhado detalhadamente.

Ainda nessas vitrines de destaque do salão de entrada, os dois objetos etnográficos restantes são apresentados ao lado de animais “empalhados”. O *Motonyi*, um adereço de cabeça produzido pelos jovens Maasai durante o processo que antecede a circuncisão, é formado por inúmeras penas das mais variadas espécies de pássaros.¹⁶⁶ Juntamente

inúmeras informações que não constavam nos textos da exposição — sobretudo sobre os conflitos políticos “tribalistas”. Em alguns momentos, ele fazia brincadeiras interétnicas, e mostrava seu orgulho de ser da comunidade Luo.

165 A segunda peça etnográfica mais antiga do NNM, em exposição na galeria etnográfica, também data do final do século XVII e igualmente originária da comunidade Swahili. Está intitulada como “*Swahili Chair — Kiti cha enzi*” [cadeira suaíli — cadeira de poder].

166 Cabe notar que o guia — originário do grupo étnico Luo — fez questão de ressaltar que cerca de trinta e duas aves são mortas para que suas penas compoñham um único

ao *Motonyi*, uma representação taxidérmica de vários pássaros ilustra as espécies e plumagens utilizadas na confecção do objeto. Em uma outra vitrine, um manto (*Sambu*) feito de pele de seis macacos da espécie *Cercopithecus mitis* é exposto junto a um exemplar “empalhado” do animal, “sentado” em um tronco de madeira. O *sambu*, peça marcadora de prestígio, vestida por líderes do povo Kalenjin durante cerimônias e outras ocasiões importantes, está proibido de ser produzido atualmente. Segundo o guia, apenas as peças já existentes podem ser utilizadas hoje. Na legenda da vitrine, uma frase alerta: “*Please note that it is not sustainable to kill these animals*”.

Essa é a única seção do NNM em que História Natural e Etnografia estabelecem uma interseção através de uma relação entre seus acervos. O que se percebe, entretanto, é que neste espaço a primeira está, de certo modo, subordinada à segunda. Embora a taxidermia chame a atenção do público, o foco do discurso está no objeto etnográfico, centralidade essa expressa tanto na forma como as peças estão arranjadas, quanto no direcionamento do texto da vitrine (o qual é a própria legenda da peça etnográfica). No caso da vitrine do *Motonyi*, não há disponível qualquer informação (escrita) específica daquelas espécies ali representadas — algo interessante, uma vez que o NNM é referência em pesquisas ornitológicas e possui uma grande galeria (“*Birds of East*

Motonyi headdress. Em função disso, o governo queniano estaria, atualmente, encorajando os Maasai a substituírem as penas por miçangas (conforme já utilizadas em muitos outros artefatos), embora, muitos deles, segundo o guia, se recusem a abrir mão desta tradição. É importante ponderar, entretanto, que ouvi de alguns Maais que não há essa prática deliberada de matar pássaros para a confecção de adereços; que estes são feitos com penas de aves já mortas. O guia também enfatizava que os Maasai são conhecidos como uma comunidade que procura preservar, a todo custo, sua cultura e seu modo de vida tradicional e que, além de possuírem várias práticas rituais que pedem a morte de animais, são um povo pastoril e seu modo de vida está relacionado ao nomadismo. Isso seria um dos principais desafios dos governos do Kenya e da Tanzânia, ao tentar impor a sedentarização da comunidade. Durante meus trabalhos de campo, essa questão aparecia frequentemente nas falas de funcionários de museus e outros discursos oficiais, em ambos os países.

Africa”) voltada para a exibição de milhares de representações taxidérmicas de pássaros, acompanhadas de minuciosas descrições individuais. Na vitrine do manto *Sambu*, abaixo do texto sobre o objeto etnográfico os únicos dados escritos relativos ao *Syke's Monkey* se resumem a seus nomes científico e comum (em inglês e suaíli).

Benôit de L'Estoile (2011), ao escrever sobre as abordagens de animais africanos pelos museus europeus de História Natural, observa que os animais representados (por meio da taxidermia) são, sobretudo, os “selvagens”. A África, dentro da cosmologia europeia, é associada à selvageria devido a seus animais, sendo, inclusive, a eles reduzida. Segundo De L'Estoile, mesmo em galerias etnográficas, a fauna africana “empalhada” era muito utilizada (hoje menos) como mecanismo de naturalização de uma África, relacionando o continente e seus habitantes a uma natureza selvagem. Com o surgimento de abordagens etnológicas, o esforço dos museus ocidentais se coloca na integração de uma “perspectiva indígena” sobre os animais, os quais ocupariam uma posição de centralidade nas culturas africanas. Sem entrarmos na questão mais ampla do acervo de História Natural do NNM, pois não é para ele que o nosso olhar aqui se volta, essa análise do antropólogo nos provoca a refletir sobre a relação entre animais e objetos etnográficos no caso específico desse museu africano, na única galeria que conecta visualmente e conceitualmente zoologia e etnologia.

O “paradigma etnológico” — expressão utilizada por De L'Estoile para marcar o esforço em “restituir as concepções e os usos de animais em uma dada sociedade” (2011, p. 59) em determinadas formas de apresentação de animais selvagens pelos museus — pode ser imaginado dentro de uma outra ordem no Museu queniano. Os animais taxidermizados do *Hall of Kenya*, associados a grupos étnicos quenianos, não compõem o universo dos “*Big Five*”¹⁶⁷. Não encontramos elefantes ou

167 Considerados os cinco animais selvagens africanos mais notáveis por sua força e que representam perigo para o ser humano: o leão, leopardo, búfalo, rinoceronte e elefante. A expressão “*big five*” é bastante utilizada pelo setor do turismo nos países

leões sendo relacionados a certos grupos étnicos; ao contrário, nos deparamos com animais de pequeno porte: pássaros e macaco. O selvagem — a partir da concepção que conota brutalidade e perigo, e não da que o aproxima a “silvestre” ou não domesticado — não tem espaço nessa abordagem etnológica do museu queniano (mas com isso não quero dizer que a tais espécies não sejam atribuídas conotações exotizantes por parte de visitantes europeus ou “ocidentais”...). A associação entre animal e grupo étnico não parece ter o intuito de reforçar a ideia de uma natureza selvagem africana (tanto humana quanto animal) — a não ser que se procurasse olhar para a prática de matar animais para a produção de artefatos como um tipo de selvageria, algo que não está inferido na exposição, nem tampouco estaria restrito a esses grupos específicos ou a “povos africanos”, de modo geral. A conexão, ou o que faz sentido reunir, dentro de uma mesma vitrine, uma peça etnográfica e peças de taxidermia, é a relação que comunidades estabelecem, culturalmente, com determinadas espécies do mundo animal, e como essa relação faz parte das crenças, práticas, tradições de certos povos. Essa perspectiva etnológica não traz, entretanto, investimentos profundos em questões cosmológicas que colocuem o animal selvagem “no coração das culturas africanas” — para

onde os *safaris* são muito comuns — como é o caso, no leste africano, do Kenya e da Tanzânia. Vale salientar que no NNM, se, por um lado, eles não estão associados em exposição aos objetos etnográficos, estão representados pela taxidermia na galeria *Hall of Mammals*. Alguns deles (girafa, elefante e búfalo), dentro de uma arena no centro dessa grande sala; os outros, dentro de vitrines. Entretanto, os “*big five*” aqui estão em um universo de várias outras criaturas mamíferas e não se apresentam enquanto ícones da “África selvagem”, mas de uma África da diversidade da fauna. Um certo grau de espetacularização — conforme sugere De L’Estoile ao escrever sobre o “paradigma estético” das representações de “animais selvagens” por museus de história natural (2011, p. 59) — não deixa de estar presente na galeria, sobretudo nessa arena central, a qual sugere estarmos diante de uma experiência de safari dentro de um museu (e um museu de um dos países africanos mais procurados para este tipo de turismo). No *folder* de apresentação do NNM e de suas coleções, uma observação final sobre um dos atrativos do *Hall of Mammals*: “*Get ready for a harmless close up experience with some of Kenya’s renowned safari favorites including the big five*”.

fazer referência a uma citação de De L'Estoile (2011, p. 57) sobre um discurso do Museu Africano de Lyon, na França. O principal aspecto da exibição dos objetos e do texto de cada vitrine é demonstrar as apropriações do homem sobre o reino animal como inserções — ao que se sugere, estéticas — dentro de seus rituais e ratificações de prestígio e *status* social.

Avançando para as demais galerias do NNM, objetos e textos etnográficos são também encontrados de forma emblemática na sala *Historia ya Kenya* [História do Kenya] Eles integram a narrativa da exposição de modo análogo (embora ainda mais enfático) ao apresentado na galeria sobre a história nacional no NMHC, no sentido em que salientam a presença de inúmeros grupos étnicos (no Kenya pertencentes aos macrotruncos etnolinguísticos Bantu, Nilota e Cushita), anteriormente à chegada de imigrantes não africanos e colonizadores no território. Essa seção da galeria, que lança mão da exibição de uma grande coleção de fotos e peças etnográficas, é atribuída a um dos três períodos concebidos como as três maiores fases da história do país: “*Pre-colonial Kenya*” (seguida pelas seções “*Period of Colonial Rule*” e “*Independent Kenya*”).

A “*Pre-colonial Kenya*” é uma seção etnográfica dentro da galeria História do Kenya, que se conecta à Pré-história e aos achados arqueológicos, conferindo uma continuidade, de certo modo, à narrativa da sala do andar inferior, “*Cradle of Humankind*”. Em um dos textos da “*Pre-colonial Kenya*”, intitulado “*Kenya kabla ya Kenya*” / “*Kenya before Kenya*”, a intenção de uma continuidade narrativa se torna mais explícita: “*The nation of Kenya is a colonial creation first envisioned in 1895. It has the longest and most complete record of man's physical and cultural development in the world as shown by archaeological evidence from many sites, such as Kariandusi and Koobi Fora*”.

Os “*different groups of people*” são trazidos como constituintes de uma identidade do território nacional, resultado de migrações de diferentes povos e localidades da África para a região. Uma identidade formada por identidades particulares de cada grupo. Um dos

primeiros textos da seção, intitulado “*Identity*”, é significativo para essa compreensão:

Kenya became home to more than 42 communities¹⁶⁸. These had different physical characteristics, spoke different languages, established unique cultural practices and engaged in a variety of economic activities. These factors formed the basis of their individual identity. Although sometimes there were conflicts over natural resources, the communities strengthened their relations through trade, intermarriages and cultural exchanges.

A maneira como o texto é formulado já traz consigo — discretamente, porque ainda estamos em um momento da narrativa bastante anterior ao estabelecimento de um Estado-Nação — um discurso aliado aos ideais de fortalecimento e afirmação de uma identidade nacional, próprio de um museu nacional, que parte de um reconhecimento e da valorização da existência de identidades “individuais” de suas “comunidades” originárias. Os conflitos interétnicos são minimizados e as relações de interdependência entre as comunidades são reforçadas.

O modo de vida dessas comunidades, suas atividades econômicas (inclusive a ênfase de que já havia “contato” e relações de troca com exploradores, viajantes e aventureiros provenientes da Ásia e da Europa), as formas de organização social e política, os símbolos de liderança são abordados textualmente (em painéis e legendas) e por meio de objetos etnográficos (apoios de cabeça, bancos, bengalas, casetes, adornos, ferramentas para cultivo da terra, vestimenta usada por anciões etc.). Em alguns casos, as peças são identificadas como originárias de algum grupo étnico específico, mas a intenção não parece ser a de priorizar um grupo em detrimento de outro, e sim ilustrar, embora indissociavelmente das características estéticas particulares

168 Essas comunidades dizem respeito a macro grupos etnolinguísticos. Muitas delas são formadas por outros subgrupos ou clãs, o que dificulta precisar (e formalizar) o número exato de grupos étnicos encontrados em território nacional.

do objeto em questão, aspectos comuns entre essas comunidades (e dentro da “*traditional African society*”, como generalizado com alguma frequência pelo Museu).

A maior representação visual desta seção etnográfica acerca das “comunidades” quenianas, contudo, talvez esteja na coleção fotográfica em exposição. São grandes fotos, em preto e branco, a maioria com apenas um indivíduo — o qual posa para o retrato —, direcionando nosso olhar para as características físicas da pessoa, para a forma como se veste, para o que carrega consigo, para suas escarificações, seus adereços e adornos. São fotografias que revelam indivíduos de comunidades diferentes (cada foto possui uma legenda indicando o nome do grupo étnico de origem), de diferentes gerações (“*Kuria elder*”, “*Luo girl*”), funções sociais específicas (“*Isukha musician*”, “*Kuria rainmaker*” ou categorias étnicas para chefes), e grupos de pessoas em atividades sociais cotidianas e econômicas. Elas estão organizadas de acordo com as temáticas descritas no parágrafo anterior. Entretanto, quero aqui chamar a atenção para a utilização dessa estética na exposição — algo que extrapola o fato de se ter no museu um acervo documental desse tipo, proveniente do período colonial, disponível para ser utilizado como fins “ilustrativos” da diversidade dos povos tradicionais quenianos.

Primeiramente, o olhar do colonizador está indissociável e encaixado ao processo. Embora ele ainda não esteja presente naquele momento histórico, ele “apreende” no período subsequente aquela condição “pré-colonial”, aqueles aspectos “tradicionais” cultivados. A representação desse olhar colonial através das fotos sobre os povos que já habitavam o território estabelece, portanto, um diálogo relacional com as próximas seções da galeria, além de uma visão política. Ao mesmo tempo em que este acervo é uma importante fonte documental do Museu e da história etnográfica colonial do país, ele é situado datadamente — e, por consequência, criticamente — dentro da narrativa da exposição. Mas isso não quer dizer que as fotografias estão ali a partir de um evidente registro ético e que denuncia a estética — que

também é ética — colonial. O que salta aos olhos, em um primeiro momento, é sim a utilização dos retratos como prova daquelas diferentes identidades abordadas em um dos primeiros textos. Imagens de diferentes povos, corpos nus vestindo os mais variados tipos de adereços (um dos maiores objetos de exotização pelos ocidentais), são ali incorporadas para “ilustrar” as características individuais de cada grupo étnico.

Precisamos entrar um pouco mais nessa forma de representação dos “povos tribais” pelos europeus. Ela remonta — e advém — de um modo de representação naturalista, decorrente do estabelecimento de campos científicos, dentre eles, o da História Natural (Filosofia da Natureza). Esses meios de investigação estavam inexoravelmente imbricados aos processos de formação dos impérios europeus e de formação das nações. Os atos de observar e de representar passavam a ser práticas centrais científicas, conferindo à imagem uma chave para o conhecimento. Através de uma representação realista visual e da formação de olhares treinados, o desconhecido tornava-se conhecido e, então, passível de ser exibido como algo já dominado¹⁶⁹. Os desenhos, em um primeiro momento, voltados à Botânica, realçavam detalhes em suas minúcias e direcionavam o olhar para aquilo que precisava ser visto. Descontextualizados de seu ambiente de origem ou da relação com outros seres, a visão naturalista estava voltada para uma educação do olhar.

A representação visual de humanos — não “ocidentais” — passava por uma mesma leitura de dominação, mas em proporções ainda maiores de uma violência simbólica. No caso de desenhos e pinturas, submetia-se o ser “exótico” a uma determinada posição, a um ângulo definido, pelo necessário espaço de tempo, a fim de que auxiliasse na evidenciação dos detalhes que precisavam ser comunicados naquela

169 Para um maior aprofundamento a respeito do tema, indico a leitura de duas autoras que tratam da visualidade — e das políticas com ela assumidas — introduzida pela História Natural: Findlen (1994) e Bleichmar (2012).

representação. Um indivíduo repleto de adereços de metal, plumagens de aves, pedaços de couro ou madeira cobrindo partes do corpo, portando armas ou instrumentos musicais, descontextualizado do meio ao seu redor, de suas relações sociais, das relações com europeus. Um indivíduo-objeto, calado pelos traços e pelo olhar ocidental; pronto a ser lido, interpretado, julgado e conhecido de acordo com esse olhar. O conjunto de toda a atitude reafirma, em todas as suas formas, as práticas de domesticação do colonialismo.

Achei interessante, e oportuno para o desenvolvimento deste tópico, que exatamente no período em que eu estava realizando o trabalho de campo no NNM, estava sendo inaugurada uma exposição permanente, ao longo de toda a varanda do primeiro andar (que dá para o *Hall of Kenya*), sobre uma coleção de representações naturalistas: desenhos de plantas, animais e indivíduos de povos tradicionais quenianos. A autora do trabalho, Joy Adamson, foi uma naturalista austríaca que viveu por muitos anos no Kenya, e ficou bastante conhecida pelas suas contribuições enquanto conservacionista e pelos seus desenhos. Joy foi encarregada pelo governo colonial britânico de documentar os “povos do Kenya” — o que levou-a a completar 132 retratos em um ano¹⁷⁰. Um livro com a reprodução de muitas das suas pinturas — algumas delas em exposição em sua recém-inaugurada galeria —, intitulado “*Peoples of Kenya*”, foi publicado em 1975 e reúne também relatos sobre suas impressões e experiências junto aos grupos retratados. O próprio museu utiliza, na seção etnográfica da galeria História do Kenya, uma de suas representações para ilustrar o final do último texto, “*Kenya kabla ya Kenya*” [O Kenya antes de ser Kenya].

O que pretendo mostrar com essa análise é que o Museu não desqualifica esses registros visuais coloniais; ao contrário, utiliza-se deles para compor suas narrativas, inclusive para fins técnicos e ilustrativos — uma apropriação bastante similar ao uso que os europeus faziam (e

170 Joy Adamson, após ser comissionada, continuou “pintando os povos quenianos” até totalizar um número de 580 desenhos.

alguns ainda fazem) deles. Entretanto, diante do arranjo que se faz das fotografias e desenhos, diante da escolha em contextualizá-los a uma narrativa histórica, dentro de uma cronologia, diante das ferramentas educacionais a eles anexadas, revela-se que não há uma ingenuidade curatorial nesta (re)apropriação. Na exposição dos trabalhos de Joy Adamson, por exemplo, cada representação vinha acompanhada de uma descrição da própria naturalista, trazendo o nome da pessoa, sua comunidade, local onde a pintura tinha sido feita e, em alguns casos, data e outras informações sobre elementos retratados, além de textos elaborados pelo Museu sobre aspectos comuns aos modos de vida tradicionais daquelas comunidades. A partir dessa contextualização, algumas questões listadas e escritas são sugeridas para o público (em uma clara finalidade educativa) para estimular o debate e fomentar reflexões sobre determinadas práticas — muitas vezes ocultadas nas representações ocidentais da chamada “cultura material africana”.

Aproximando de maneira mais específica: juntamente a pinturas (individuais) de guerreiros — os quais portam suas lanças, escudos e trajes dessa condição — há as respectivas legendas descritas por Joy Adamson. A de um jovem Maasai, por exemplo, esclarece que tais emblemas têm finalidade cerimonial, que os guerreiros Maasai são chamados de *morans*, e que estão na faixa etária dos 12 aos 20 anos (pois é quando atingem a puberdade e são circuncidados), servindo ao seu grupo enquanto protetores. Já o texto do museu atrelado a esse conjunto de pinturas, com título “*Weaponry*”, se dirige particularmente ao tema das armas, descrevendo os tipos encontrados no Kenya, os propósitos funcionais e cerimoniais, os materiais utilizados em sua produção (disponíveis de modo variável de grupo para grupo), as significações culturais que apontam para ornamentações e modelos específicos. Ao final do texto, três questões são apresentadas, as quais aqui reproduzo:

1. *Can you locate some weapons in this exhibition that are still used today? Are they ceremonial weapons or functional weapons?*
2. *Most traditional functional weapons were meant to be used*

against individuals, while many modern day weapons are meant to harm large numbers of people. What are some examples of such modern day weapons? 3. Does seeing a policeman or guard with a gun make you feel protected or make you feel afraid?

A partir de uma representação de pintura naturalista, realizada dentro do contexto colonial, o NNM se apropria do imaginário social do guerreiro Maasai para provocar reflexões, de modo pedagógico, a respeito das armas. Não por acaso: as “armas africanas” constituem uma categoria comumente associada ao conceito de “arte africana”, ao mercado que deste se beneficia e ao circuito colecionista de “objetos tribais africanos”, sendo essas armas inscritas em processos de atribuição de valor tanto econômico quanto simbólico. Historicamente, estes objetos sofreram transformações e ressignificações, em um primeiro momento, convenientes aos interesses imperialistas coloniais e, posteriormente, como forma de afirmação da dominação do “Ocidente” sobre o “Oriente”¹⁷¹.

Nicholas Thomas (1991), ao abordar a apropriação europeia de “*indigenous things*”¹⁷², apresenta um recorte histórico que demonstra como esses objetos foram servindo a diferentes narrativas de acordo com os interesses do Império Britânico. As armas, um dos principais exemplos trazidos pelo autor, eram, inicialmente, objetos de curiosidade e conotavam a crueldade e a selvageria dos povos que as possuíam. A partir da atuação das missões cristãs, passam a simbolizar a conversão dos “povos indígenas”, saindo da correspondência ao barbarismo para a comprovação da pacificação — ao serem penduradas nas paredes por

171 Trago comumente essas categorias entre aspas porque são classificações absorvidas pelo nosso discurso e pelas nossas formas classificatórias, mas constituem “atalhos” que de modo algum estão isentos de uma conotação colonialista ou etnocentrista. Impossível deixar de mencionar, neste sentido, Said (1990), sobre a construção do “Orientalismo” como invenção (e oposição) do mundo “Occidental”.

172 No contexto de seu trabalho, objetos relacionados a povos da Micronésia e da Melanésia, a partir de apropriações que se iniciaram no século XVIII.

padres e administradores coloniais¹⁷³. As “armas pacificadas” eram agora passíveis de serem analisadas enquanto produto de uma criatividade e de uma estética “indígenas”, de modo associável à complacência já direcionada ao grupo de objetos formados por cestas, roupas, cerâmica e esculturas em madeira. Assim, evidenciava-se a domesticação traduzida na “cultura material”:

[...] the shield and the paddle-shaped club are converted artifacts which express the distance of the people from their former uses. In these instances, the weapons are not paraded as ugly or frightening things but are instead domesticated as mere ornaments, as innocuous relics of a former epoch which are now — but only now — available for aesthetic appreciation (Thomas, 1991, p. 162).

A apreciação estética e o reconhecimento do valor estético das armas (e de objetos “indígenas” no geral) pelos ocidentais constituem, essencialmente, formas de afirmação da dominação instituída. Desconectam tais objetos de suas funções tradicionais, removem qualquer tipo de cosmologia a eles relacionada, transformam-nos em peças de contemplação. Uma contemplação que se pauta em padrões estéticos do “Ocidente”. Uma forma de contemplação reificada pelo próprio entendimento colonial.

Assim, armas perdem suas funções e tornam-se artefatos vistosos (Thomas, 1991). Sua introdução — e a introdução de demais objetos da “cultura material” de povos não-ocidentais, tais como máscaras, esculturas utilizadas em rituais etc. — em exposições de museus europeus e norte-americanos potencializa e alimenta os processos de estetização, obliterando seus contextos originários. Nessa mesma direção, Stocking (1988) já afirmava: “*objects of ‘material culture’ — which in traditional contexts often had spiritual value — are respiritualized (in Western*

173 Cabe ressaltar que, comumente, tomar as armas do povo inimigo geralmente representou o ato simbólico de afirmação da derrota do adversário e da supremacia do dominador, seja no “Ocidente”, seja no “Oriente”.

terms) as aesthetic objects, at the same time that they are subjected to the processes of the world art market” (1988, p. 6).

A estetização dos objetos “não-ocidentais” pelo “Ocidente”, além de evidenciar discursos de poder, salienta a existência das práticas de recontextualização dos objetos — algo que, segundo Thomas (1991), somente é possível porque os objetos não apresentam, de antemão, uma objetividade concreta e inalienável. Eles são inscritos em sistemas de significação que dependem de contextos históricos e políticos. Portanto, a “polissemia do objeto” permite, consequentemente (e paradoxalmente), que narrativas sejam inventadas, omitidas, distorcidas, e até mesmo, conforme alude Thomas, assassinadas.

Ao abordar a temática das armas, o NNM realiza, assim, uma “ressignificação sobre o ressignificado”, a partir de uma posição que lhe confere autoridade para promover esta ressignificação. Não me refiro, aqui, apenas à legitimidade atribuída ao discurso institucional, mas a um *status* de discurso genuíno emitido por uma “legítima instituição africana”. Um museu nacional africano teria a prerrogativa de emitir falas de autenticidade e de devolver aos objetos de povos africanos suas narrativas originais. Ele carrega consigo o estatuto da fala autorizada, e isso se dá ao menos em dois níveis: o que se apresenta como uma interface internacional e enquanto uma instituição nacional. Com isso, quero dizer que, apesar de ser o portador simbólico do legítimo, do autêntico, de um genérico ponto de vista político africano (aqui não restrinjo aos limites nacionais, porque, comumente, para o “Ocidente”, “a” África é uma só, é um continente-país, reduzido a identidades homogêneas), esta é “apenas” uma dimensão, que assim se faz comunicar no contexto global. Pois há, ainda, que se considerar outras duas: a legitimidade que lhe é atribuída enquanto uma instituição nacional e, ao mesmo tempo, uma possível deslegitimidade desse papel de suposto porta-voz delegado dos grupos étnicos que habitam o território nacional, sob o ponto de vista de representantes desses próprios grupos. Ou seja, estamos falando de instituições Estatais que possuem objetivos específicos de poder e que, se por

um lado, são representativas dos “povos africanos”, por outro, distinguem-se substancialmente desses e de seus discursos enquanto coletividades. As ressignificações que produzem a partir de suas coleções podem oferecer outras chaves de leitura a partir de uma perspectiva dita “local”, mas, ao mesmo tempo, podem contribuir para reforçar estereótipos no imaginário social (internacional e também nacional) — sem que uma consequência exclua, necessariamente, a outra.

Assim, embora a partir de um nível global a tendência seja homogeneizar instituições e povos africanos como atores que carregariam um mesmo discurso, estamos falando de ressignificações (que incidem sobre objetos e conceitos que já sofreram ressignificações ocidentais) decorrentes não apenas da ação do tempo, mas também de onde e de quem se coloca a falar sobre os objetos sem a participação das comunidades de onde esses se originaram.

É essencial ressaltar que nem sempre essas “ressignificações” — muitas vezes vistas como ações de “resgate” das contextualizações originais pelos museus nacionais africanos — ocorrem. Ao mesmo tempo em que podem acontecer, e de modo mais ou menos explícito (a foto do guerreiro Ngoni, por exemplo, do NMHC, também um registro colonial, foi reapropriada dentro de um contexto que podemos encarar até mesmo como uma ironia, velada ou não), os processos de pressuposta ressignificação podem reproduzir ou incorporar concepções ocidentais e coloniais. É o caso das fotografias e pinturas naturalistas utilizadas dentro da galeria etnográfica do NMHC, como veremos a seguir.

DENTRO DAS GALERIAS E DOS MUSEUS ETNOGRÁFICOS

As representações e as questões interétnicas na construção de identidades nacionais

Antes de darmos continuidade às formas de representação das coleções etnográficas, agora propriamente dentro das galerias e museus

exclusivamente etnográficos/etnológicos, é necessário pontuar que estamos olhando para acervos que dizem respeito apenas aos grupos étnicos de cada território nacional. O foco desses museus nacionais, no que concerne às suas coleções etnográficas, sempre se constituiu da coleta, conservação e exposição da cultura material restrita às suas comunidades (grupos étnicos) locais. Esse fato é bastante significativo, e justificado pelos processos históricos pelos quais passaram, como já vimos, tanto coloniais como pós-coloniais.

No primeiro período, podemos identificar a coleta dos objetos etnográficos atendendo a objetivos do projeto de dominação colonial: o “salvacionismo”; o mapeamento; os estudos científicos e o projeto civilizatório-educacional — todos esses com foco nos grupos étnicos encontrados nos territórios sob colonização, embora as ênfases variassem segundo os modelos coloniais das diferentes metrópoles europeias.

Conforme visto no Capítulo 1, a partir do que era extensivamente relatado nos anuários do *King George V Memorial Museum*, uma das principais preocupações na coleta dos objetos dos povos africanos do Território do Tanganyika se devia à percepção de que os costumes tradicionais estariam fadados a desaparecer, em função do contato com o Ocidente. Considerava-se, assim, urgente a tarefa de “salvar” do desaparecimento as últimas evidências da “cultura material” dessas “tribos”, antes que fosse tarde demais para se ter o registro da diversidade cultural do território. Essa ideia pode ser facilmente relacionada com a tradição salvacionista da etnografia alemã, incentivada no século XIX por Adolf Bastian¹⁷⁴ — embora não tenha havido qualquer

174 Adolf Bastian (1826-1905) é considerado por alguns como o maior antropólogo do século XIX (Eriksen; Nielsen, 2001). Nascido em Bremen e com formação em Direito, Ciências Naturais e Medicina, o alemão viajou por cerca de vinte anos e teve contato com inúmeros povos “não-ocidentais”. Bastian lecionou Etnologia na Universidade de Berlim, foi diretor do Museu Imperial e, em 1868, fundou o *Berliner Museum für Völkerkunde*, sendo um dos principais colaboradores da constituição do seu acervo. Era crítico severo do Evolucionismo unilinear, mas suas teorias antecipavam, de algum modo, o que mais tarde seria desenvolvido na antropologia alemã como Difusionismo.

associação explícita a uma corrente que procurasse identificar, naquele contexto africano, “padrões elementares do pensamento humano” ou promover comparações diretas com objetos de povos provenientes de outras regiões do mundo. O interesse estava na salvaguarda da cultura material das “tribos” inscritas naqueles limites coloniais.

A coleta de artefatos estava assentada não apenas na exotização “da cultura africana” — promovida através de um discurso sobre a “riqueza étnica e cultural do território”, principalmente no caso da colonização britânica — mas em uma reificação de um certo primitivismo inerente aos métodos de subsistência e às crenças “supersticiosas” tradicionais. Enquanto isso, na Grã-Bretanha, a emergência dos “*folklife museums*” (nas décadas de 1930 e 1940) provocava a ressignificação dos europeus “sobreviventes do passado”. Se antes, por exemplo, com Pitt Rivers, a coleta de artefatos ordinários *folk* tinha por objetivo demonstrar a “*technological and social evolution through engagement with everyday relics of the past*” (Henare, 2005, p. 242), com a emergência de museus *folk*, promove-se “*a shift in the status of Highlanders and other domestic ‘primitives’ from quaint ‘survivals’ of the past to a people embodying the vital regenerative spirit of the land which could rescue Britain from the threat of cultural and physiological degeneration brought about by urban industrialisation*” (*ibidem*, p. 243).

Bastian acreditava que todos os seres humanos possuíam padrões elementares de pensamento (*Elementargedanken*), e um dos reflexos desta sua teoria levou àquilo que ficou caracterizado como uma “Antropologia da Salvação”, onde era necessário correr contra o tempo para coletar objetos de todos os povos, antes que as culturas desaparecessem e não fosse mais possível documentar a diversidade cultural do mundo. A representação dessa diversidade, através da cultura material de todo o mundo exposta idealmente em um museu etnográfico, serviria como método comparativo para a identificação do seriam os padrões elementares do pensamento humano, evidenciando a teoria do antropólogo. Essa prática, contudo, deveria garantir espécimes de momentos históricos diferentes e, por isso, Bastian tinha consciência de que seria um legado para as futuras gerações de etnólogos. Segundo Eriksen e Nielsen (*ibid*), foi através da antropologia alemã, principalmente por meio do trabalho de Adolf Bastian, que o princípio do relativismo cultural reivindicou sua presença na antropologia ainda no século XIX.

Primeiramente, existe uma diferença patente entre o que seria o “primitivo” no contexto europeu e no contexto africano. Uma das marcas mais pontuais dessa distinção estava (está) na utilização de categorias diferentes para tratar do estudo desses “povos primitivos”: etnografia e etnologia sobre o que é concernente aos outros, “não ocidentais”; folclore para tratar dos europeus. Depois, a noção de “sobrevivente” também não era similar aos dois contextos. O “sobrevivente do passado”, na Grã-Bretanha, estava associado aos povos e ao seu modo de vida, resistentes aos processos de urbanização e industrialização. Na África, o “passado” ainda estava “presente” e o que se poderia salvar dele, para o futuro, seria a coleta imediata da cultura material dos povos africanos, antes da influência decisiva da “cultura ocidental”. Assim, a “diversidade cultural africana” permaneceria viva dentro dos museus, graças aos esforços dos ocidentais nesse sentido. Aqui, o entendimento é de que os grupos étnicos africanos e seus modos de vida tradicionais seriam inexoravelmente engolidos pela “cultura ocidental”, estando a “sobrevivência”, então, vinculada apenas aos objetos, salvos pelos próprios europeus em espaços criados por eles. Para o sobrevivente europeu, um poder de agência parece implícito; ao contexto africano, qualquer possibilidade de agência ou resistência fica subtraída: passível de sobreviver do passado, somente o artefato salvo. Ainda, quando se dá a efervescência dos *folklife museums*, o europeu primitivo não somente deixa de ser visto como sobrevivente, como passa a ser considerado o caminho de resgate e salvação para a Grã-Bretanha. O africano, contudo, permanece primitivo e passivo às profundas transformações provocadas pelo “Ocidente”, sendo os museus “destinados a ele” a chance de obterem salvação: tanto pela preservação de sua memória, por meio de sua cultura material, quanto pela oportunidade de ser instruído e educado por essas instituições museais.

De modo complementar a esses objetivos, viajar pelo território “coletando” objetos das mais variadas “tribos” (ou solicitar que postos administrativos locais pudessem fazer a recolha dos artefatos) era uma forma de garantir a realização de um mapeamento mais certo

da distribuição dos povos pelas regiões. Estes esforços funcionariam como base de estudos e análises sobre as populações “nativas” ou “indígenas”, investigações estas realizadas, sobretudo, pelas sociedades científicas atreladas aos museus, as quais publicavam seus boletins e jornais periódicos.

O colecionismo etnográfico restrito aos povos do território colonizado estava, portanto, fundamentalmente atrelado ao exercício do controle colonial e à afirmação da supremacia da metrópole. Os museus, nessas colônias, eram instituições pensadas pelos europeus para falar “do Outro” (o africano), mas excluindo o Outro da construção das narrativas e impondo a sua visão do Outro ao Outro¹⁷⁵. A violência desse processo nos remete à abordagem de Bernard Cohn (1996) sobre o contexto indiano, referenciando as práticas colecionistas coloniais britânicas como imposições de valores sobre os povos colonizados: atribuições de valor que estabelecem sistemas de classificação, hierarquias entre os objetos, definições sobre o que deve ser coletado, preservado, guardado e exibido nos museus. Processos de ordenamento do mundo do “nativo”, por meio da composição de coleções que passam a carregar um conhecimento — apreendido ou concebido pelo colonizador europeu, demarcando o estabelecimento de sua hegemonia.

Na fase subsequente, com a independência dos países e a nacionalização dos museus, as coleções etnográficas passam a compor um outro registro. Ainda que mudanças substanciais na composição dos acervos e na forma de organizá-los não tenham ocorrido imediatamente, a exibição de objetos pertencentes aos grupos étnicos compreendidos dentro das fronteiras das novas nações independentes não parece

175 Lembrando que no caso do King George V Memorial Museum, o museu ainda foi fundado graças ao dinheiro desse “outro” — algo que, sobretudo nos primeiros relatórios anuais, quando elaborados pela curadora do museu de Zanzibar, reforçava a função (obrigação) que o museu tinha de instruir e educar aquela população que havia contribuído para a sua existência.

se contrapor a objetivos do “*nation-building*”. Seja como modo de “reapropriação” da narrativa sobre seus povos, seja pela promoção do sentimento nacionalista, a valorização das culturas africanas presentes no território nacional poderia contribuir para a criação de identidades nacionais.

Esse ponto precisa ser um pouco mais desenvolvido, principalmente diante do que se apresenta (e do que se deixa de apresentar) nas exposições. Para além de continuarem exibindo a cultura material de suas “*makabila*” ou “*jamii*” [comunidades], sem indicar o objetivo de compor novas coleções sobre outros povos (mesmo que africanos), esses museus apresentam outra característica em comum. Se antes da chegada dos colonizadores o território era ocupado por determinadas comunidades, após a colonização viu-se desenhada uma nova configuração populacional nacional, que não se restringiu às populações “nativas” africanas. Na emergência dessas três nações, europeus, árabes e “*Asians*” (sul-asiáticos) tinham agora um lugar marcado historicamente naquelas sociedades. Não pareceu interessante, contudo, incorporá-los ao imaginário social apresentado pelos museus no processo de *nation building*.

Cabe relacionar a necessidade de reafirmação das origens e a elaboração de discursos baseados nos grupos étnicos africanos a políticas de ação afirmativa que surgiram em diversos países africanos após suas independências e incidiram sobre diversos segmentos da vida social, como forma de reivindicação de criação de identidades africanas frente às estruturas coloniais. Na área da economia, por exemplo, o conceito de uma “*africanization*” ou de uma “*indigenization*” correspondeu, em muitos contextos africanos, a políticas de ação afirmativa diante da desigualdade estabelecida durante o período colonial. Debates nacionalistas propunham que, com as independências, os africanos deveriam ser agora priorizados.¹⁷⁶ Os mais radicais, propunham até uma inversão

176 A “africanização” na economia possuía correntes com prerrogativas mais brandas ou mesmo bastante radicais, as quais aplicavam metodologias racistas, sobretudo contra a minoria de indianos (“*Asians*”).

na pirâmide social colonial, na qual os europeus ocupavam seu topo e possuíam todos os direitos, enquanto na base, no mais baixo escalão, estavam os africanos, privados de direitos de cidadania. No caso do leste africano, os “*Asians*”, trabalhadores especializados emigrados do sul asiático, eram tidos como cidadãos de segunda classe, ocupando o nível intermediário da sociedade colonial.¹⁷⁷ Após muitos debates sobre essa política, algumas nações africanas rejeitaram sua implementação — ao menos oficialmente, ou de modo menos explícito.¹⁷⁸ Na Tanzânia, por exemplo, o discurso de Julius Nyerere sustentava que todos eram agora cidadãos tanzanianos e gozavam dos mesmos direitos. Nos museus nacionais de Dar es Salaam e Nairobi, porém, as comunidades de origem não-africana estão principalmente localizadas nas narrativas de ocupação do território, exploração e colonização, em suas respectivas galerias sobre a história dos países.

Trata-se de observar, portanto, que a representação dos grupos étnicos nacionais permaneceu restrita às populações de origem “exclusivamente africana”¹⁷⁹. Poder-se-ia levantar a ideia de ter havido uma

177 No final do século XIX e início do século XX, houve uma migração massiva de indianos para a África Oriental. Contratados pelos ingleses, inicialmente, para a construção de ferrovias nas colônias, e, posteriormente, como comerciantes. Para uma historiografia sobre essa exportação de mão-de-obra para a África, ver, dentre outros, Tinker (1974), Gregory (1993) e Metcalf (2007). Ainda, para uma análise sobre como as categorias “asiático” e “africano” foram construídas no contexto urbano de Dar es Salaam, buscar Brennan (2012).

178 Para um maior aprofundamento no tema, ver Mazrui (2010), Aminzade (2001) e Heilman (1998) — estes dois últimos para o caso tanzaniano.

179 Ou seja, a grupos etnolinguísticos dos troncos Bantu, Cushita, Khoisan e Nilota, os quais, anteriormente à chegada dos colonizadores europeus, ocupavam territórios dos atuais países. A Tanzânia é o único dos três países que presenciou a migração de todos estes povos e, por isso, é tida como um dos países africanos que possui maior diversidade étnica. De acordo com o autor tanzaniano Gervase Tatah Mlola, “(...) *Tanzania has more than 100 tribes, each with its own language and mode of life. It is possibly the only country on the continent containing members from all African ethnic groups*” (2010, p. 1). No Kenya, como já comentado, as migrações para o território foram dos cushitas, nilotas e bantos. Em Moçambique, todos os grupos étnicos são do tronco Bantu.

certa inércia no que tange a herança e a manutenção dessas coleções, formações fruto de concepções coloniais, e que a nacionalização dos museus e das coleções, por si só, já engendraria um novo significado aos objetos — o que, de fato, parece plausível. Contudo, mesmo os museus que atualmente reforçam continuar realizando pesquisas e coletas de objetos etnográficos (como é o caso do Museu Vila e do NNM) permanecem voltados para a representação das comunidades africanas. Logo, existe uma compreensão específica sobre a manutenção dessa política de memória nos contextos destes países.

A chave parece estar no processo de consolidação de um Estado-Nação. Em tal processo, a construção da ideia de uma cultura nacional, através da criação de identidades coletivas, cumpre um papel fundamental. Uma nova nação demanda a produção de sentidos que possam gerar uma identificação, um sentimento de pertencimento nos indivíduos que a constituem — e é o discurso da “cultura nacional” que é capaz de produzir esses sentidos, por meio da construção de identidades (Hall, 2005). Entretanto, diante da imensa diversidade étnica presente em cada um desses países africanos, ainda que se quisesse instituir a criação de uma única cultura nacional (como, aliás, foi inicialmente conjecturado no caso de Moçambique, baseado na ideologia do “homem novo”, que guardou estreita relação com o socialismo tanzaniano Ujamaa), o esforço não se encontraria — não se encontrou — senão na prevalência da diversidade cultural como elemento constituinte dessa suposta unidade cultural.

O mapa escolhido para introduzir a exposição do MUSET é também emblemático. Ele coloca em evidência, já à primeira vista, os esforços do museu nacionalizado em construir representações assentadas nos grupos étnicos que ocupavam o território moçambicano por volta de 1880. Intitulado “Povoamento étnico de Moçambique na véspera da ocupação colonial moderna (cerca de 1880)”¹⁸⁰, o mapa estabelece a

180 Reprodução do *Atlas Geográfico*, vol. 1, do Ministério da Educação da República Popular de Moçambique, de 1986. Lembrando que a exposição começou a ser montada nos anos 1980 e foi aberta ao público em 1993.

presença e a localização de alguns dos grupos étnicos — divididos em “Povos matrilineares”, “Povos patrilineares” e “Povos de simbiose das duas influências” —, além dos grupos englobados na categoria genérica “Núcleos originários de outros continentes (europeus, asiáticos)”. Interessante perceber que este Museu faz apontar para populações de origem não africana que já ocupavam o território antes da colonização moderna portuguesa. Mas, se por um lado, inclui os europeus e asiáticos como parte desse “povoamento étnico”, exclui esses povos de qualquer outro tipo de representação ao longo da exposição. Ao final, uma referência explícita é feita aos portugueses, mas como produto da colonização, ou seja, impactos nas “tradições culturais”. Toda a narrativa da galeria está atrelada ao modo de vida e às “tradições culturais” do “Homem moçambicano”. Este “Homem moçambicano” conecta-se a identidades nacionais que não contemplam os portugueses e indianos que ali vivem há gerações — mesmo que estes possuam cidadania moçambicana. É como se olhar para as “alteridades radicais”¹⁸¹ internas do país contrariasse ou comprometesse a consolidação dos propósitos nacionalistas.

A busca pelas características que vão formar esse arcabouço cultural oficial da nação — ou da “comunidade imaginada” (Anderson, 2005) — não vai admitir valores que não sejam “genuinamente africanos”. A cultura nacional precisa ser legítima na sua originalidade, naquilo que suas comunidades foram capazes de lhe imputar e fazer sobreviver mesmo com o advento da opressão colonial. É nessa direção que se volta ao período pré-colonial, volta-se para as tradições — desde que

181 A expressão “*radical otherness*” é utilizada por Mariza Peirano (1998) quando se refere às diferentes formas de alteridade (ou “outridade”) dentro dos limites de um mesmo país, sendo que, como pontua, no caso brasileiro, quando a antropologia lida com essa “alteridade radical”, está geralmente trabalhando com povos indígenas ou “tribais”. Isto porque esta alteridade pressupõe uma distância geográfica ou ideológica (1998, p. 118). Nos contextos tanzaniano, queniano e moçambicano, proponho que a “alteridade radical” estaria relacionada principalmente aos europeus e aos “*Asians*” — e também aos árabes.

“positivas”, ou seja, que não representem “atrasos”, como as superstições e a feitiçaria. Ressaltam-se, portanto, as criações “autênticas” dos grupos étnicos africanos, os quais oferecem não apenas sentidos para a construção de uma cultura nacional, mas possibilidades de reconhecimento de uma “cultura africana”, por meio de similaridades encontradas entre os povos de todo o continente.

De modo geral, os nacionalismos africanos evocaram as “raízes africanas”. O sentimento de orgulho de ser “*a true son of Africa*”¹⁸², por exemplo, está baseado em um “continentalismo”, ou na existência de uma “africanidade” para consolidar os processos de criação de uma unidade. Frente ao imperialismo europeu, é despertado um sentimento de solidariedade entre as recentes nações africanas independentes e a promoção da e luta pela libertação daquelas que ainda estavam subjugadas às violências coloniais. Os diferentes modelos de pan-africanismo surgem desse movimento. De acordo com o cientista político queniano Ali Mazrui¹⁸³ (2010, p. 8), “o imperialismo europeu provocou o despertar de uma consciência continental” através da “experiência de luta compartilhada por todo continente contra uma dominação estrangeira” [tradução minha]. De modo análogo, as colonizações europeias contribuíram para o pronunciamento de “identidades nacionais africanas”, reconhecidas entre grupos que compartilharam de uma mesma história específica de dominação. Mazrui, neste sentido, chega

182 Expressão extraída do catálogo do Museu Nacional da Tanzânia, 1974 (parte final do trecho citado no Capítulo 1 deste trabalho).

183 Ali A. Mazrui (1933-2014) foi um pensador queniano que publicou proficuaemente sobre questões africanas e globais (sobretudo a respeito das “*North-South relations*”). Mazrui foi diretor do Institute of Global Affairs (USA), pesquisador da University of Jos (Nigéria), professor de *Political Science* e *Afro-American Studies* na University of Michigan. Além disso, foi vice-presidente do *International Congress of Africanists* e do *International Political Science Association*. É considerado um autor controverso, muito pelo fato de suas ideias não terem conquistado a “simpatia” de muitas audiências norte-americanas. Mazrui é descrito por alguns como o “*Africa's most independent thinker*”. Foi o editor do oitavo volume da coleção de livros publicada pela UNESCO através do Comitê Científico Internacional da UNESCO para Redação da História Geral da África.

a dizer que “a Europa é, por conseguinte, mãe ilegítima da consciência nacional dos nigerianos, quenianos, marfinenses” enquanto o imperialismo ocidental seria “o pai ilegítimo da consciência pan-africana” (2010:8). O compartilhamento desse histórico colonial mostrou ser possível a identificação de outros aspectos culturais comuns entre esses grupos — e é com base nessas interseções, aproximações e, ao mesmo tempo, diferenciações, que os museus nacionais, enquanto possíveis instrumentos dos Estados africanos independentes, funcionam construindo representações de unidades imaginadas.

Os *displays* das galerias etnográficas e as questões interétnicas

Com exceção do Museu Vila, os outros três museus não possuem suas galerias etnográficas segmentadas por povos ou comunidades — apesar de que cabe ressaltar, no caso específico do MUSET, que o salão do segundo andar hospeda, em metade do seu espaço, uma exposição permanente exclusivamente sobre três aldeias Makonde (a outra metade é destinada a exposições temporárias de arte moçambicana)¹⁸⁴. As formas de organização das peças etnográficas no NMHC, no NNM e no andar térreo do MUSET se pautam nas interseções entre grupos étnicos, ou seja, em seções que reúnem objetos dos mais diversos grupos étnicos nacionais a partir de classificações ou chaves temáticas similares.

No NMHC, a galeria etnográfica inicia-se com uma seção intitulada “*Makabila ya Tanzania*” [Tribos da Tanzânia], destinada à apresentação dos grupos étnicos tanzanianos através de sua distribuição no mapa do país e de um sucinto texto que diz respeito à diversidade étnica e cultural tanzaniana. Apesar da categoria *makabila* não ser

184 Mesmo que esta divisão do salão esteja mais relacionada às limitações de espaço, é possível estabelecer uma conexão entre o povo Makonde (reconhecido nacionalmente e internacionalmente pelas suas esculturas em pau preto e pelos seus “dons artísticos”), e as exposições temporárias, que expõem trabalhos de artistas moçambicanos.

muito utilizada atualmente — uma vez que sua tradução mais direta é “tribes”, considerada uma categoria colonial e pejorativa — parece interessante notar que nas legendas do NMHC, como são bilíngues, encontramos a tradução em inglês “*Tanzanian Ethnic Groups*”.¹⁸⁵

Os *displays* que seguem não estão organizados uniformemente em seções. Em alguns casos, o agrupamento se mostra claramente concebido em torno de um tema e é apresentado sob um mesmo título, demarcando uma seção; em outros casos, as peças em exposição se misturam e os limites temáticos não ficam evidentes, sobretudo quando os conjuntos não estão intitulados. Os temas atribuídos pelo Museu estão assim identificados: “*Traditional Medicine*”, “*Gathering, Hunting and Fishing*”, “*Households*”, “*Pastoralism*”, “*Agriculture*”, “*Iron Working*”, “*Wood Carving*”, “*Handcraft Industries*”, “*Pottery*”, “*Musical Instruments*” e “*Symbols of Political Power*”. Contudo, entre estes assuntos, há outros grupos de artefatos que se relacionam a outras temáticas, e ainda que não estejam categorizados de modo definido, podemos deduzir que se relacionam a temas como iniciação, vestuário, adornos, arquitetura tradicional, bebidas alcoólicas, fumo e lazer.

Há, ainda, uma seção final (ou inicial, caso o visitante comece o percurso da galeria pela direita) destinada à prevenção da AIDS. É pertinente associarmos a existência deste espaço — ainda que sem uma conexão explícita, à primeira vista, com a galeria etnográfica — à antiga seção de Higiene (conceito conectado à preocupação com a “Saúde Pública dos trópicos”), concebida quando da fundação do museu colonial. Na época, nos primeiros anos da década de 1940, a seção (que não era atrelada às coleções etnográficas) começou exibindo “*arrow poisons and native medicines [...]. The Medical Department constructed*

185 Grupos, em suaíli, seria *makundi*, mas esta tradução literal não costuma ser utilizada com relação à etnicidade. Atualmente, podemos notar que o termo *jamii* [comunidade(s), sociedade(s)] tem sido mais evocado no contexto tanzaniano, substituindo a categoria *makabila*.

*an effective malaria exhibit which is shown according to the Wellcome system*¹⁸⁶. *Space has been left for the representation of other diseases*¹⁸⁷.

Mas não é apenas a versão atual da “seção de Higiene” que guarda suas origens nos anos iniciais de fundação do museu colonial. Uma leitura do anuário de 1954/55, o qual descreve a reorganização do *layout* da galeria etnográfica, possibilita a percepção de que os objetos eram arranjados de modo bastante análogo ao que encontramos atualmente:

[...] *the lay-out finally adopted for the section was: 1) The tribes of Tanganyika 2) Housing 3) Clothing and personal adornments 4) Personal artifacts including smoking equipment 5) Equipment for obtaining food a/ food collecting b/ hunting and trapping c/ fishing d/ agriculture 6) Equipment used in the preparation of food and [ilegível] 7) Tribal crafts (ironwork, pottery etc) 8) Representational art [ilegível] instruments [ilegível] adornment used in ritual performances [...]* (in Meyer-Heiselberg ed., 1972, p. 110).

Essa concepção dos *displays*, entretanto, havia sido imaginada de outra forma — embora nunca concretizada. Nichol Smith, então curadora do museu de Zanzibar, convidada para pensar o primeiro arranjo dos objetos, em 1940, expressou em alguns relatórios o desejo em organizar a exposição etnográfica de acordo com unidades que representassem cada uma das “*various tribes of the Territory*”. *Displays* organizados através de um “*cultural system*” constituíam uma inspiração para a curadora, a qual havia presenciado a implementação do novo sistema nas *New Guinea collections*, do *Museum of Archaeology and Anthropology* da *University of Cambridge*¹⁸⁸, do Reino Unido. A intenção de Smith era

186 Referência ao Wellcome Museum of Tropical Medicine (Londres), existente até os dias atuais. Ver *website* <http://www.wellcome.ac.uk/About-us/History/index.htm>.

187 Trecho extraído do “Report from Curator Nichol Smith, Zanzibar conc. the Museum's start” In: MEYER-HEISELBERG (ed.), “*Reporting thirty years' work*”, 1972, p. 10.

188 O *Museum of Archaeology and Anthropology* da *University of Cambridge* foi estabelecido formalmente em 1884 e a *Papua New Guinea collection* está dentre suas maiores coleções antropológicas, constituída pelo antropólogo Gregory Bateson, durante seu trabalho

possibilitar que um “*visiting tribesman*” pudesse ter, “*at a glance*”, uma visão de conjunto da cultura material de sua “tribo”, cujos objetos “[...] *soon to future generations will be only ‘bygones’*” (op cit.:17). Contudo, por não dispor de material suficiente para tal empreendimento, mas não perdendo de vista que o objetivo ainda poderia ser um dia alcançado, a partir do aumento da coleção, a curadora teve que optar pelo “*comparative system*” na montagem do *display*, em vez do “*cultural system*”.

Mr. Hunter, ao assumir a curadoria, também expressou seu intuito junto ao *Board of Trustees* em reorganizar o *display* etnográfico de acordo com os “grupos tribais” tanganyikanos. No entanto, cinco anos mais tarde, a reformulação da exposição resultou no “*layout*” descrito no parágrafo reproduzido acima.

A representação de coleções etnográficas por “culturas” ou “tribos” vinha de uma tendência inaugurada, mais notavelmente ou de modo mais influente (pois Adolf Bastian já havia introduzido esse arranjo na Alemanha), por Franz Boas, nos últimos anos do século XIX, nos Estados Unidos. Os *displays* consideravam as especificidades de cada grupo e refutavam o discurso evolucionista sobre o qual se assentava o método comparativo — cuja tradição era a exibição de conjuntos de objetos que possuíam a mesma função através de uma tipografia que procurava evidenciar os estágios evolutivos dos povos, seja pelas mudanças nas formas dos objetos ou pela tecnologia empregada.

No contexto do Tanganyika e do museu em Dar es Salaam, entretanto, um “*comparative system*” não implicava a intenção deliberada em

de campo entre os povos do *Sepik river*. Esta, que foi a primeira viagem de Bateson, no início de sua carreira, foi encorajada por Alfred Cort Haddon, um dos responsáveis pelo desenvolvimento do ensino antropológico na universidade e o líder da expedição de 1898 a *Torres Strait* (as expedições de 1888 e 1898 a *Torres Strait* marcaram a fase inicial de desenvolvimento da antropologia enquanto uma disciplina moderna, baseada no trabalho de campo). Haddon, juntamente com seu colega William Halse Rivers, estimulou estudantes, como foi o caso de Bateson, a coletarem para o Museu “*as a crucial aspect of their Ethnography fieldwork*”. <http://maa.cam.ac.uk/maa/category/about-the-museum-of-archaeology-and-anthropology-history-governance-job-opportunities-staff/museum-history/>).

estabelecer comparativos de evolução entre “as tribos” do Território. O sistema se apresentava enquanto a alternativa possível diante da limitação de recursos para se conseguir representar minimamente todos os grupos — ainda que pudesse soar para os curadores como “antiquada”, pois não acompanhava as modificações introduzidas nas últimas décadas em museus da América do Norte e da Europa.

Neste sentido, no período pós-independência, pensando nos objetivos da construção do Estado-nação, representações por meio de artefatos organizados por temas não faziam sobressair uns grupos étnicos em detrimento de outros. Ainda que provocassem uma certa comparação, não criavam fronteiras totalizantes. Valorizadas as interseções entre os grupos, é passível uma interpretação que evidencia as porosidades das fronteiras, sem que se promova a exclusão da diversidade étnica. Essa forma expositiva parece, portanto, não conflitante com os interesses de reificação de uma unidade nacional.

Também no Museu Nacional de Nairobi, até 2005, a exposição etnográfica estava organizada segundo a funcionalidade dos objetos em torno de temas. Conversando com a *research scientist* Lydia Nafula, tomei conhecimento de que a reformulação conceitual e o novo arranjo do *display* se deram durante o período em que o museu permaneceu fechado, apresentando a nova configuração na reabertura. “*Cycles of Life*” foi o nome dado à galeria etnográfica de acordo com uma concepção que faz diluir ainda mais as possibilidades de eventualmente favorecer algum grupo étnico específico. O *display* é transversal a todas as comunidades quenianas, pois se orienta de acordo com quatro fases cíclicas da vida, demarcadas em todas essas comunidades. Ainda que a percepção dessas fases da vida varie de grupo para grupo e que eles apresentem formas específicas de identificá-las (e ritualizá-las), “*childhood, youth, adulthood and ancestor stages*”¹⁸⁹ seriam ciclos marcantes na vida de “*societies all over Africa*”.

189 Na fase adulta, estão incluídos os “*elders*” ou “*wazee*” [anciãos], os quais, devido à sua experiência e sabedoria, dão conselhos aos mais novos, além de servirem como

É importante pontuar que o texto de apresentação da galeria faz referência às sociedades africanas de maneira mais abrangente, inicialmente. Há uma unidade a qual se pretende destacar; uma unidade que transcende os limites territoriais do país e que se afirma em torno das sociedades africanas. A partir dessa “identidade africana”, a exposição trabalha com os “*cultural objects*” a fim de oferecer subsídios sobre como as “*Kenyan communities*” percebem e assinalam esses estágios da vida.

Segundo Lydia, embora nem todas as comunidades do Kenya estejam representadas no museu¹⁹⁰, há a preocupação em representar o maior número possível, e, ao mesmo tempo, manter os objetos dessas diferentes comunidades misturados. Essa tentativa de não fazer prevalecer nenhum grupo ou povo no museu queniano se relaciona diretamente ao contexto dos sistemáticos “conflitos tribalistas” no Kenya. Se a República Unida da Tanzânia é conhecida como uma das nações africanas cujos grupos étnicos mais convivem de modo pacífico, apesar da grande diversidade étnica, o mesmo não acontece no território queniano.

Estimulado pelo regime colonial e pela urbanização, e acirrado no período pós-independência, o “tribalismo” no Kenya se perfaz na arena política. Apesar de estar fundamentalmente concentrado em dois grupos, os Luo (que “lideram” as comunidades do oeste do Kenya: Luo, Luhya, Kelenjin e Kisii) e os Kikuyu (que se aliam ao Embu e aos povos Meru, também da área do Monte Kenya)¹⁹¹, o tribalismo no país ainda cria muita animosidade na vida cotidiana e é responsável por

mediadores em conflitos e disputas. (cf. texto de apresentação do ciclo “*Adulthood*”, da galeria “*Cycles of Life*” do Museu Nacional de Nairobi. Maio de 2014.)

190 Pois dependeria não somente da coleta de objetos de todos os grupos étnicos — algo que se verificou ser inviável financeiramente — mas, igualmente, de conseguir encaixá-los no conceito da exposição, além de estarem em boas condições de conservação para serem exibidos.

191 Os Kikuyu são o grupo étnico mais populoso do Kenya. Como sugestão de bibliografia acerca dos povos quenianos, indico a consulta aos trabalhos de Ng’ang’a (2006) e Fedders & Salvadori (1979).

irromper eventos de violência, marcada e recorrentemente nos períodos de disputas eleitorais. A crise queniana de 2007-2008, que eclodiu logo após as eleições presidenciais de 2007, quando Mwai Kibaki (um Kikuyu) foi declarado vencedor e seu oponente, Raila Odinga (um Luo), alegou que a vitória havia sido forjada, trouxe consequências desastrosas para o país, as quais resultaram na morte de milhares de pessoas e em uma crise política e econômica. O acontecimento está ainda presente na lembrança dos quenianos, algo que traz a tensão para uma existência contínua.

A fase final de renovação do NNM coincide com essa crise de 2007-2008. O *“National Museum of Nairobi — a place of discovery”* renasce dentro de um contexto hostil e de demandas por reconstruções, reinvenções, reconstituições de identidades nacionais. O tribalismo político, que fragmenta a nação em construção, não pode encontrar lugar em uma instituição nacional como o NNM.¹⁹²

No caso do Museu Nacional de Etnologia de Nampula, há uma prevalência de objetos oriundos dos povos do norte do país em função de ter sido um museu regional no período colonial. É preciso levar em conta, contudo, que nos anos em que ele permaneceu fechado, no período pós-independência, houve um investimento maior na coleta de objetos Makonde, no planalto de Mueda. Graças à uma “missão”¹⁹³ às aldeias de Mpeme, Nandimba e Miula (pertencentes ao distrito de Mueda e situadas na província de Cabo Delgado), que durou apenas uma semana, foi possível organizar uma exposição dedicada apenas ao povo Makonde. A preocupação do MUSET nunca foi a de promover uma uniformidade na representação de todos os povos moçambicanos, seja em função da falta de recursos e esforços para este empreendi-

192 Freda Nkirete, pesquisadora do National Museums of Kenya, apresentou um artigo relacionado a este assunto, intitulado *“The role of National Museums of Kenya in the wake of post election violence: lessons learnt”* no 2008 CAM Triennial meeting em Georgetown (Guyana): *“Museums & Diversity: Museums in Pluralistic Societies”*.

193 Assim tratam da “expedição”, na apresentação da galeria.

mento, seja devido ao papel que o museu de Nampula adquiriria no conjunto dos museus nacionais de Moçambique. Apesar de ser nacionalizado, o MUSET não deixou de assumir suas características enquanto um museu regional, uma forma de afirmação das culturas do norte no cenário nacional — não podemos esquecer que até 2004, ele era o único museu nacional localizado fora da capital Maputo. A importância do MUSET na “[...] consolidação da Paz, Unidade Nacional e Desenvolvimento integrado [...]”¹⁹⁴ estaria, em grande medida, associada sim à busca por uma uniformidade, mas no âmbito da “redução das assimetrias regionais do desenvolvimento de Moçambique”¹⁹⁵.

A exposição que exhibe apenas a cultura material Makonde se constitui de um *display* dividido entre objetos do “universo feminino”, de um lado, e objetos do “universo masculino”, de outro. No centro, peças que representam atividades praticadas por ambos os sexos, ou os “diferentes aspectos da vida social comum” — explica o texto de apresentação da sala. As peças, reunidas em conjuntos que tratam de atividades específicas de cada gênero, não possuem textos específicos, nem tampouco legendas (e apenas alguns poucos possuem o nome em língua nativa). Os temas dos grupos de objetos estão listados no único painel textual, em formato triangular, cuja uma das faces (voltada para a entrada da exposição) informa sobre a “missão” ao planalto de Mueda, apresentando um mapa da região, e sobre a lógica de montagem do *display*; as outras duas faces, viradas cada qual para o lado de seu “mundo” respectivo, trazem a lista destas atividades temáticas. “O mundo das mulheres” do povo Makonde está inscrito nos agrupamentos referentes à Agricultura; Preparação e conservação de alimentos; Olaria; Adornos; Crianças; e Ritos de puberdade. “O mundo dos homens” é concebido a partir de objetos que se reúnem sob os temas da Agricultura; Caça; Cestaria; Escultura; Adornos; Símbolos do poder; e Ritos da puberdade. Tais

194 Conforme se refere o diretor Kulyumba (2006, p. 18).

195 Kulyumba (2001, p. 7), conforme trecho já citado no Capítulo 1 deste trabalho.

objetos estão relacionados aos gêneros pelo viés da produção e da utilização do artefato (com exceção dos brinquedos infantis, muitas vezes produzidos pelos homens, mas, por serem do domínio das crianças, foram incluídos no “mundo das mulheres”)¹⁹⁶.

No piso inferior, no térreo, a exposição principal é aberta por um grande painel intitulado “Moçambique: Tradições Culturais”, o qual situa o homem bantu do território moçambicano a partir das “expressões sócio-culturais e tradições distintas” que ele apresenta, a partir de sua diversidade étnica, expressa na cultura material. Ao lado de um extenso texto, há o grande mapa de Moçambique que localiza os grupos étnicos pelo território por volta dos anos 1880.

O *display* segue, de forma similar à Galeria Etnográfica do NMHC e ao arranjo do andar superior do MUSET, uma divisão temática. Entretanto, painéis organizam e intitulam os temas de modo mais definido, agrupando objetos relacionados a um texto explicativo. O percurso sugere um roteiro linear, com a disposição de painéis que segue a ordem temática: “Sociedades de caça e coleta”; “Agricultura, Metalurgia, Olaria”; “Colecta, Caça com armadilhas e Pesca”; “Caça e Guerra”; “Transporte e Conservação de alimentos”; “Preparação dos alimentos e bebidas”; “Jogos, passatempos e o fumo”; “Instrumentos de Música, dança e adornos”; “Iniciação”; “Rituais e cerimónias”; “Símbolos do poder”; “Tatuagem”, “Vestuário e Adornos”; “Mobília”; e “Tradições Culturais?”.

Talvez o que realmente diferencie este tipo de arranjo dos demais (dentro dessa tendência utilizada, ainda hoje ou no passado, nos três museus que vimos até agora) seja a concepção da existência de um progresso. Os painéis são organizados segundo uma lógica que pressupõe uma evolução do “Homem Moçambicano”, entretanto sob uma acepção cronológica que não consegue dar conta das incongruências e dos paradoxos que emergem desse tipo de abordagem.

196 Muitos estudos antropológicos desenvolveram teorias em cima dessa segmentação dos universos masculino e feminino em “sociedades tradicionais”. Os trabalhos de Pitt-Rivers (1988); Peristiany (1988) e Bourdieu (1988) estão dentre alguns dos clássicos.

De certa forma, o painel inicial já prepara o visitante com a justificativa: “Esta exposição não pretende abordar cronologicamente a evolução do Homem Moçambicano como ser cultural, mas apenas ilustrar alguns aspectos de suas características e tradições culturais”. O que se observa é a tentativa de situar “as tradições culturais” em um espaço evolutivo, compreendido entre os povos nômades caçadores-coletores (que ainda não dominavam a tecnologia da metalurgia) e a chegada do colonizador português. Uma ideia de cronologia se estabelece apenas pelas pontas, pois se perde no meio do caminho, onde os painéis estão voltados para objetos que representam certos aspectos do modo de vida tradicional dos povos moçambicanos e não podem ser ordenados a partir de uma perspectiva temporal.

Ao mesmo tempo em que o MUSET se perfaz na valorização da diversidade cultural dos grupos étnicos de Moçambique, ele atribui um lugar de atraso a essas práticas tradicionais. Tais contradições, contudo, devem ser lidas dentro de uma chave de compreensão histórica, a qual nos remete à tensão que ainda persiste no país, desde sua independência: a tensão que se estabeleceu com a ideologia do “Homem novo” e a partir da dificuldade de se criar conciliações de coexistência entre as ideias de tradição e modernidade.

Se, de um lado, observamos nesses três museus uma certa diluição simbólica de fronteiras étnicas e a mistura dos grupos dentro de categorias ligadas a “práticas comuns tradicionais”, de outro, temos o Museu Vila, cujo *display* segue a lógica de organização por grupos étnicos e acaba por colocar alguns deles em evidência. A natureza desse museu a céu aberto, entretanto, oferece percepções caras à nossa análise, no sentido de resguardar fatores que justificam a exibição destacada de determinadas comunidades sem comprometer os pressupostos de existência de uma “unidade nacional”.

Enquanto um “museu-aldeia”, que pretende proporcionar uma experiência mais sensorial ao visitante, remontando uma atmosfera rural no meio urbano, a interação se estabelece na possibilidade de conhecer as diferentes arquiteturas das casas tradicionais de grupos

étnicos tanzanianos, de poder entrar em cada uma delas e ver como são divididas, se há ou não a separação por cômodos (e a que se destinam), como a família se distribui no espaço, quais são algumas das dinâmicas sociais percebidas por essa distribuição, quais são os utensílios comumente utilizados etc. A proposta do Museu Vila somente faz sentido a partir das representações singulares de cada grupo étnico — ainda que dentro de uma visão de conjunto, que não deixa de ser “temática” (nem “comparativa”) e que aponta para a diversidade de modos de vida presentes no território tanzaniano.

A questão que se coloca está menos neste tipo de representação e mais no que ele demandaria para promover uma simetria mínima. A organização “por povos” ratifica a existência pontual e particular dos grupos, e suas especificidades culturais se tornam mais aparentes e contextualizadas. Ao passo em que isso se dá em uma instituição de natureza nacional, pressupõe-se coerente a um processo de construção da nação a representação de todos os grupos étnicos tanzanianos. Contudo, tal possibilidade apresenta-se inviável e apenas 23 dos 122¹⁹⁷ grupos contabilizados no território tanzaniano possuem exemplares de suas casas construídos no Museu.

Primeiramente, por ser um “museu a céu aberto”, localizado no meio urbano, estabelece-se uma limitação física. Sua proposta museográfica é a exibição de um conjunto de casas “tradicionais” construídas em tamanho real — algo que demanda espaço, inclusive para formar uma ambientação mínima, quando possível, com referências a árvores ou outras plantas que fazem parte das cosmologias de certos grupos¹⁹⁸. Alguns destes são, ainda, representados por mais

197 Tomo como base o dado do NMHC, sendo que há uma indefinição generalizada sobre o número exato de grupos étnicos tanzanianos. No *website* do Governo da República Unida da Tanzânia, por exemplo, contabilizam-se 158 povos. <http://www.tanzania.go.tz/home/pages/228>.

198 Existe, inclusive, há algum tempo, segundo o curador do museu, planos para trazer animais que contribuam com essa “ambientação nativa” — algo praticado pelo seu antigo museu parceiro Skansen (Stockholm).

de uma casa, pois tornaria muito restrita e incompleta uma visão que não contemplasse todo o “*compound*” de um “núcleo familiar”¹⁹⁹ — ou, ao menos, uma parte para comunicar certos aspectos sociais mais significativos. Refiro-me aqui a complexos de casas que demonstram, em seus casos particulares, separações por gêneros, poligamia, práticas espirituais, medicina tradicional, práticas pastoris ou agrícolas etc. Levando estas especificidades em consideração²⁰⁰, o Museu Vila possui vinte e três grupos representados, mas estão totalizadas em trinta e três as casas construídas²⁰¹. A natureza deste tipo de museu, em suma, requer um espaço físico considerável e está, ao mesmo tempo, restrita a seus limites.

Ainda que o perímetro urbano não tivesse expandido e o museu dispusesse de espaço suficiente para abrigar casas e *compounds* de todos os grupos étnicos do país, o empreendimento seria extremamente dispendioso. Podemos ter uma ideia destes elevados custos quando ouvimos Wilbard Lema, então curador do Museu Vila,²⁰² relatar que

199 “Núcleo familiar” aqui entendido como aquele constituído pelo casamento de um homem com uma mulher (ou com duas mulheres ou mais) e pelos filhos que advêm desta(s) união(ões). O *compound* é um conjunto de casas interrelacionadas em um mesmo terreno.

200 Devo comentar que nem todos os grupos que deveriam ter seus complexos representados de fato os têm. Os Maasai, por exemplo, formam *compounds* de, no mínimo, quatro casas. Segundo o curador, apesar de existir apenas uma casa Maasai no Museu Vila, e não a construção do complexo [*boma*], faz parte do planejamento essa ampliação (na verdade, sempre fez, pois há um espaço reservado para isso junto à casa construída).

201 Para que se tenha uma ideia dos grupos étnicos representados no Museu Vila e do número de casas a eles pertencente, segue uma relação, com a quantidade de casas indicada entre parênteses: Hehe(1), Fipa(2), Gogo(2), Pimbwe(1), Ngoni(3), Zaramo(2), Mwera(1), Ha(1), Iraqw(2), Kwere/Doe(3), Makua(2), Yao(1), Chagga(2), Maasai(1), Bena(1), Swahili(1), Haya(1), Nyakyusa(2), Sukuma(1), Zanki(1), Sambaa(1), Nyambo(1). OBS: Em suaíli, os nomes de povos começam todos com o prefixo “-Wa”. Por isso, essa forma alternativa também pode aparecer no texto deste trabalho.

202 Em entrevista realizada no Museu Vila no dia 02 de junho de 2014. Wilbard tem formação acadêmica na Arqueologia (graduação e mestrado) e ocupa a posição de curador e chefe do Departamento de Coleções e da Seção Etnográfica do Museu Vila. Começou a trabalhar nos NMT em 2010, passando pelo NMHC. Hoje, além de coordenar os

a construção das casas envolvia a ida dos curadores para o interior do país, onde realizavam pesquisas junto às comunidades e voltavam para Dar es Salaam com “*experts*” e material “nativos” para a construção das casas²⁰³.

David²⁰⁴ possuía em sua retórica da visita guiada as justificativas do espaço limitado e alto custo para essa representatividade parcial, de somente cerca de um quinto do número total de grupos étnicos do território tanzaniano. A curiosidade e os questionamentos neste sentido, por parte dos visitantes e integrantes de grupos étnicos não contemplados pelo museu, são recorrentes. Além destes dois fatores, David ressaltava que alguns grupos possuem suas casas bastante similares a de grupos vizinhos, e que, portanto, os “ausentes” estariam, de alguma forma, contemplados. Contudo, apenas uma das casas traz na legenda a referência de representar mais de um povo (caso dos Wakwere e dos Wadoe).

Embora o guia tenha dito que houve um esforço do Museu em contemplar pelo menos uma casa de cada região, cabe lembrar que o *Village Museum* foi pensado, inicialmente, para atender a uma expansão da galeria etnográfica do NMHC, diante de uma demanda de criação de atrativo turístico. O Museu Vila foi (e continua sendo) um museu procurado por turistas, tanto estrangeiros quanto domésticos. Como mostrado no Capítulo 1, questões estéticas e comerciais foram um dos

principais programas do Museu Vila, se dedica a conseguir fundos para outros projetos, como o “*Indigenous culture and architecture improvement at the Village Museum*”.

203 Os *fundi* (como são chamados, em suaíli, qualquer técnico ou especialista que realiza consertos e trabalhos manuais) do museu, ao observarem a construção das casas pelos “nativos”, são então capazes de fazer reconstruções ou reparos necessários (os quais são frequentes, devido às intempéries — sobretudo dos períodos de chuva — e a determinados insetos que corroem os materiais).

204 Estava atuando como guia, quando o conheci, mas também trabalhava como curador assistente no Museu Vila. Hoje não é mais funcionário do NMT. David, assim como Lema, teve formação em Arqueologia — ambos foram alunos do prof. Fidelis Masao, a quem me conectaram.

principais pontos levados em consideração na seleção das primeiras casas, de modo a trazer para o espaço os estilos de arquitetura mais “interessantes” visualmente.

De modo oposto ao que observamos até agora nos outros três museus, no Museu Vila as distintas culturas não são vistas através de lentes que procuram o que elas têm de uniforme, para então mostrar a variação; ao contrário, elas são salientadas pela variação, para depois incorrerem às suas interseções — inclusive a de pertencerem a um mesmo território nacional.

Curiosamente, o conceito do Museu Vila não chega a ser uma contradição ou uma iniciativa que depõe contra os interesses do Estado no processo de construção da nação — sobretudo havendo as “justificativas plausíveis” como argumento. Paradoxalmente, esse “sistema cultural” museográfico, ao não conseguir dar conta de representar mais do que apenas vinte por cento dos grupos étnicos do país, constitui-se enquanto uma amostra significativa da grande diversidade presente no território nacional. Além do mais, a ideia de uma união simbólica é notável quando representações de distintas arquiteturas tradicionais de grupos étnicos que vivem há quilômetros de distância uns dos outros são colocadas em um mesmo espaço. Situar os Wanyambo (região de Kagera) e os Wayao (região de Mtwara) como grupos vizinhos e pertencentes a uma mesma vila carrega consigo uma simbologia profundamente socialista e nacionalista — a qual, ao fim e ao cabo, corrobora com o discurso da unidade nacional. E é, em função disso, que o curador afirma, com toda a segurança: “O Museu Vila é uma representação de todo o país”.

As fronteiras dos grupos étnicos são, assim, admitidas a partir de que estou chamando de “porosidades”, ou seja, das interseções. O Museu Vila coloca em relevo o modo de vida rural — que continua sendo predominante no país. E a vida rural fala muito da própria história da República Unida da Tanzânia: remete ao socialismo Ujamaa, ao modo de vida rural enquanto caminho de desenvolvimento, à sua política da “*villagization*”, à premissa de conviver em paz [*amani*] com

o irmão africano vindo de outra *kabila* [“tribo”]. Por isso, as particularidades dos grupos étnicos são geralmente reconhecidas quando o que está em destaque é, na verdade, o que os une.

Dessa forma, a criação de identidades nacionais que sustentam a noção da unidade nacional se constitui no contrapeso entre diversidades e semelhanças — e é neste sentido que podemos estender igualmente para a ideia frequentemente acessada pelos museus da existência de uma “identidade africana”.

Certamente, porém, conforme vimos e ainda veremos, a tradução do discurso dessa unidade nacional na realidade das relações interétnicas em cada país possui desdobramentos particulares, os quais são produzidos de acordo com as especificidades dos grupos étnicos nacionais, com seus processos de *nation-building* e políticas implementadas. No caso da Tanzânia, podemos dizer que a nação se destacou pela ideia de efetivamente conseguiu criar uma unidade nacional, algo que se deu muito em função do regime socialista Ujamaa e do discurso de fraternidade e trabalho coletivo introduzidos pelo “*Baba wa Taifa*” [Pai da Nação], o Mwalimu [professor] Julius Nyerere. O sentimento de orgulho por pertencer à nação tanzaniana foi alimentado durante todo o processo de *nation-building* e hoje se faz presente nas situações cotidianas, desde as recorrentes bandeirinhas nacionais tanzanianas encontradas nos veículos de transporte, aos retratos de Nyerere, pendurados pelas paredes de escritórios, estabelecimentos comerciais, instituições do governo. Dificilmente, em conversas com tanzanianos, deixei de ouvir a expressão desse sentimento de orgulho, sempre aliando o fato de ser tanzaniano ao de pertencer a um determinado grupo étnico — e tantas vezes estendido ao orgulho de ser africano. Não podemos esquecer, ainda, que o suaíli, como *lingua franca* e elevado ao status de língua oficial na Tanzânia, cumpriu (e continua cumprindo) um papel importante nesse imaginário coletivo da “unidade nacional”. Sem dúvida, ele representa uma das principais identidades nacionais a costurar algo que as diversas comunidades precisaram desenvolver em comum.

Certa vez, ouvi alguém mencionar que a Tanzânia talvez seja o país mais nacionalista africano, ainda que possua a marca de ter presenciado os mais numerosos fluxos migratórios. Nesse sentimento nacionalista, repercutem as próprias etnicidades, juntamente à noção de que, mais do que filhos do território tanzaniano, todos os tanzanianos são *“a true son of Africa”*. Ao mesmo tempo, o orgulho de pertencer a um país tão “rico culturalmente” somente é possível porque a diversidade étnica existe. A alteridade é, portanto, a condição de existência de si mesmo, e é também o que faz reafirmar suas origens e identidades locais. Conforme salientado por Barth:

As distinções étnicas não dependem da ausência de interação e aceitação sociais mas, ao contrário, são frequentemente a própria base sobre a qual sistemas sociais abrangentes são construídos. A interação dentro desses sistemas não leva à destruição pela mudança e pela aculturação: as diferenças culturais podem persistir apesar do contato interétnico e da interdependência entre etnias (Barth, 2000, p. 26).

Há ainda que se considerar que esta é apenas uma face do processo de construção da nação, que leva primordialmente em conta conciliações identitárias para suas populações “autóctones” e seus descendentes. Isso é o que vemos representado nos museus. Enquanto a afirmação da “africanidade” aparece em todos eles, através de uma certa exaltação dos grupos étnicos originários (ou originalmente africanos), não há representações positivas nas exposições etnográficas nesses museus dos demais grupos étnicos que habitam, há gerações, o território — ainda que possuam cidadania. O “etnográfico”, usado para falar do outro, agora fala de si. E o falar de si exclui aqueles que não são originalmente africanos, aqueles que não descenderam diretamente dos troncos Cushita, Bantu, Khoisan e Nilota. O que faz os Ngoni, por exemplo, que migraram do sul da África para o território da atual Tanzânia apenas por volta dos anos 1850 AD, serem “mais

tanzanianos” do que os Árabes e os Shirazi, ali presentes pelo menos desde os anos 1000 AD? O fato de os Ngoni serem “*a true son of Africa*”.

Se, por um lado, conseguiu-se construir uma relativa ideia de harmonia (em maior ou menor grau, dependendo do país) entre os diferentes grupos étnicos africanos, uma grande tensão (por vezes, ambivalente) permanece entre estes e as populações minoritárias de árabes, “*Asians*” e europeus — frequentemente relacionados à memória de um passado de exploração, respectivamente atrelados à escravidão, aos privilégios econômicos e à colonização.

CAPÍTULO 3

O CONTEÚDO ETNOGRÁFICO E OS RECURSOS MUSEOGRÁFICOS

Vimos que as exposições de três dos quatro museus aqui estudados estão arranjadas de forma temática. Há, contudo, uma diferenciação marcada entre o modo como o NNM concebe os temas atualmente e os modos de organização do MUSET e do NMHC, conforme já pudemos observar rapidamente no capítulo anterior. Considero válido, portanto, iniciar este terceiro capítulo adentrando a questão dos temas de modo mais específico, a fim de traçar um comparativo entre as abordagens e lançar luz sobre aspectos que sustentam tais concepções curatoriais.

Talvez pelas listas de assuntos citadas anteriormente não tenha ficado tão evidente o quão estreita é a relação das formas de pensar as temáticas entre o MUSET e o NMHC. Não me refiro à ordem com que trazem os assuntos, mas ao modo como agrupam os objetos relacionados a práticas ditas “tradicionais”, seja por constituírem-se enquanto produto destas práticas, seja por serem fundamentais para a realização das mesmas. Os temas não vão muito além da construção de domínios limitados às atividades sociais traduzidas na materialidade dos objetos apresentados — salvo o caso da exposição sobre as aldeias Makonde, onde se inscreve a subordinação das temáticas a uma característica cultural que pauta a divisão do trabalho e responsabilidades na organização social da aldeia.

Por meio dos assuntos voltados estritamente às práticas sociais tradicionais — situadas dentro de uma concepção que se encerra nela mesma —, um método comparativo nos conduz à percepção de que há uma grande aproximação entre os dois museus. Sem levar aqui em consideração a ordem com que os temas são apresentados e possíveis indicativos de conexão entre eles em cada caso específico, apresento, na Tabela 1, como forma de evidenciar esse paralelo entre os títulos,

uma descrição das temáticas, onde: 1. cada coluna se refere ao conjunto de uma exposição; e 2. nas linhas horizontais, é explicitada a comparação entre os temas atribuídos (ou sugestionados, no caso daquelas seções que não estão nomeadamente intituladas²⁰⁵) pelos museus.

TABELA 1. Temas utilizados pelos museus

GALERIA ETNOGRÁFICA DO MAKUMBUSHO YA TAIFA NA NYUMBA YA UTAMADUNI (NATIONAL MUSEUM AND HOUSE OF CULTURE)	MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMPULA	
	EXPOSIÇÃO PISO TÉRREO	EXPOSIÇÃO 1º ANDAR
Tanzanian Ethnic Groups	Moçambique: Tradições Culturais	Vida e Cultura em três aldeias do planalto de Mueda
Gathering, Hunting and Fishing	Colecta, Caça com armadilhas e Pesca	Caça {O Mundo dos Homens}
	Caça e Guerra	
Agriculture	Agricultura, Metalurgia, Olaria	
Iron Working		Agricultura {Mundo dos Homens}
Pottery		Olaria {O Mundo das Mulheres}
Households	Mobília	(mobília) {Diferentes aspectos da vida social comum}
	Transporte e Conservação	Preparação e Conservação de Alimentos {O Mundo das Mulheres}
	Preparação dos alimentos e Bebidas	
(vestuário)	Tatuagem, Vestuário e Adornos	Adornos {O Mundo das Mulheres}
		Adornos {O Mundo dos Homens}
(adornos)		(adornos) {Diferentes aspectos da vida social comum}

205 Neste caso, os temas estão representados entre parênteses, enquanto assuntos que podem ser inferidos pelo público e assim foram deduzidos por mim.

TABELA 1. Temas utilizados pelos museus (CONT.)

GALERIA ETNOGRÁFICA DO MAKUMBUSHO YA TAIFA NA NYUMBA YA UTAMADUNI (NATIONAL MUSEUM AND HOUSE OF CULTURE)	MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMPULA	
	EXPOSIÇÃO PISO TÉRREO	EXPOSIÇÃO 1º ANDAR
(iniciação)	Iniciação	Ritos da Puberdade {O Mundo das Mulheres}
		Ritos da Puberdade {O Mundo dos Homens}
Traditional Medicine	-	(medicina tradicional) {Diferentes aspectos da vida social comum}
(lazer) (bebidas alcoólicas) (fumo)	Jogos, Passatempos e o Fumo	-
Musical Instruments	Instrumentos de Música, Dança e Adornos	(instrumentos musicais) {Diferentes aspectos da vida social comum}
Symbols of Political Power	Símbolos do Poder	Símbolos do Poder {O Mundo dos Homens}
Wood Carving	-	Escultura {O Mundo dos Homens}
Handcraft Industries	-	Cestaria {O Mundo dos Homens}
Pastoralism	-	-
(arquitetura tradicional)	-	-
-	Rituais e Cerimónias	-
-	Sociedades de Caça e Colecta	-
-	Tradições Culturais?	-
-	-	Crianças {O Mundo das Mulheres}

A partir da leitura da Tabela 1, tornam-se evidentes as interseções entre as formas como os dois museus organizam suas coleções etnográficas, mesmo que aqui ainda não seja possível identificar precisamente o discurso contido em cada seção em seus contextos particulares. Somente lendo o texto, por exemplo, no primeiro painel da exposição principal do MUSET, e observando os objetos arqueológicos expostos, é que se faz possível apreender que “Sociedades de caça e colecta” se trata de uma seção voltada para os povos nômades caçadores-coletores que habitavam o território de Moçambique há milhares de anos, antes do estabelecimento dos “povos agricultores” — “os moçambicanos” ²⁰⁶. Avaliei como pertinente, nesse caso pontual, utilizar do conhecimento do conteúdo da seção “arqueológica” para não conectá-la de modo inadequado aos temas relacionados à caça e coleta dos povos contemporâneos, aos quais as galerias se voltam, propriamente. De modo geral, entretanto, procurei não interferir nas identificações imediatas produzidas pelos títulos. Em “*Rituais e Cerimónias*”, por exemplo, apenas através do texto e dos objetos delimitados pelo painel torna-se comprovada uma provável suposição de que o assunto da “medicina tradicional” possa estar contemplado naquele tema mais amplo — o qual, a propósito, inclui outras temáticas “independentes” na exposição, como os rituais de iniciação. Não levei essas informações em consideração, contudo, e situei o tema à parte, como modo de nos determos, neste momento, somente aos títulos, os quais estabelecem fronteiras críticas por si só.

206 Ao longo de toda a exposição, esse aspecto do modo de subsistência agrícola é ratificado. Isso porque os povos bantos são agricultores e, como já mencionado, as comunidades de Moçambique pertencem ao tronco etnolinguístico Bantu. A categoria “caçadores-coletores”, caso fizesse parte das temáticas do NMHC, seria apropriada para o contexto tanzaniano, já que os Hadzabe e os Akiye são comunidades representantes deste modo de vida. (A propósito, mesmo não possuindo uma seção destinada exclusivamente a eles, os Hadzabe são citados no texto do painel inicial de entrada da galeria do NMHC).

Ainda que levemos em consideração que as curadorias fazem suas escolhas de acordo com o acervo disponível, com as ênfases que lhe parecem caras e com as especificidades características dos grupos étnicos em questão, as fronteiras criadas por estes temas limitam, de certo modo, os fluxos de conexões que poderiam ser produzidas e representadas através dos objetos. Talvez seja por isso que o NMHC não apresente — ou não consiga estabelecer — divisões sempre tão marcadas (embora esteja evidente um esforço despendido nesse sentido), ou que o MUSET repita categorias em seus títulos. Alguns textos até apresentam informações que nos levam a relacionar as diferentes práticas entre si, mas esta relação não parece ser uma preocupação da curadoria. Assim, se a divisão por temas coloca certos problemas no modo de perceber as relações entre objetos, atividades e situações sociais de uma forma mais ampla, ela ainda não é amenizada pelos textos apresentados e nem, tampouco, como é o caso do MUSET, pelo distanciamento espacial criado entre as seções. Neste sentido, o NNM, como veremos, resolve melhor o problema, pois conecta uns temas aos outros dentro da criação de uma lógica narrativa, demonstrando, ainda, ser possível encontrar outras unidades entre os grupos étnicos além das categorias mais óbvias que nos saltam aos olhos.

Apesar dos “inconvenientes” trazidos pelo sistema de organização dos *displays* adotado pelos dois museus, não há dúvidas de que ele se diferencia fundamentalmente daquele originado pelo evolucionismo. Ainda que ele promova uma inevitável comparação entre os objetos dos diferentes grupos, fazendo sobressair aspectos culturais particulares, a apresentação dos temas aponta para práticas sociais tradicionais, ou seja, não desconsidera identidades culturais importantes destas sociedades. Contudo, essas identidades são homogeneizadas no todo da exposição, a qual ressalta, através das próprias temáticas, a unidade que atravessa todos os grupos étnicos (africanos) do território da nação. Apesar de o interesse maior ser na evidenciação de uma unidade nacional — marcada pela diversidade étnica e cultural —, percebemos que se trata, na realidade, de uma unidade transnacional;

uma unidade que diz respeito aos “povos tradicionais africanos”. A correlação entre os títulos dos dois museus, demonstrada na tabela, corrobora com essa compreensão.

Soma-se ainda a essa apreensão o fato de que muitos dos temas utilizados pelo MUSEU e pelo NMHC estão também presentes no NNM, mesmo que neste não constituam focos ou centros temáticos deliberados como naqueles. Assim, por exemplo, no NNM há duas subseções que reúnem objetos utilizados no pastoreio, na agricultura e na caça, mas a alusão que se faz a estas atividades, tanto pelas peças quanto no texto, não configura uma chave temática sobresaltada no conjunto da exposição. Em um dos casos, eles estão atrelados às atividades aos quais os pós-iniciados são introduzidos, como jovens adultos, mas não constituem uma classificação em comum para o *display* que envolve tais objetos — onde “*Post-initiation: Becoming a young adult*” é a subtemática em questão (inserida no macro tema “*Adulthood*”). No outro caso, a referência aos temas se faz dentro da subseção “*Household*”, no sentido de citar quais foram os principais sistemas de subsistência no Kenya (“*farming, nomadic pastoralism and hunting-gathering*”) como modo de sustento familiar. O foco do texto e do *display* relacionado, entretanto, não diz respeito a estas atividades.

Antes de prosseguirmos nesse comparativo, faz-se necessário apresentar a forma como o NNM concebe e relaciona os assuntos, uma vez que ainda não descrevi mais do que os ciclos, seus macro-temas. A Tabela 2 auxiliará neste sentido.

Conforme podemos notar à primeira vista, os títulos “*Children*”, “*Initiation*”, “*Household*”, “*Recreation: ‘Baada ya Kazi’* [depois do trabalho]”, “*Musical instruments*”, “*Ear stretchers and ear plugs*”, “*Snuff containers*” e “*Skirts and aprons*” são correlatos de temas que já vimos estarem presentes nos outros museus (sendo que os três últimos são aqui mais específicos, o que não chega a ser uma questão, levando em conta que seus temas correspondentes no museu de Dar es Salaam não estavam discriminados nominalmente, apenas sugestionados. Aquilo a que atribuí, como sugestão, o tema “fumo”, poderia ter sido igualmente

TABELA 2. Galeria “Cycles of Life” — Nairobi National Museum

CICLOS / MACRO SEÇÕES	SUBSEÇÕES	VITRINES “AVULSAS”
Children	Birth and Infancy	[Recycling and Creativity: Contemporary Toys] [Snuff Containers] [Musical instruments] [Headrests] [Ear Stretchers and ear plugs] [Skirts and aprons] [Breadwork] [Recycled Metal Ornaments]
	Carrying the baby	
	Children's diet	
	Protecting the child	
	Recycling and Creativity	
	Acquiring Knowledge: from fireplace to the classroom	
Youth	Initiation	
	Post-Initiation: becoming a young adult	
Adulthood	Marriage: Gift and Exchange	
	Household	
	Leadership	
	Invocation and Protection	
	Looking Beautiful	
	Recreation: ‘ <i>Baada ya kazi</i> ’	
Ancestors	Tharaka Shrine	
	Spirituality and Healing	
	Mijikenda Vigango and Koma	
	Masks and Vidonga	

“snuff containers”). Há, ainda, outros paralelos temáticos que se estabelecem, mas que não se tornam explícitos somente na comparação através dos títulos, pois estão inseridos nos assuntos abordados nas subseções (conforme vimos dois exemplos antes da apresentação da Tabela 2). ‘Medicina tradicional’, por exemplo, se faz presente tanto no texto do “*Protecting the Child*” (ciclo “*Children*”) e no “*Invocation and Protection*” (ciclo “*Adulthood*”), quanto em três das quatro subseções do ciclo “*Ancestors*”: “*Tharaka Shrine*”, “*Spirituality and healing*” e “*Masks and Vidonga*”; ‘Tatuagens e escarificações’ faz parte de uma reflexão mais ampla sobre padrões de beleza, proposta na subseção “*Looking beautiful*” (ciclo “*Adulthood*”); ‘Símbolos de poder’ está contido dentro de “*Leadership*” (ciclo “*Adulthood*”). Contudo, estas conexões entre assuntos somente se mostram claras quando entramos na análise dos textos, os quais constituem a base principal para a compreensão das concepções trazidas pela galeria etnográfica no NNM.

Temos então aqui dois pontos principais trazidos por essa análise em torno dos temas, títulos e concepções que orientam o arranjo dos *displays*. Um deles aproxima os três museus. Independente das diferentes projeções criadas, percebemos que a maioria das temáticas está presente em todas as exposições, uma vez que se caracterizam como aspectos transversais dos modos de vida das culturas tradicionais africanas. Relembrando Mazrui (2010) quando remete à colonização europeia como a “mãe ilegítima” das nações africanas, as fronteiras territoriais impostas por ela são apagadas quando evocam-se as sociedades autóctones da África. É este mesmo histórico de colonização que permite a identificação de aspectos culturais “genuinamente africanos”, os quais diferenciam-se da “cultura ocidental”. Essas exposições etnográficas dizem respeito à cultura de um continente, do qual, com todas as suas variações étnicas, é possível auferir uma “africanidade”, traduzida na generalização das práticas tradicionais dessas sociedades. Sob este viés, o que vai gerar os contornos nacionais em cada museu é exatamente as características peculiares das comunidades que estão inscritas em seus territórios: como se destacam em uma ou outra

atividade, como apresentam valores e interpretações específicas para as práticas sociais comuns e, fundamentalmente, como se interrelacionam.²⁰⁷ Ainda, há que se ressaltar que as abordagens das exposições transmitem a ideia de que estes temas compõem o todo dos modos de vida tradicionais, que ali estão contidos os elementos essenciais para que possa se apreender uma suposta totalidade característica — que é, na verdade, redutora — destes modos de vida.

O outro ponto principal promove uma distinção entre o NNM e os outros dois museus, na medida em que aquele trabalha os fluxos entre objetos e práticas sociais, refletindo essa complexidade em seus temas. Para tal, não somente a existência de um conceito que ultrapassa um modo mais elementar de categorização resulta nessa “sophistication” da abordagem, mas, igualmente, a percepção de qual é a base sobre a qual a narrativa é construída.

No NMHC e no MUSET, o objeto etnográfico é o ponto de partida do modo de conceber a exposição e a organização do *display*. É a partir da sua funcionalidade e da sua importância na operacionalização das atividades cotidianas e de outras práticas sociais que as temáticas se apresentam. É como se os objetos trouxessem de forma inerente a eles essas temáticas, deles dependendo todo o resto: textos, legendas, fotografias e desenhos. Nos dois museus, o objeto é, de fato, o centro e o foco da curadoria. O mesmo não acontece no NNM. Ainda que o que chamei de “vitrines avulsas” privilegie também os tipos de objetos, os textos cumprem um papel fundamental ao longo de toda a exposição. São eles que pautam os temas e que trazem um arcabouço etnológico que vai muito além dos aspectos utilitários e tipológicos. As peças estão subordinadas ao discurso, e não o contrário. Tamanha é a importância do texto na comunicação do que se pretende narrar, que não é difícil imaginar que não causaria um comprometimento

207 Cabe lembrar que há grupos étnicos presentes em mais de um país, como é o caso dos Maasai e dos Luo (Kenya e Tanzânia), dos Yao, Ngoni, Makua e Makonde (Tanzânia e Moçambique) e dos Swahili e Shirazi (Kenya, Tanzânia e Moçambique).

fatal na continuidade da transmissão da mensagem caso houvesse a subtração dos objetos expostos.

Mas antes que esses *displays* tornem-se por demais abstratos, proponho adentrar agora uma discussão sobre os itens que os compõem. Isso nos auxiliará na identificação de alguns conceitos transversais às formas de representação praticadas nas exposições etnográficas dos quatro museus em questão. Para esta próxima etapa, trago novamente o Museu Vila para o exercício comparativo.²⁰⁸

RECURSOS UTILIZADOS NOS *DISPLAYS* ETNOGRÁFICOS

Diante daquilo que é apresentado ao público através dos *displays* etnográficos,²⁰⁹ sem qualquer pretensão em atribuir uma ordem de importância, enumero os itens em exposição: 1. objetos etnográficos; 2. desenhos e pinturas; 3. fotografias; 4. dioramas; 5. mapas; 6. legendas e títulos; 7. textos; e 8. conteúdo audiovisual. Identifico esses agrupamentos como os principais recursos museográficos utilizados na composição das narrativas etnográficas.

De modo a facilitar a visualização gráfica da incidência com que recursos são utilizados nas exposições de cada um dos quatro museus, apresento abaixo a Tabela 3 e sua legenda:

208 Uma vez que o Museu Vila foi pensado para ser uma extensão da galeria etnográfica do NMHC, cabe considerar que ele próprio não deixa de ser também uma extensão temática, se encaixando no tema sugestionado na *Tabela 1* como “arquitetura tradicional”.

209 Que, em última instância, pode ser genericamente classificado como *objetos etnográficos* — mas aqui esta categoria é apenas uma dentre os *itens em exposição*.

TABELA 3. Recursos utilizados nos *displays* etnográficos

RECURSOS UTILIZADOS NOS DISPLAYS ETNOGRÁFICOS		MUSEUS					
1	RECURSOS DE CONTEÚDO ETNOGRÁFICO:	GALERIA ETNOGRÁFICA DO MAKUMBUSHO VA TAIFA NA NYUMBA VA UTAMADUNI (NATIONAL MUSEUM AND HOUSE OF CULTURE)	MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMPULA		GALERIA (ETNOGRÁFICA) "CYCLES OF LIFE" DO NAIROBI NATIONAL MUSEUM	KUJI CHA MAKUMBUSHO (VILLAGE MUSEUM)	
			EXPOSIÇÃO PISO TÉRREO	EXPOSIÇÃO 1º ANDAR		EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA (PRÉDIO)	EXPOSIÇÃO PERMANENTE
	Objetos etnográficos / culturais materiais	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx
	Desenhos / Pinturas	xxx	-	-	x	x	-
	Fotografias	xxx	-	-	xxx	-	-
	Mapas	x	x	x	-	x	-
	Diorama	x	-	-	-	x	-
	Legendas	xxx	x	-	xxx	xxx	xxx
	Textos	xx	xx	x	xxx	-	xxx
	Conteúdo audiovisual	-	-	-	x	-	-

TABELA 3. Recursos utilizados nos *displays* etnográficos

RECURSOS UTILIZADOS NOS DISPLAYS ETNOGRÁFICOS		MUSEUS						
	2	RECURSOS TÉCNICOS PARA EXPOSIÇÃO:	GALERIA ETNOGRÁFICA DO MAKUMBUSHO VA TAIFA NA NYUMBA VA UTAMADUNI (NATIONAL MUSEUM AND HOUSE OF CULTURE)	MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMPULA		GALERIA (ETNOGRÁFICA) "CYCLES OF LIFE" DO NAIROBI NATIONAL MUSEUM	KUJI CHA MAKUMBUSHO (VILLAGE MUSEUM)	
				EXPOSIÇÃO PISO TÉRREO	EXPOSIÇÃO 1º ANDAR		EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA (PRÉDIO)	EXPOSIÇÃO PERMANENTE
		Iluminação direcionada	-	X	X	XX	-	-
		Vitrines	XX	X	X	XXX	X	-
		Painéis / Totens	X	XXX	XXX	X	X	-
		Divisórias	XX	-	-	-	-	-

LEGENDA. GRADUAÇÕES DE UTILIZAÇÃO DOS RECURSOS

XXX	MUITO	XX	MÉDIO
X	POUCO	-	QUASE INEXISTENTE OU AUSENTE

Esse quadro nos oferece uma visualização tanto individual de cada museu quanto a possibilidade de estabelecer uma análise comparativa entre eles. No caso do NMHC, notamos que ele faz uso de muitos recursos expositivos: objetos, desenhos, textos, fotografias, pinturas, dioramas, mapas, legendas. Estes dados, contudo, dizem mais do que aquilo que tabela é capaz de evidenciar. Não deixam de estar relacionados, conforme veremos, com a herança colonial, através da assimilação das formas de representação construídas pelas curadorias no período do *King George V Memorial Museum*. O NMHC é o único museu dos quatro que praticamente não alterou a concepção colonial da galeria etnográfica, não somente no que concerne seus temas, mas na escolha dos recursos usados na composição da exposição — os quais fazem parte de um esforço ilustrativo quase exaustivo. Os demais museus sofreram mudanças mais substanciais no período pós-independência, quando adquiriram novas peças para seus acervos e repensaram os usos dos itens deixados pelas administrações coloniais.

O número de objetos em exposição na galeria etnográfica do NMHC contrasta com a escassez de espécimes e abundância de textos da sala ao lado, voltada às Ciências Biológicas, a qual atualmente divide somente com a Etnografia o prédio do antigo *King George V Memorial Museum*. Quando Nicol Smith, então curadora do *Zanzibar Museum*, foi convidada a organizar o *display* etnográfico do museu de Dar es Salaam nos seus primeiros meses de existência, havia a ideia principal de que o arranjo dos objetos deveria levar em conta o fato de que grande parte da comunidade local nunca tinha estado em qualquer museu antes na vida. Portanto, a experiência da visita à exposição deveria ser, sobretudo, visual, uma vez que a instrução do público se daria a partir deste tipo de contato com os objetos:

The fundamental principle in the display of the specimens in either museum [Zanzibar Museum e King George V Memorial Museum] is the belief that the material exists as a means of visual instruction. Each exhibit therefore attempts in the first instance

*to attract the eye and in the second to enable the brain easily to assimilate its content.*²¹⁰

Neste sentido, há uma certa correlação que se estabelece com o Museu Vila, no que se refere ao foco à experiência que o contato com o objeto oferece. No caso do museu a céu aberto, o conhecimento sensorial é ainda mais estimulado e não se limita a um atrativo visual, uma vez que o público é convidado a interagir, em certa medida, com seus objetos principais — as casas. Entretanto, deve-se considerar a diferença de que público é esse, ou seja, para quem o Museu Vila foi primordialmente pensado. Sendo o visitante o turista estrangeiro “ocidental”, a experiência visual e sensorial oferecida pelos objetos não está aqui igualmente conectada à noção de uma suposta incapacidade de seu público em apreender qualquer conteúdo, mas à experimentação de perceber o “exótico” de modo mais aproximado e verossimilhante: de poder vivenciar, por alguns minutos ou horas, como é andar na terra e perceber-se em um ambiente rural; escutar os tambores e vê-los sendo aquecidos junto às fogueiras — que, por sua vez, servem para espantar insetos e pequenos animais de dentro das casas —; ver os dançarinos vestidos em “trajes tradicionais”; entrar em diferentes modelos de casas rústicas, construídas de solos, capim, galhos; sentir seus cheiros peculiares; ouvir o barulho de insetos e goteiras; sentir receio ou medo de entrar em alguns cômodos, devido à falta de luminosidade; observar as variações de mobília e outros objetos que são expostos no chão ou pendurados nas paredes de cada casa (de acordo com o local de utilização habitual destes utensílios domésticos). Cada casa passa a ser uma pequena aventura para o turista estrangeiro e a materialidade do objeto é, essencialmente, o que torna essa experiência possível. Ainda que no Museu Vila, sobretudo atualmente, haja a preocupação de fornecer textos específicos, situados na entrada de cada casa, sobre as principais características culturais e sociais dos grupos étnicos ali representados, estes recursos estão notavelmente subordinados aos objetos.

210 Meyer-Heiselberg (ed.), 1972, p. 16.

Voltando ao NMHC, na época ainda *King George V Memorial Museum*, o propósito de atrair a atenção e o interesse pelo olhar não se mostrou, com o passar dos anos, como fator único a privilegiar o objeto em detrimento do texto na exposição. A urgência na coleta dos espécimes da cultura material dos povos colonizados mobilizou oficiais do governo, missionários e mesmo tanganicanos para esta missão, subtraindo a possibilidade de realização de um estudo etnográfico acerca dos objetos coletados. Enquanto a principal meta era aumentar continuamente a “*tribal material culture*” para se ter esse “*permanent record*”²¹¹ das culturas do país, relegou-se a um segundo plano, praticamente durante toda a existência do museu colonial, a pesquisa etnológica. Soma-se a isso o fato de que por muito tempo adiou-se a contratação de profissionais qualificados das áreas da Antropologia, Arqueologia e Museologia, e que, uma vez efetivadas as primeiras contratações, um único curador era incumbido de trabalhar com os acervos de todas as áreas e ainda cumprir funções equivalentes a um diretor executivo do Museu, ou seja, a ausência de uma divisão do trabalho sobrecarregava o profissional e comprometia substancialmente as pesquisas de campo — sem citar a falta de recursos financeiros para tal atividade. Em suma, as preocupações primordiais do museu colonial sustentaram-se na coleta e na conservação dos objetos, algo que refletiu na carência de informações sobre as peças.

Se durante o período colonial priorizou-se a coleta e a conservação, após a nacionalização do Museu praticamente²¹² todo o foco foi transferido para a preservação e proteção deste acervo que representava a cultura material dos grupos étnicos nacionais. De acordo com o ex-diretor Fidelis Masao, por ocasião de uma entrevista a mim concedida, “*the national museum was a national institution charged with the responsibility of making sure that it remains the repository of the nation's culture*,

211 *ibid.*, p. 108.

212 Algumas coletas ainda foram realizadas após a nacionalização do Museu, mas deixaram (já haviam deixado) de ser uma prioridade.

to safeguard the nation's icon for its identity". Diante da estagnação encontrada por este "repositório", ao longo de mais de meio século, ele passa a denotar um sentido que mais se aproxima de "depósito", e menos de "repertório". Em grande parte, isto se deve ao fato de os objetos terem sido inseridos, de forma permanente, em uma concepção (e em uma prática) que restringe os desdobramentos possíveis, pois, ao colocá-los no centro, o trabalho etnológico foi relegado à margem.

De modo análogo, observamos o histórico e as condições atuais do MUSET. Os objetos "coletados", a partir de demandas aos administradores locais (dos postos coloniais, em um primeiro momento, e, mais tarde, das "missões" pontuais realizadas pelos curadores antes da reabertura do Museu enquanto museu nacional), assentaram-se em seus delimitados painéis temáticos e, há vinte e um anos, compõem um repositório estático de emblemas da cultura material dos "povos agricultores" moçambicanos.

Para compreendermos melhor a predominância do objeto sobre os outros recursos expositivos no NMHC, MUSET, e, de outra forma, no Museu Vila, trago a seguir alguns exemplos mais concretos, comparando-os com as práticas de representação do NNM.

OBJETOS, TEXTOS E LEGENDAS

O salão que abriga a Galeria Etnográfica do NMHC é todo dividido por painéis e vitrines, horizontais e verticais, que vão formando seções mais ou menos definidas. Conforme vimos, a atribuição de títulos temáticos às seções é inconstante, e, por vezes, não muito evidente. A utilização de textos segue essa mesma inconstância, privilegiando mais certas seções do que outras — e sendo ausente em algumas. Já as legendas, acompanham praticamente todos os objetos, fotografias e desenhos, na maioria das vezes de modo descritivo, e, em vários casos, trazendo também a informação de procedência por grupo étnico ou região. Raramente, contudo, indicam-se datas sobre a coleta das peças

ou produção das fotografias. Títulos (temas), textos e legendas estão escritos tanto em suaíli quanto em inglês.

Na seção “Households” (*Vifaa vya nyumbani*), por exemplo, encontramos um pequeno texto que justifica o motivo pelo qual aqueles objetos foram ali colocados sob um mesmo agrupamento:

HOUSEHOLDS. Objects under this theme were collected to highlight the general traditional use of various items in Tanzanian homes. They were used for preparation, storage, cooking and serving food, and some for fetching, keeping and drinking water and other drinks. However, some items like these are still used today.



FIGURA 1. Seção *Households* (parte dela)

Com indicação do título da seção (lado esquerdo superior), texto bilingue, alguns objetos e suas respectivas legendas (bilingues)

Ethnography Hall of the National Museums and House of Culture (NMHC)

National Museums of Tanzania

FOTO: Aline Rabelo; abril/2014.

As legendas das peças expostas dentro dessa temática apresentam descrições desde “Cooking pot” até “Wooden bowls with handles used for serving porridge and relish” ou “Carved tray from the Nyamwezi people used to serve food” e “A pot used to keep alcohol or water from Kwere ethnic group in 1955”.

Mais adiante, na seção sobre vestuário e adornos, sem título indicado e sem texto para o conjunto de itens dispersos em diferentes vitrines e painéis, as legendas vão fornecendo os dados sobre os objetos, de forma individual:

A wooden sandals [sic] decorated with seashells, this is among the 'old fashion women's high sandals' along the coastal area.²¹³; Metal-wire necklace. A neck ornament consisting of one long metal wire in circles. This kind of necklace is used by the Maasai or the Kwari.;
A dress used for traditional dances among the Nyaturu ethnic group in Singida region. The dress is worn on the waist and it [has] certain rattles which produce sound when dancing.;
A belt used by chief Mazengo from Mvumi village in Dodoma.

Por meio desses exemplos citados, além de evidenciar que os objetos são o centro da prática de representação acerca da diversidade cultural e étnica dos povos tanzanianos, pretendo ressaltar que a maioria das legendas evidencia a utilidade dos objetos dentro das atividades cotidianas e de outros aspectos dos modos de vida tradicionais.

Dentre todos os títulos que vimos na Tabela 1, presentes no NMHC, apenas duas de suas seções (“Pastoralism” e “Traditional Medicine”) constituem, de algum modo, exceções. Nelas, os textos não fazem referência direta aos tipos de objetos expostos, mas se voltam para as práticas em si. Para ilustrar, reproduzo um deles a seguir:

213 Normalmente, quando se faz referência à “coastal area”, os Swahili são o principal representativo dentre os grupos étnicos da região costeira.

In predominantly pastoral ethnic group such as the Maasai and Kwavi, cattle rearing difficulties lead them to develop social relationship based on age-set system to facilitate nomadic way of life. Other cattle keeping ethnic groups are Sukuma and Gogo who adopted mixed economy to supplement their animal stocks with crop production. However common to all is the prestige associated with the ownership of large amount of domesticated animals including goats and sheep as indicators of wealth and symbol of respect at the expense of quality and environment degradation.²¹⁴

No MUSET, como já sugerido, estas questões aparecem de modo similar em sua exposição principal (“Moçambique: Tradições Culturais”). O grande salão apresenta painéis, cada um com seus respectivos títulos, coleção de objetos e texto bilíngue (português e inglês) de referência ao conjunto. Sobre “Iniciação”, para demonstrar um dos casos, a comunicação textual foi assim construída:

Entre os agricultores moçambicanos, as meninas e os rapazes eram iniciados para entrarem na vida adulta. Estas iniciações eram marcadas por grandes rituais e grandes festejos. Visavam instruir sobre a história e a cultura de que eram herdeiros, transmitir conceitos morais e religiosos, regras de disciplina, e ensinamentos de comportamentos familiar e social bem como familiarizar os jovens com as práticas e deveres do homem e da mulher adulta. Durante os rituais, os jovens iniciados, os mestres e os dançarinos vestiam indumentárias próprias, usavam por vezes máscaras e tocavam tambores apropriados. Os rapazes da iniciação utilizavam, por vezes, chocalhos, rodilhas, enfeites e bastões que simbolizavam o seu estado.

214 Cabe observar que o texto apresenta, ao final, uma moralidade implícita dos grupos agricultores, hegemônicos na Tanzânia. Embora neste trabalho eu não entre na discussão sobre a relação dessa moralidade com a marginalização dos grupos étnicos pastoralistas, é importante apontar que tal dinâmica social ganhou força no período colonial e se reafirmou com o socialismo Ujamaa.



FIGURAS 2 E 3. Painei *Iniciação*
Moçambique: Tradições Culturais
 MUSET

FOTOS: Aline Rabelo; maio/2014. ²¹⁵



²¹⁵ Fotografias tiradas com a autorização da instituição para as finalidades desta pesquisa.

As legendas, entretanto, praticamente não existem nessa exposição. Quando aparecem, geralmente pontuam um conjunto de objetos de tipos similares e mesma função (e.g. “Adornos usados no lábio superior”), ou o nome de um objeto específico na língua local de onde foi coletado e província do país. No piso superior, cabe lembrar, nem textos (salvo o de apresentação) nem legendas são utilizados na exposição sobre as três aldeias Makonde.

Quando comparamos a questão das legendas no MUSET e no NMHC, observamos que tanto a ausência delas quanto sua utilização para fins descritivos privilegiam o método da “instrução visual”. No Museu Vila, mobília e utensílios domésticos presentes no interior das casas são legendados de maneira muito semelhante à do *House of Culture*, com a diferença de que não precisam trazer a informação de a que grupo pertencem e não se utilizam de qualquer datação:

“Children's sleep bed.”

“Mortar and pestle for pounding cereals and vegetable.”

“A stool used for seating most by women in the kitchen when cooking.”

“Junior wife house.”

“According to African tradition spear has many uses here includes hunting wild animals, security purpose and symbol of heroic.”



FIGURA 4. Objetos e legendas no interior da “senior wife house” dos Ngoni. Kijiji cha Makumbusho (Village Museum) National Museums of Tanzania
FOTO: Aline Rabelo; abril/2014.



FIGURA 5. *"Children's sleeping bed"*
(Wanyakyusa Junior Wife house)
Kijiji cha Makumbusho (Village Museum)
National Museums of Tanzania
Foto: Aline Rabelo; abril/2014.



FIGURA 6. *"Junior Wife House"*
Parte do *compound* do grupo étnico
Wanyakyusa.
Kijiji cha Makumbusho (Village Museum)
National Museums of Tanzania
Foto: Aline Rabelo; abril/2014.

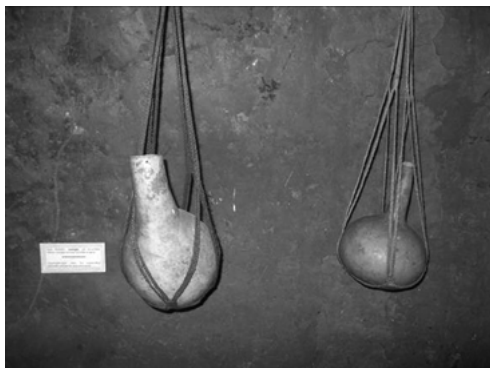


FIGURA 7. "Suspenders-ropes used for suspending domestic utensils like pots and gourd" (Wasukuma house) Kijiji cha Makumbusho (Village Museum) National Museums of Tanzania
FOTO: Aline Rabelo; maio/2014.

Notemos que o último exemplo das legendas, anterior às fotos acima, corrobora com duas questões abordadas em momentos distintos do Capítulo 2, as quais se referem às armas africanas (sobretudo lanças) e ao evocar de aspectos transnacionais africanos.

Na exposição temporária do Museu Vila, as legendas seguem os mesmos padrões do NMHC, mas a distinção está no fato de que os objetos não estão reunidos sob temas, não havendo outras formas escritas textuais que não seja a das legendas para cada peça em exposição. Segundo o curador Wilbard Lema, este acervo foi alocado no prédio, dentro de vitrines ou simplesmente protegido das intempéries²¹⁶, pois se trata de objetos que seriam deteriorados e perdidos caso ficassem dentro das casas, onde a ação das chuvas e dos insetos incide diretamente sobre todo o acervo em exposição a céu aberto — como é o caso das próprias casas, que precisam ser reparadas ou até reconstruídas de tempos em tempos. Há, portanto, a partir do acervo de 1.200 itens²¹⁷,

216 Ainda que o local tivesse sérios problemas de goteiras na época em que realizei a pesquisa de campo, assim como observado também no MUSET e na Galeria Etnográfica do NMHC. No caso deste último, as goteiras são um problema herdado desde o período colonial, tendo sido reportado inúmeras vezes nos anuários do *King George V Memorial Museum*. No MUSET, chegou visivelmente a comprometer um dos painéis da exposição principal.

217 Dado obtido em junho de 2014.

uma seleção daqueles que podem ficar dentro das casas, expostos às adversidades (que incluem o contato com o público, uma vez que não se tem controle do mesmo durante as visitas não-guiadas), e daqueles que precisam ser protegidos, pois são avaliados — valorados — enquanto objetos que devem ser preservados. Mesmo as peças guardadas na reserva técnica estão mais propensas à deterioração, uma vez que ainda não há, por falta de recursos financeiros²¹⁸, uma reserva técnica apropriada para a conservação do acervo. Provisoriamente, um dos cômodos da *Swahili house* cumpre esta função²¹⁹.

No que diz respeito aos textos localizados na entrada das casas, também bilíngues (suaíli e inglês), há uma apresentação sobre o grupo étnico representado, a qual geralmente inclui informações sobre seu tronco etnolinguístico, a região (ou as regiões) que ocupa no território tanzaniano — algumas poucas possuem mapas para facilitar a visualização da localização²²⁰ —, seu modo de vida (atrelado às principais atividades de subsistência praticadas pela comunidade) e a classificação sobre o tipo de casa, como está dividida internamente e como é (ou era) construída — uma descrição que pode abordar desde

218 Segundo entrevista concedida por Wilbard Lema a mim no dia 2 de junho de 2014, no Museu Vila.

219 Este cômodo fica inacessível ao público, assim como todos os outros da casa, que podem ser trancados. Os visitantes têm acesso apenas ao corredor da grande casa e à “varanda” existente em sua entrada, onde um artista local produz suas esculturas de barro e as coloca para venda (trataremos dele no próximo capítulo). Além da *Swahili house* servir para outros propósitos, nela não há a apresentação da parafernália utilizada por esse grupo étnico. Wilbard relatou que tem submetido projetos pleiteando fundos para patrocinadores internacionais para a construção de uma reserva técnica e que a aquisição ou permuta (com o *Zanzibar Museum*) de objetos do grupo Swahili faz parte de suas prioridades. Além disso, na época de realização deste meu trabalho de campo, ele buscava fazer uma pesquisa para esta coleta, para traçar uma comparação entre os subgrupos Swahili, já que a “cultura material” daqueles que vivem nas ilhas diferencia-se daquela dos que vivem no continente.

220 De acordo com Wilbard, atualmente, à medida que os textos estragam, em função das chuvas, são substituídos por novos, os quais trazem um mapa com a região do grupo destacada. A sugestão teria sido feita por turistas, e tem sido absorvida pela curadoria.

os recursos naturais utilizados, disponíveis na região de origem, até o envolvimento social no evento. No caso das casas apresentadas em *compounds*, o texto abarca ainda as crenças e práticas culturais relacionadas. No geral, esses textos citam ou falam um pouco a respeito de dinâmicas interétnicas com comunidades vizinhas ou com outros povos (com os quais, normalmente, foi historicamente estabelecida alguma relação comercial). Outras informações etnográficas e outros dados históricos são evocados conforme as especificidades culturais de cada comunidade. A reprodução de um dos textos encontrados no Museu ilustra, de modo mais concreto, algumas dessas abordagens:

Kwere and Doe are Bantu speaking communities [which] ²²¹ reside in coastal region preferably Bagamoyo and Kibaha districts, are matrilinear and patrilineal. They [are] also found in Morogoro rural district in Morogoro region. They cultivate maize, millets, paddy and cassava. Apart from agriculture, they also practice fishing, animal husbandry and hunting.

Culturally Doe and Kwere share linguistic attribute beliefs and other social pattern of life with Luguru, Zaramo and Kutu. This type of house is called 'Banda'. It is neatly built by using poles ('Misalaka') [that] last for more than 50 years. Small poles are tied to the large poles using fibres. The roof is thatched with bundles of grasses called 'vingondwa'. Its walls have been plastered with clay soil. One side may belong to either senior (eldest) or junior (young) wife. Behind the family house is storage hut ('dungu') belonging to the father. Under the 'dungu' there is space used for keeping goats and chicken.

221 Pelo fato de o inglês não ser a primeira língua nacional na Tanzânia, é comum encontrarmos erros ortográficos ou gramaticais nas formas escritas textuais dos museus. Tenho reproduzido os textos praticamente como estão apresentados, fazendo correções pontuais somente quando comprometem o sentido ou quando se trata de erros ortográficos.

Since time immemorial, health care of Kwere and Doe has been influenced by their social, cultural and economic life. They had preferred the traditional healing system. At the backyard under the tree there are two miniature huts. The smaller one is called kinyamkera. This is compared to a first Aid kit available in modern societies. It is used for healing and making offerings to patients who suffer from illness or uncritical sickness. The next hut is called satanic hut for treating patients who suffer from evil spirits; in this case it is compared to a referral hospital. It cures critical sickness relating cases.²²²



FIGURA 8. *Wakwere / Wadoe compound*
Kijiji cha Makumbusho (Village Museum)
National Museums of Tanzania
FOTO: Aline Rabelo; maio/2014.

222 Não são todas as casas que possuem textos com esse nível de detalhamento. Alguns são mais genéricos e trazem menos informações, ou focalizam em outros aspectos, como foi mencionado.



FIGURAS 9, 10 E 11. *Wakwere /
Wadoe compound*
Kijiji cha Makumbusho
(Village Museum)
National Museums of Tanzania
FOTOS: Aline Rabelo; maio/2014.



O *display* do Museu Vila não deixa de produzir subsídios que levem a uma compreensão acerca da complexidade dos modos de vida inseridos na ideia genérica da “diversidade cultural”. Apesar das muitas interseções existentes entre os grupos étnicos tanzanianos, considerar “o modo de vida tradicional” a partir de uma chave simplista e redutora mais conduz para uma homogeneização das diferenças do que para a assunção de sua existência. Ao trabalhar nessa linha tênue, o Museu Vila traz representações que contrastam as diferentes percepções e concepções das comunidades tanzanianas, as formas como se adaptam às condições naturais de seus meios, como se relacionam com outros grupos. E neste sentido, os textos que marcam as entradas das casas (ou o texto oral, das visitas guiadas²²³) cumprem uma importante função, na medida em que fornecem contextualizações e perspectivas que não estão dadas ou que não podem ser alcançadas apenas pela materialidade apresentada. Contudo, como no NMHC e no MUSET, os textos continuam servindo como suporte para os objetos.

A situação se inverte no NNM. Na reformulação da galeria etnográfica, os objetos que predominantemente servem como suporte para os textos. A concepção de “*Cycles of Life*” é introduzida por um texto, e da mesma forma ocorre com os macrotemas. Os subtemas estabelecem uma relação mais próxima com os objetos em exposição, mas se constroem substancialmente pelos seus textos específicos. A base para o texto é, portanto, os conceitos que costuram a exposição, servindo os objetos como suporte ilustrativo dos textos. Ao mesmo tempo, na maioria dos casos, recorre-se à “diluição” das fronteiras étnicas, em detrimento dos temas que são comuns e transversais às “sociedades tradicionais quenianas”. Transcrevo a seguir um dos textos para compreendermos melhor como operam estes movimentos:

223 Quando indagado sobre a procura pelos turistas para a realização de visitas guiadas, Wilbard Lema afirmou que o número daqueles que preferem realizar a visita por conta própria e daqueles que buscam ser conduzidos por um guia são equiparados.

MARRIAGE: GIFT AND EXCHANGE

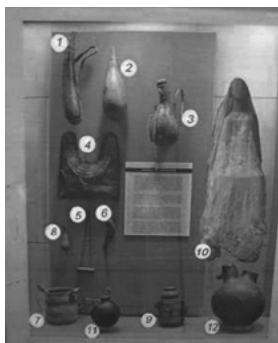
In traditional societies, marriage was perceived as a union of spouses and their families. It was viewed as the cement that held the community together and ensured the continuity of the family line through the children and the sustenance of traditions, beliefs and subsistence systems. A man who had reached marriage age would send his fathers, uncles, or even female relatives to go and approach the family of a girl he had identified as a suitable bride. The suitors would carry presents such as tobacco, beer qat or miraa, tea, sugar and in some cases livestock.

The acceptance of the presents did not necessarily mean that the suitor's request for the girl had been accepted. A lot of consultations would take place before the final decision was made. The family of the girl would then set the bride wealth they expected from the young man's family. This was traditionally done in terms of cattle, clothes, cowry shells or other precious commodities.

Once all parties had settled their dues, the wedding date was set. Traditionally the dates were set either following certain seasons or according to a foreteller's predictions. The weddings were festive periods where all the members of the community consumed lots of milk, honey, meat, beer and other foods. Songs, dances and other performances take stage as the new couple was welcomed into this more demanding stage of adulthood.

In many societies, once married, the woman lived with the family of her husband — this is called patrilocal marriage. In some societies, the woman remained with her parents and it was the man who moved to live with the woman — this is called virilocal marriage. In case of divorce, the gifts that were exchanged during the marital negotiation were seldom returned — although some communities expected part of the bride wealth to be returned.

As legendas do NNM distinguem-se das legendas descritivas dos outros museus. A utilidade aparece no próprio título em inglês (e.g. “milk gourd”), e o segundo nome representa a denominação do objeto na língua do grupo étnico de onde é proveniente. Logo abaixo, os dados sobre o nome do grupo e a província do país onde ele habita.



FIGURAS 12 E 13. Legendas Subseção “*Marriage:*

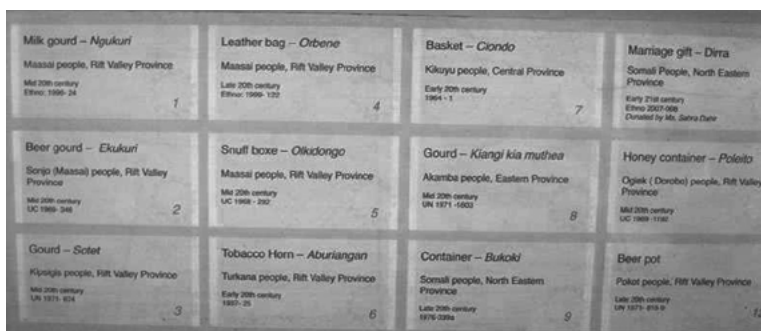
Gift and Exchange”

Ciclo (seção) “*Adulthood*”. Galeria *Cycles of Life*

Nairobi National Museum

National Museums of Kenya

FOTOS: Aline Rabelo; maio/2014.



Praticamente todas as legendas inscrevem os objetos em um espaço temporal, guiado por “*early*”, “*mid*” ou “*late*” do século respectivo. Através dessa datação, é possível identificar que a maioria das peças etnográficas (legendadas) em exposição na galeria *Cycles of Life* pertence ao século XX (em torno de 200 objetos), seguida por cerca de 30 peças da “*contemporary collection*” do século XXI e por uma dezena de objetos do final do século XIX.²²⁴

Cabe ressaltar que as peças das “vitrines avulsas” — as quais não são propriamente “avulsas”, apenas não se encaixam exclusivamente

224 Conforme já comentado, há ainda um objeto proveniente do final do século XVII, uma cadeira do povo Swahili. Cerca de dez outras peças não possuem a indicação da data e algumas outras não possuem legenda.

em algum dos ciclos, pois cada uma delas se relaciona a mais de uma seção, e se apresentam em *cases* horizontais separados das vitrines principais — não vêm acompanhadas por legendas, mas pelo texto da vitrine, o qual diz respeito aos objetos ali reunidos sob determinada temática. Algo que ainda não foi comentado é o fato de o texto das subtemáticas (incluindo os das “vitrines avulsas”) estarem somente em inglês. Apenas as introduções ao conceito geral da galeria e a cada um dos quatro ciclos foram escritas tanto em inglês quanto em suaíli.

OS TEXTOS PARA ALÉM DAS TEMÁTICAS

Há um aspecto em especial que eu gostaria de adentrar, ainda no que tange os textos, a partir, porém, de um olhar voltado para o modo como são construídos dentro de temporalidades — e como isso se relaciona com certas concepções que podem ser lidas. Passado e presente disputam um lugar na narrativa, alternam-se e sobrepõem-se, confundem-se, cobram autonomia para estabelecer os lugares de memória.

Nos quatro museus, os usos dos tempos verbais estão atrelados às práticas e aos costumes “tradicionais”, atribuindo significações específicas conforme esses usos e, em alguns dos casos, evidenciando tensões que emergem da criação do binômio “tradição e modernidade”. Isso não se deve apenas à observação de que algumas atividades não são mais praticadas atualmente e passaram a ocupar apenas um lugar na história e na memória, mas também a uma indefinição a respeito do lugar que o “tradicional” ocupa.

No NNM, o texto de introdução à galeria etnográfica foi assim elaborado:

CYCLES OF LIFE

Societies all over Africa mark stages of life in different ways. Although the ways in which such stages are marked differ, they form a cyclic rhythm that could generally be divided into childhood, youth, adulthood and ancestor stages. Each stage is marked with particular ceremonies and rituals.

This exhibition offers insights into the ways in which various Kenyan communities perceived and marked each stage of life. The exhibition relays these messages using an assortment of media such as cultural objects from diverse communities.

Tomando este texto como ponto de partida (tal como pretende ser na exposição), identificamos a noção da existência atual de cerimônias e rituais como práticas utilizadas para marcar as fases da vida nas sociedades africanas. O uso do pretérito, no segundo parágrafo, faria referência aos objetos, que foram coletados num passado e hoje estão expostos, representando testemunhos de contextos nos quais estiveram inseridos. Até aqui, apesar de estarmos “dentro” da galeria etnográfica, pelo texto não somos levados a pensar exclusivamente em termos de “sociedades tradicionais” ainda.

Como a galeria ocupa os quatro lados de uma varanda (que dá para o *Hall of Mamals*²²⁵, do andar térreo), ela permite que o visitante inicie seu percurso em qualquer ciclo — e até mesmo em função disso, cada ponta (que dão todas para portas para outras salas) possui uma cópia do texto de introdução “*Cycles of Life*”. Opto por começar, então, pela vitrine do *Adulthood*. Na medida em que vamos avançando, acompanhando as subseções e seus textos, notamos que há uma polarização feita, um contraponto que pode agrupar as expressões “*traditional societies*”, “*in the customary context*”, “*traditional communities*”, “*traditional setting*”, de um lado, e “*modern context*”, “*in modern times*”, “*in contemporary society*”, “*in modern Kenya*”, de outro. O pretérito, quando utilizado como tempo verbal, não faz referência exclusiva aos objetos, mas a todo o universo do “tradicional”. O presente, por sua vez, é domínio da “sociedade contemporânea” e marca uma transformação ou ruptura com o passado e com as tradições que lhe pertencem. Acessemos alguns trechos, com breves comentários em seguida:

225 Não fiz esta consideração no início do Capítulo 2. Talvez pudéssemos aludir à ideia de Benoît (2011), já que as cabeças dos maiores animais do *Hall of Mamals* acabam aparecendo na galeria etnográfica — propositadamente ou não.

[...] *In the traditional setting, a household²²⁶ had one or more wives with each wife having her own house. In the contemporary society most households are monogamous families with few children* (Subseção Household; Ciclo Adulthood).

O uso de “most” permite o entendimento de que a prática não está extinta e continua existindo nos dias atuais. Contudo, o verbo que marca esta tradição está conjugado no pretérito perfeito.

[...] *In traditional patrilineal settings, men were the heads of their families. In contemporary society, this has changed because of the recognition of the equality of sexes, especially in the modern, urban contexts.* [...] (Subseção Leadership; Ciclo Adulthood).

Aqui temos o indicativo da relação estreita que se faz ao meio urbano enquanto contexto moderno, contemporâneo.

[...] *Some communities also chose leaders who were good medicine men or foretellers, rainmakers or even wealthy with regards to ownership of cattle and camels. [...] In contemporary society, leaders are chosen according to either their educational, financial, ethnic or clan affiliations. In traditional societies, many items were used as symbols of leadership. Elders never walked ‘empty-handed’. They had to carry a stick, rungu, flywhisk or a weapon. There are continuities between this tradition and the modern political leadership in Kenya. The first president of Kenya, Jomo Kenyatta, used the flywhisk, which is a traditional Kikuyu item of elderhood and leadership.* [...] (Subseção Leadership; Ciclo Adulthood).

Neste trecho, percebemos tanto o passado e o presente como competências do “tradicional” e do “moderno” respectivamente, quanto a “continuidade” de uma tradição na modernidade. Seguindo com mais exemplos:

226 Observe que no NNM a abordagem sobre “Households” se distingue do NMHC. No primeiro, está concebido em torno do sentido de família, lar, enquanto no segundo, em termos de utensílios domésticos.

Protection of the homestead and the family was an important aspect of life in many Kenyan societies. [...] Even in contemporary society, people still practice some of the traditional methods of protection and invocation although it is done secrecy, hidden or mixed with the more universal belief systems that are now common in Kenya (Subseção Invocation and Protection; Ciclo Adulthood). [...] Societies all over Kenya used clothes and ornaments to make themselves attractive and well groomed. Being beautiful or attractive was a culturally specific and cultivated notion and there was no national standard. In contemporary society there is the tendency to standardise the sense of beauty following the western forms of grooming. [...] (Subseção Looking Beautiful; Ciclo Adulthood).

O que parece sugerir-se é a dissociação da “sociedade contemporânea” do modo de vida “tradicional”, assim como uma incompatibilidade entre o rural e o “moderno”. Na medida em que analisamos os trechos, vamos percebendo que “moderno”, aqui, está associado à urbanização e à “ocidentalização”, ou à globalização do modo de vida. Mesmo com a existência contemporânea de tantos grupos étnicos que cultivam suas “tradições”, em suas vilas e meios rurais, suas práticas não aparecem na exposição no tempo presente. Estão inscritas em um distanciamento físico e temporal que não permite uma “coetaneidade” (Fabian, 1983) com o “contexto moderno”. Estão localizadas no passado. Entretanto, se, em determinados casos, encontram equivalências na “sociedade contemporânea”, trata-se de uma “continuidade” que pressupõe uma herança do passado e não a coexistência de práticas e crenças que estão presentes “coetaneamente” tanto no meio urbano quanto no rural.

O discurso da seção cria um claro afastamento do objeto, levando-nos a refletir de modo associado ao que Johannes Fabian afirma sobre a falta de compartilhamento do tempo tantas vezes proeminente nas produções antropológicas. As palavras utilizadas para comunicar o tradicional revelam uma temporalização que não pode ser entendida como “uma propriedade acidental do discurso histórico” (1983, p. 78). Conforme salienta Fabian, “temporalidade constitui um sistema

semiótico que provê seus significadores com um significado” (1983, p. 78) Através do léxico temporal de que o Museu faz uso, seja por meio dos próprios tempos verbais, seja pelas expressões demarcadoras dos dualismos, somos induzidos a pensar que nenhuma dessas tradições existe mais, e porque não há espaço para elas na modernidade. “Uma análise do léxico temporal inevitavelmente conduz a uma análise crítica além do léxico, a níveis mais altos do discurso e a contextos mais amplos”, salientou Fabian (1983, p. 76). Além de forjar distanciamentos através dos significados produzidos pela diferenciação de tempos, a própria instituição museológica se distancia de seu assunto etnográfico; seus pesquisadores [e o moderno edifício] estão em um tempo e em um espaço inacessíveis ao tradicional.

Os casos que acabamos de ver, contudo, fazem todos parte apenas de subseções do ciclo “*Adulthood*”. E, depois de uma análise da recorrência das formas verbais no pretérito nas vitrines seguintes, podemos concluir que a “*Adulthood*” é a única seção que relaciona as “*traditional societies*” diretamente ao passado. Curiosamente nas demais, em todos os textos, a tradição não está atrelada a verbos no pretérito, e sim no presente:

[...] *The young women also spend more time with their female relatives or mothers. They are trained to care for the babies, look after the household and tend to the farms. Nowadays, in the modern economic set-up, this kind of division of labour is not always so strictly defined.* (Subseção *Post-initiation: becoming a young adult*; Ciclo *Youth*)

[...] *In urban areas, schools have replaced the fireplace as spaces for teaching children. The form of knowledge taught in schools is written and not oral or told from memory like the traditional narratives.* [...] (Subseção *Acquiring knowledge: from the fireplace to the classroom*; Ciclo *Children*).

A utilização das expressões tais como “*in modern times*” segue a mesma conotação das mudanças, mas há agora a diferença fundamental de que o tradicional não está mais situado exclusivamente em

algum lugar remoto do passado. Em alguns trechos, como no transcrito acima, faz-se uso de expressões mais específicas, como “*in urban areas*”.

A alternância entre as abordagens temporais do tradicional dentro de uma mesma exposição não está circunscrita apenas ao NNM. Na Galeria Etnográfica do NMHC e na exposição principal do MUSET, entretanto, o uso do passado oferece outras leituras, especialmente por estar inserido em narrativas que se utilizam predominantemente da forma verbal presente para fazer referência aos povos tradicionais.

No NMHC, os poucos verbos no passado estão relacionados ao uso que era feito dos objetos coletados, ou no sentido de evidenciar que peças como as expostas eram mais utilizadas “antigamente”, embora algumas continuem servindo aos mesmos propósitos hoje, (a exemplo do texto da seção “*Households*”, já transcrito anteriormente), ou como referência a um tipo de significação que parece não mais existir dentro de práticas sociais. Neste segundo caso, é a forma verbal no pretérito que confere a ideia de uma “tradição” ou significação não mais encontrada nos dias atuais, como no trecho abaixo transcrito:

In a traditional way of life the stool is an important piece of furniture. Apart from being a general household article in many ethnic groups, it was also used to mark social status. A leader would have an elaborately worked stool as opposed to the simple kitchen one used by women. (texto/legenda Stools, sob a categoria “Stools carved out of hard wood”, aparentemente sem estar atrelado a uma seção definida, mas provavelmente está relacionado à seção “Wood carving”).

De modo análogo, no MUSET, das quatro seções (*Máscaras*²²⁷, *Iniciação*, *Símbolos de Poder* e *Tatuagem*, *Vestuário e Adornos*) nas quais identificamos textos fazendo referência a tradições no tempo passado,

227 “Máscaras”, na verdade, não é uma seção, propriamente, mas trata-se de um texto contido dentro do painel *Instrumentos de Música, Dança e Adornos*. É o único texto apresentado em toda a exposição que não se trata do tema correlato do painel, mas se encaixaria como um subtema deste — exceção na exposição.

três delas — *Iniciação* (também já transcrito no tópico B), *Símbolos de Poder e Tatuagem, Vestuário e Adornos* — induzem à compreensão de que tais práticas sociais já não existem mais atualmente:

[...] Para além do vestuário e dos adornos (em forma de objectos vários), os povos de Moçambique adornavam seu corpo com pinturas e tatuagens. Estas pinturas e tatuagens eram, por vezes, marcas étnicas, por vezes, simples enfeites ou ainda marcas de poder ou de função (Seção Tatuagem, Vestuário e Adornos).

Já no subtema Máscaras, inicia-se com o tempo verbal no pretérito, como se o uso das máscaras e das pinturas no corpo tivesse se perdido, para depois fazer-se um adendo, considerando que as práticas ainda estão vivas como tradições de dois povos moçambicanos:

Para certas cerimónias era costume usar-se máscaras ou pintar o corpo. As máscaras ou as pinturas representavam os espíritos da floresta e eram usadas na dança. Geralmente, o nome das máscaras era também o nome das danças. Em Moçambique, esse costume foi-se perdendo; no entanto, tem-se mantido vivo entre os Makonde e os Chewas-nyanjas (Subtema Máscaras. Seção Instrumentos de Música, Dança e Adornos).

Se, nos textos do NNM, a “tradição” está em um lugar indefinido, ora vinculada a um passado remoto (na seção “*Adulthood*”), ora ao presente (nas demais seções), esta diferenciação não se constitui em função de uma marcação explícita de práticas hoje inexistentes, como ocorre no MUSET e no NMHC. Nestes dois, aparece nítida a relação da tradição com o contemporâneo, embora o uso ocasional de verbos no pretérito e de outros recursos expográficos marque o vínculo com o passado, mas sempre sugerindo transformações ocorridas com o passar do tempo. O que prevalece, entretanto, é a compreensão de que “tradições vêm sendo preservadas”, e mesmo aquelas não são mais recorrentes hoje estão dissolvidas dentro de uma narrativa geral construída no modo verbal do presente. Há que se considerar,

contudo, que a exposição do NNM foi concebida recentemente, no século XXI, enquanto as outras duas são um produto do século XX, e, portanto, a maior aproximação com os objetos coletados se manifesta no discurso. Isso não quer dizer, entretanto, que nestes dois museus a tensão “tradição *versus* modernidade” não esteja presente, sobretudo no que tange a introdução de valores “ocidentais” nos modos de vida “tradicionais”, conforme veremos mais adiante.

Ainda no que diz respeito aos léxicos temporais utilizados nos textos, no Museu Vila, diferentemente, não há qualquer marcação que faça referência a uma tradição que ficou no passado ou que seja sinônimo de passado. Um museu a céu aberto, voltado para a “arquitetura tradicional” de casas tanzanianas, não apresenta, por escrito, informações pontuais comparativas sobre extinção e continuidade da existência daquelas construções nos dias atuais. Implicitamente, por evocar verbos no tempo presente, assimilamos que tais casas são (ainda) hoje construídas, sobretudo em função das descrições dos processos de preparação, edificação e sociabilização. Entretanto, uma conversa com o curador, com o guia ou com um técnico [fundil] (e, possivelmente, com qualquer outro funcionário do museu), nos informa de que grande parte das arquiteturas ali representadas já não existe mais²²⁸ pelo país ou que alguns dos materiais originalmente utilizados foram substituídos pelos grupos por outros mais duráveis ou industrializados ao longo das últimas décadas (a introdução do uso de plásticos e lonas, por exemplo, ou da construção de casas de alvenaria). No museu, contudo, as casas “típicas” de cada grupo étnico são apresentadas em seus formatos e concepções “originais” — ainda que não

228 Sobretudo a partir da política de *villagization*, empreendida compulsoriamente pelo regime socialista Ujamaa na década de 1970, algumas arquiteturas tradicionais deixaram de ser utilizadas por suas respectivas comunidades. A construção de mais casas representativas no Museu Vila precisou, então, recorrer a dados etnográficos e desenhos como forma de recuperação dos projetos das arquiteturas que não existiam mais (Msemwa, 2010).

se esclareça quais os períodos que demarcam essa origem. O “tradicional”, aqui, está estreitamente atrelado à noção de autenticidade, e o tempo verbal no presente, utilizado nos textos, não sugere que tenha sido “corrompido” pela “modernidade”. A continuidade ou “sobrevivência” da arquitetura e dos modos de vida tradicionais não demanda datas: ela se constitui na materialidade apresentada.

A preocupação em “preservar a cultura tanzaniana” (expressão utilizada pelo curador), no Museu Vila, estaria vinculada à transmissão de uma ideia de que o tradicional coexiste com o presente, ou nele se engendra. Essa preservação da memória, através do esvaziamento da noção de um passado remoto e da nítida aproximação com o contemporâneo, alimenta uma outra dimensão para a ideia de tradição, funcionando não somente como vivificação de uma memória, como se fosse amplamente do domínio do atual, mas como discurso instrumental de um atrativo turístico: “*In this museum, you feel that you are like in Tanzania*”, diz Wilbard Lema. A Tanzânia que deve ser visitada é aquela que se diferencia pela riqueza de sua diversidade, pautada pelas singularidades dos modos de vida “tradicionais”. Mesmo que estes tenham sofrido transformações ou estejam agora ausentes nas realidades das vilas, a noção que se procura transmitir é de uma “tradição estática”, algo que produz um fascínio nos turistas na medida em que alimenta no imaginário “ocidental” uma ideia romantizada de que culturas permaneceram intactas — e é neste lugar que residiria a tradição e, conseqüentemente, o afastamento temporal, além do físico, entre a “cultura ocidental” e a “cultura tradicional africana”.

A UTILIZAÇÃO DE IMAGENS

Tratarei agora, de modo sintético, da questão da utilização das imagens — desenhos, pinturas, fotografias, dioramas e esculturas — nas narrativas curatoriais, a fim de dar continuidade às análises iniciadas “do lado de fora” das galerias etnográficas.

Conforme cheguei a mencionar, nem sempre, a partir das nacionalizações, os museus passaram a ressignificar os métodos narrativos coloniais ou o uso que era feito de recursos expográficos. Visitamos vários exemplos neste sentido até aqui. E ainda observaremos mais alguns adiante.

De modo geral, no *Ethnography Hall* do NMHC, representações visuais que primam por uma verossimilhança são utilizadas como estratégias ilustrativas de exemplificação dos usos pelos “nativos” dos objetos expostos (ou de objetos análogos aos expostos). Dentre os tipos de imagens exibidas, há uma predominância das fotografias, presentes em todas as seções, quase todas em preto e branco. Quando resgatamos os anuários do período colonial, encontramos relatos sucessivos da preocupação do primeiro “curador qualificado” de realizar registros fotográficos durante seus “safaris”. Foi durante a sua gestão que se deu prioridade à aquisição de uma máquina fotográfica para o Museu, por julgar essencial ter “[...] *a photographic record of tribal types, crafts and activities* [...]” (Hunter, 1972, p. 85).

Uma estética naturalista, similar àquela encontrada na seção etnográfica da galeria *Historia ya Kenya*, do NNM, pode ser identificada igualmente no salão etnográfico do NMHC, porém, está praticamente restrita apenas à seção do vestuário e dos adornos. E é justamente nesta seção que as fotografias são intercaladas com desenhos que apresentam os mesmos objetivos e noções naturalistas.

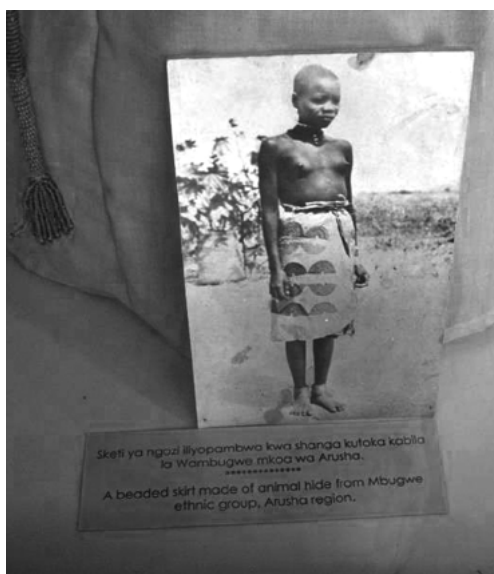
Perceptível também é a ausência de assinatura (ainda que nos desenhos haja um esboço, com duas letras sobrepostas, provavelmente as iniciais do nome do responsável pela obra) ou de créditos em legenda à pessoa que realizou tais registros. Isso se deve ao fato de que tais representações não eram (não são) percebidas ou qualificadas enquanto produtos artísticos, mas como instrumentos técnicos para documentação e ilustração expositiva. O objetivo, conforme ditado pela tradição naturalista — e compartilhado pela primeira concepção curatorial da exposição, como vimos anteriormente —, é promover a “instrução” pela visualidade.



FIGURAS 14 E 15.

Ethnography Hall
National Museum
and House of Culture.
National Museums
of Tanzania.

FOTOS: Aline Rabelo;
abril/2014.

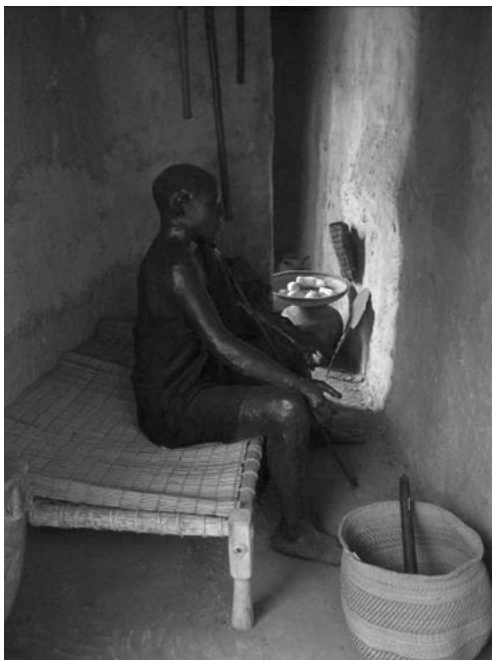


Igualmente, a exposição traz, dentro da galeria, um diorama representativo da comunidade Wabena: uma casa, em sua arquitetura tradicional, construída em tamanho real — uma referência que não deixamos de relacionar ao Museu Vila. Há, porém, uma diferença fundamental entre a casa representada dentro do prédio do NMHC e as construções do Museu Vila — para além da ambientação. No *Ethnography Hall*, não é permitido o acesso do visitante ao interior da casa; ela fica cercada. Entretanto, por ter duas portas, possibilita-se a visualização de seu interior, mobiliado de forma realista. No Museu Vila, os objetos estão, por vezes, distribuídos pelos seus respectivos cômodos, mas não há a preocupação de reconstituir realisticamente o interior da casa. Os utensílios domésticos, em sua maioria, são pendurados nas paredes e trazem consigo suas legendas — algo ausente no NMHC, uma vez que não é permitida a aproximação e objetos similares já se encontram dispostos ao longo da exposição.

O que ressaltaria especialmente a caracterização da casa dos Wabena enquanto um diorama é o posicionamento de uma “estátua” de um “nativo”, sentado sobre a cama, e em tamanho real. Isso confere à representação a clara preocupação de uma reprodução, de forma mais realista possível, de uma cena do “modo de vida tradicional”. Por não haver uma vitrine, comumente utilizada pelos museus para abrigar dioramas, os visitantes normalmente se surpreendem (ou se assustam) quando enxergam o interior da casa a partir da porta que permite a visualização do “indivíduo” sentado na cama.

Este tipo de apresentação do “nativo” através da representação em esculturas em tamanho real foi recorrente nas idealizações dos museus coloniais tanto da Tanzânia quanto de Moçambique, de acordo com o material documental ao qual tive acesso. As esculturas podiam (podem) servir aos propósitos de exemplificar, também de modo mais realista, o uso de adornos e vestuário — “*A life-size native head has been modelled in clay by the curator and used in displaying a headdress of the Barabaig tribe*”²²⁹ —, mas não deixaram de servir à intenção de realçar

229 Hunter, 1972, p. III. Trecho retirado do relatório anual de 1954-1955 do *King George V Memorial Museum*.



FIGURAS 16 E 17. *Wabena house*
Ethnography Hall – National
Museum and House of
Culture National Museums
of Tanzania

FOTOS: Aline Rabelo;
abril/2014.

características fenotípicas dos “nativos” (ou “indígenas”), além de outros marcadores culturais — como as escarificações, prática ancestral entre os Makonde.



FIGURA 18. Exposição *Vida e Cultura em três aldeias do planalto de Mueda*
Museu Nacional de Etnologia
de Nampula

FOTO: Aline Rabelo; maio/2014.

FIGURA 19. *Makonde head*
(Seção *Wood carving*)
Ethnography Hall – National Museum
and House of Culture
National Museums of Tanzania

FOTO: Aline Rabelo; maio/2014.



Ainda com relação a esculturas, porém de modo mais abrangente, o MUSET exibe (sobretudo na exposição das aldeias do planalto de Mueda) inúmeras esculturas Makonde, de tamanhos variados, não somente sob o agrupamento da seção “Escultura”, localizada dentro de “O Mundo dos Homens”, mas de modo recorrente nos *displays*, com o intuito de ilustrar certos tipos de práticas tradicionais. Dessa forma, não aparecem dentro de um estatuto de arte — novamente, não apresentam uma assinatura ou créditos ao escultor —, algo que costuma causar certo estranhamento aos visitantes “ocidentais”; incluindo eu mesma. Devido à ausência quase generalizada de legendas, demorei um pouco para perceber que tais obras estavam ali expostas e desagrupadas como método ilustrativo de temáticas das diversas seções.



FIGURA 20. Seção Agricultura [*O Mundo das Mulheres*]
Exposição *Vida e Cultura em três aldeias do planalto de Mueda*
Museu Nacional de Etnologia de Nampula
Foto: Aline Rabelo; maio/2014.



FIGURA 21. Seção Adornos [*O Mundo dos Homens*]
Exposição *Vida e Cultura em três aldeias do planalto de Mueda*
Museu Nacional de Etnologia de Nampula
FOTO: Aline Rabelo; maio/2014.

Esculturas de miniaturas das casas encontradas no Museu Vila preenchem uma das vitrines da exposição temporária do prédio do Museu. Agrupadas sob o título “*Maumbo ya nyumba za jamii mbalimbali za Tanzania — Models of houses used by ethnic groups living in Tanzania*”, suas legendas trazem apenas o nome do grupo étnico correspondente a cada modelo de casa. O artista, Petro Mayige, embora ocultado na vitrine sem créditos, pode ser encontrado pessoalmente no próprio museu, em seu “stand” na *Swahili House* — ainda que nem sempre disponha de exemplares de casinhas similares à mostra, prontas para a venda. Alguns turistas, no entanto, mesmo com a ausência delas, conseguem identificar sua estética (através dos outros trabalhos que produz, em argila) e lhe perguntam se é o escultor das miniaturas expostas na vitrine.

Algumas das arquiteturas estão também representadas no corredor da exposição temporária por meio de croquis pendurados nas paredes. A finalidade, novamente, é instrutiva, e “complementar” às representações físicas das construções da “exposição permanente”, uma vez que ilustra de modo mais amplo a vegetação nativa e os *compounds*. A falta de assinatura da autoria nos desenhos também sugere uma inerente função técnica do ofício.



FIGURA 22. “Iron technology among the Fipa ethnic group; ca.100 years ago”



FIGURA 23. “Ngoni, homestead”

(Exposição temporária)
Kijiji cha Makumbusho /
Village Museum
National Museums
of Tanzania

FOTOS: Aline Rabelo;
maio/2014.

Voltando à utilização das fotografias nas exposições, e traçando um comparativo entre o NNM e o NMHC, observo que a estética naturalista praticamente não se faz presente na galeria etnográfica do museu queniano. Conforme apontado anteriormente, sua utilização ficou datada e circunscrita à galeria *Historia ya Kenya*. Diferentemente

do NMHC, o uso desses registros, retratos de uma dominação, não foram naturalizados pela narrativa da *Cycles of Life*. Ainda que haja a exibição de algumas fotos pertencentes a um arquivo constituído no período colonial (e a utilização de pinturas da Joy Adamson no ciclo *Ancestors*), elas não agem reforçando uma “exotização” ou de modo a instruir o olhar para o que deve ser observado. Eu diria que possuem, ao contrário, uma função quase que “decorativa” na exposição, servindo mais como complemento aos textos do que como base fundamental de instrução diretamente relacionada aos objetos.

Nas demais seções do *Ethnography Hall* do NMHC, mesmo que estejam presentes fotografias que não se caracterizam por essa estética naturalista e colonial de “nativos” posando para o retrato — sendo objetos da curiosidade, exotização e dos interesses de domesticação “ocidentais”, e tratados como uma espécie em extinção —, elas estão sempre relacionadas a uma exemplificação de práticas do modo de vida tradicional, às temáticas que agrupam os (ou agrupadas pelos) objetos em exposição. Em parceria com esses objetos e com os demais recursos expográficos de imagem, desempenham um papel essencial de sustentação aos objetivos de “instrução visual”.

Interessante observar que no MUSET a fotografia é ausente no cumprimento dessa função. Ela atua de forma bem pontual e complementar aos objetos apenas no último painel (“Tradições Culturais?”) da exposição principal, onde dezoito fotos ampliadas, em preto e branco, ilustram mais exemplos (além dos trazidos através dos itens expostos na seção) da introdução da industrialização, da urbanização, da tecnologia de meios de comunicação e da escolarização no contexto moçambicano. Uma delas, especificamente, evidencia o “contraste” de casas “tradicionais”, à frente, e um horizonte urbano, preenchido por inúmeros edifícios altos, ao fundo. Nem todas — apenas nove fotos, metade do total — apresentam moçambicanos, e aquelas que o fazem transferem o foco para a ambientação da atividade que está sendo desempenhada (*e.g.* pessoas fazendo compras em um supermercado, uma partida de futebol acontecendo em um

estádio, pessoas trabalhando em computadores e em fábricas, alunos em escolas). O contexto “moderno” é o protagonista nas imagens e não o indivíduo moçambicano.

Portanto, o MUSET trabalha pontualmente com as fotos enquanto um contraponto produzido em relação ao tradicional — permitindo-nos a interpretação de que manifesta não somente a tensão do dualismo tradição-modernidade, evocada pela exposição como um todo, mas também de que emprega uma metalinguagem para falar dessa modernidade, por meio da utilização de um produto da tecnologia, e na medida em que o uso desse produto não é encontrado em nenhuma das demais seções, as quais dizem respeito exclusivamente às “tradições culturais” dos “agricultores moçambicanos”.

TRADIÇÃO E OS (CON)TEXTOS DA MORAL

As práticas “tradicionais” aparecem também atreladas a discursos críticos, que revelam uma moral e, portanto, um posicionamento político da curadoria e da instituição nacional.

No trecho previamente transcrito da subseção “*Looking Beautiful*”, é possível identificarmos uma crítica no que diz respeito a uma padronização dos ideais de beleza, de acordo com as influências ocidentais. No NMHC, encontramos um posicionamento similar, talvez um pouco mais incisivo, conforme podemos observar no trecho abaixo:

ART AND CRAFT.

SCULPTURES / WOOD CARVINGS.

Tanzanians have a long tradition of wood carving. Wood sculptures are more than just figurines and face covers. They represent the entire things with social functions. (...) With the interaction of foreigners, the sculpture arts took news dimensions because it becomes a mean of earning money. (Seção “Wood Carving” — Ethnography Hall do NMHC)

Reflexões quanto às interferências estrangeiras nas significações “tradicionais” também são encontradas, imagetivamente, no MUSET. No painel final da exposição principal, sem qualquer texto escrito relacionado à seção, apenas sob o título “Tradições culturais?”, faz-se uso expositivo de objetos industrializados, além de livros de ensino da língua portuguesa.

FIGURA 24. Seção / Painel *Tradições Culturais?*
Exposição *Moçambique: Tradições culturais*
Museu Nacional de Etnologia de Nampula
FOTO: Aline Rabelo; maio/2014.



A seta indicada no painel (escondida atrás da última vitrine do lado esquerdo da fotografia acima) encaminha o visitante para as fotos — aquelas que descrevi ao final do tópico anterior. Apesar de não trazer nomeadamente o dualismo “tradição-modernidade”, a construção da

narrativa expositiva sugere que se infira essa oposição. Tal efeito se dá não apenas pela exibição de objetos “modernos”, em “contraste” com os “tradicionais”, mas somada à utilização das fotografias e da pergunta retórica, tema da seção. Contudo, para além desta noção, parece ser ainda mais nítida a crítica que se faz aos efeitos da colonização e da assimilação de elementos exógenos, ou seja, de valores “ocidentais”, opostos aos “tradicionais”. E é neste sentido que há uma certa convergência com as abordagens observadas nos outros dois museus, embora as ênfases sejam distintas. Tradicional e moderno são mostrados como representando não somente um dualismo, mas, sobretudo, a constituição de uma disputa, onde o moderno se apresenta sempre como uma ameaça — ou anúncio de fatalidade — ao tradicional.

Se, por um lado, procura-se valorizar as práticas “tradicionais” como meio de consolidar identidades culturais, por outro, nem todas as “tradições” merecem ser valorizadas e promovidas, segundo discursos manifestados pelos museus. Não existe, portanto, um apoio incondicional a todo e qualquer tipo de prática simplesmente por estar inserida no arcabouço do “tradicional”.

Na seção *Youth*, do NNM, há um claro posicionamento político contra práticas tradicionais de iniciação que envolvem a circuncisão feminina (mutilação da genitália). Já no texto de apresentação do ciclo, a questão é inicialmente abordada em um dos três parágrafos, onde a prática é classificada como antiquada:

[...] In customary settings, bodily scarification, removal of teeth, the piercing of earlobes or lips and circumcision are amongst the varied initiation practices that are used. Nowadays, alternative rites of passage are used especially by the girls to replace the more outdated circumcision practices. [...]

No último parágrafo do texto do subtema *Initiation*, retoma-se tal abordagem: “[...] *The circumcision of girls has come under severe scrutiny because of the extreme forms of bodily mutilations that were involved in some of the processes*”. Mas é na exposição dos objetos relacionados

à iniciação que o posicionamento do Museu aparece mais evidente e enfático. Em um painel, na vitrine do ciclo, dedicado somente a adornos e “*aprons*” femininos, uma camisa branca está arranjada dentre os objetos tradicionais e traz estampada a frase: “*In support of alternative forms of initiation for girls*”.



FIGURA 25. Ciclo / Seção “Youth”
Galeria *Cycles of Life*
Nairobi National Museum
National Museums of Kenya
FOTO: Aline Rabelo; maio/2014.

A visualidade produzida por esta representação oferece a leitura de uma modernidade que se engaja na defesa dos direitos humanos, violados, no caso, pelas práticas tradicionais “antiquadas” da circuncisão feminina. A camisa é, então, simbólica, tanto por estabelecer esse contraponto — pois representa uma peça de vestuário comumente não atrelada ao imaginário do “tradicional”, mas do “ocidental” ou do “moderno” — quanto por sugerir a figura de linguagem de que a instituição museológica nacional “veste a camisa” do apoio a formas alternativas de iniciação para as meninas. Pensando em termos de

movimentos a favor dos direitos humanos, o posicionamento político do NNM se alinharia a campanhas mais globais, em convergência a debates internacionais, com a peculiaridade de que se apresenta contra práticas que lhe são endógenas (endógenas a sua nação, ou ao contexto das “sociedades tradicionais africanas”, de modo mais genérico), ressaltando a potencialidade que se perfaz na autoridade de que se investe o Museu.

No NMHC, um discurso que se opõe a determinados “costumes tradicionais” também está presente; contudo, a moral se constrói em uma retórica moralizante que condena certos hábitos por avaliá-los como facilitadores da transmissão do vírus da AIDS. A seção, localizada dentro do *Ethnography Hall*, conforme já mencionado, seria uma herança da exposição sobre Higiene, concebida no museu colonial, porém hoje alocada juntamente às coleções etnográficas devido à referência direta atribuída a práticas encontradas em modos de vida de comunidades tradicionais.

O título do texto de apresentação da seção atrai a atenção do visitante, pois não reserva sutilezas: “*The benefit of knowing our health status and not killing others*” A relação entre a disseminação da doença e os “maus costumes” aparece no parágrafo transcrito a seguir:

The effort to fight this disease can only be achieved through behavioral change, undertaking voluntary test, caring for our own lives and other and following health directives. Prevalence of some bad customs is still an obstacle to the efforts to fight this disease. We are urged to stop Aids spreading practices such as spouse inheritance, female circumcision and unsafe sexual relations.

Na legenda de uma pintura, os “maus costumes” são dissociados de uma compreensão que, por ventura, possa colocá-los como inerentes ou pertencentes ao domínio do “cultural”: “*Painting by George Daud, remind us to preserve our culture and eradicate bad customs*”. A noção — romantizada — de “cultura” parece estar atrelada apenas aos bons costumes, constituindo uma oposição frente aos “maus costumes”

e produzindo um dualismo correlato que se polariza em “preservação e erradicação”.



FIGURA 26. *“Painting by George Daud, remind us to preserve our culture and eradicate bad customs”*

AUTOR: George Daud

Ethnography Hall – The National Museum
and House of Culture

National Museums of Tanzania

FOTO: Aline Rabelo; abril/2014.

Um outro texto, intitulado *“Bad Customs should be eradicated”*, descreve um pouco mais sobre o que seria um tipo de *“bad custom”*, pela prática do *“utakaso”*:

In some communities they relate marriage with a pot which should stand on three stones, therefore a woman or man needs more than one person for his/her marriage to be stable. [...] In some of the communities there is still practice of “utakaso” (self cleaning)

which requires a man or a woman who loses a spouse to perform sexually intercourse with special person in their community who are believed to have the ability to clean the diseases against bad lucky. This practice is very dangerous for the life.

Há ainda uma outra pintura que ilustra alguns dos efeitos do consumo de álcool em uma vila e relaciona o uso de drogas à propagação do contágio da AIDS, contexto evidenciado através de um “conselho” escrito pelo próprio artista dentro da obra²³⁰. Uma “explicação” extra sobre o quadro, conectando-o à ideia da necessidade de erradicação dos maus costumes, é apresentada pelo Museu em legenda: “*Painting by Geoffrey*²³¹, *youth are warned at accessing alcoholism can cause dangerous action, which contribute to spread HIV/AIDS*”.

De modo análogo, ainda que não exposto nos *displays*, mas presente em publicações institucionais, o diretor do MUSET, Dr. Pedro Guilherme Kulyumba, constrói um discurso que defende o “resgate” e “cultivo” de “valores sócio-culturais nobres” e o “combate” de “valores sócio-culturais” “negativos” (Kulyumba, 2006, p. 40). Sua abordagem, diferentemente do NMHC, reconhece que aspectos culturais podem ser também “negativos”, mas que estes precisam ser erradicados “intran-sigentemente” (*ibid.*) — aqui, não por objetivar-se alguma questão mais específica (como a preocupação do outro museu na contenção da transmissão da AIDS), e sim porque os “valores sócio-culturais” estariam diretamente atrelados à ideia do desenvolvimento moçambicano:

Os Valores Sócio-Culturais podem acelerar ou retardar o desenvolvimento em todas as suas diferentes vertentes: Desenvolvimento económico, intelectual, político, familiar

230 “*I know that too many drinks can affect people and the result is to be foxers [?] but we suppose to prefect [?] themselves without waiting for [ilegível]. Even myself I know Aids kills and I advice you that don't follow the groups which take drug etc so that we can win the game*”.

231 A assinatura que consta no quadro é Godfrey. Não há nenhum indicativo da data de produção da pintura.

etc. Por exemplo, nas comunidades rurais onde ressurte-se com maior força a educação tradicional, as mulheres são tidas como seres secundários estando assim à margem do progresso quer económico como intelectual, etc.

O património intangível que constitui parte dos valores sócio-culturais, pode assim jogar um papel positivo como negativo no desenvolvimento das comunidades (Kulyumba, 2006, p. 39).

A prática da feitiçaria é então trazida por Kulyumba como exemplo de tradição negativa que provoca o atraso no desenvolvimento da sociedade:

No Programa ‘VER MOÇAMBIQUE’ da Televisão de Moçambique, deparamo-nos quase que diariamente com cenários de bruxaria que obrigam os seus mentores a cometerem actos horripilantes como o incesto, o canibalismo e outros actos alegadamente para serem ricos, poderosos, etc. São certos aspectos que neste caso vertente, obliteram o desenvolvimento pois são sacrificados ou traumatizados seres humanos que constituem parte da força produtiva da sociedade. São imolados intelectuais, técnicos, engenheiros em nome da tradição etc. Estes são mesmo assim aspectos culturais, (negativos embora) [...] (*ibid*, p. 40).

Este trecho nos permite observar que a ideologia do “homem novo” continua, de alguma forma, presente no imaginário político moçambicano. A necessidade de pôr fim a um “tradicionalismo obscurantista”, sobretudo relacionado a superstições, vai ao encontro do imaginado projeto desenvolvimentista da nação, onde cada cidadão deve fazer parte da “força produtiva da sociedade”. Nesta direção, Kulyumba ratifica que:

(...) é mister que se cultivem nos indivíduos esses nobres valores estimulando realmente o seu lado positivo e combatendo intransigentemente os momentos macabros e retardadores do progresso (*ibid*, p. 40).

Quando pegamos em armas para derrubar o colonialismo era também para resgatar a nossa identidade cultural, a nossa moçambicanidade. [...] Hoje, vamos pois trabalhar pela Paz, Unidade Nacional e pelo Desenvolvimento integrado de nossa Pátria, pela consolidação da nossa moçambicanidade (*ibid*, p. 70).

Compreendemos, portanto, que essa assunção de valorização e “resgate” dos aspectos culturais considerados nobres ou positivos tem como objetivo atuar no fortalecimento da reificação das identidades nacionais e na consolidação daquilo que se deve entender como “moçambicanidade”.

CAPÍTULO 4

MUSEU NACIONAL PARA QUEM?

Eu estava fazendo meu “*walking tour Dar es Salaam*”, como qualquer turista em posse de um “*Lonely Planet Tanzania guidebook*” faria. Havia acabado de sair do Museu Nacional e Casa da Cultura, um dos doze pontos destacados pelo livro dentro de um percurso por Kivukoni, região central da cidade. Ao lado do mapa do trajeto, vinha a informação: “Duração: 2h”. Meu passeio duraria, porém, um tanto mais do que isso — mas não devido ao fato de o guia de viagem não contemplar a previsão do tempo de visitação ao Museu.

Passava pelo Jardim Botânico, indo em direção ao Mercado de Peixe, quando fui abordada por um homem, muito sorridente e simpático. “O rapaz do hotel me ‘preveni u’ sobre esse tipo de abordagem” — lembrei. Aquele circuito é frequentemente procurado pelos *wazungu* e isso facilita com que sejam ainda mais visados ali.

Wazungu é a forma plural de *mzungu*. Esta categoria, em suaíli, é comumente traduzida em dicionários como “uma pessoa europeia”. Entretanto, na realidade, os tanzanianos (e praticamente por todo o leste africano) chamam de *mzungu* o estrangeiro que não é negro — o que não significa, porém, que todos que não sejam negros sejam *wazungu*. Um “*Asian*” (sul-asiático), mesmo se tiver a cor da pele mais clara, por exemplo, não é considerado um *mzungu*, uma vez que os indianos já estão presentes há várias gerações na sociedade tanzaniana²³². O mesmo acontece com os  rabes — embora haja uma certa diferenciação, já que, historicamente, casamentos “inter-raciais” com

232 Um turista indiano, portanto, não passa a ser um *mzungu* só por ser estrangeiro.

africanos foram muito comuns na costa do leste africano, tendo dado origem ao povo Swahili.

Já eu, embora não seja europeia, sou geralmente vista como *mzungu* — embora alguns fiquem na dúvida se eu seria indiana ou árabe, por alguns de meus traços fenotípicos. Se converso em suaíli, a dúvida quase vira uma certeza. Na realidade, quando pedimos para um falante local explicar o que é *mzungu*, o sentido se relaciona a alguém que é meio perdido, que dá voltas (aparentemente) sem propósitos, que é meio tonto. De modo geral, as pessoas brancas ocidentais são consideradas *wazungu*. Ocasionalmente, porém, não tem a ver com a cor da pele apenas. Até mesmo pessoas negras norte-americanas já vi serem chamadas de *wazungu* — o que se assemelha ao sentido da categoria “gringo” que utilizamos.

Caso resida na Tanzânia (ou no leste africano) há algum tempo, ou mesmo tendo lá nascido, o estatuto de *mzungu* recebe nuances — mas ainda assim é fundamental que se saiba falar o suaíli. A verdade é que um *mzungu* é sempre *mzungu*, sendo “mais tonto” ou “menos tonto”. Ser “menos” *mzungu*, porém, permite que se tenha um trânsito maior dentro das relações sociais locais, que diminua a probabilidade de ser facilmente enganado, que negociações sejam facilitadas, ou que o “*mzungu price*” não seja praticado.

Nem por isso, entretanto, a grande tensão entre africano e *mzungu* deixa de existir. Nem tampouco o fato das comunidades de árabes e indianos não serem consideradas *wazungu* os exime de fazerem parte das tensões sociais que se perfazem cotidianamente, ainda que os processos históricos sejam distintos e, consequentemente, a forma como essas tensões se apresentam também. Embora todas elas estejam atreladas a um passado de dominação (que ainda perdura, de modos variados, no presente), a tensão com o *mzungu* é ambígua e se diferencia por se estabelecer em um paradoxo: admiração e deboche são faces de uma mesma moeda. Ao mesmo tempo em que os *wazungu* exercem um certo fascínio — sobretudo financeiro e, em muitos casos, também fenotípico, ou mesmo por representarem, intrinsecamente, uma maior

aproximação a um modo de vida mais cosmopolita e globalizado —, são, por outro lado, frequentemente alvo de deboches, por se distanciarem de identidades compartilhadas nacionalmente ou transnacionalmente no contexto africano. Assim, o/a *mzungu* “*ana pesa*” [tem dinheiro], “*ni mzuri*” [é bonito/a, atraente], “*anaweza kusema Kingereza vizuri sana*” [pode falar inglês muito bem], mas é geralmente meio perdido, bobo, fraco, não sabe “trabalhar duro”, não sabe dançar, não consegue comer (ou não gosta da) comida local, não pega transporte público etc. Obviamente que esta análise é genérica e ressalta julgamentos alimentados por um imaginário social; há, contudo, variações de percepção de indivíduo para indivíduo e que dependem igualmente das experiências pessoais e relações que desenvolvem.

Quando da primeira vez que estive na Tanzânia, em 2012, nas primeiras semanas, minhas referências mais inteligíveis do suaíli ainda estavam presas a dicionários. Eu não entendia o porquê das crianças — e qualquer pessoa local, no geral — me chamarem de *mzungu*. “*Mimi si mzungu! Mimi ni Mbrazil!*” [“Eu não sou *mzungu*! Eu sou brasileira!”] — eu respondia, em certo tom de indignação. Isso era motivo de muita risada entre meus amigos tanzanianos, sem que eu soubesse exatamente onde estava a graça. Imaginava que estivesse no fato de eu estar interagindo e ensaiando minhas primeiras frases na língua local. Somente mais tarde pude compreender, quando passei a perceber que o termo não se referia apenas a europeus, mas possuía outras conotações, e fui “munida” por um amigo: “*Sema: Mimi si mzungu! Mimi ni mjanja, sawa?*” [“Fala assim: Eu não sou *mzungu*! Sou esperta, ok?”]. Isso faria de mim um pouco menos *mzungu*.

Porém, no terceiro dia em que eu estava na Tanzânia, o dia da caminhada pelo bairro Kivukoni, eu ainda não sabia que eu era uma *mzungu*, nem mesmo o que vinha a ser *mzungu*, e muito menos *mjanja*. Eu não falava uma palavra em suaíli. Obviamente que eu tinha consciência de que eu era facilmente identificada enquanto turista (tanto pela cor da minha pele quanto por estar ali naquele trajeto de guia de viagem “*Lonely Planet*”), mas já tinha me acostumado a lidar com isso

em outros países asiáticos e africanos. Então ignorei o que o rapaz do hotel havia dito quando percebi que “o estranho” não tinha vindo conversar comigo para me oferecer passeios turísticos, nem tentava me vender “arte local”, nem queria me dar aulas de suaíli. Seguimos conversando, em inglês, até o Mercado de Peixe e por lá ainda permanecemos por mais de uma hora. Senti, como de costume, que estar na companhia de uma pessoa local me deixava mais à vontade naquele espaço, sem chamar tanta atenção (sim, porque a presença de um *mzungu* nunca passada despercebida na Tanzânia).

Após ouvir as inúmeras histórias desse que se apresentou como Emmanuel, compartilhei que eu começaria um curso de pós-graduação em Antropologia Social dentro de alguns meses e que minha intenção era pesquisar na Tanzânia, apesar da indefinição do assunto de pesquisa ainda. Imediatamente, ele sugeriu que eu fosse ao Museu Vila, explicando que era um museu de casas tradicionais muito visitado por turistas e que era imperdível para uma estudante de Antropologia (eu já havia lido sobre ele no *guidebook* como um dos “*Dar es Salaam Highlights*”). Percebendo meu interesse, incentivou que fôssemos juntos naquele dia mesmo, justificando que ao final da tarde haveria oficinas de música com voluntários²³³ e apresentações ao vivo. Primeiramente hesitei, por ainda não conhecer direito e não dominar o espaço geográfico da cidade. Continuamos conversando, alguns amigos seus chegaram e, por fim, resolvemos ir todos. Almoçamos no restaurante do Museu Vila e, antes do início da suposta apresentação musical, algum deles sugeriu que fôssemos a uma feira de artesanato próxima dali. A esta altura, depois de horas convivendo com essas pessoas, parecia que eu já havia “feito novos amigos” — porém, nem sempre as coisas são como se apresentam.

233 São muitos os programas de voluntariado (principalmente americanos e europeus) estabelecidos na Tanzânia.

Foi então que fui vítima de um “sequestro relâmpago”, mas consegui manter minha calma e manter comigo o pouco dinheiro que eu tinha em um cartão *travel money* (o qual eu utilizaria para viver ali pelos próximos três meses). Câmera fotográfica, celular e passaporte se foram com os falsos amigos. E esse foi o desfecho do dia em que conheci os dois museus nacionais de Dar es Salaam — ainda sem imaginar que se tornariam meus objetos de pesquisa no futuro. A situação acabou me conduzindo a morar na casa de uma tanzaniana que eu havia conhecido, e constatei que aprender suaíli era questão de emergência.

Meu objetivo ao narrar este episódio passa longe de dar qualquer tipo de ênfase ao meu “infortúnio” ou sugerir que Dar es Salaam é uma cidade “perigosa”, que os tanzanianos não são confiáveis ou algo nesse sentido. Ao contrário. Minhas experiências posteriores dizem o oposto disso. Utilizo esta passagem etnográfica porque nela localizo elementos fundamentais que precisavam ser aqui colocados, não apenas em função do papel que essa situação teve para o encaminhamento do meu trabalho e das minhas escolhas, mas porque ela possibilita olhar para alguns aspectos que não podem ser desconsiderados no contexto tanzaniano.

Mzungu remete diretamente a dinheiro; não importa de onde a pessoa venha ou o que faça, se está na condição de turista, residente, voluntário ou pesquisador. A minha cor de pele mais clara e as minhas características fenotípicas significam, conseqüentemente, que eu “sou rica”. Entretanto, se, por um lado, procuro me comunicar apenas em suaíli, peço *chapati na ugali na mboga* no restaurante, ando de ônibus/van *dala-dala* ²³⁴, e isso faz de mim, como eu sugeri, um pouco “menos” *mzungu*, por outro, não faz que os outros acreditem que tenho menos dinheiro. Além disso, enquanto, para uns, o ato do *mzungu* compartilhar de costumes locais desperta simpatia e gera apro-

234 Principal meio de transporte público da Tanzânia, com seus equivalentes *matatu* e *chapa*, respectivamente no Kenya e em Moçambique.

ximação, para outros tanzanianos (o mesmo se aplica aos contextos queniano e moçambicano), mais críticos, iniciativas como estas vindas de um *mzungu* não passam de ações risíveis, prepotentes ou até arrogantes, de quem pode “se dar ao luxo” de experimentar o modo de vida “exótico” de outros povos. Quando comentei com alguém, da primeira vez que estive na Tanzânia, que eu havia acabado de morar por um mês com uma tanzaniana, cuja casa não dispunha de água encanada, e que, em seguida, contrai febre tifoide, escutei: “É, vocês, wazungu, gostam dessas coisas, né? É como uma aventura”. Apesar de eu não ter julgado que me encaixava nesse perfil de *wazungu*, devido às circunstâncias particulares que me levaram àquela situação, pude entender a mensagem. E isso ainda me ofereceu pistas para compreender uma das formas como as centenas de voluntários americanos e europeus são vistos por alguns tanzanianos. Sem falar dos pesquisadores *wazungu* e, quiçá, dos antropólogos.

De fato, a associação do “ocidental” a um poder aquisitivo inerente a ele não surge de pressupostos vazios, e sim das complexas relações históricas estabelecidas desde o período colonial, estendidas e, em grande medida, perpetuadas em dinâmicas de poder até os dias atuais. Os *wazungu* residentes geralmente trabalham para grandes empresas multinacionais, embaixadas, ONGs internacionais, habitam um lado específico da cidade e ali instalam todo tipo de facilidades e comodidades “ocidentais”. Junto aos *wazungu*, alguns seguimentos da sociedade compartilham desses mesmos espaços, serviços e privilégios, como é comumente o caso de famílias das comunidades indiana e árabe. A pirâmide social estruturada no período colonial não foi substancialmente alterada. Evidentemente, houve a ascensão de “elites africanas”, além da introdução, com a independência, de princípios de direitos igualitários de cidadania. Entretanto, a segmentação da sociedade colonial produziu consequências que ainda são sentidas nas tensões cotidianas que se apresentam.

Os turistas *wazungu* procuram a Tanzânia devido aos muitos parques nacionais e áreas de conservação existentes no país (como

os famosos Serengeti e Ngorongoro), os quais oferecem a realização de *safaris* para o turismo fotográfico (ou de caça) de animais selvagens. Além do atrativo dos *safaris*, é na Tanzânia que se encontra o pico mais alto da África, o Monte Kilimanjaro. Ainda, a parte insular da República Unida da Tanzânia, o arquipélago de Zanzibar, é conhecido mundialmente pela beleza de suas praias, pela predominância da cultura Swahili e pela sua capital *Stone Town*, nomeada pela UNESCO como patrimônio da humanidade²³⁵. Neste circuito turístico, Dar es Salaam, enquanto principal centro financeiro e maior cidade do país (e antiga capital), serve de local de passagem para os turistas que seguem para o norte ou que se encaminham para Zanzibar.

Os museus de Dar participam, então, da lista de “*highlights*” comumente designada ao turismo na cidade. Para visitantes que dispõem de pouco tempo, o Museu Vila, dentre os dois museus, costuma ser priorizado. Não apenas a proposta dele produz um apelo turístico mais expressivo, como também as opiniões que circulam entre os *wazungu* funcionam, por vezes, desacreditando as visitas ao NMHC. Inúmeras vezes, durante meu trabalho de campo, ouvi de turistas estrangeiros que o Museu Nacional não “valia muito a pena”, pois a maioria das exposições apresentava apenas textos, ilustrações e fotos, e, na galeria etnográfica, os objetos expostos “não chamavam muito a atenção”. Além disso, comentava-se pejorativamente sobre a estrutura “antiga” e os recursos expositivos “ultrapassados”, enquanto outros turistas encaravam esses fatores como condizentes ao que se poderia esperar de um museu africano. Descrições e recomendações de *guidebooks* agem, igualmente, de modo incisivo na definição do que “realmente vale a pena ser visto”. No *Lonely Planet — Tanzania*, para citar um dos livros de viagem mais utilizados mundialmente, alerta-se o viajante de que, no NMHC, há apenas a cópia, e não o original, do famoso fóssil

235 Para uma descrição histórica detalhada e para saber dos critérios de significância que lhe atribuem esta classificação, consultar o *website* <http://whc.unesco.org/en/list/173>.

Zinjanthropus Boisei em exposição. Ainda, constando em um breve resumo sobre os museus de Dar: “*History buffs will enjoy the National Museum, including its small collection of vintage autos. Head to the Village Museum for an introduction to Tanzania's cultures and traditional life*”²³⁶.

De modo similar, Nampula se caracteriza como cidade de passagem para outros destinos inseridos no turismo moçambicano. Considerada a capital da região norte, a cidade possui um aeroporto internacional e normalmente é incluída no roteiro da ida ou da volta de quem visita a Ilha de Moçambique (também classificada como Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO). Importante observar que seus únicos atrativos turísticos ou “*patrimónios edificados ou locais de interesse histórico-cultural*”, conforme denominados na seção de turismo do *website* do Portal do Governo da Província de Nampula²³⁷, são a Catedral de Nossa Senhora de Fátima e o Museu Nacional de Etnologia de Nampula. Consequentemente, é usual que praticamente todo turista que permanece pelo menos um dia na cidade faça uma visita ao MUSET.

Nairobi, por sua vez, considerada por muitos como a capital cosmopolita do Leste Africano, tem o Museu Nacional de Nairobi como um dos grandes atrativos da cidade — e do país. A estrutura do Museu, a grandiosidade de suas coleções (tanto em número de itens, quanto em termos de relevância histórica e científica) e a aproximação de uma estética ocidental, pelos recursos expográficos adotados, colocam o NNM em posição de destaque no circuito turístico internacional. Trata-se de uma instituição nacional que comunica — e se sobressai por comunicar — uma “modernidade” dentro da imagem de “atraso” que costuma fazer parte de um genérico imaginário social sobre “a África” (não estando esse imaginário restrito aos ocidentais). Um ícone que projeta essa ideia de modernidade como uma das identidades

236 *Lonely Planet Tanzania*, 5ª edição — junho de 2012, p. 39.

237 <http://www.nampula.gov.mz/turismo>.

contemporâneas da capital queniana e, por extensão, do país, e que se apresenta enquanto uma prova de que há, sim, uma “África moderna”.

Desse modo, os quatro museus aqui apresentados encontram-se situados em centros urbanos de grande circulação de turistas (em menor proporção em Nampula), sendo não apenas incorporados ao circuito turístico das próprias cidades, mas recebendo destaque dentro dele. E, conforme observa uma pesquisadora norte-americana que estudou museus africanos e fez seu trabalho de campo na Tanzânia, Yvonne Teh (2000), *“Government and museum administrators have identified these establishments as having a role in attracting tourists — and their much-welcomed money — to the country”* (200, p. 144).

Um primeiro indicativo da importância da receita de bilheteria originada de um público estrangeiro pode ser observado ao compararmos os preços das entradas. A título de exemplificação, nos NMT, um adulto tanzaniano deve pagar 1500 TZS (xelins tanzanianos), enquanto um adulto estrangeiro, 6500 TZS.²³⁸ Acontece de modo similar no Kenya e em Moçambique, apesar de a diferença de valor não ser, como na Tanzânia, quatro vezes superior. Evidentemente, não é pertinente desconsiderar o fato de que, usualmente, museus estabelecem preços mais baixos para a comunidade local a fim de fomentar e tornar mais acessível a visita deste público. Contudo, há que se levar em conta que a atribuição de um valor mais elevado destinado ao turista está atrelada, sobretudo, à percepção de que existe uma procura expressiva desse público por estes espaços e que, portanto, tais instituições nacionais devem se beneficiar desse potencial financeiro turístico.

No caso mais específico da Tanzânia, onde a nacionalidade está em evidência e a grande discrepância entre os valores está ressaltada, observa-se que há uma certa oficialização da prática do *“mzungu price”* — sobretudo ao atentarmos para o fato de que o público estrangeiro é

238 Em 2015, 1 BRL (um real) equivalia a cerca de 660 TZS (seiscentos e sessenta xilins tanzanianos), conforme o *website* www.xe.com.

predominantemente de *wazungu*. No Kenya e em Moçambique, acrescenta-se uma terceira possibilidade com as categorias “residente” e “não residente”, conferindo contornos mais precisos ao turismo, ainda que possa continuar existindo uma distinção no preço cobrado do *mzungu* ou do estrangeiro residente (“*expat*”).

Os preços praticados, porém, e a receita obtida das bilheterias não são suficientes para demonstrar de que forma os museus se voltam para o público turista. Ao afirmar isso, evidencio a noção de que, se por um lado, apenas o Museu Vila foi idealizado assumidamente para atender a propósitos turísticos, por outro, todos os demais museus cumprem também esta proposta — embora em proporções e de modos distintos.

Importa ressaltar que, na República Unida da Tanzânia, os museus nacionais estão sob alçada da *Antiquities Division*, um departamento criado ainda no período colonial responsável pela “*conservation, preservation, protection and management of cultural heritage resources*”²³⁹. Desde o ano de 1957, a *Antiquities Division* passou pela subordinação dos mais variados Ministérios, incluindo as competências da Cultura e da Educação; contudo, desde 1999, o departamento tem pertencido ao *Ministry of Natural Resources and Tourism*²⁴⁰. Essa vinculação dos museus nacionais ao Ministério dos Recursos Naturais e Turismo explicita as diretrizes políticas e valores que vêm sendo ratificados nas últimas décadas. A transferência de atribuição dos “*cultural heritage resources*”, que por duas vezes estiveram vinculados ao Ministério da Educação, em um total de dezessete anos, para uma até então defini-

239 Cf. <http://www.mnrt.go.tz/sectors/category/antiquities>.

240 Segundo o histórico fornecido pelo website <http://www.mnrt.go.tz/sectors/category/antiquities>, o Departamento de Antiguidades pertenceu aos seguintes Ministérios tanzanianos: “1957-1962: Ministry of Education; 1962-1964: Ministry of National Culture and Youth; 1964-1967: President's Office; 1967-1968: Ministry of Regional Administration and Village Developments; 1968-1980: Ministry of National Education; 1980-1984: Ministry of Information and Culture; 1984-1985: Prime Minister's Office; 1985-1988: Ministry of Community Development, Culture, Youth and Sports; 1999-to Date: Ministry of Natural Resources and Tourism”.

tiva alçada do turismo revela uma mudança significativa na concepção da importância destinada aos patrimônios culturais materiais tanzanianos. Cabe ressaltar que, quando da criação da *Antiquities Division*, esta permaneceu até a Independência exclusivamente atrelada ao Ministério da Educação, da primeira vez, voltando à competência da Educação em 1968, até 1980, não por acaso em pleno processo de construção da Nação, sob o “Ministério da Educação Nacional”.²⁴¹

Ainda que não estejam subordinados ao Ministério do Turismo do Kenya, mas ao *Ministry of State for National Heritage and Culture*, os NMK e outros “*heritage sites*” são reconhecidos como lugares que desempenham um papel fundamental no turismo do país, conforme se faz notar através do plano estratégico dos museus nacionais:

Heritage sites provide opportunity for rural development and rational use of marginal lands for research and monitoring; for conservation, education; and for recreation and tourism. Indeed, heritage sites play an important role in promoting tourism in many developing countries. In Kenya, heritage sites are important international tourist attractions (National Museums of Kenya — Strategic Plan 2009-2014, p. 1).

Em Moçambique, os museus nacionais não estão todos subordinados ou tutelados (administrativamente) a um mesmo Ministério do Governo; o que determina a vinculação é a natureza específica a cada

241 Transcrevo aqui a apresentação do *Ministry of Natural Resources and Tourism* que consta no site do governo tanzaniano: “*Ministry of Natural Resources and Tourism of United Republic of Tanzania, is the Ministry responsible for management of Natural, Cultural and Tourism resources. Tanzania has a great potential for natural resources, cultural and tourism attractions. In terms of wildlife, the present network of wildlife Protected Areas (PAs) in Tanzania is comprised of 14 National Parks, Ngorongoro Conservation Area, 38 Game Reserves and 43 Game Controlled Areas. The wildlife protected area network covers 233,300 Sq. Km (28%) of the total Tanzania's land surface area*”. Disponível em: <http://www.mnrt.go.tz/about/welcome-to-mnrt>.

um deles²⁴². Como falado no Capítulo 1, o MUSET está sob a tutela do Ministério da Cultura — MICULT, mas se posiciona com certo destaque dentro do circuito turístico, especialmente, da Província de Nampula.

Conforme citado há pouco, o *website* do governo da Província divulga o museu dentro da seção de Turismo, e a sucinta descrição apresentada merece nossa atenção: “*Museu de Nampula. Situa-se na Av. Eduardo Mondlane e expõe diversas obras de arte ilustrativas da cultura moçambicana*”. Notavelmente, há uma certa negligência no modo de apresentar o MUSET — e, igualmente, a Catedral de Nampula: “É um edifício de duas Torres e uma cúpula maciça” —, sobretudo se compararmos aos textos mais trabalhados expostos sobre os demais pontos turísticos da Província (a Ilha de Moçambique e as praias), algo que sugere e comprova a importância do turismo no litoral contrastado ao da capital da Província. Colocando esta questão de lado, proponho olharmos para o conteúdo em si que a descrição sobre o Museu traz. Em vez de tratar as peças em exposição como “cultura material dos povos moçambicanos” ou como “objetos etnográficos”, ou mesmo dizer que se trata de um museu de etnologia ou etnografia, a referência que se faz é às “obras de arte” da cultura de Moçambique. Para além de uma argumentação que defenderia a existência de um equívoco, há algo que comunica uma conexão que não pode ser subestimada no contexto do turismo internacional em África: a correspondência dos artefatos africanos ao conceito de arte. Mais do que um assunto que se relaciona ao turismo, a questão tem seu cerne nas classificações e valorações ocidentais, sustentações do mercado de arte africana.

É possível considerarmos que o *website* acaba por não comunicar efetivamente a um público turista estrangeiro, uma vez que não dispõe de recursos multilíngues ou de tradução para o inglês do texto que se encontra apenas em português. Não atribuo, contudo, uma importância

242 A título de exemplificação, o Museu Nacional de Geologia é uma instituição subordinada do Ministério dos Recursos Minerais — MIREM.

fundamental a esse aspecto, especialmente por observar que, de fato, a produção “da arte africana” como um atrativo turístico é parte inquestionável tanto de um discurso quanto de uma prática do turismo africano voltado para (e procurado por) um público “ocidental”.

Não é por acaso que o MUSET possui, nas suas dependências, uma “aldeia de artistas e artesãos”: pequenas lojas que funcionam também como locais do ofício de “artistas e artesãos” Makwa e Makonde. O projeto da “aldeia”, conforme mencionado no Capítulo 1, data do período colonial, a partir do “reconhecimento”, pelos portugueses, “do poder escultórico dos macondes”²⁴³. A legitimação ocidental da “arte Makonde” e a internacionalização desta (especialmente através da criação de uma cooperativa de artesãos que surgiu para facilitar a exportação das esculturas), veio a influenciar na consolidação desta que se tornaria uma das identidades nacionais eleitas e afirmadas pelo processo de construção da moçambicanidade.

A “aldeia” está localizada em um pátio externo ao Museu, mas anexo a ele, conectado pela porta traseira. A entrada nesse espaço devolve ao visitante ocidental o estatuto de arte às esculturas, não encontrado dentro das galerias. Nas exposições, conforme vimos, um “confinamento subalterno” da arte Makonde propicia um estranhamento por parte do turista acostumado a ver e admirar esculturas africanas em museus. É como se, nas exposições de longa duração do MUSET, a arte não fosse devidamente reconhecida. Embora seja nítida a valorização do trabalho, simplesmente pelo fato de ser de uma grande representatividade nos *displays*, “a arte” deixa de ser o centro para servir a propósitos ilustrativos. Quando o turista acessa o pátio da “aldeia”, é como se adentrasse novamente seu mundo de certezas e classificações. Ali ele pode avaliar os traços, verificar a assinatura da obra, estipular parâmetros de qualidade e talento. Pode barganhar preços e

243 Boletim do Museu de Nampula, vol. 1, 1960:13.

encomendar suas esculturas em ébano, tanto maiores quanto a alfândega do aeroporto permitir²⁴⁴.

Além disso, aquele espaço produz a certificação da autenticidade e da originalidade das esculturas, garantidas não somente pela institucionalidade atrelada — a qual funciona como selo de legitimidade — mas, principalmente, porque os “artistas e artesãos” fazem da “aldeia”, ali mesmo, seu local de trabalho. Assim, ao acessarmos o pátio, nos deparamos com os “artistas e artesãos”, sobretudo os escultores, sentados em grupos, no chão, em frente a suas lojas e ao lado de seus trabalhos expostos para venda, talhando as madeiras. Algumas mãos se mostram machucadas, acompanhadas da explicação para um olhar admirado: “o pau-preto é uma madeira muito dura”. O trabalho é duro; é único; é uma autêntica obra de arte africana.²⁴⁵

A constatação de uma certa eficiência desse “provar a autenticidade” foi notada, há algum tempo, por Petro Paulo Mayige (*in memoriam*), artista que vendia seu trabalho em argila no interior do Museu Vila, em Dar es Salaam ²⁴⁶: “Eu fui percebendo que os turistas compravam mais quando me viam trabalhando do que quando eu ficava parado, esperando-os chegar para já começar a apresentar minhas esculturas. Preciso estar concentrado, trabalhando, para que eles se interessem, façam perguntas, vejam minhas técnicas e comprem”²⁴⁷.

244 Há um limite estipulado sobre a quantidade de ébano que pode sair do país por pessoa.

245 Devemos considerar, igualmente, que apesar das obras serem de autoria individual, elas são vistas, ao mesmo tempo, como coletivas, representativas de um grupo étnico: a “arte do povo Makonde”.

246 Petro Paulo Mayige estava vinculado aos *National Museums of Tanzania* desde 1975, quando tinha vinte anos e começou a trabalhar no atual NMHC, onde permaneceu empregado até 1985 como “técnico assistente”. Em 1990, ele estabeleceu seu local de trabalho no Museu Vila, como artista autônomo. Desde então ele ali produzia e vendia suas esculturas, tendo acompanhado grande parte da trajetória do Museu Vila e dos NMT. Mayige faleceu em 2023, em função de complicações de saúde.

247 As minhas conversas com Petro Mayige se davam sempre em inglês, misturado ao suaíli. Os trechos de suas falas por mim selecionados para serem aqui utilizados

Mayige era escultor das miniaturas das casas tradicionais representadas no Museu Vila. A marca principal de seu trabalho, entretanto, ficou consagrada nas esculturas de argila que fazia de mulheres, homens e crianças realizando atividades cotidianas nas vilas rurais: uma mulher carregando sua criança nas costas, presa por uma *kanga*²⁴⁸; homens Swahili jogando *bao game*; uma mulher fazendo tranças no cabelo de outra; um homem tocando marimba; uma mulher socando um pilão; outra, servindo *ugali*²⁴⁹ etc. Mayige explicava que procurava demonstrar em suas esculturas o modo de vida nas vilas tanzanianas em geral, a partir de cenas que ele observara repetidas vezes. Seus personagens eram indivíduos tanzanianos comuns, não manifestados enquanto pertencentes a alguma etnia específica (a não ser o caso de algumas representações do povo Swahili ou dos Maasai, por

estão livremente traduzidos por mim, uma vez que não realizei entrevistas formais com Mayige, muito menos gravei nossas conversas; apenas fiz anotações, para não perder a informalidade das circunstâncias (muitas vezes, inclusive, somente escrevia em meu diário de campo após sair do museu).

248 *Kanga* ou *khang*a é um tipo de tecido mais básico amplamente utilizado pelas mulheres na Tanzânia — e também no Kenya e em Moçambique. Na realidade, sua origem está relacionada às regiões dos grandes lagos africanos. As *Kangas* são bastante coloridas e estampadas, sendo normalmente vendidas em duas partes iguais, que devem ser cortadas e separadas uma da outra. Uma das peças costuma ser amarrada na cintura, como uma saia, enquanto a outra cobre os ombros, a cabeça (no caso das mulheres mulçumanas) ou servem para amarrar a criança pequena nas costas da mãe. É muito comum o uso misturado de partes de *kangas* diferentes. Uma característica especial da *kanga* é o fato de comumente trazerem uma frase de “sabedoria” na sua parte inferior, frequentemente escrita em suaíli e fazendo referência a *Mungu* [Deus] ou a algum ensinamento moral. Um exemplo encontrado em uma *kanga*: “*Heri wenye moyo safi*”. A frase tem sua origem em um versículo bíblico (Mateus, 5:8), o qual, em português, encontra seu equivalente em: “*Bem-aventurados os puros de coração*”.

249 O *ugali* é encontrado em diversos países africanos, recebendo denominações diferentes de acordo com a região. Enquanto na Tanzânia e no Kenya é chamado de *ugali*, em Moçambique é conhecido por *sima*. Feito de farinha de milho e água, o *ugali* é componente principal da dieta alimentar da maior parte da população, não estando restrito ao meio rural, mas se fazendo presente cotidianamente também nos centros urbanos, tanto nos domicílios quanto em restaurantes.

serem ícones turísticos), e compartilhavam todos de semblantes tranquilos e contentes.

As esculturas de Mayige comunicam, porém, mais do que um cotidiano da vida rural tanzaniana: uma romantização desse modo de vida, onde todos se mostram felizes e em harmonia nos “simples” afazeres de suas atividades diárias. Depois de algum tempo de convivência com o escultor, de muitas oportunidades de conversas, pude perceber que esta visão romantizada não se configurava apenas como um discurso criado para o turista. Sua arte esteve estreitamente conectada a uma concepção de vida ideal, que pode ser encontrada nas vilas rurais. Nas falas de Mayige, frequentemente apareciam as dificuldades encontradas no meio urbano, as práticas individualistas predominantes nas cidades, os esforços exaustivos para conseguir o sustento familiar. A propósito, sempre que possível, ele retornava para sua terra natal (Tabora), durante o período de baixa temporada no museu, para criar animais e viver a vida do campo. Ao mesmo tempo, é possível inferir na expressão de Mayige uma certa herança ideológica do socialismo implementado por Nyerere, baseado na política de “*villagization*” do país, no modo de vida rural tendo a agricultura como modelo econômico e no discurso da solidariedade entre os cidadãos.²⁵⁰

O trabalho de Petro Mayige dependia, fundamentalmente, dos turistas — estrangeiros. Segundo ele, os tanzanianos não se interessavam por arte. Isso não queria dizer que não paravam para admirar seu trabalho. Mayige dizia que eles achavam as esculturas caras e simplesmente não viam utilidade em adquiri-las. “Se desejam enfeitar suas casas, os tanzanianos preferem comprar flores” — ele me explicou certa vez. Assim, seus personagens recebiam alguns moldes específicos considerando as demandas desse público *wazungu*. O tamanho, por exemplo, não poderia ser inconveniente, sobretudo para que

250 Nascido no ano de 1955, Mayige vivenciou o fim do período colonial, a independência de Tanganyika, sua união a Zanzibar, e a implantação do Ujamaa, logo nas duas primeiras décadas de sua vida.

os viajantes pudessem levar uma quantidade maior como *souvenirs*; cabeças, braços e pés não podem sair de uma composição mais compacta, sob o risco de quebrarem durante a viagem; algumas esculturas eram pintadas de preto, pois, segundo Mayige, alguns turistas manifestavam preferir a cor preta à cor natural da argila.

Os anos de experiência do artista permitiram-no observar alguns comportamentos dos *wazungu*. Como com a constatação da eficácia de “se mostrar trabalhando” na frente dos turistas, Mayige descreveu: “Outra coisa que eu percebi foi que se há um grupo e as pessoas estão em dúvida se compram ou não, basta que um compre para que os outros se sintam encorajados a também comprar”. De fato. E essa observação vale para além de um grupo onde todos já se conhecem previamente e podem exercer algum tipo de influência uns sobre os outros. Eu estava para comprar mais algumas esculturas de Mayige e resolvi aguardar um momento oportuno para, então, fazer um teste. Quando outros *wazungu* me viam comprando e conversando com Mayige, o olhar para as peças se alterava, imediatamente. Era como se elas já fossem qualificadas pelo simples fato de haver outro(a) *mzungu* comprando, atestando sua autenticidade e originalidade. Parece existir um movimento de aprovação e legitimação partilhado entre os *wazungu* que se apoia numa identificação pelo reconhecimento mútuo de que são todos naturalmente capazes e autorizados a arbitrar a favor da “qualidade da arte”, a partir da existência de um “gosto mais apurado para arte” — como que inerente a todo e qualquer *mzungu*. O ambiente estranho propicia a criação de novas identificações entre aqueles que compartilham da mesma experiência de estranheza ou sensação de hostilidade. (Essa, na verdade, é apenas uma situação dentre tantas outras no contexto tanzaniano — arrisco dizer africano — onde *wazungu* servem de baliza para o comportamento e para escolhas de outros *wazungu*).

Mayige era o único artista que estava trabalhando naquela época no Museu Vila vendendo esculturas e outros trabalhos feitos de colagens de folhas de bananeira e pedaços de *kanga* — cartões e mapas da

África, associados a paisagens tanzanianas (elefantes ou girafas com o Monte Kilimanjaro ao fundo) ou a situações cotidianas da vida rural, produzidos por Mayige nos momentos em que ele se cansava de trabalhar com as esculturas de barro.²⁵¹ No estacionamento do Museu Vila, que é o próprio acesso à entrada principal, uma choupana coberta, abrigando longas mesas, serve de ponto de venda de *kangas*, colares, brincos e outros tipos de produtos que podem ser encontrados em praticamente qualquer comércio voltado para o turismo internacional. Impossível um *mzungu* passar imune aos insistentes chamados e convites: “*Hey, my friend!*”; “*Mambo vipi, rafiki?!²⁵²*”; “*Come here!*”; “*Angalia tu, dada!*” [apenas olhe, irmã!].

Há, ainda, outro tipo de produto “artístico-cultural” à disposição para o consumo dos turistas no Museu Vila: as apresentações de danças tradicionais de grupos étnicos tanzanianos. Cotidianamente, grupos de dançarinos e percussionistas (não necessariamente representantes das comunidades cujas danças estão presentes nas performances) se apresentam sob a demanda dos visitantes. São grupos diferentes, que

251 O meu primeiro trabalho de campo ocorreu durante os meses de abril e maio, os quais correspondem ao período de baixa temporada do turismo na Tanzânia, muito em função das chuvas. É justamente nesta época do ano que o Museu Vila recebe menos turistas e as condições das casas não estão as melhores, uma vez que os estragos provocados pelas chuvas ficam evidentes. O Museu passa então a se preparar para a alta temporada (julho), reparando e reconstruindo casas, refazendo legendas e textos etc.

252 “*Mambo vipi?*” ou apenas “*Mambo?*” é um cumprimento frequentemente ensinado aos “*Wazungu*”, equivalente a “*Tudo bem?*”, ao qual o turista deve responder “*Poa!*”, uma expressão bastante coloquial, como “*Beleza!*”, em português. “*Rafiki*” significa amigo. Os cumprimentos, na Tanzânia, são muito valorizados e os tanzanianos são, no geral, percebidos como um povo bastante cortês. É comum, entre os tanzanianos, que se destine alguns minutos no início de uma conversa somente para cumprimentos, muitos dos quais são redundantes e servem para reforçar uma preocupação ou um modo polido de se portar, e.g. “*Habari yako, dada? Hujambo? Upo salama? Habari za kazi? Za familia? Hawajambo? Habari za watoto?*” [Como vai você, irmã? Sem problemas? Você está em paz? Como está o trabalho? E a família? Estão sem problemas? Como estão as crianças?]. As perguntas costumam ser respondidas de forma breve, bem sucinta, e, normalmente, mesmo que algo não ande bem, as respostas são positivas, de modo a corresponder polidamente aos cumprimentos.

se alternam diariamente durante a semana, e com perfis distintos. Um deles, por exemplo, é formado apenas por senhoras, a maioria Makonde — o que acaba fazendo com que as danças sejam desse povo e, em função da idade, que as apresentações sejam mais curtas. Um outro, formado por jovens, mistura tradições de vários povos e os dançarinos demonstram um trabalho de criação autoral (que dá espaço, inclusive, para “improvisações solo”) conectado às danças tradicionais.

Talvez, um aspecto que mais tenha me chamado a atenção, não exatamente inscrito nesse declarado atrativo turístico em si, seja o que esses artistas fazem no museu enquanto não estão realizando a performance. Especialmente, o que as *mamas* [mulheres] Makonde fazem. Ora, há dias em que apenas uma única (ou nenhuma) apresentação é solicitada, sobretudo durante a baixa temporada. Mayige já havia comentado comigo sobre como os grupos de dança aproveitavam o espaço do museu, quando, certa vez, isso ficou para mim mais claro. A fogueira utilizada para esquentar as peles dos tambores também era utilizada pelas *mamas* para fazer almoço, *chai*, mingau. Embaixo de uma árvore, sentavam-se para conversar, tirar um cochilo. Carregavam galhos para a fogueira; faziam uso de uma das casas. Via as *mamas* lavando com muita destreza panelas, no chão, se utilizando apenas de um pouquinho de água e areia, para areá-las.

Elas realmente vivenciam aquele espaço, como se em sua vila estivessem. Para um turista, que ali experimenta sensorialmente tudo o que o Museu Vila oferece, observar essa movimentação, repleta de referências de um “modo de vida tradicional”, é ver vida em um lugar onde se tem uma ausência ou apenas a presença imaginada dela. É relacionar, visualmente, o espaço ao seu uso, através de “atores legítimos”. Ali, naquele pequeno universo onde se vive, é como se o turista estivesse diante de um “museu vivo”. E, obviamente, esta sensação somente pode ser causada a um visitante estrangeiro, não acostumado ao “exotismo” de cada uma daquelas ações; ao exotismo que somente é inerente aos outros modos de vida...

Embora não seja a intenção do Museu Vila promover essa significação — pelo menos atualmente, pois chegou a ser cogitada na

concepção colonial —, a ideia de um “museu vivo” é obliquamente sugerida. Entretanto, isso não quer dizer que as mamãs sejam ingênuas e não possuam uma agência dentro da cena que se coloca; nem tampouco que entendam ou concebam a situação como uma completa encenação. De fato, porém, elas não deixam de se posicionar nessa interface com o turista, aproveitando de uma aproximação para convidá-los (insistentemente) a assistirem a uma apresentação — onde, ao final, passarão um cesto, com a sugestão do valor (já que o museu não paga estes artistas, apenas concede o espaço e, quando o serviço é contratado na entrada, retira uma porcentagem como comissão).

É justamente essa agência dos artistas, atrelada a não intencionalidade da instituição museológica e ao contexto da proposta geral do museu, que promove um afastamento fundamental daquilo que surgiu de concepções coloniais, tanto em museus africanos, quanto em museus europeus, do ficou conhecido como “exposições de selvagens”, evocando a noção de “zoológico humano”.²⁵³

Claramente, pela proposta do Museu Vila, são muitos os subsídios específicos para falar dos atrativos turísticos, mas o principal ponto sobre o qual proponho colocar uma lupa é a percepção de que as coleções etnográficas africanas são, como um todo, objeto de interesse ocidental, muito em função das imagens de exotização²⁵⁴ que foram sendo construídas e alimentadas pelas práticas colecionistas coloniais, pela emergência das galerias e dos museus etnográficos na Europa e pela própria Antropologia. Ao mesmo tempo, a aproximação do conceito de arte aos objetos etnográficos — e seus desdobra-

253 Benoît de L'Estoile (2011) aborda essa forma de espetacularização, trazendo como exemplo as exposições ocorridas no final do século XIX, no *Jardin d'Acclimatation* (Paris), e a sugestão de uma comparação entre os modos de espetacularização e teatralização: “pode-se explorar a hipótese de que as ‘exposições de selvagens’ são para as exposições de objetos etnográficos ou para os dioramas o que os zoológicos são em relação aos museus de história natural” (p. 6).

254 Que não se restringem aos objetos etnográficos, ou às culturas africanas, mas se estendem aos animais selvagens, aos pássaros exóticos, aos achados arqueológicos etc.

mentos, como a proliferação do voraz “mercado de arte africana” — e outras classificações estéticas incidem sobre esses museus africanos, se mostrando notáveis por meio do turismo.

Corroborando com essas observações, comento ainda sobre dois outros relatos etnográficos: lembro de ouvir do guia do MUSET que o museu havia colocado em exposição um número maior de máscaras, exclusivamente a pedido de turistas, que procuravam por tais objetos etnográficos. Por outro lado, Lydia Nafula, pesquisadora cientista do Departamento de Patrimônio Cultural do NNM, chegou a narrar para mim um episódio em que o NNM precisou “resgatar” *vigango* (estacas que possuem, no topo, uma forma tridimensional que faz referência a uma cabeça humana e são posicionadas sobre os túmulos de proeminentes anciãos, como prática de alguns grupos étnicos quenianos). Os *vigango* tinham sido retirados de túmulos, em certas comunidades do Kenya, e levados para os EUA, onde foram expostos em um museu sob a classificação de “arte africana”.

A todos esses aspectos, como vimos, os museus dão suas respostas. E as respostas também são constituídas por ambivalências.

ENTÃO SÃO MUSEUS QUE PRIORIZAM O PÚBLICO “WAZUNGU”?

Em conversa com o curador do Museu Vila, ouço de Wilbard Lema: “*In this museum you feel that you are [indeed]*²⁵⁵ *in Tanzania. You can just visit all the country here. This is our intention*”. Aquilo que poderia ser entendido dentro de uma conotação circunscrita ao turismo, se expande e vislumbra os propósitos mais amplos do museu na fala de David, durante uma visita guiada. Segundo ele, seriam três as razões principais pelas quais o Museu Vila se apresenta reunindo mais de

255 Esta palavra foi inserida por mim em função da ideia que ele quis transmitir atrás da entonação enfática que utilizou em sua fala.

trinta casas tradicionais em um único espaço: 1. Para mostrar e possibilitar uma comparação entre os diferentes tipos de arquitetura tradicional da Tanzânia para estrangeiros e tanzanianos; 2. Reduzir os gastos financeiros do turista ou do tanzaniano que pretende visitar todas as regiões do país para conhecer os diferentes modos de vida tradicionais; 3. Possibilitar um acolhimento do tanzaniano que vem do meio rural para a cidade e pode reconhecer ali, no museu, um pedaço de seu universo, de sua origem. Esta terceira “razão”, contudo, David diz ser um motivo não explícito (entendi como sendo uma interpretação sua, mas nem por isso sem fundamentos).

O tanzaniano está, de fato, contemplado na proposta do Museu Vila, não apenas a partir das identidades nacionais construídas e ali afirmadas, mas, fundamentalmente, em função de um programa desenvolvido anualmente chamado “*Siku ya Utamaduni wa Mtanzania*” ou “*Tanzanian Cultural Days Festival*”.

O programa foi idealizado em 1993 e implementado em 1994, sob o nome “*Ethnic Days Programme*”, durante uma fase em que o Museu estava ainda em processo de ampliação de seu *display*. Grupos étnicos eram convidados a apresentar alguns de seus “aspectos históricos e culturais”, por meio da construção de suas respectivas casas (utilizando matéria-prima de suas regiões de origem), da preparação de comidas e bebidas, da exibição de objetos e danças tradicionais. Durante os dois ou três dias do evento, nas atividades estavam também inclusos seminários e debates sobre as principais questões sociais e econômicas apresentadas pelo grupo étnico participante²⁵⁶ (Kayombo, 2005; Msemwa, 2010)²⁵⁷.

256 O programa geralmente contemplava um grupo ou dois por edição. Porém, nos últimos anos, o critério foi alterado, conforme salienta Wilbard Lema: “*When it started the Museum normally used to invite one or two groups per one year but it was thought that this could take a century to finish all groups we have in Tanzania. So now the trend has changed and we invite the whole Region (with all ethnic groups in the region) to participate (...)*”.

257 Norbert A. Kayombo e Paul Msemwa são ambos ex-diretores do NMT. Uma série de publicações escritas pelos hoje ex-diretores (incluindo Fidelis Masao) aconteceram pela Dar es Salaam University Press.

O *Ethnic Days Programme* [Programa Dias Étnicos] constituiu-se a partir de diretrizes apontadas pelo então Conselho dos Arquivos Nacionais, subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, que visavam criar oportunidades para que as diferentes comunidades do país pudessem “apresentar suas culturas” no Museu Vila.²⁵⁸ Houve, entretanto, certa cautela na implementação do programa. Muitos membros do Governo acreditavam que ele poderia fomentar o tribalismo e estimular o aparecimento de conflitos, algo bastante recorrente em países africanos naquela época (Mpangala, 1998 *apud* Msemwa, 2010). Tendo esta consideração em vista, uma equipe especializada foi formada para pensar nas estratégias de execução do *Ethnic Days* e nos pressupostos de relevância que o programa traria:

A team composed of academics, especially conflict resolution experts, museum professionals such as anthropologists and respected community members living in Dar es Salaam, belonging to various ethnic groups, jointly developed terms of reference to guide the programme. These terms were influenced by the realisation that Dar es Salaam city and Tanzania as a country are very diverse in terms of nationalities, ethnicities and religious beliefs, and that each individual has constitutional rights to practice his/her belief without offending others. Community members living in Dar es Salaam were the starting point of the organisation and success of the programme. It was through them that planning of the programmes and the contacts with local authorities and their communities were established (Msemwa, 2010, p. 17).

Dois foram os pontos essenciais para o êxito da realização do programa: a identificação de que seria fundamental o estabelecimento de um diálogo com articuladores da comunidade local baseados em Dar es Salaam, os quais serviriam como ponte inicial entre seus

258 De acordo com um documento interno do Museu chamado *Tamasha la siku ya Utamaduni wa Mtanzania* que contém os principais objetivos do programa e procedimentos relacionados a sua realização.

respectivos grupos étnicos e o governo (e sua instituição museológica); e a sustentação da identidade nacional baseada na diversidade étnica como instrumento de reafirmação e contínua reificação da unidade nacional imaginada.

A apresentação das “práticas tradicionais” dos vários grupos étnicos tanzanianos e os debates acerca das principais questões levantadas por eles contribuiria para a “promoção da harmonia nacional”²⁵⁹ através da oportunidade de conhecimento, compreensão e de uma sensibilização para a “cultura dos outros companheiros tanzanianos”²⁶⁰:

Through this programme people of different ethnicities learn from other groups what they value most and stand for; it opens up dialogue and understanding. Through this program the people and their government have come to learn and to appreciate the fact that each person is proud of his/her identity, history and culture, and that conflicts are often rooted in one's ignorance of the other (Mpangala, 1998; Msemwa, 1998, 1999 apud Msemwa, 2010).

Outro objetivo viria a ser relacionado ao esforço em fazer do Museu Vila “um retrato íntimo da vida dos tanzanianos”. Se esta imagem muito interessa ao turismo, interessa igualmente, por outro lado, aos tanzanianos, conforme sugerido pelo guia David e reconhecido como resultado proporcionado pelo programa: os tanzanianos se apropriam do espaço do Museu Vila e tomam-no como seu; sentem-se “em casa”.

Outros resultados foram sendo identificados, com o passar dos anos e das edições²⁶¹, tais como o aumento do número de visitantes tanza-

259 *ibid.*

260 *ibid.*

261 Nem sempre foi possível realizar o festival anualmente, seja por falta de verba ou de disponibilidade dos grupos étnicos. Por outro lado, já houve anos em que existiu mais de uma edição do projeto. A seguir, uma lista com o nome dos povos e os anos em que se apresentaram no *Tanzanian Cultural Day*: Wagogo (julho de 1994), Wazaramo (julho de 1995), Wangoni (julho de 1996), Wachaga (julho de 1996), Wahaya / Wanyambo (março de 1998), Wamasai (novembro de 1998), Wanyakyusa (novembro de 1999),

nianos, a melhoria das instalações das casas e de seus *compounds*, novas coletas e renovações de objetos do acervo, publicações sobre grupos participantes²⁶² e dinamização da utilização do espaço do Museu. Além desses fatores, o Museu Vila foi capilarizando sua atuação, divulgando sua existência, suas ações e tornando-se conhecido em diversas regiões do país.²⁶³

Depois de vinte anos de programa — hoje chamado *Tanzanian Cultural Days Festival* [Festival dias culturais tanzanianos] — e do seu reconhecimento pela população tanzaniana, é comum que os próprios grupos procurem o Museu para declarar seu interesse em participar do projeto. Contudo, o trabalho de divulgação por parte da instituição continua sendo executado, agora pelo próprio curador, naquelas regiões onde se verifica que não houve ainda a manifestação das comunidades para se apresentarem:

Promotion campaigns are awareness campaigns I do in respective communities and it involves meeting with regional commissioners, regional and district cultural officers and elders of the communities. I present to them the importance of their culture and traditions, my job as ethnographer, and the need to identify, learn, maintain, promote and inherit their culture to present and future generations one being to do the cultural festival and preserve / exhibits the cultural artifacts at the Village Museum.

Wamakua / Wayao (dezembro de 1999), Waha (julho de 2000), Wasambaa / Wadigo / Wasegeju / Wazigua (março de 2001), Wasukuma (setembro de 2001), Wakwere / Wadoe (outubro de 2002), Wamwera (dezembro de 2003), Wabena (agosto de 2004), Wairaqw (dezembro de 2004), Wakerewe (2008), Wahangaza / Washubi (2009), Wanyambo / Wafipa, Wapimbwe, Wakonongo (das regiões de Rukwa e Katavi) (2011).

262 As publicações não são constantes a todas as edições, pois é dependente de financiamento disponível.

263 Esses resultados constam no documento de diretrizes do programa (*Tamasha la siku ya Utamaduni wa Mtanzania*), disponibilizado para minhas consultas pelo curador do Museu Vila.

[...] *Where community accepts I work with them to find sponsors, do promotion on media etc.* ²⁶⁴

Interessante observar que, pela fala do curador, o discurso não aparece mais apoiado na prerrogativa de conhecimento mútuo entre os grupos étnicos, a fim de erradicar preconceitos, e sim na necessidade de ratificação da importância e preservação da singularidade das “culturas e tradições”. Mais além, o método de apresentação do programa funciona enquanto ação que legitima a existência e o valor do grupo perante o Estado, além de demonstrar uma preocupação com a inclusão mais democrática das comunidades tanzanianas.

The process of participating to the event is free and open to any group and as such we do not discourage the group to participate as often as they want. [...] In Tanzania we have big and small groups and when it happens that the festival involved all groups in the Region it is obvious that bigger and famous groups dominate the small ones. Where that happens some groups like Wanyambo have managed to re-do the festival just to show their own culture. Some groups / regions just re-do the festival after realizing its significance. ²⁶⁵

O Festival, incluindo suas etapas de prospecção, os dias de evento em si e a visibilidade criada por ele, é fundamental, ainda, enquanto construção de um processo dialógico, onde os tanzanianos são parte indissociável das renovações do acervo e da produção de informações sobre os grupos étnicos. À medida que o programa vai se tornando mais conhecido, as pessoas passam a doar, voluntariamente, objetos entendidos como representativos de seus grupos (seja no meio urbano

264 Após o meu retorno do “campo”, continuei em contato com alguns dos curadores, diretores e guias. Este trecho foi transcrito de um dos e-mails (datado 13 de outubro de 2014) pelos quais continuei me correspondendo com o curador Wilbard Lema.

265 Trecho extraído de uma entrevista realizada por e-mail com Wilbard Lema em 26 de novembro de 2014.

ou no meio rural), além de fornecerem informações como nome do objeto na língua local, em inglês e em suaíli, e os usos que são feitos dele em seus contextos de origem²⁶⁶.

Se o Museu Vila consegue servir ao turismo e, ao mesmo tempo, ser espaço de consolidação das identidades nacionais através do encontro e da participação dos tanzanianos, no Museu Nacional e Casa da Cultura, antes de assim se chamar, a situação identificada foi outra:

In 2002, a study conducted on visitation and public perception of the museum (NMT, 2003) revealed that the National Museum Dar es Salaam (the museum's name since 1980) was under-utilised by the local population. People felt it was boring and that it was meant for foreign tourists. These findings and visitors' statistics indicated that a very small number of the more than 2.5 million people living in urban Dar es Salaam actually used the museum; the local communities could rarely identify with it. Indeed, these findings contradicted the museum's expectations (Msemwa, 2010, p. 16).

Esse estudo, porém, tornou-se possível partindo da percepção de que o Museu Vila havia conseguido não somente envolver a população de Dar e as comunidades tanzanianas em suas atividades, mas promover a identificação entre o museu e seu público local através da participação, da escuta de suas demandas e pontos de vista. Tomando a experiência do Museu Vila como inspiração, decidiu-se por ouvir alguns representantes das comunidades locais para saber a respeito de suas opiniões sobre o Museu Nacional de Dar es Salaam. Foi então que se constatou o quanto elas haviam sido anteriormente alienadas das exposições, dos programas e dos conteúdos do museu:

266 Wilbard conta que quando assumiu a função de curador do Museu Vila não havia um banco de dados a respeito dos objetos etnográficos. Algumas legendas não mais existiam e ele teve que recorrer a estudantes (do primeiro ano universitário), pertencentes a diferentes grupos tanzanianos, para identificar tais dados sobre os objetos e refazer legendas e textos.

For instance, the presentation of the Human Origins story in a travelling exhibition, using fossil hominids such as the Australopithecus boisei, was uninteresting to ordinary people of Dar es Salaam, but a source of great pride and admiration for the people in government and for museum professionals. Thus, continuous use of such exhibits had left a permanent and negative mark on peoples' minds that museums are places that keep old and useless things (Munjeri, 1997; Msemwa, 2005 apud Msewma, 2010, p. 18).

Identificou-se que os espaços mais visitados eram aqueles que abrigavam as temáticas da escravidão, do colonialismo e as performances tradicionais, justamente por remeterem a um passado imediato que, segundo o ex-diretor Msemwa, *“to a large extent, this continues to shape and structure their social and economic relations”* (2010, p. 18). Ademais, o museu precisava ser entendido, a partir das demandas dos *“stakeholders”*, como um espaço dinâmico, que pudesse aproximar as comunidades locais e ser apropriado por elas, a partir de uma identificação gerada. Isso demandaria que ele se transformasse em um local de convivência, lazer, aprendizado, troca de experiências e de ideias — um modelo que se assemelharia àquele desempenhado por *“casas de cultura”*.

Chegava-se à conclusão de que então fazia sentido unir sob um mesmo espaço físico, duas concepções que são comumente dissociadas uma da outra: museu e casa de cultura:

The facilities' stakeholders demanded that it must include an auditorium for performances, a space for storytelling, a children's library, a music recording studio, a dance rehearsal hall, a space for temporary exhibitions, a restaurant for traditional dishes, improved permanent exhibitions, expanded collections storage and an office space. Museum collections, the stakeholders argued, should inspire the production of performances, exhibits, films and programmes that address contemporary social and economic issues. Among the noted social issues were the emerging and different forms of slavery, poverty and neocolonialism (Msemwa, 2010, p. 19).

Aqui nos deparamos com um ponto fundamental da relação que precisava ser ressignificada. Ao Museu não cabia continuar servindo

aos interesses, ao orgulho e à admiração do pessoal do Governo e dos profissionais da instituição; ele deveria ser colocado a serviço da população, sem ter que percorrer o caminho de verdades estabelecidas ou conceitos encerrados neles mesmos. A percepção das pessoas consultadas passava por uma chave que atribuía às coleções museológicas uma função “catalisadora” na produção de reflexões sobre temáticas contemporâneas. Ao Museu cabia fazer inspirar. A “casa de cultura” seria, assim, o espaço onde os desdobramentos e criações se fariam possíveis, onde as conexões pudessem ser vivenciáveis e o sentimento de pertencimento, abrigado.

“*Inspiration through Cultural Objects: A Programme for Primary School*” poderia ser, numa clara referência à perspectiva dos “*stakeholders*” de Dar, um programa do NMHC. A inspiração para este projeto, porém, parte dos Museus Nacionais do Kenya (NMK) e faz parte de um sólido conjunto de ações educacionais desenvolvido pelos museus quenianos. No NNM, o mais proeminente deles, os programas educacionais alcançam uma expressão de destaque e se constituem, declaradamente, enquanto o foco central da instituição.

Eu conversava com Mwai, um dos profissionais da Seção de Educação do NMK, cujo escritório está no próprio NNM, quando manifestei minha admiração por ter observado tantas escolas realizando visitas ao Museu. Mwai me respondeu dizendo que aquilo que eu estava presenciando era apenas uma pequena amostra, já que nos encontrávamos em pleno período de férias escolares. A média de escolas visitantes, segundo ele, é de sessenta por dia. Definitivamente, esse não é um dado que pode ser negligenciado, ainda que saibamos que praticamente todo museu pretende ser espaço educacional e tem as escolas como um dos públicos-alvo.

O próprio *slogan* do NNM faz certa referência ao seu papel educacional (e de encantamento): “*Nairobi National Museum — A place of discovery*”. O Museu Nacional cumpre ali a função de revelar, de ser o local apropriado para descobrir aquilo que precisa ser conhecido sobre a nação. Descobrir, por meio das “*Gallery talks*”, “*Guided tours*”

e “*Lectures*”²⁶⁷, o que foi descoberto (politicamente) pelos pesquisadores e curadores do Museu. Aquele espaço oficialmente nacional é o espaço do real; é o que pretende comunicar e estabelecer o que é o país, quem são seus povos, sua biodiversidade, sua história, seus valores e identidades.

Mas também pode ser o lugar do redescobrir, do descobrir de outra forma, do reinventar o descobrimento, sobretudo se a apresentação dessas outras possibilidades e o estímulo a acessá-las emergirem como partes integrantes da política educacional. A “revelação” convertida em inspiração oferece caminhos imprevisíveis. E talvez por isso que não possa estar ao alcance de todos.

O “*Inspiration through cultural objects*” [Inspiração a partir de objetos culturais] se trata de um “Programa Educacional Especial”²⁶⁸ destinado a crianças de 9 a 13 anos no NNM: “*The goal of this programme is to inspire creativity, appreciation of, and respect for different cultures through cultural objects*”²⁶⁹. O folder do projeto descreve o que os “*Participants will get*”: 1. “*Personalized hands-on access to a selection of unique real cultural objects*”; 2. “*One-on-one discovery sessions with cultural experts regarding the objects*”; 3. “*A chance to design their own cultural objects*”; 4. “*A chance to interpret and present their own cultural objects*”.²⁷⁰ Mais do que fazer parte de um conjunto de serviços educacionais oferecidos pelo NNM, este programa se diferencia por proporcionar a aproximação física e sensorial da criança com o “objeto cultural”, permi-

267 “*Gallery talks*” são “bate-papos” realizados para grupos de até 30 estudantes, sob demanda, em galerias do interesse do grupo. “*Lectures*” são palestras oferecidas pelo museu no espaço do *Lecture Hall* para um número de até 100 alunos. A temática vai de acordo com o interesse da escola e deve ser combinada previamente. Todos estes serviços são cobrados à parte.

268 Descrição da própria instituição, encontrada tanto na fala dos profissionais que trabalham na Seção de Educação quanto nos panfletos e materiais impressos sobre o programa. Minha tradução.

269 Informação contida no *folder* exclusivo do programa.

270 No Anexo M é possível ver a capa do material impresso sobre o programa.

tindo-lhe um outro tipo de experiência com a cultura material das comunidades tradicionais quenianas. A partir disso, ela tem a oportunidade de conhecer e ressignificar suas concepções sobre as “diferentes culturas” do país, levando-a a refletir sobre valores, estética, tradição ao ser estimulada a construir “seu próprio objeto cultural”. Ainda, diante da permanente tensão instaurada desde o período colonial entre alguns grupos étnicos do país, é notável a relevância deste tipo de abordagem educacional, sobretudo em um espaço oficialmente nacional e que se pretende mantenedor da harmonia e da unidade da Nação.

O programa, porém, enquanto um serviço especial disponibilizado pelo museu, é encomendado mediante pagamento específico. Enquanto somente para a visita cobram-se 100 KES (xelins quenianos) de cada aluno, para a participação no programa *Inspiration through cultural objects* são cobrados 1000 KES por criança²⁷¹. E da mesma forma se procede com relação a outros programas educacionais, principalmente aos considerados “especiais”.

Essa restrição da democratização do acesso a certos tipos de conhecimento permite uma reflexão sobre como a questão aparece nos contextos tanzaniano e moçambicano, de modos distintos. Distintamente, inclusive, entre os dois museus da Tanzânia.

O museu que se transforma em “Museu Nacional e Casa da Cultura”, oficialmente em 2011, assiste a uma alteração da sua dinâmica. Conforme o esperado, os espaços destinados ao lazer, ao estudo e às apresentações artísticas vão sendo cada vez mais apropriados pela comunidade local — que não precisa pagar para ocupá-los. Os programas que unem este espaço de convivência às coleções, entretanto, continuam inexplorados. Apesar do NMHC reconhecer que um dos seus principais públicos-alvo são os estudantes, os serviços educacionais ofertados não vão muito além das “*gallery talks*” e “*guided*

271 Em janeiro de 2015, 100 KES = 2,89831 BRL e 1000 KES = 28,9831 BRL (cf. <http://www.xe.com/>).

tours”. Para que outros tipos de atividades sejam concebidos e conduzidos pelo Departamento de Educação, faz-se necessária uma solicitação prévia, bem como a realização de um pagamento específico.

Apesar da taxa cobrada aos alunos de escola primária e secundária ser bastante diferenciada das demais (500 xelins tanzanianos, menos de 1 real brasileiro) ela não deixa de ser um dificultador para o acesso de muitos alunos, além do agravante da necessidade do aluguel de um transporte — especialmente para aquelas escolas que vêm de outros distritos e regiões.

Importante ressaltar que, apesar das taxas cobradas serem as mesmas no Museu Vila, o NMHC é, normalmente, mais procurado pelas escolas. Sua natureza genérica, que abarca diferentes áreas do conhecimento e favorece a interdisciplinaridade com os assuntos ensinados nos colégios, poderia servir como hipótese para essa aparente preferência. Mayige, contudo, fez uma observação a este respeito: no geral, predominam as visitas de escolas particulares ou de alunos cujos pais podem pagar a ida ao Museu Vila. O passeio é onerado pelas atividades oferecidas pelo Museu, dentre elas, as requisitadas “danças tradicionais”. Existem, ainda, programas educacionais voltados para a contação de histórias e para a realização de oficinas de escultura, pintura, olaria e culinária.²⁷²

No MUSET, as crianças não precisam pagar para entrar — o que não significa, porém, que a visita seja uma prática instituída. A situação do Museu Nacional de Etnologia de Nampula é moldada por uma configuração bastante peculiar, onde não é possível seguirmos com os mesmos parâmetros comparativos utilizados até aqui. A começar pelo principal programa educacional que ele realiza, cujo campo de atuação não se inscreve no espaço do Museu, e sim, fora dele.

272 Há, ainda, um programa que recebe destaque no Museu Vila, o *Children with special needs Festival*, cujo objetivo, segundo Wilbard Lema, é “*bringing the disabled, street children and other disadvantaged (as the public perceive them) to the Village Museum for three days to expose them to museum experience as well as giving them a room to show their talents*”.

No livro comemorativo dos 50 anos do MUSET, uma coletânea de discursos e artigos escritos pelo diretor Pedro Guilherme Kulyumba trazem a seguinte passagem, em uma seção intitulada “Museus como vector de educação da comunidade”:

Anotar que os segmentos sociais mais vulneráveis não são em muitos casos capazes de compreender e difundir a importância e o valor dos testemunhos materiais das suas vidas, pouco cuidando deles e, até, nalguns momentos, condenando-os à sua destruição ou transferência ao poder dos ricos e detentores do bem-estar material.

O trabalho metódico, constante e persistente de convencer às autoridades e ao público usuário da importância singular dos museus e da necessidade de, a seu propósito, ser desenvolvido todo um trabalho de consciência comunitária, tem de partir das próprias instituições museológicas que devem cultivar no seio das comunidades, uma certa, por assim dizer, consciência museológica (Kulyumba, 2006, p. 27).

O discurso do diretor aparece de modo similar na fala de Antonio Ntimbanga²⁷³, responsável pelo Departamento de Exposição e Educação do Museu. Durante uma entrevista que por ele me foi concedida²⁷⁴, Antonio afirmava a necessidade de aproximar o museu das escolas

273 Antonio começou a trabalhar no MUSET em 2006, como guia para visitas guiadas, sobretudo para turistas. Ele havia feito um curso de magistério em inglês e era o único que ali falava a língua. Começou a participar de encontros internacionais de museus, como representante de Moçambique. Participou, por exemplo, do projeto da revisão do manual de normas de documentação do Conselho Internacional dos Museus Africanos (*International Council of African Museums* — AFRICOM). Antonio já participou de alguns treinamentos do *British Museum*, principalmente através do *International Training Programme*, voltado para profissionais que trabalham com patrimônio em todo o mundo. Devido ao seu crescente envolvimento nas atividades do Museu, apenas alguns anos mais tarde, foi promovido a “Responsável” pelo Departamento de Exposição e Educação do MUSET. Atualmente, não há nenhum guia bilíngue, mas Antonio conta que “quando são visitas [internacionais] de grande calibre, grandes figuras, eu que tenho guiado”.

274 No dia 23 de maio de 2014, no próprio MUSET.

“pois o que se nota no país é que muitos alunos, ou muitas pessoas, não é que não valorizam os museus, mas há uma falta de informação. [...] Há aqueles que nunca ouviram falar de museu e também não têm ideia do que existe no museu”.

Identificou-se que era necessário promover um trabalho de divulgação do papel do museu em escolas primárias e secundárias, tanto naquelas localizadas na cidade de Nampula, quanto em outros distritos, ou mesmo em outras províncias. Essa “atividade educativa” — conforme denominada por Antonio — se daria por meio de palestras, por vezes contemplando também uma exposição de fotos sobre o Museu.

Segundo Antonio, o projeto, intitulado “O Museu vai à escola”, tem provocado mudanças perceptíveis na consciência da comunidade local desde que começou a ser implementado. Crianças e estudantes começaram a procurar o museu por iniciativa própria, utilizando seus tempos livres e o intervalo de suas aulas.

Esta é uma cidade onde as crianças já passaram a valorizar e a gostar de visitar os museus. É uma demonstração clara que eles sabem que é importante visitar os museus porque faz parte também da formação deles. E é também uma das formas de mostrarem que estão preocupados para poderem conhecer, para poderem se identificar como moçambicanos.²⁷⁵

De fato, pude observar que o público maior (ainda que muito diminuto) que frequenta as exposições permanentes é formado por crianças, que se organizam em pequenos grupos, de 2 a 5 alunos, sem acompanhamento de professores ou adultos. A interação com as exposições, contudo, não parece ser o objetivo principal. Muitas vezes caminham pelos salões sem olhar para os objetos, sem ler qualquer um dos textos — mas também não recebem uma visita guiada. A relação que se estabelece está firmada no espaço, no que ele representa, na

275 Trecho da entrevista ocorrida em 23 de maio de 2014, no MUSET.

sua relevância, e na “importância de valorizá-lo” — retórica elementar ratificada nas palestras educacionais.

Certo dia, encontrei um adolescente sozinho, com um caderno na mão. Parava em todos os painéis e fazia anotações demoradas em cada um deles — sobretudo naqueles que possuíam textos, os quais eram copiados integralmente. Resolvi iniciar uma conversa, perguntando se ele estava com algum trabalho da escola para entregar e por que outros colegas não estavam fazendo o mesmo. Ele me respondeu dizendo que havia pedido à professora para fazer uma pesquisa sobre o museu, porque sabia da importância daquele lugar e queria se tornar “alguém na vida”.

Ao mesmo tempo, pude perceber que não é somente o “dever” de “valorizar os museus” que move estudantes para ali estarem. Diante da carência de espaços de lazer na cidade, o MUSEU é identificado pelas crianças e pelos adolescentes enquanto uma alternativa que se apresenta — ainda que, visivelmente, se sintam, de alguma forma, intimidados (algo que contribui para que suas visitas sejam sempre breves).

As exposições temporárias, normalmente montadas duas vezes por ano, costumam contribuir para a divulgação do museu e para um aumento da visitação. Além de cartas serem enviadas aos colégios, convidando-os para as novas exposições, veículos de comunicação de massa (como rádio e televisão local) cumprem um papel fundamental na atração de escolas e outros públicos, os quais aparecem com a pontual finalidade de visitarem a exibição recém-inaugurada.

Sabemos que é um processo para nós incutirmos em todas as crianças a tentarem valorizar os museus, mas acreditamos que daqui a longo prazo as pessoas vão estar conscientizadas e vão passar a valorizar e a visitar os museus com mais frequência (Entrevista com Antonio Ntimbanga)²⁷⁶.

Então um ponto crítico se sobressai e se constitui como nevralgico nesse contexto (mais específico, porém não exclusivo) do MUSET. Até onde é possível sustentar a efetividade de uma “conscientização” apenas pela insistente repetição de paradigmas, os quais, muitas vezes, não fazem qualquer sentido a não ser enquanto inculcamento verticalizado de valores? Um programa educativo que se encerra na divulgação da “importância da existência de museus” produz que tipo de relação com a comunidade local? O esforço isolado em atrair público não constrói os vínculos *per se*, sobretudo quando as exposições e seus conceitos permanecem completamente estagnados por décadas.

Dez anos antes, a propósito, o diretor Kulyumba apresentava tal preocupação em seus escritos:

Os museus devem ainda conhecer perfeitamente as comunidades para melhor preservar as suas memórias. Só organizando díspares e interessantes actividades que sirvam de chamariz, envolvendo vários extratos e sectores sociais, várias sensibilidades comunitárias; apoiando e estimulando as diferentes iniciativas culturais e artísticas das comunidades; será possível elevar o valor e significado dos museus e o seu papel educativo. Se uma das funções dos Museus é a Comunicação e Interpretação, então, é mister que os acervos museológicos, as coleções sejam e se tornem sempre significativos e interessantes para o público, o mesmo que dizer, para a comunidade. De nada valeria coleccionar, preservar, estudar e expôr acervos se o valor e significado dos mesmos é nulo para as pessoas que vêm visitar o museu (Kulyumba, 2006, p. 28).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

MAKUMBUSHO NI NYUMBANI? L(UG)AR DE MEMÓRIA COMPARTILHADA

Proponho minhas considerações finais a partir de um conceito que acredito ser pertinente diante das configurações contemporâneas nas quais esses museus nacionais africanos se inserem e são chamados a se reinventarem.

Não devemos negligenciar o fato de que as instituições analisadas neste trabalho nasceram de concepções colonizadoras e por elas foram sendo moldadas ao longo de um período, cujos limites não ficaram necessariamente no passado. Também não é possível desconsiderar a existência atual de um neocolonialismo que incide sobre os museus africanos, seja em função de patrocínios e financiamentos ocidentais, seja devido aos acordos de “cooperação técnica”, às diretrizes internacionais sobre o que devem ser museus ou às relações que se estabelecem com turistas e pesquisadores estrangeiros (especificamente com os *wazungu*). Não devemos desconsiderar, ainda, que o “nome composto” que os museus nacionais carregam os investe de responsabilidades que possuem um papel fundamental no êxito da construção e da consolidação daquilo que Benedict Anderson (*op. cit.*) definiu como “comunidade política imaginada”. Entretanto, é possível olhar para todos estes aspectos, constituintes de justaposição de camadas de poderes, e avaliar como sendo tangível uma conversão de propósitos que criem conciliações com as demandas atuais das comunidades locais.

Sejam quais forem as expectativas da comunidade com relação ao que esperar destes museus, quais usos querer deles fazer ou como neles se sentir representada, uma necessidade comum parece ser discernível: a identificação.

Por isso questiono o quão estreita poderia ser uma associação entre *makumbusho* e *nyumbani* dentro dos contextos aos quais aqui

nos aproximamos. Mais explicitamente, percebemos os dois conceitos de certo modo interrelacionados e reincidentes na Tanzânia: *nyumba* [casa] está no nome de um dos museus e na caracterização principal do acervo do outro. Mas é o “*nyumbani*” que está na concepção que permeia as propostas destas instituições e se produz justamente enquanto motivo que anima a aproximação da comunidade a esses espaços. Quanto ao MUSET e ao NNM, semelhante obviedade não se faz assim percebida, mas não caberia pensar nestes termos também a eles a partir de uma compreensão mais ampla, enquanto alternativa ou potencial identificado em algumas de suas ações?

Nyumba, na língua suaíli, é um substantivo que corresponde a “casa”, em português. Quando vem com o sufixo locativo “*ni*”, significando estar “dentro de”, *nyumbani* indica um advérbio de lugar. Porém, “dentro de casa” ou “em casa” nos permite acessar, ainda, a interpretação da noção de “lar” que pode estar contida em *nyumbani*. Por isso que “*Laetoli ni [é] nyumbani*” dos Maasai; Tabora é *nyumbani* do Mayige: a vila rural ou região de origem são “*nyumbani*”.²⁷⁷ *Nyumbani* pode ultrapassar uma significação literal de advérbio de lugar e também oferecer o sentido do sentimento que a palavra evoca. *Nyumbani* tem a ver com o sentimento de pertencimento, com se sentir acolhido, abrigado; tem a ver com identificação, com algo compartilhado. Aqui reside a diferença fundamental entre “casa” e “lar”, embora muitas vezes também possam ser intercambiáveis. “Lar”, porém, não coloca em dúvida a sugestão de algo para além da espacialidade física, e traz consigo outros significados. O lar é o lugar do compartilhado.

Por isso, trabalhando nessa analogia entre *makumbusho* [museu] e *nyumbani* [lar], a vejo como possibilidade de variação de valoração, de transposição de conceitos aparentemente inconciliáveis, para criar uma conexão entre o que, junto, pode adquirir uma outra significação.

277 Cabe observar aqui que a partícula “*ni*” tem também essa outra função no suaíli, de verbo de cópula (invariável), quando vem sozinha, significando ser ou estar.

Se as instituições museológicas são “lugares de memória”, conforme conceituou Pierre Nora (*op. cit.*), é necessário salientar que, enquanto museus nacionais, há a indiscutível construção de uma memória social da Nação. Contudo, esses “lugares de construção de memória”, os quais criam sentidos para que um imaginário de identidades seja estabelecido, podem, ao mesmo tempo, afirmarem-se em uma ambiguidade.

A criação de identidades nacionais não deve pressupor uma inerente identificação por parte dos indivíduos que compõe a ideia de comunidade nacional. São conceitos não necessariamente coincidentes, mas podem ser complementares. Talvez uma diferença entre os termos seja a de que identidade comunica a um coletivo, enquanto identificação pode ser do domínio do indivíduo.

Assim, a definição de museus nacionais africanos enquanto “lugares de construção de memória compartilhada” pode dar conta não apenas da identidade, mas também da identificação, a partir do momento em que estes espaços passam a, efetivamente, acolher e permitir que memórias pessoais e coletivas sejam criadas, reinventadas, vivenciadas, apropriadas e compartilhadas pelos públicos locais. O museu que encontra uma interseção em *nyumbani* se transforma em lugar de permanente refazimento de identidades e identificações. Ele deixa de ser “cemitério de objetos” e pode ser lugar vivo de memória, como propõe Achille Mbembe (2013).

Percebemos aqui, portanto, uma diferença essencial com relação às experiências europeias de formação de museus nacionais, marcadas pela imponência, pela noção de grandeza e pela preocupação em impor a afirmação da civilização. Os museus nacionais das metrópoles coloniais, pela própria assunção de civilização e supremacia, habitualmente não permitem outras formas de interação que coloquem em risco a reiteração desse poder. Diferentemente dessas experiências europeias, um museu nacional enquanto “casa” ou “museu lar”, conforme aqui proponho, parece permitir outros jogos identitários e de identificações, em conformidade com a afirmação dos processos de descolonização e de ruptura com lógicas coloniais. Na contemporaneidade

dos museus africanos estudados, não são os modos de representação que produzem fundamentalmente os sentidos de identificação, e sim a possibilidade de celebração de relações entre indivíduos e comunidades inspirada por memórias compartilhadas.

REFERÊNCIAS

- ADAMSON, J. *Peoples of Kenya*. London, Collins & Harvill Press, 1967.
- AMINZADE, R. "The politics of race and nation: Citizenship and Africanization in Tanganyika". In: DAVIS, Diane E. (org.). *Political Power and Social Theory*. Emerald Group Publishing Limited, vol. 14, 2001, pp. 53-90.
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem do nacionalismo*. Portugal, Edições 70, 2005.
- APPADURAI, A. "Introduction: commodities and the politics of value." In: *The social life of things*. Cambridge University Press, 1986, pp. 3-61.
- ARAUJO, S. "Legal pluralism and interlegality: The role of community justices in Mozambique". In: HINZ, M.; MAPAURE, C. (org.), *Search of Justice and Peace. Traditional and Informal Justice Systems in Africa*. Berlin, Verlag, 2009.
- ASAD, T. *Anthropology & the colonial encounter*. New York, Humanities Press, 1973.
- ASKEW, K. M. *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago. The University of Chicago Press, 2002.
- BARTH, F. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2000.
- BLEICHMAR, D. *Visible empire: botanical expeditions and visual culture in the hispanic enlightenment*. Chicago, University of Chicago Press, 2012.
- BOURDIEU, P. "O sentimento de honra na sociedade Cabília". In: BOURDIEU, P. (org.). *Honra e vergonha, valores das sociedades mediterrânicas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, pp. 159-95.

- BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. Lisboa, Difel, 1989.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo, Edusp, 2008.
- BRENNAN, J. R. *Taifa: Making Nation and Race in Urban Tanzania*. Athens, Ohio University Press, 2012.
- BURTON, A. *African Underclass: Urbanization, Crime and Colonial Order in Dar es Salaam, 1919-61*. Athens, Ohio, Ohio University Press, 2005.
- CAMPBELL, H. "Socialism in Tanzania: A case study". In: *The black scholar*, Paradigm Publishers, vol. 6, n.8, 1975, pp. 41-51.
- CHICHAHA, J. A. C. *Participação comunitária e desenvolvimento. O caso dos grupos dinamizadores em Moçambique*. Maputo, INLD, 1999.
- CHIPEMBERE, H. B. M. "Kenyan and Tanzanian Socialism (A Comparative Study)". In: *Ufahamu: a journal of African studies*, vol.7, n. 1, 1976.
- COHN, B. *Colonialism and its forms of knowledge*. New York, Princeton University Press, 1996.
- COMAROFF, J.; COMAROFF, J. *Ethnography and the historical imagination*. Boulder, Westview Press, 1992.
- CORBEY, R. "Ethnographic Showcases". In: *Cultural Anthropology*, vol. 8, n.3, 1993, pp. 338-69.
- COSTA JUNIOR, J. J. "A colonização do vale do Limpopo." In: *Boletim Geral do Ultramar*, XXXII, n.367, 1956, pp. 237.
- COSTA, A.; TEIXEIRA, S. *Museus de Moçambique*. Maputo, Departamento de Museus/DINAC/MEC e EPMCELP, 2007.
- CRUZ E SILVA, T.; JOSÉ, A. "Eduardo Mondlane: pontos para a periodização da trajetória de um nacionalista (1940-61)", *Cadernos de História* (8).Departamento de História.UEM Também publicado em: *Estudos Moçambicanos* (9) CEA. Maputo, 1991.
- CRUZ E SILVA, T. "Eduardo Mondlane", *África e Mediterrâneo*. Roma, *Trimestrale Iscos di Cultura e Política, Economia e Sociedade*, vol. 7, 1993a, pp.84-6.

- CRUZ E SILVA, T. “Dois Episódios da Vida de Eduardo Mondlane, Narrados por Pedro Demony”. In: *Estudos Moçambicanos*, vol. 13, Maputo, CEA, 1993b.
- ERIKSEN, T.B.; FINN, S. N. *A history of anthropology*. London, Pluto Press, 2001.
- FABIAN, J. *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York, Colombia University Press, 1983.
- FABIAN, J. *Ethnography as a commentary: writing from the virtual archive*. Durham, Duke University Press, 2008.
- FABIAN, J. “Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar”. In: *Mana*, vol. 16, n.1, 2010. pp. 59-73.
- FEDDERS, A.; SALVADORI, C. *Peoples and Cultures of Kenya*. Nairobi, TransAfrica, 1979.
- FINDLEN, P. *Possessing nature: museums, collectiong, and scientific culture in early modern Italy*. Berkeley, University of California Press, 1994.
- FOUCAULT, M. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária. 2008.
- GEFFRAY, C. *A cause des armes au Moçambique: anthropologie d'une guerre civile*. Paris, Khartala, 1990.
- GELL, A. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998.
- GREGORY, R. G. *South Asians in East Africa: An Economic and Social History, 1890-1980*. Boulder, Westview Press, 1993.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2005.
- HEILMAN, B. “Who are the Indigenous Tanzanians?”. In: *Africa Today*, vol. 45, n.3/4, 1998, pp. 369-87.
- HENARE, A. *Museums, Anthropology and Imperial Exchange*. USA, Cambridge University Press, 2005.

- HOBBSAWN, E.; RANGER, T. *The invention of tradition*. Cambridge University Press & Past and Present Publications, 1984.
- HONWANA, L. B. “Política cultural em Moçambique: uma reflexão”. In: Savana, 18 de maio de 2008.
- HOYLE, B.S; Clement, G. “Biographical Notes on a Pioneer East African Geographer”. In: *East African Geographical Review*, n.3, 1965, pp. 1-16.
- HYMES, D. “Speech and language: on the origins and foundations of inequality among speakers”. In: *Ethnography, Linguistics and Narrative Inequality*. USA, Taylor & Francis, 1996.
- IVASKA, A. *Cultured States: Youth, Gender, and Modern Style in 1960s Dar es Salaam*, Duke University Press, 2011.
- KAYOMBO, N. A. *General guidelines for establishment and management of museums in Tanzania*. Dar es Salaam, Dar es Salaam University Press, 2005.
- KIRKNÆS, J.; WEMBAH-RASHID, J. A. R. *Introducing Tanzania through the National Museum*. Denmark, Bording Grafik, 1990.
- KULYUMBA, P. G. *Subsídios para uma história do Museu Nacional de Etnologia (23 de Agosto 1956 – 23 de Agosto 2001)*. Nampula, Novagráfica de Nampula, 2001.
- KULYUMBA, P. G. *Museu nacional de etnologia: 50 anos preservando a nossa história*. Maputo, Ministério de Educação e Cultura, 2006.
- L'ESTOILE, B. *Le Goût des Autres. De l'Exposition colonial aux Arts premiers*. França, Flammarion, 2010.
- L'ESTOILE, B. “A vida selvagem em vitrine: reflexões sobre os animais em museus”. In: *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, vol.1, n.3, 2011/2012.
- LEITE, P. P. *Casa Muss-amb-ik: o estado da arte da museologia em Moçambique*. Tese de doutorado, Museologia Universidade Lusófona, 2010.

- LEWIS, M. P.; SIMONS, G. F.; FENNIG, C. D. *Ethnologue: Languages of the World, Seventeenth edition*. 2014. Disponível em: <http://www.ethnologue.com>.
- MACAGNO, L. "Fragmentos de uma imaginação nacional". In: RBCS, vol. 24, n.70, 2009.
- MAGALHAES, A.; BEZERRA, R. (org.). *Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: MHN, 2012.
- MASAKHALIA, A. *Focus on tribalism in Kenya*. 2011. Disponível em: <https://www.opendemocracy.net/alan-e-masakhalia/focus-on-tribalism-in-kenya>. Acesso em: 15 nov. 2014.
- MASAO, F. T. *Museology and museum studies: a handbook of the theory and practice of museums*. Dar es Salaam, Dar es Salaam University Press, 2010.
- MAZRUI, A; MAZRUI, M. *Swahili State and Society: the political economy of African language*. Nairobi, English Press Ltd., 1995.
- MAZRUI, A. (ed.) *A história geral da África VIII*. Brasília, Unesco, 2010.
- MAZULA, B. *Educação, Cultura e Ideologia em Moçambique: 1975-1985*. Edições Afrontamento, 1995.
- MBEMBE, A. *Critique de la raison nègre*. Paris, La Découverte, 2013.
- METCALF, T. R. *Imperial Connections: India in the Indian Ocean Arena, 1860-1920*. Berkeley, University of California Press, 2007.
- MEYER-HEISELBERG, R. (ed.) *Reporting Thirty years' work*. Stencil Publications I. Dar es Salaam, National Museum of Tanzania, 1972.
- MLOLA, G. T. *The ways of the tribe: a cultural journey across north-eastern Tanzania*. Dar es Salaam, E&D Vision Publishing Ltd, 2010.
- MONDLANE, E. *Lutar por Moçambique*. Maputo, Centro de Estudos Africanos, 1995 [1968].

- MPANGALA, G. "Benefits and dangers of presenting different ethnic cultures at Museums". In: MSEMWA, P. J. *Proceedings of a Conference on African Open Air Museums*. Dar es Salaam, National Museum of Tanzania, 1998, pp.13-8.
- MSEMWA, P. "The National Museum Dar es Salaam transformation into National Museum and House of Culture". In: *City Museum on the move — A dialogue between professionals from African countries, the Netherlands and Belgium*. Amsterdam, 2010.
- NG'ANG'A, W. *Kenya's Communities: foundation of the Nation*. Nairobi, Gatund Publishers Limited, 2006.
- NKIROTE, F. *The role of National Museums of Kenya in the wake of post election violence: lessons learnt*. Nairobi, National Museums of Kenya, 2008.
- NYERERE, J. K. *Official Reports*. Dar es Salaam, Tanzania National Assembly, 1962.
- NORA, P. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". In: *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1981.
- O'HANLON, M. "Introduction". In: O'HANLON, M. & WELSCH, R. (eds.) *Hunting the gatherers. Ethnographic Collectors, agents and agency in Melanesia, 1870-1930s*. USA, Bergahn Books, 2002.
- OLIVEIRA, J. P. "Pluralizando tradições etnográficas: sobre um certo mal-estar na antropologia." In: LANGDON, E.; GARNELO, L. (org.). *Saúde dos povos indígenas: reflexões sobre antropologia participativa*. Contra Capa Livraria, Associação Brasileira de Antropologia, 2004, pp. 9-32.
- PEARCE, Susan. *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*. London: Routledge, 1995.
- PEIRANO, M. "When anthropology is at home: the different contexts of single discipline". In: *Annual Review of Anthropology*, vol. 27, 1998, pp. 105-28.

- PEREIRA, A.; GEORGE, M. A. “Roteiro do Museu Regional Comandante Ferreira de Almeida”, In: PEREIRA, A.; GEORGE, M. A. (eds.), *Boletim do Museu de Nampula*, 1960, vol. 1, pp. II-4.
- PERISTIANY, J. G. “Honra e vergonha numa aldeia cipriota da montanha”. In: PERISTIANY, J. G. (Org.). *Honra e vergonha, valores das sociedades mediterrânicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbetdóan. 1988.
- PITT-RIVERS, J. “Honra e posição social”. In: PERISTIANY, J. G. . (org.). *Honra e vergonha, valores das sociedades mediterrânicas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- PORTO, N. *Modos de objectivação da dominação colonial: o caso do Museu do Dundo (1940-1970)*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2009.
- PRUNIER, G. *Kenya: roots of crisis*. 2008. Disponível em: https://www.opendemocracy.net/article/democracy_power/kenya_roots_crisis. Acesso em: 30 nov. 2014.
- RICOEUR, P. *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires, Editorial Docencia, 1982.
- ROCA, A. *Objetos alheios, histórias compartilhadas: os usos do tempo em um museu etnográfico*. Rio de Janeiro, MinC/ Iphan/ Demu, 2008.
- SAID, E. “Orientalism reconsidered”. In: ROBERTSON, R.; WHITE, Kathleen. (org.). *Globalization. Critical concepts in sociology*. London, New York, Routledge, 2003.
- SAID, E. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Cia das Letras, 1990.
- SARA, A. *Pluralismo Jurídico e Acesso à Justiça. Instâncias comunitárias de resolução de Conflitos em Moçambique*. Tese de Mestrado, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2008.
- SARA, A.; JOSÉ, A. C. *Pluralismo jurídico, legitimidade e acesso à justiça. Instâncias comunitárias de resolução de conflitos no Bairro de Inhagoia “B”* — Maputo, Oficina do CES, 284. Coimbra: CES, 2007.

- SHANNON, J. "The construction of native voice at the National Museum of the American Indian". In: SLEEPER-SMITH, S. *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspective*. USA: University of Nebraska, 2009.
- SOARES, M.; LIMA, R. C. "África no Museu Nacional: história e museologia". In: AGOSTINI, C. (org.). *Objetos da escravidão: abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013.
- STOCKING Jr., G. (ed.). *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. History of Anthropology, vol. 3, The University of Wisconsin Press, 1988.
- TEH, Y. S-L. "Museums in Africa: rhetoric versus reality". In: *A Journal of African Studies*, vol. 28, n.2/3, pp. 137-50.
- THOMAS, N. *Entangled objects: exchange, material culture and colonialism in the Pacific*. Cambridge, London, Harvard University Press, 1991.
- TINKER, H. *A New System of Slavery: The Export of Indian Labour Overseas 1830-1920*. London, Oxford University Press, 1974.
- WADE, E. L. "The ethnic art market in the American Southwest 1880-1980". In: STOCKING Jr., G. (ed.) *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. History of Anthropology, vol. 3, The University of Wisconsin Press, 1988, pp. 167-91.

PÁGINAS DA INTERNET

ANTIQUITIES DIVISION OF UNITED REPUBLIC OF TANZANIA

<http://www.mnrt.go.tz/sectors/category/antiquities>

Acesso em: 30 set. 2014.

ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/427425/Olduvai-Gorge>

Acesso em: 01 set. 2014.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

<http://www.gulbenkian.pt/Institucional/pt/Homepage>

Acesso em: 14 out. 2014.

INSTITUTE OF ANTHROPOLOGY, GENDER AND AFRICAN STUDIES
(UNIVERSITY OF NAIROBI)

<http://african-studies.uonbi.ac.ke/node/42>

Acesso em: 27 jan. 2015.

MINISTÉRIO DA CULTURA DO GOVERNO DE MOÇAMBIQUE

<http://www.micult.gov.mz/>

Acesso em: 21 out. 2014.

MINISTRY OF NATURAL RESOURCES AND TOURISM
(UNITED REPUBLIC OF TANZANIA)

<http://www.mnrt.go.tz/about/welcome-to-mnrt>

Acesso em: 18 jan. 2015.

MUSEUM OF ARCHAEOLOGY AND ANTHROPOLOGY

<http://maa.cam.ac.uk/maa/category/about-the-museum-of-archaeology-and-anthropology-history-governance-job-opportunities-staff/museum-history/>

Acesso em: 19 jan. 2015.

MUSEUS DA ILHA DE MOÇAMBIQUE (MUSIM)

<http://musim.org.mz/musim/>

Acesso em: 01 out. 2014.

NATIONAL MUSEUM AND HOUSE OF CULTURE

www.houseofculture.or.tz

Acesso em: 03 jan. 2015.

NATIONAL MUSEUMS OF KENYA (NMK)

<http://www.museums.or.ke/>

Acessado em: 03 jan. 2015.

PITT RIVERS MUSEUM

<http://www.prm.ox.ac.uk/databases.html>

<http://www.pitt-rivers-museum.ox.ac.uk/brown.html>

Acesso em: 17 set. 2014.

PORTAL DAS MEMÓRIAS DE ÁFRICA E DO ORIENTE

<http://memoria-africa.ua.pt/Library/MDT.aspx>

Acesso em: 01 out. 2014.

PORTAL DO GOVERNO DA PROVÍNCIA DE NAMPULA

<http://www.nampula.gov.mz/turismo>

Acesso em 01 jan. 2014.

PORTAL DO GOVERNO DE MOÇAMBIQUE

http://www.portaldogoverno.gov.mz/noticias/news_folder_politica/abril2007/nots_po_311_abr_07/

Acesso em: 30 set. 2014.

PORTAL DO INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA DE MOÇAMBIQUE

<https://www.fct.pt/historia/>

Acesso em 14 out. 2014.

SKANSEN MUSEUM

<http://www.skansen.se/en/artikel/about-skansen-o>

Acesso em: 05 jan. 2015.

TANZANIA ADMINISTRATIVE DIVISION — CITY POPULATION

<http://www.citypopulation.de/php/Tanzania-admin.php>

Acesso em: 19 jan. 2015.

THE BRITISH MUSEUM

http://www.britishmuseum.org/about_us/skills-sharing/africa_programme/east_africa.aspx

http://www.britishmuseum.org/about_us/skills-sharing/africa_programme.aspx

Acesso em: 20 set. 2014.

UCL INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY

<http://www.ucl.ac.uk/archaeology/calendar/articles/20140212>.

Acesso em: 10 jan. 2015.

UNESCO

<http://www.unesco.org/>

http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/dynamic-content-singleview/news/unesco_chda_and_the_national_museums_of_Tanzania_team_up_for_museum_training/#.VM2DatJ4oUo

Acesso em: 27 ago. 2014.

<http://whc.unesco.org/en/list/173>

Acesso em: 17 dez. 2014.

UNITED REPUBLIC OF TANZANIA

<http://www.tanzania.go.tz/home/pages/228>

Acesso em: 17 ago. 2014.

WELLCOME MUSEUM OF TROPICAL MEDICINE

<http://www.wellcome.ac.uk/About-us/History/index.htm>

Acesso em: 15 out. 2014.

OUTROS

Boletim da República, 3º Suplemento, I Série — número 51, 441-(13), 22 de dezembro de 1988. Lei nº 10/88 de 22 de dezembro. (Moçambique).

Estatuto da Associação dos Amigos do Museu de Nampula. In: PEREIRA, A.; GEORGE, M. A. (eds.), *Boletim do Museu de Nampula*, 1960, vol. I, p. 153.

Estatuto Orgânico do MICULT (Moçambique), publicado pela resolução nº 27/2010, de 13 de outubro.

Lonely Planet Tanzania, 5ª edição, junho de 2012, p. 39.

National Museum Act, de 1963 (Tanzania).

- National Museum Act, de 1980 (Tanzania).
- National Museums and Heritage Act, 2006 (Kenya).
- National Museums of Kenya Endowment Fund — NMKEF, 2010
 (“100 years safeguarding and supporting our heritage. 1910-2010.”).
- National Museums of Kenya: Strategic Plan 2009-2014.
- Povos Indígenas em África: Povos Esquecidos? Trabalho da Comissão Africana sobre os povos indígenas em África. CADHP, 2007.
- Resolução sobre a organização dos Grupos Dinamizadores e Bairros Comunais, 1979.
- Anuários, artigos e outras reportagens diretamente utilizados na dissertação e reunidos em: MEYER-HEISELBERG, R. (ed.) *Reporting thirty years' work*. Stencil Publication I, Dar es Salaam, National Museum of Tanzania, 1972.
- Annual Report for the year 1949, pp. 56-60.
- Annual Report for the year 1958, pp. 134-144.
- Annual Report for the years 1954 and 1955, pp. 106-114.
- Annual Report of the Board of Trustees for the year 1947, pp. 40-43.
- Answer to Circular Letter. SAMAB, 1942, p. 21.
- Brief Report on 3 Safaris Undertaken 1950-51, pp. 85-88.
- Drum caves of the central province (by G. Hunter). *Tanganyika Standard*, 03/06/1950, p. 64.
- Letter to Editor: Tribal Masks — Sep./1948, p.49.
- Museum Report 01/01/1962 to 30/06/1963, pp. 170-181.
- National Museum of Tanzania. Annual Report 1965-66, pp. 208-219.
- Paper: Two East African Museums (by Nichol Smith) — July/1941, pp. 14-18.

Report 1939: Training of Museums Assistants, p. 11.

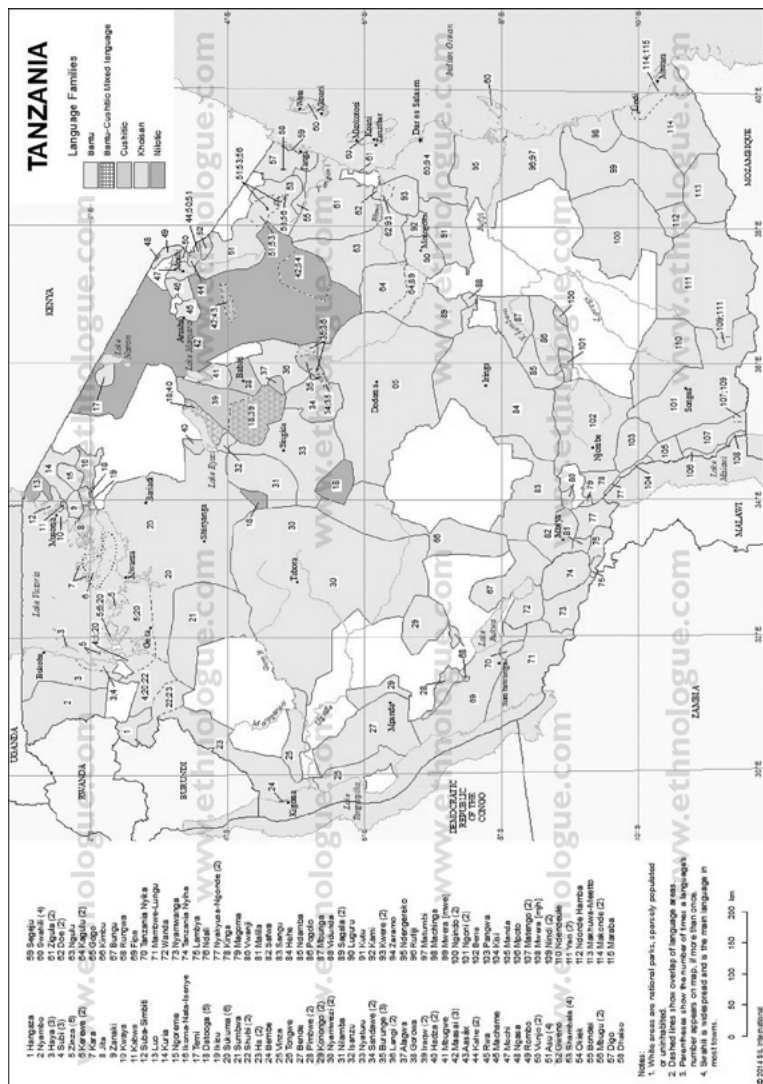
Report of the National Museum for the period 01/07/1963 — 30/06/1964, pp. 184-197.

Shirazi Culture Exhibit. Tanganyika Standard, 17 de outubro de 1947, p. 37.

Statement concerning the Tanganyika Society on the rear of issue nº 26 of the Tanganyika Notes and Records, december 1948, p. 43.

ANEXOS

ANEXO A. Distribuição étnico-linguística da Tanzânia



FONTE: www.ethnologue.com

ANEXO B. *Ethnic Groups of Tanzania*



FONTE: Village Museum, Dar es Salaam

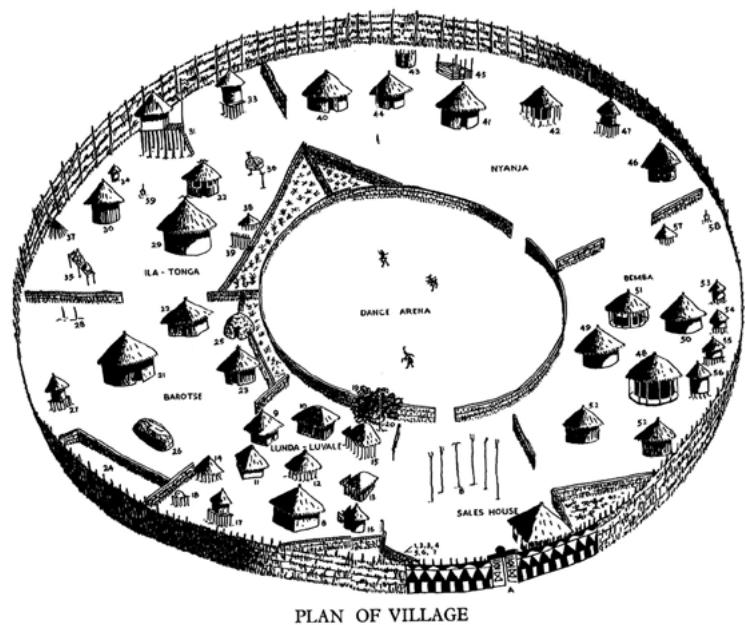
*ANEXO C. Official Guide Open Air Museum
(Craft Village / Rhodes-Livingstone Museum)*



OFFICIAL GUIDE
OPEN AIR MUSEUM
LIVINGSTONE

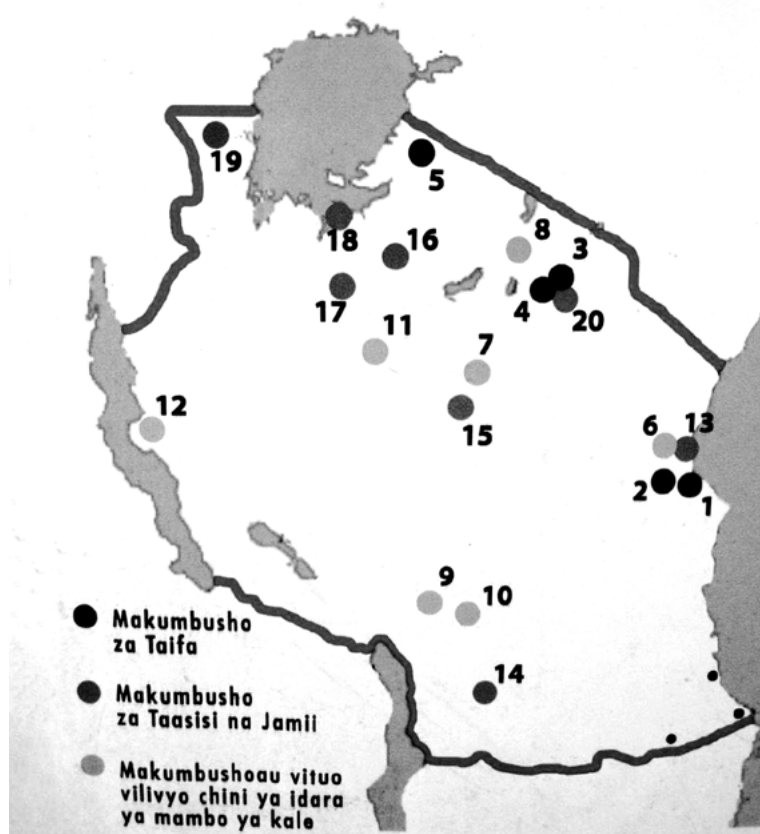
FONTE: <http://www.nrzam.org.uk/VicFalls/CraftVic.html>

ANEXO D. *Village Plan*
(*Craft Village / Rhodes-Livingstone Museum*)



FONTE: <http://www.nrzam.org.uk/VicFalls/CraftVic.html>

ANEXO E. Mapa dos Museus da Tanzânia.

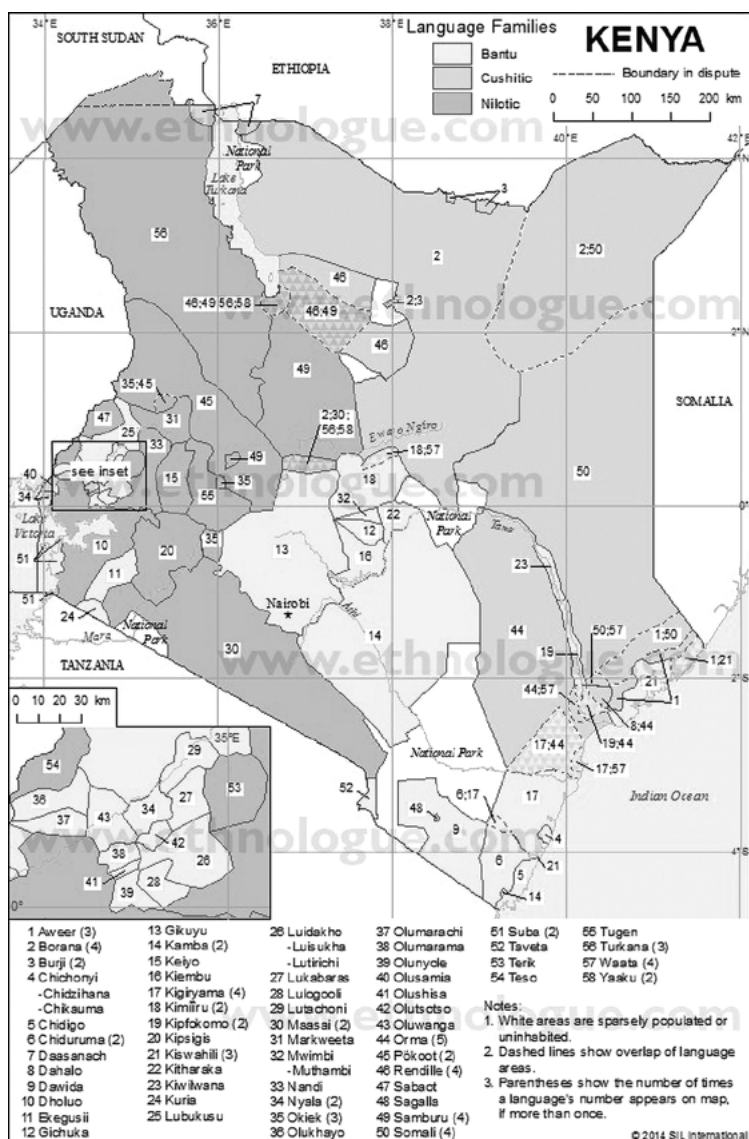


FONTE: *Kijiji cha Makumbusho (Village Museum)*

FOTO: Aline Rabelo (Maio/2014)

OBS: Em azul, os museus nacionais; em verde, os museus regionais ou museus comunitários; em amarelo, outras instituições ou *sites* que estão sob a alçada do *Antiquities Department*.

ANEXO F. Distribuição étnico-linguística no Kenya



FONTE: www.ethnologue.com

1982

LOVERIDGE'S LIFE IN RETROSPECT

9



Cartoon of Arthur Loveridge from the newspaper *East Africa*.

ANEXO H. *Curators of the NMM*

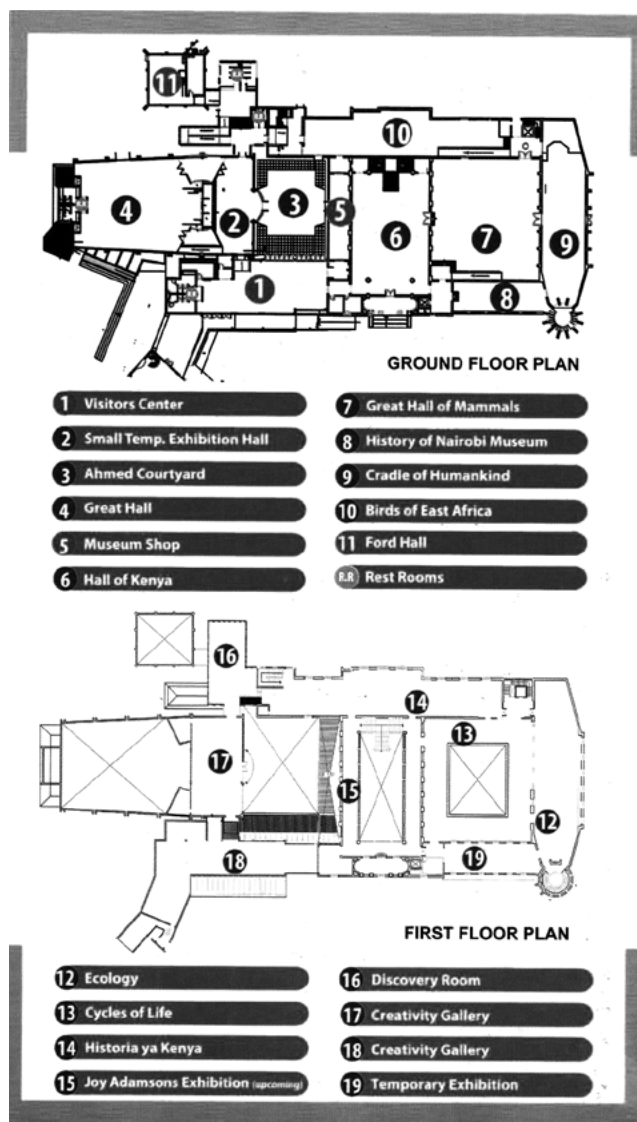
NAMES	YEAR
Mr. T. J. Anderson (1st Honorary Curator)	1909
Mr. R. J. Cunninghame (Honorary Curator)	1912
Mr. E. Battiscombe (Honorary Curator)	1912
Mr. Arthur Loveridge (1st Fulltime paid Curator)	1915
Mr. H. J. Turner	1916
Mr. A. F. J. Gedy	1921
Mr. V. G. L. Van Someren	1930
Dr. Louis S. B. Leakey (From 1961 to 1989 each department had its own curator)	1941
Mr. James Maikweki	1989
Mr. Daniel Kibet Mitei (Acting Curator)	1998
Mr. Joseph Cheruiyot	1999
Mr. Nathan Gichuki (February - August 2004)	2004
CURRENT CURATORS ARE:	
Mr. Simon Gatheru (Principal Curator)	2004
Mr. Daniel Kibet Mitei (Senior Curator)	2004

FONTE: *Galeria History of Nairobi Museum* – NNM (maio/2014)

ANEXO I. *Directors of the NNM*

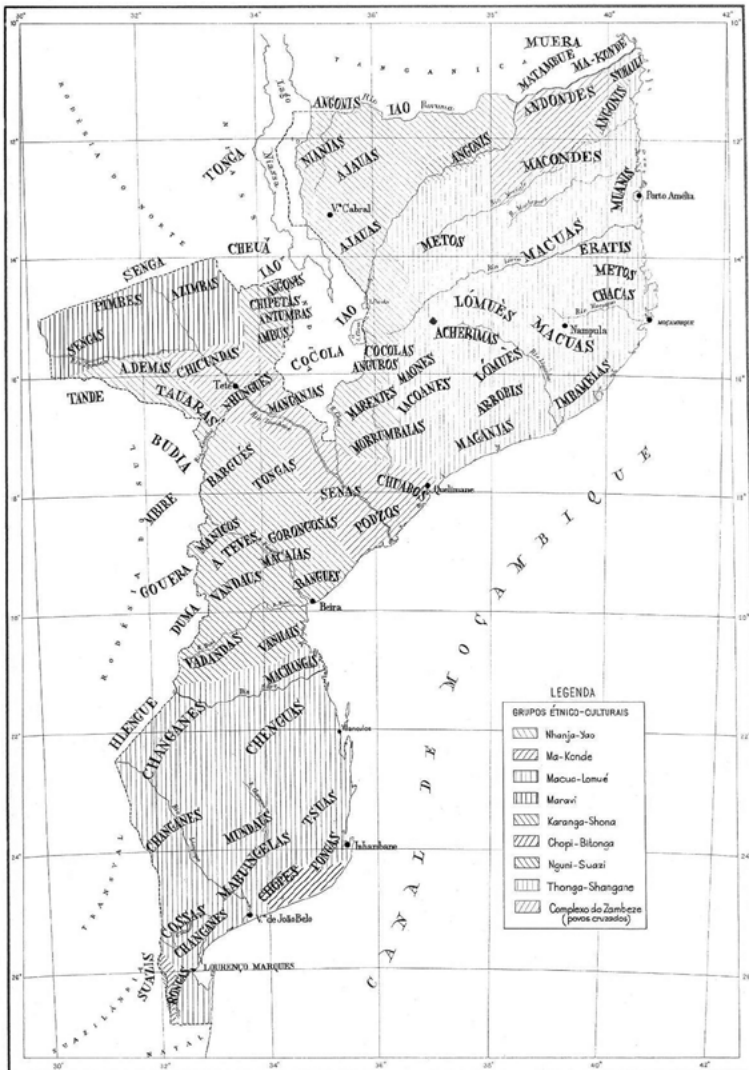
NAMES	YEAR
Dr. V. G. L. van Someren (Director and Curator)	1930
Dr. L. S. B. Leakey (Director and Curator)	1940
Mr. R. H. Carcasson	1961
Mr. Richard Leakey	1968
Dr. Mohammed Isahakia	1989
Dr. George H. O. Abungu	1999
Dr. Idle Omar Farah	2002

FONTE: *Galeria History of Nairobi Museum* – NNM (maio/2014)



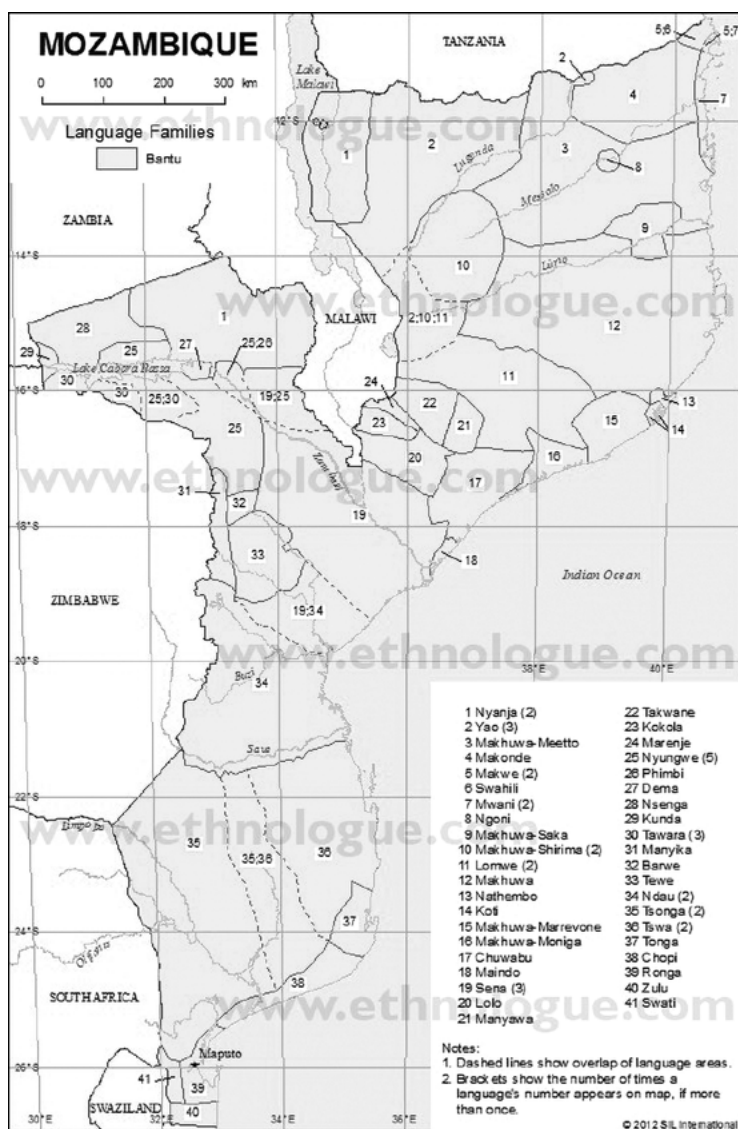
FONTE: folder institucional "Nairobi National Museum – a place of discovery"

ANEXO K. Mapa dos Grupos Étnicos de Moçambique (1960)



FONTE: *Atlas de Moçambique*, da Empresa Moderna de Lourenço Marques, 1960.

ANEXO L. Distribuição étnico-linguística de Moçambique



FONTE: www.ethnologue.com

ANEXO M. Conservadores e Diretores do MUSET

PERSONALIDADES QUE PROTEGERAM (PROTEGEM) O MUSEU DE NAMPULA DESDE 23 DE AGOSTO DE 1956			
ANO	PERSONALIDADE	NACIONALIDADE	FUNÇÃO
1956	Comandante Ferreira de Almeida	Portuguesa	Governador
	Adelino Pereira	Portuguesa	Conservador*
1967	António Drumonde Borges	Portuguesa	Conservador
1969-1973	Antero da Silva Correia	Portuguesa	Comissão Directiva
	Luis Martins Barugueiro		
1976	Ricardo Teixeira Duarte	Moçambicana	Comissão Directiva
	Maria da Luz Ricardo Duarte		
1980	Lucas Landman Forwala	Moçambicana	Director
1988/89	Benedito Maulana Sapite	Moçambicana	Director Substituto
1989/1992	Rosa dos Anjos	Moçambicana	Comissão de Trabalho
	Adriano Portugal		
1993 a nov/2000	Benedito Brito João	Moçambicana	Director
nov/2000 até o presente momento	Pedro Guilherme Kulyumba	Moçambicana	Director

FONTE: KULYUMBA, P. Guilherme. Museu Nacional de Etnologia – 50 anos preservando a nossa história, p. 13, 2006.

*Na planilha original, constava “Governador”, mas Adelino Pereira (ou Adelino Joaquim Pereira Soares de Castro) foi o primeiro Conservador do Museu de Nampula.



COLEÇÃO ETNO MUSEU

Este livro faz parte da **Coleção Etno Museu**, que se propõe à construção de uma antropologia de orientação pública, contribuindo para uma melhor articulação entre o conhecimento acadêmico e as demandas da sociedade, dos movimentos sociais e das instituições voltadas para a implementação de políticas relacionadas aos direitos humanos, à promoção da cultura e à valorização da diversidade social.

COORDENAÇÃO DA COLEÇÃO: João Pacheco de Oliveira

TÍTULOS PUBLICADOS



No coração do Brasil: A expedição de Edgar Roquette-Pinto à Serra do Norte, 1912

rita de CÁSSIA MELO SANTOS

Rio de Janeiro: Setor de Etnologia e Etnografia / Museu Nacional / UFRJ, 2020. 176 p., il.



Mil peças: Coleções Ticuna do Museu Nacional

BIANCA LUIZA FRANÇA DE CASTRO FREIRE

Rio de Janeiro: Setor de Etnologia e Etnografia / Museu Nacional / UFRJ, 2020. 188 p., il.

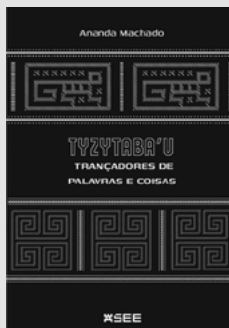


Os primeiros brasileiros

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO

Curadoria e organização
de João Pacheco de Oliveira.

Rio de Janeiro: Setor de Etnologia e
Etnografia / Museu Nacional / UFRJ
e Arquivo Nacional / MJ,
2ª ed., 2020. 64 p., il.



Tyzytaba'u: trançadores de palavras e coisas

ANANDA MACHADO

Rio de Janeiro: Setor de Etnologia
e Etnografia / Museu Nacional /
UFRJ, 2022. 204 p., il.



Os primeiros brasileiros

EXPOSIÇÃO VIRTUAL: GUIA DIDÁTICO

Coordenação de João Pacheco
de Oliveira

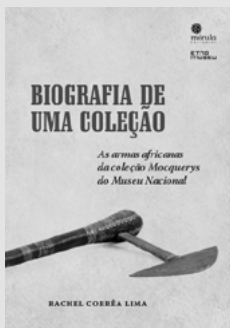
Rio de Janeiro: Setor de Etnologia
e Etnografia / Museu Nacional /
UFRJ, 2ª ed., 2022. 128 p.



Kumbukumbu: África, memória e patrimônio

MARIZA DE CARVALHO SOARES,
MICHELE DE BARCELOS AGOSTINHO,
RACHEL CORRÊA LIMA

Rio de Janeiro: Setor de Etnologia
e Etnografia / Museu Nacional /
UFRJ, 2022. 179 p., il.



**Biografia de uma coleção:
as armas africanas da coleção
Mocquerys do Museu Nacional**

RACHEL CORRÊA LIMA

Rio de Janeiro: Mórula, 2025



**Objetos da resistência negra:
a Coleção Polícia da Corte no
Museu Nacional (1880-1887)**

CAROLINA CABRAL

Rio de Janeiro: Mórula, 2025.



**Makumbusho ni Nyumbani?
(Museu é lar?): coleções
etnográficas e identidades em
museus nacionais da Tanzânia,
Kenya e Moçambique**

ALINE CHAVES RABELO

Rio de Janeiro: Mórula, 2025.



**A exposição antropológica
brasileira de 1882: história,
ciência e poder no
Museu Nacional**

MICHELE DE BARCELOS AGOSTINHO

Rio de Janeiro: Mórula, 2025.



1ª EDIÇÃO julho 2025

IMPRESSÃO jmv

PAPEL MIOLO pólen bold 90g/m²

PAPEL CAPA cartão triplex 300g/m²

TIPOGRAFIA calluna, kapra neue e AG bambook



MAC PHOTOGRAPHY

ALINE RABELO é doutora em Antropologia Social pelo PPGAS do Museu Nacional (UFRJ) e pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), de Paris (em coacreditação com a *École Normale Supérieure* – ENS). Realiza pesquisas etnográficas no Leste Africano desde 2012, estudando coleções africanas em museus nacionais, construções sociais da etnicidade, processos de formação de Estados-nação e o movimento indígena em contextos africanos, ocupando a Tanzânia a centralidade de suas investigações. Atuou por três anos como consultora da UNESCO na reconstrução das exposições africana e afro-brasileira do Museu Nacional da UFRJ e, em 2025, foi contemplada com o *Engaged Research Grant*, da *Wenner-Gren Foundation* (EUA), para a realização do projeto “*Amplifying the Living Cultures Project: Maasai Diplomacy and Decolonisation in Western Museums*”. Atualmente, é pós-doutoranda no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo.



A pesquisa empreendida por Aline Rabelo com museus em Dar es Salaam (Tanzânia), Nairobi (Kenya) e Nampula (Moçambique) nos coloca diante de uma outra forma de conceber modos de transmissão de memórias e de produção do orgulho nacional. Embora a transformação de grandes unidades étnicas em uma estrutura estatal seja um processo bastante complexo e repleto de paradoxos e ambiguidades, o que claramente se expressa na formação de museus nacionais, para os povos que foram invadidos e submetidos ao poder europeu, que sofreram o apagamento e a estigmatização de suas tradições por meio de uma tenaz imposição econômica, linguística e epistêmica, os museus podem ser espaços em que os membros daquelas nações possam ter valorizadas sua diversidade cultural e seus próprios ancestrais.

Aproveitem esta cuidadosa e inspiradora viagem antropológica e histórica.

JOÃO PACHECO DE OLIVEIRA

Antropólogo, Coordenador do Etno Museu

REALIZAÇÃO:



ETNO
MUSEU



MUSEU
NACIONAL
UFRJ



UFRJ

APOIO:

