

À PROCURA DE HISTÓRIAS DESCONHECIDAS NO MUSEU NACIONAL DE ÉTNOLOGIA EM NAMPULA: MESTRES ESCULTORES E OBRAS

Alda Costa

Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique
Conceptualização, curadoria dos dados, redação – revisão e edição

Gianfranco Gandolfo

Investigador independente, Maputo, Moçambique
Conceptualização, investigação, redação do rascunho original

RESUMO

Este artigo aborda a trajetória pouco explorada do Museu Nacional de Etnologia de Nampula, em Moçambique, criado em 1956 como museu regional e parte de um projeto colonial de preservação e estudo da cultura material africana, em particular a produção escultórica maconde reunida aquando da sua criação. Inicialmente impulsionado por Adelino Pereira, o Museu enfrentou limitações estruturais, orçamentais e de pessoal. Destaca-se o papel de “antropólogos amadores” e a ausência de critérios museológicos científicos na recolha, documentação e preservação do acervo. Com foco na escultura maconde, a partir do arquivo do Museu e de pesquisa já realizada, este estudo procura resgatar a memória e autoria de mestres escultores como Chibanga Muali, Amisse Chipatela e Matete Mepondala, frequentemente esquecidos ou não identificados nos registos. Esta investigação evidencia as diferentes linguagens artísticas da escultura, bem como temas e estilos resultado quer da criação individual quer das encomendas, em grande parte feitas pelas autoridades coloniais. O texto reflete, ainda, sobre as mudanças ocorridas após a independência de Moçambique em 1975, que reconfiguraram o papel do Museu e das suas coleções, no contexto da construção de uma identidade nacional, mas que ainda não resolveram muitas das limitações do passado.

PALAVRAS-CHAVE

Museu Nacional de Etnologia, arte maconde, memória, escultores

IN SEARCH OF UNKNOWN STORIES AT THE NATIONAL MUSEUM OF ETHNOLOGY IN NAMPULA: MASTER SCULPTORS AND WORKS

ABSTRACT

This article explores the little-known history of the National Museum of Ethnology in Nampula, Mozambique, which was founded in 1956 as a regional museum and part of a colonial project to preserve and study African material culture, particularly the Makonde sculptures collected at the time of its creation. Initially promoted by Adelino Pereira, the museum faced structural, budgetary and staffing constraints. Of particular note is the role of “amateur

anthropologists” and the absence of scientific museological criteria in the collection, documentation and preservation of the collection. Focusing on Makonde sculpture, based on the museum’s archive and research already carried out, this study seeks to rescue the memory and authorship of master sculptors such as Chibanga Muali, Amisse Chipatela and Matete Mepondala, who are often forgotten or unidentified in the records. This research highlights the different artistic languages of sculpture, as well as themes and styles resulting from both individual creations and commissions, largely made by the colonial authorities. The text also reflects on the changes that took place after Mozambique’s independence in 1975, which re-configured the role of the museum and its collections in the context of the construction of a national identity but have not yet resolved many of the limitations of the past.

KEYWORDS

National Museum of Ethnology, Makonde art, memory, sculptors

Quanto a nós, historiadores, precisamos reescrever a história, hoje e sempre, mas uma história com várias vozes, escrita colectivamente.

—Marc Ferro, *A Colonização Explicada a Todos*

1. NUNCA É TARDE PARA VOLTAR AO PASSADO E LEMBRAR O QUE FOI ESQUECIDO

O Museu Nacional de Etnologia em Nampula, aberto ao público com esse estatuto em 25 de junho de 1993, foi criado oficialmente em 1996, mas existe desde 1956. Inaugurado por ocasião da visita a Moçambique do Presidente da República Portuguesa, Francisco Craveiro Lopes, como museu regional, a sua história permanece pouco conhecida apesar da existência de alguns poucos trabalhos publicados sobre esse Museu e as suas coleções e apesar de ser possível recorrer a diversa documentação relevante como fonte histórica para esse fim (arquivos institucionais, arquivos pessoais, de entre outros). Para além de histórias desconhecidas, prevalecem histórias nem sempre documentadas e juízos de valor sobre o acervo reunido, para alguns de pouco valor¹, sobre os procedimentos de recolha utilizados, sobre os visitantes, sobre a deficiente preservação e segurança do acervo, sobre a gestão e funcionamento do Museu e a sua tutela durante o período colonial, entre outras, além de muitas histórias sobre o funcionamento do Museu no período que se seguiu à independência (1975).

Quase desconhecida permanece, também, a génese desse Museu, embora haja alguma pesquisa sobre o assunto, incluindo a partir da documentação existente no Museu, parcialmente disponível, e sendo a consulta feita a pedido. A este respeito é de referir, entre outras, a investigação doutoral de Tânia Madureira² (2020) a que tivemos acesso.

Aprofundar a história do Museu a partir de fontes ainda não utilizadas ou só agora acessíveis, recorrer a investigação mais aprofundada, em curso ou já existente, valorizar

¹ Comentário ouvido durante uma visita profissional efetuada por Alda Costa e Paulo Soares ao Museu Nacional de Etnologia de Lisboa em 1986.

² Tânia Madureira recolheu dados na sua pesquisa de arquivo realizada em Maputo e Nampula no âmbito do projeto de doutoramento em Antropologia (já concluído), sobre o Museu Nacional de Etnologia de Nampula.

conhecimentos e experiências pessoais ainda não escritas, quer de práticas museológicas, quer da sua coleção e, em particular, da produção escultórica maconde, são os objetivos do presente texto.

A iniciativa da criação do Museu inseriu-se no contexto da legitimação da ocupação e do discurso colonial da época (colonizar e civilizar) e terá tido como ponto de partida os objetos reunidos por Adelino Pereira (Soares de Castro, pseudónimo literário), chefe do posto de Larde (Moma), após uma visita do governador do distrito e do interesse por este demonstrado. Adelino Pereira, que foi o primeiro “conservador” do Museu, fez parte da comissão que o governador do distrito nomeou para a sua criação, muito provavelmente ainda em 1953. Neste mesmo ano, foi enviada uma circular informando e solicitando colaboração para o projeto do Museu, processo que decorreu nos anos seguintes e enquanto o edifício do Museu, um projeto do arquiteto Mário de Oliveira (1914–2013) e do Gabinete de Urbanização do Ultramar, estava em construção. Apesar das políticas de legitimação e celebração vigentes, o projeto encontrou dificuldades de várias ordens para se materializar, pela pouca colaboração da administração a quem o Governo do Niassa fazia solicitações, por falta de orçamento, embora tivessem sido feitas diversas ofertas e, talvez, por alguma resistência por parte dos colonizados (os “indígenas”), a quem se pedia que contribuíssem com doações. Na criação deste Museu, pelo que sabemos até ao momento, não esteve envolvida a Comissão de Monumentos e Relíquias Históricas de Moçambique (CMRHM), criada em 1943 pelo Diploma Legislativo n.º 825 de 1943, publicado no Boletim Oficial n.º 8, de 20 de fevereiro (I Série), a quem competia, entre diversas funções, a constituição de coleções e museus e a quem se devem vários museus ainda hoje existentes.

A documentação consultada e reunida por Tânia Madureira confirma-se, pois, como uma importante fonte para a história do Museu Regional do Norte (Museu Regional do Niassa), o Museu de Nampula, iniciado a partir da “necessidade de se reunirem, dentro do possível, todos os objectos e utensílios fabricados pelo indígena, bem como as manifestações do seu génio artístico, em vias de se adulterarem ou mesmo se perderem” (Costa, 2013, p.161).

As manifestações do génio artístico dos africanos (os “indígenas”) haviam sido notadas e mencionadas, pelo menos, com alguma frequência, desde a década de 1930, quando pioneiros, como Felisberto Ferreirinha (1896–1953, Ferreirinha, 1938a, 1938b, 1949), chamavam a atenção para a arte dos maconde e lamentavam que ainda não tivesse sido reunida em museus, nem suscitasse mais interesse. Felisberto Ferreirinha (1938a, 1938b, 1949) continuaria, nos anos seguintes, a promover o estudo, a colecionar e a divulgar em Nampula, onde também viveu em 1943 e 1944, na Feira Franca, e novamente em Lourenço Marques, em 1949, em particular, a arte dos maconde. O Núcleo de Arte pretendia, de acordo com os seus Estatutos, entre outras ações, a criação de um museu de arte onde se incluísse uma secção para a arte indígena (Costa, 2013). A alguns interessados ou mesmo colecionadores devem-se outras iniciativas e chamadas de atenção que não alterariam, em geral, o lugar da arte praticada na colónia pelos africanos. Permaneceram dominantes o paradigma da arte africana como manifestação estética de “primitivos” e as conceções e estereótipos sobre os negros ou “indígenas”.

O Museu, que nascia em Nampula, deu prioridade, dada a sua localização e o reconhecimento da arte praticada pelos maconde, à secção de “Arte Indígena” e não é de admirar que logo em 1953 tenha sido enviada uma circular para Porto Amélia, no então distrito de Cabo Delgado, abrangendo, entre outras, a circunscrição³ dos macondes. Na mesma época, Alexandre Lobato (1915–1985), historiador e investigador, considerava ser necessário constituir um museu etnológico de Moçambique para “conservação e estudo das últimas manifestações do homem negro de Moçambique como ser primitivo” (Lobato, carta pessoal, 6 de junho, 1953) e entendia que Lourenço Marques, Beira e Nampula (no sul, centro e norte), se o fizessem, prestariam “um grande serviço à cultura da colónia”⁴. Apesar do seu interesse, Alexandre Lobato não deve ter tido nenhuma participação, nem colaboração na concretização do projeto do Museu de Nampula, nessa fase inicial, pois estava ausente de Moçambique. Mas conhecemos o seu interesse e colaboração nos vários projetos da CMRHM e as diversas propostas por si feitas, a fim de constituir coleções e criar museus em Moçambique a partir de 1968, como professor na então Universidade de Lourenço Marques e já associado ao Arquivo Histórico de Moçambique, de que foi diretor até 1977 e com o qual manteve colaboração nos anos seguintes.

O que conhecemos, até ao momento, sobre esse Museu, a sua história e as suas coleções, especificamente de etnografia e arte (maconde, em particular), desde a sua abertura e por razões ainda pouco conhecidas, pretendendo ser um museu regional, de perfil geral, e por isso envolvendo outras secções e coleções (história, numismática e história natural), deve muito ao trabalho de alguns investigadores contemporâneos, mas, também, ao interesse e ao trabalho que foi sendo realizado por diversas outras pessoas num determinado momento histórico. Desde logo, não podemos deixar de o vincular às práticas etnográficas levadas a cabo por missionários, administradores e funcionários coloniais, alguns deles “antropólogos amadores”, como referem Cláudia Castelo e Vera Marques Alves (2019). A propósito de António Rita-Ferreira (1922–2014, Casa Comum, 2022) e da sua correspondência com o antropólogo Jorge Dias, enfatizam o contributo dado por esses “antropólogos amadores” para uma visão mais abrangente e complexa da antropologia em Moçambique colonial. António Rita-Ferreira, que ocupou, entre outros, o cargo de chefe dos Serviços de Cultura Popular do Centro de Informação e Turismo de Moçambique, também se interessou, entre muitos assuntos e disciplinas, pela escultura maconde, que procurou apoiar (Centro de Informação e Turismo de Moçambique, 1972). Vale a pena consultar a sua correspondência que é uma importante fonte de informação. Adelino Pereira, associado ao Museu, pelo menos, desde 1953, embora o seu interesse e prática fossem, como sabemos, anteriores, e durante cerca de 10 anos (já não estava no Museu no início de 1963) foi, de acordo com a documentação existente, outra dessas pessoas. Foi fundamental para a concretização

³ Nos anos 1950, a zona Norte de Moçambique era designada por Niassa e integrava os distritos de Nampula, Lago e Cabo Delgado. Cada distrito incluía concelhos e circunscrições, sendo a circunscrição dos macondes, no distrito de Cabo Delgado, uma delas.

⁴ Dados recolhidos no Arquivo Histórico de Moçambique, em particular correspondência do seu diretor, Alexandre Lobato, existentes no arquivo pessoal dos autores.

do Museu, bem como nos primeiros anos do seu funcionamento, em condições de muitas dificuldades e, em certos momentos, de quase abandono. “Antropólogo amador” e, também, pela sua prática, “museólogo amador” e “conservador/curador amador”, coordenou a coleta de objetos, definiu as secções e subsecções do Museu, preparou instruções para os coletores sobre a etiquetagem, o preenchimento da ficha de catalogação dos objetos (ainda hoje existem no Museu, a par de outras fichas, as fichas originais) e a inscrição no livro de inventário (Figura 1). Identificou também, na fase de pré-inauguração em 1956, as lacunas do acervo até aí reunido. A fase que se seguiu à inauguração, que coincidiu com o alargamento do conceito inicial do Museu, de museu etnográfico para museu regional, parece ter sido ainda mais difícil do que a fase de preparação e instalação. Os donativos de empresas, das circunscrições administrativas, da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG)⁵, outros subsídios e apoios não foram capazes de substituir a persistente falta de orçamento, a indefinição da tutela e a ausência de pessoal que foram uma constante no Museu.

MN 54 K1/956/56 023

MUSEU REGIONAL DE NAMPULA			
Ordem Alfabética do Arquivo	A	N.º da Ordem	102
FICHA N.º		102	
Nome genérico do objecto	ESCULTURAS MACONDES		
Nome do objecto	"VANO VABINBILA"		
(TOCADORES DE MARIMBA)			
Nome	AMISSE CHIPATELA	Profissão	
Tribo	MACONDE	Cib	UA CHILONDA
Localidade e Morada do objecto	Povoação	Cidade	UA NA CHEMI
	Regedoria	Posto	
	Circunscrição	Distrito	CANO DELGADO
Colector			
	Data da recolha	1. 1956	

Tip. "Auriferia" - 958/51

Figura 1. Ficha do Museu Regional de Nampula relativa ao grupo escultórico *Tocadores de Marimba*, 1956.

Créditos. Gianfranco Gandolfo.

Foi possível recuperar, a partir da documentação já referida, alguma informação sobre o pessoal que, para além de Adelino Pereira, trabalhou ou prestou colaboração no Museu, quer de forma voluntária ou forçada, a troco de um subsídio ou de alimentação. Por exemplo, o nome do taxidermista que trabalhou no Museu durante um curto período (três anos) e durante as suas horas vagas: Manuel Martins Duarte, um funcionário da Fazenda, que estagiara no Museu Dr. Álvaro de Castro — o atual Museu de História Natural — e fizera formação, por correspondência, nessa especialidade, o nome dos seus auxiliares “indígenas” (os condenados Miranda e Ernesto), o nome do guarda (Mantacassa), que pertencia ao comissariado da Polícia e o nome do porteiro (Lourenço Eugénio). Em 1959, havia seis condenados “indígenas” em serviço no Museu nas áreas de limpeza e jardim. Um deles, Azaria Magena, falava português, podendo

⁵ Na cronologia elaborada por Tânia Madureira (2020) há, entre 1957 e 1959, referência a subsídios concedidos pela Fundação Calouste Gulbenkian ao Museu para apoiar a sua construção e instalação. Em 1960 e 1961 há referências a outros subsídios, um para a aldeia maconde no espaço exterior e outro para a publicação do boletim que estava a ser subsidiado pelo Instituto de Investigação Científica de Moçambique. Durante os anos 1960, a Fundação Calouste Gulbenkian apoiou outros setores em Moçambique, nomeadamente o setor das artes (bolsas para artistas, instalações e funcionamento do Núcleo de Arte).

atender e guiar visitantes. Esta situação continuou nos anos seguintes. Em documento existente no Museu com data de 22 de novembro de 1967, referem-se quatro “homens em serviço” no Museu, entre 1962 e 1967, e as regedorias a que pertenciam Tomás Cipriano Cuacheque, Miguel Mucureta, Martinho Malico e Bartolomeu Assane. Manter a funcionar o Museu deve ter sido muito difícil, principalmente dada a indefinição da tutela e a crónica falta de orçamento. A condição de condenados de alguns colaboradores implicava despesas que o Museu, praticamente sem orçamento, devia assumir.

Instalar e organizar a Biblioteca Municipal, em 1958, nas instalações do Museu e iniciar uma galeria de arte foram tarefas adicionais, não menos complicadas. Alguma pesquisa foi feita, há alguns anos, sobre esta iniciativa e sobre o movimento artístico (intervenientes, exposições, etc.) nessa zona do país (Costa, 2006). A relação que se iniciou com o Instituto de Investigação Científica de Moçambique (IICM; criado em 1955 em Lourenço Marques, pelo Decreto n.º 40 078, da Direção Geral do Ensino) permitiu, alguns anos mais tarde e apesar dos seus meios limitados, a edição dos Boletins do Museu de Nampula (George & Pereira, 1960, 1961), que tiveram um impacto considerável na divulgação de estudos e investigação já efetuada no Norte de Moçambique, mas que não conduziram a desenvolvimentos significativos no Museu. Adelino Pereira e Manuel de Avellar George, administrador, foram essenciais para essa edição (Figura 2).

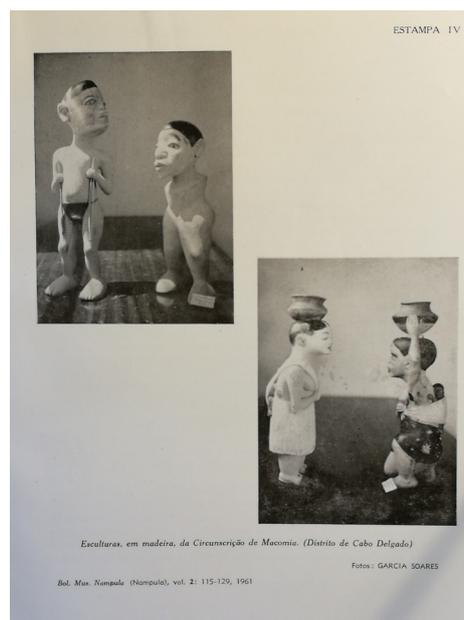


Figura 2. Esculturas (madeira clara e leve policromada) de Macomia, Cabo Delgado.

Fonte. Bol. Mus. Nampula (Nampula), vol. 2, 115–129, 1961, com fotografias de Garcia Soares.

Créditos. Gianfranco Gandolfo.

Outro museu, o Museu Dr. Álvaro de Castro foi criado em 1913 pela Portaria n.º 1 095–A, publicada no Boletim Oficial de Moçambique n.º 32, de 9 de agosto de 1913, como museu provincial e estava, desde 1959, subordinado ao IICM, que considerava na época a criação de um centro que coordenasse as atividades dos museus de história natural e dos museus de etnografia. A subordinação do Museu de Nampula (Museu Comandante Ferreira de Almeida) também foi considerada, mas não chegou

a efetivar-se, uma vez que o Instituto entendia não ter o mínimo de possibilidades financeiras para o manter (Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1963). O IICM, apesar das dificuldades que enfrentou, editou 12 volumes de memórias entre 1959–1975, resultado do trabalho de diversos investigadores e de colaboradores, os “antropólogos amadores” já referidos.

No início da década de 1960, encontrava-se construída apenas a primeira ala (a principal) do projeto arquitetónico do Museu, sendo que havia mais três previstas e estava projetada uma aldeia maconde para instalar artistas e uma oficina própria, tendo em vista “conservar intacta a sua escultura, divulgá-la e colocá-la em mercados consumidores por preços tabelados” (Madureira, 2020, p.19). É provável que se pretendesse fixar escultores em Nampula, à semelhança do que acontecia em Dar-es-Salaam e outros centros urbanos, e fomentar, não a chamada “moderna escultura maconde”, mas sim a escultura “antiga”.

A saída de Adelino Pereira do Museu, o contexto histórico, o que ocorreu nos anos seguintes com o desenvolvimento da guerra de libertação, a incapacidade de encontrar recursos e “uma melhor solução” de enquadramento para o funcionamento do mesmo (a Câmara Municipal, o IICM, o Governo) e algumas tentativas feitas para travar a degradação crescente não permitiram que a situação do Museu se alterasse para melhor. Foram diversas as chamadas de atenção para a situação que o Museu atravessava por parte de jornais e periódicos (Pena, 1971).

Apesar desta situação, entendia-se que o Museu valia pela sua secção de etnografia e continuou a ter quem se interessasse pelo seu acervo e o continuasse a estudar. Vale a pena referir o estudo levado a cabo por António Tavares Simões Capão (1970), professor do liceu local, estudioso, investigador e apreciador de museus⁶. Na sua cuidada descrição, quase um guia do Museu, merecem destaque, no pórtico da fachada as duas figuras (homem e mulher) — esculturas em relevo — esculpidas pelo mestre-escultor Chibanga Muari (Muali). Malundi é também outro dos apelidos do escultor falecido em 1995. É interessante a referência feita pelo autor desse estudo a este escultor num contexto em que os escultores, embora socialmente reconhecidos até pela administração colonial, não eram, em geral, identificados, nem assinavam os seus trabalhos. Nos anos 1950 do século XX havia 65 escultores recenseados na circunscrição dos macondes (Gandolfo, 2007), mas haviam muitos outros emigrados na Tanzânia (Dias, 1973; Wembah-Rashid, 1998).

A coleção etnográfica do Museu continuou a merecer o interesse de alguns, mas a secção de história natural, que apresentava graves problemas de conservação, parecia impossível de recuperar ou manter, acabando por ser encerrada. Nem mesmo a ação da CMRHM, que também se responsabilizava pela constituição de coleções e por museus e que trabalhava nesses anos em Moçambique e nos museus criados (1969–1972), chegou a fazer-se sentir nesse Museu, apesar de ter havido, de acordo com a documentação consultada, alguns contactos e manifestações de interesse.

Em 1971, Alexandre Lobato fez uma proposta (carta ao secretário provincial da Educação, de 24 de agosto de 1971) para que o Museu fosse convertido em Museu

⁶ Este estudo recebeu, em 1971, a pedido do seu autor, um prefácio escrito pelo Padre Alexandre Valente de Matos, da Escola de Habilitação de Professores de Marrere, Nampula.

Etnográfico do Norte, mas nada do que foi proposto chegou a materializar-se nos anos finais do colonialismo em Moçambique. Chegou a haver obras no edifício, foi pedida a colaboração da Junta de Investigações do Ultramar para a catalogação e exposição da coleção etnográfica e havia projetos para alargar o museu, instalar um laboratório de taxidermia, uma oficina de restauro de etnografia, gabinetes de trabalho, entre outros melhoramentos. O mesmo aconteceu com a proposta de instalar no primeiro andar um museu da guerra, também mencionada na carta de Lobato, para o qual o Museu Histórico-Militar, instalado na Fortaleza em Lourenço Marques, já possuía acervo considerável, que desejava transferir para um museu especializado. Com o fim da guerra e a independência em 1975, deu-se o término ou a interrupção deste e de muitos outros projetos de museus de iniciativa da CMRHM.

2. DIÁLOGOS ENTRE O PASSADO E O PRESENTE NO MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA DE NAMPULA

Em Moçambique colonial, os museus e outras instituições culturais nem sempre chegaram “a sair do papel” e os que o conseguiram, encontraram sempre muitas dificuldades para se materializar e funcionar atravessando numerosas crises, tal como acabámos de demonstrar. Foram poucos os projetos que, fruto do trabalho de muitos anos e de colaborações várias, até através da FCG, chegaram a bom porto, embora também tenham enfrentado, tal como os restantes, a falta de pessoal qualificado e a crónica falta de orçamentos. Como afirmou Alexandre Lobato em 1972, “na verdade, bibliotecas fechadas, desconhecidas, inacessíveis, não servem ninguém. Instituições culturais que se não enriquecem nem progridem dão logo ideia do seu subdesenvolvimento ou do de quem as dirige e governa” (Sopa, 1990, p.6).

Apesar desta situação, de que é exemplo esse Museu, o património herdado e muitos dos objetos-testemunho da narrativa colonial foram apropriados e “reinvestidos” de uma nova simbologia de resistência à ocupação colonial nas políticas que se seguiram, a partir da independência, como fazendo parte de uma identidade coletiva em construção, ainda que fossem, e continuem a ser, múltiplas as avaliações sobre a herança colonial e frequentes as tensões e disputas. Num Moçambique já independente, foi reconhecida a importância dos museus e dos museus já existentes, na época em número de 11, a necessidade de alargamento da rede, a inexistência de profissionais, a inadequação de infraestruturas, a carência de meios e de orçamentos. Mas neste período, também se descontinuaram museus, de que é exemplo o Museu Histórico-Militar, instalado na Fortaleza, remodelaram-se exposições e iniciaram-se novos museus (Costa, 2021).

O Serviço Nacional de Museus/Serviço Nacional de Museus e Antiguidades iniciou, a partir de 1977, esse novo ciclo. Tendo em conta o relatório da comissão encarregada de estudar o setor, fez-se diversas propostas visando alterar a situação e garantir a participação popular na preservação do património histórico-cultural. Neste processo, a realização de uma Campanha de Preservação e Valorização Cultural ocupava lugar central. Mas até que ponto a mudança política radical que constituiu a independência em 1975 e o novo discurso político eram capazes de produzir mudanças nesse contexto

social específico, tão diverso e complexo e onde as mudanças encontrariam adesão, resistência, novos conflitos e continuidades?

Apesar das muitas dificuldades surgidas, o Museu de Nampula e demais museus e monumentos da ilha de Moçambique mereceram, nesse novo contexto, prioridade na política cultural seguida. O passado e o presente dialogaram de muitas maneiras. Quando reabriu, em 25 de junho de 1977, o Museu de Nampula tinha na direção dois bacharéis em História (Maria da Luz Prata Dias e Ricardo Teixeira Duarte), dos poucos então existentes⁷, e a quem se juntou, pouco depois, Paulo Ribeiro Soares e diversos colaboradores. Alinhar o funcionamento do Museu com os objetivos da Campanha de Preservação e Valorização Cultural implicou organizar o museu para esse fim e criar setores de execução e coordenação⁸. O ensino da História, a investigação histórica, arqueológica e antropológica, o interesse pelo património histórico e cultural foram o centro das atividades então desenvolvidas. Alguns dos antigos auxiliares, admitidos nos anos 1960, foram formalmente admitidos no Museu e procuraram integrar-se, não sem conflito, no novo contexto. No espaço do Museu também se instalaram diversos escultores macondes, por altura da independência, e que davam a conhecer os novos estilos de escultura que praticavam e se haviam tornado conhecidos. A aldeia maconde pensada nos anos 1960 regressava em novos moldes. A escultura maconde ocupava no período pós-independência um lugar destacado no domínio das artes e incentivava-se a organização dos escultores em cooperativas. Neste período, o Museu desenvolveu a sua coleção de arte maconde, possuía verba para aquisições e a cooperativa de escultores viveu bons e maus momentos. Nasceu um mini-zoo, talvez uma lembrança do passado, da secção de história natural, ou influência de outros museus africanos que eram então uma referência. Manteve-se a vontade de dar uma nova vida à coleção etnográfica, de a estudar, de organizar exposições, de formar novas pessoas para o trabalho em museus. Em 1978, no relatório apresentado na “1.ª Reunião Nacional de Museus e Antiguidades” mencionava-se a realização de diversas exposições temporárias e de uma exposição permanente sobre arte moçambicana que inaugurara em junho de 1977. A partir daí foram poucos os avanços e consideráveis os recuos. Em 1980, foi montada uma exposição temporária sobre a evolução da escultura maconde a partir do acervo do Museu. Não existe um registo, um catálogo da exposição, mas quem a pensou e realizou escreveu, nos anos seguintes, sobre a escultura maconde (Duarte, 1987; Soares, 1989).

Em 1981, no âmbito da reestruturação do órgão estatal da cultura, o Museu, que não conseguira criar um quadro de pessoal mínimo, encerrou ao público no mês de julho, continuando, no entanto, a realizar atividades relacionadas com o acervo etnográfico e com a manutenção das infraestruturas. Um relatório da Secretaria de Estado da Cultura de 1983 refere a existência de 2.748 objetos, dos quais apenas 810 estavam identificados (Madureira, 2020). Uma nova política visando o reforço e a requalificação das instituições

⁷ Eram igualmente responsáveis pelos museus e pela conservação e restauro dos monumentos históricos da ilha de Moçambique.

⁸ O Serviço Nacional de Museus/Serviço Nacional de Museus e Antiguidades produziu em 1977, com esse objetivo, um documento intitulado Organização dos Museus de Maputo e Nampula com vista à concretização da Campanha de Preservação do nosso Património Histórico-Cultural (Serviço Nacional de Museus e Antiguidades, 1978).

culturais existentes, incluindo os museus, foi sendo posta em prática. No caso do Museu de Nampula tornou-se mais clara a ideia de instalar um museu nacional de etnologia (projeto que não será aqui abordado), mas também a de um projeto de arte maconde que se ocupasse da inventariação das coleções existentes em museus públicos, coleções privadas e coleções existentes fora de Moçambique, da investigação e da sua disseminação e comunicação. Chegou mesmo a esboçar-se um projeto de museu de arte maconde. Não se materializou, mas várias exposições foram realizadas no país e no estrangeiro, uma delas — “Arte Maconde: Tradição e Modernidade” — em Paris, em 1989⁹. Manteve-se, apesar do interesse e das diversas iniciativas realizadas, um grande desconhecimento sobre a coleção de arte maconde do Museu e sobre as histórias com ela relacionadas.

3. QUEM SÃO ALGUNS DOS MESTRES ESCULTORES E QUAIS AS SUAS OBRAS?

O Museu, encerrado ao público, conheceu na década de 1980 uma fase de reorganização, definiam-se e adaptavam-se os espaços necessários às funções de um museu, procuravam-se apoios, identificavam-se pessoas interessadas em trabalhar em museus que pudessem receber formação, e constituiu-se uma pequena equipa que trabalhava para garantir um melhor acondicionamento da coleção etnográfica e reunir a documentação existente sobre ela. O museu só seria reaberto em 1993, como Museu Nacional de Etnologia. Coube a Adelino Pereira, na fase de criação do Museu, preparar instruções para os coletores das diversas circunscrições administrativas procederem ao preenchimento e inscrição de etiquetas, fichas e livro de inventário. Os objetos eram identificados através de pequenas etiquetas de cartolina presas a cada objeto por meio de um cordel. Passados vários anos e dadas as dificuldades relatadas, havia no Museu, guardadas em diversos recipientes, dezenas de etiquetas separadas dos objetos a que se referiam. Não foi encontrado, até ao momento, qualquer livro de inventário, as fichas existiam, mas não havia número ou código que as relacionasse com o objeto ou a etiqueta e também não havia nenhum objeto marcado. Como identificar os objetos do acervo etnográfico do Museu e como os relacionar com as fichas existentes? Tudo teria sido bastante mais fácil se em cada ficha existissem dados como as dimensões do objeto, informações sobre os materiais e, sobretudo, fotografias de cada objeto ou mesmo desenhos, mas não era o caso. Uma parte dos objetos tinha novas fichas, havia algumas poucas fotografias resultado das primeiras ações de formação e do trabalho realizado em anos anteriores pelo Serviço Nacional de Museus/Serviço Nacional de Museus e Antiguidades, mas este não fora concluído. Remonta a este período a primeira documentação fotográfica quase completa e individualizada das esculturas e das máscaras existentes no Museu, que, juntamente com o mesmo tipo de documentação realizada nos acervos de arte e cultura maconde do Museu de História Natural (Maputo) e do Museu Nacional de Arte (Maputo), tornaram possível a preparação e organização da exposição de Paris, em 1989.

⁹ Esta exposição foi organizada e financiada conjuntamente pelos Ministérios da Cultura e dos Negócios Estrangeiros da França e de Moçambique, no âmbito dos acordos de cooperação existentes. Envolveu diversos museus em Moçambique que possuíam coleções de arte maconde, o Museu das Artes Africanas e Oceânicas, que acolheu a exposição, e outros museus e colecionadores europeus que emprestaram peças da sua coleção, incluindo museus de Portugal. Foi produzido um catálogo referenciado no presente texto (Madureira, 2020).

Mencionam-se os objetivos, enfoques e metodologias de pesquisa adotados para entender melhor o processo inicial de formação do acervo do Museu e a sua documentação. Reconstruir *a posteriori* um processo realizado, num determinado momento histórico, por um conjunto de pessoas, merecedoras de respeito e reconhecimento, mas sem competências específicas em museologia, apresenta dificuldades consideráveis. Os estudos já realizados e mais recentemente os trabalhos de Tânia Madureira e de Alda Costa contribuem para a reconstrução do contexto em que o Museu foi criado e do modo como foram reunidas as suas heterogêneas coleções. O nosso interesse específico leva-nos a concentrar a atenção sobre a coleção de esculturas produzidas por escultores maconde. Apesar das várias limitações e lacunas de informação, parece possível retirar do anonimato e do esquecimento a que estão votados os autores de uma parte das esculturas existentes no Museu e as suas histórias. Nos contextos políticos, quer antes, quer depois da independência, ainda que diferentes e devido às práticas museológicas seguidas, esta produção escultórica, os seus autores e as suas histórias não tiveram, até ao momento, a atenção e o reconhecimento merecidos, permanecendo como testemunhos inertes do passado. Acredita-se que os resultados da pesquisa podem ser considerados também uma contribuição para a história da arte em Moçambique. A investigação iniciada no fim dos anos 1980, com vista à exposição “Arte Maconde: Tradição e Modernidade” em Paris, continuou, uma década depois, com o *Projeto Arte Maconde*. As ações realizadas mostraram a necessidade de desenvolver um estudo sobre as diferentes escolas de escultura, linguagens artísticas e artistas mais destacados no panorama da arte maconde (Figura 3, Figura 4 e Figura 5). Esta necessidade identificada já há alguns anos continua hoje válida, uma vez que também no panorama mais geral da arte moçambicana, as principais figuras de artistas de origem maconde não encontram o merecido reconhecimento. O ponto de partida tem sido a documentação disponível no Museu Nacional de Etnologia de Nampula, constituída principalmente por fichas, consideradas as fichas iniciais no processo de registo e catalogação do acervo e três listas de objetos propostos para aquisição, enviados e depois recebidos no Museu, originários da circunscrição dos macondes. Dada a falta de fotografias dos objetos nas fichas existentes, temos recorrido a outras imagens que podem ser associadas à coleção inicial do Museu, isto é, ao conjunto de objetos reunidos para a sua inauguração, em 23 de agosto de 1956.



Figura 3. Mulher (madeira com pátina, parcialmente tingida), 1956.

Autor. Chibanga Muali Malundi.

Créditos. Gianfranco Gandolfo.

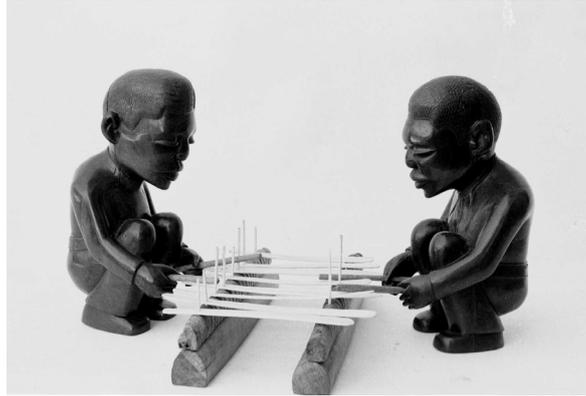


Figura 4. Grupo escultórico *Tocadores de Marimba*, 1956.

Autor. Amisse Chipatela.

Créditos. Gianfranco Gandolfo.



Figura 5. Busto de mulher (*madeira/pau preto com escafições em relevo*).

Autor. Chibanga Muali Malundi.

Créditos. Gianfranco Gandolfo.

3.1. AS FICHAS ORIGINAIS (1954/1956)

Cada ficha tem um número de registo com base numa ordem alfabética do arquivo e numa ordem numérica. As letras do alfabeto não parecem referir-se a uma classificação das coleções e cada letra do alfabeto não parece conter o mesmo número de fichas. Com alguma aproximação pode chegar-se a este resultado: A (1–699), B (700–1499), C (1500–2099), D (2100–2999), E (3000–3521?). Em 1983, conforme o relatório da Secretaria de Estado da Cultura, constam como estando registados 2.748 objetos, dos quais 810 documentados. Em cada ficha, no campo dedicado ao nome gentílico do objeto e ao dialeto, existe uma descrição muito limitada do objeto, faltam por completo informações sobre as dimensões, sobre o material, a técnica e, sobretudo, faltam fotografias do objeto. Seguem-se, bastante pormenorizadas, informações sobre o detentor do objeto, o coletor, a data de recolha e as referências ao lugar de recolha. Completam a ficha, às vezes, anotações à mão, sobre a forma de aquisição (Figura 6).

NR 2

MUSEU REGIONAL DE NAMPULA

Ordem Alfabética do Arquivo C N.º de Ordem 1645

FICHA N.º 1645

Nome gentílico do objecto LICHINAMO Dialecto MACONDE

Tradução em Português DANÇARINO DO "MAPICO"

Utilização _____

Nome MATEETE MBONDALA Profissão ESCULTOR

Tribo MACONDETA Cia MULANDA

Povoação NHAHAGALA Chefado BACAR

Regedoria RTICAMA Posto NANGADE

Circunscrição PALMA Distrito CABO DELGADO

Colector _____ Morada _____

Data da recolha 21 / 3 / 56

In - A. A. E. E. 68/8-R

Figura 6. Ficha do Museu Regional de Nampula relativa à escultura dançarino do Mapico e máscara (parte de um grupo escultórico), 1956.

Créditos. Gianfranco Gandolfo.

É preciso chamar a atenção para o facto de a divisão administrativa não coincidir com a definição etnolinguística da população, criando situações em que, por exemplo, obras realizadas por escultores macondes que residiam fora da circunscrição dos macondes não foram identificadas como tal. Há também a considerar situações de outra natureza como a que mencionamos a seguir. O escultor Amisse Chipatela, que juntamente com Chibanga Muali Malundi, é reconhecido como sendo um mestre da escultura maconde, de acordo com as informações escritas numa fotografia sua existente no Museu, seria filho de pai macua e de mãe maconde. Na ficha existente surge também alguma dúvida sobre a figura do detentor. De facto, apenas algumas poucas fichas apresentam a palavra “artista” escrita por cima da palavra “detentor”, deixando a dúvida sobre se a designação de “detentor” significa também o autor da escultura. Decidiu-se reconhecer como sendo dos autores todos os nomes referidos nas fichas como detentores. Considerando a data de inauguração do Museu, foram analisadas apenas as fichas relativas aos anos 1954, 1955 e 1956, que diziam respeito a escultores macondes, para as poder comparar e relacionar com as imagens que temos do período correspondente e com os documentos de envio e receção de peças da circunscrição dos macondes (09/04/1956 e 18/04/1956) que se encontram no Museu. Numa primeira abordagem quantitativa, nota-se que há 100 peças identificadas como macondes, nove do ano 1954, 38 do ano 1955 e 53 do ano 1956. Se consideramos os documentos de envio e receção de esculturas da circunscrição dos macondes para o Museu de Nampula, em 9 de abril de 1956 e 18 de abril de 1956, respetivamente, em grande parte coincidentes, encontra-se uma descrição sumária de 33 objetos em um documento e de 27 objetos em outro. A sequência das letras A/B/C/D/E e da numeração das fichas não corresponde à data de recolha que consta na parte inferior da ficha, confirmando que não são coincidentes a data de recolha, data de entrada no museu e data de registo do objeto. Parece correto pensar que os objetos, referidos nos dois documentos, recolhidos na circunscrição dos macondes e recebidos no Museu em número de 27, fazem parte dos 53 registados nas fichas do ano 1956. Os 26 objetos em falta teriam sido, provavelmente, recolhidos em Palma, Mocímboa da Praia, Macomia, Quissanga e Porto Amélia.

3.2. AS IMAGENS (1957/1963)

As primeiras imagens disponíveis do acervo do Museu não constam das fichas originais de registo, mas aparecem em várias fontes que, em termos temporais, correspondem ao período em referência. Referimo-nos a um álbum fotográfico oferecido à FCG em 1957, que apoiou financeiramente a criação do Museu, aos Boletins do Museu de Nampula (George & Pereira, 1960, 1961) e a um álbum fotográfico realizado pelo IICM em 1963 (Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1963), por ocasião dos 50 anos do Museu Dr. Álvaro de Castro. O álbum oferecido à FCG inclui fotografias de algumas peças do Museu e fotografias de conjunto das vitrines da exposição. O Boletim Número 1 tem fotografias de conjunto de pequenos grupos de peças, tais como máscaras, esculturas de dimensão natural relativas à dança do mapico, esculturas de madeira clara e de pau preto — essas últimas esculturas de temática religiosa. No Boletim Número 2 há fotografias de um grupo de máscaras, uma fotografia de conjunto de várias esculturas e várias esculturas fotografadas individualmente e com mais pormenor (Figura 7). O álbum *Esculturas do Povo Maconde* é composto por fotografias individuais de peças pertencentes a diferentes entidades (Museu Dr. Álvaro de Castro, Museu de Nampula e talvez a coleções particulares), que se podem reconhecer com base na documentação atualmente em nossa posse, apesar do álbum não conter qualquer referência à origem das peças. Ainda não tivemos acesso ao conjunto de fotografias reunidas por Margot Dias (1973) relativas ao intervalo temporal considerado, mas esperamos que possam vir a estar disponíveis em breve. O estudo comparado de tal documentação visual, se nos focarmos exclusivamente na produção escultórica maconde, sem considerar as máscaras e esculturas de outros grupos etnolinguísticos, permite identificar de forma segura 37 esculturas pertencentes ao acervo original do Museu. Alguns destes objetos não parecem constar das coleções atuais do Museu, sendo necessário mais trabalho de pesquisa e documentação.

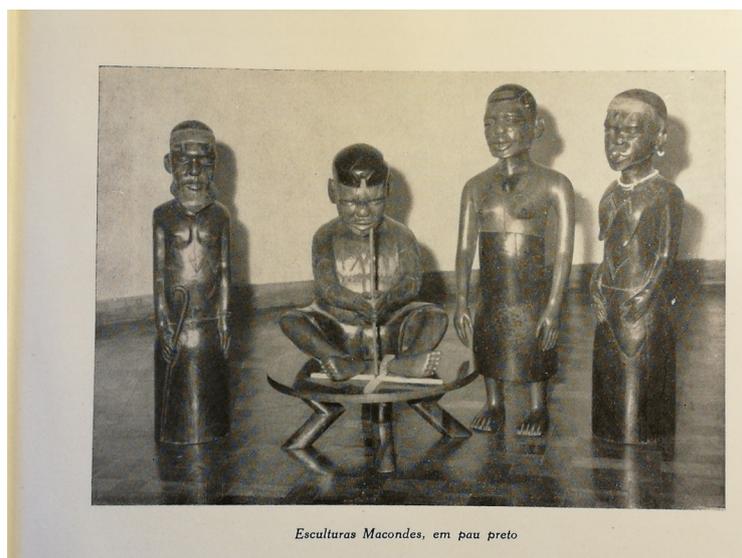


Figura 7. Grupo de esculturas (madeira/pau preto/pau rosa com pátina, parcialmente tingidas e com escaurificações em relevo. Reconhecem-se no centro esculturas da autoria de Chibanga Muali Malundi)

Fonte. Bol. Mus. Nampula (Nampula), vol.2: 115-129, 1961 com fotografias de Garcia Soares

Créditos. Gianfranco Gandolfo

3.3. Os ARTISTAS ESCULTORES

O conjunto de esculturas, com base nas imagens disponíveis e nas informações contidas nas legendas dos dois boletins do Museu, pode ser dividido em dois grupos: (a) esculturas da zona costeira (Palma, Mocímboa da Praia, Macomia, Quissanga e Porto Amelia) e (b) esculturas do planalto dos macondes. Na sua generalidade, as esculturas da costa são feitas com madeiras claras, leves, macias e coloridas artificialmente. Os materiais utilizados e as técnicas escultóricas são as mais próximas das que são usadas para fazer máscaras. Quanto aos escultores, em Palma há referência aos nomes de Namba Magoma, Iohane, Miteda Valaviango, Chibuana, Balide Tamulungo, Cacime Muenta e Matete Mepondala, os dois últimos, autores de um conjunto de figuras, a maioria de dimensão natural, praticando o ritual do mapico (Figura 8 e Figura 9). As esculturas provenientes de Macomia, registadas em grande parte como oferta da administração de Macomia, são consideradas como sendo de autor desconhecido. Encontram-se, entre elas, as figuras do senhor administrador, do secretário e do cipaio, os representantes do poder na época. As esculturas, que representam de forma realista essas figuras, revelam ironia. No roteiro do museu, que aparece no Boletim Número 1, encontra-se descrito que algumas das peças de umbila e de sumaumeira brava, de escultores de Macomia e Mocímboa da Praia, representavam europeus com deformações físicas de intuitos críticos, denunciam também artistas, mas de escola diferente da dos macondes (George & Pereira, 1960). Américo Pires de Lima (1943), em *Explorações em Moçambique*, refere-se aos materiais de interesse etnográfico recolhidos durante o serviço médico-militar prestado nas forças expedicionárias ao longo do litoral do Niassa em 1917. Depois de analisar e descrever os quatro “manipansos” adquiridos em Mocímboa da Praia e hoje conservados no Instituto de Antropologia da Universidade de Porto, refere que foi informado que os macondes também esculpem caricaturas de brancos (Lima, 1943). As esculturas provenientes da circunscrição dos macondes foram recolhidas em Bomela (Bichali, Nancodia, Simão), Capoca (Chomali, Malane), Chilave (Chata) e Bauala (Elangape, Chauaca, Vicente, Jaguavila, Chaba). Entre todos, em termos de qualidade e de quantidade (em um conjunto de aproximadamente 20 esculturas registadas nas fichas), há dois escultores que ainda hoje são reconhecidos pelos outros escultores macondes como mestres: Chibanga Muali e Amisse Chipatela (Figura 10 e Figura 11). As fichas, mesmo não apresentando critérios uniformes e científicos de preenchimento, referem-se a eles, na identificação do detentor, como sendo “artistas”. A circunscrição de origem dos dois é a dos macondes, mas faltam referências à regedoria e à povoação. Este facto pode sugerir que os dois produziram a maior parte das esculturas durante uma estadia prolongada em Nampula, na fase inicial da criação do Museu, e a sua importância parece confirmada pela existência de fotografias de Chipatela no Boletim do Museu e do próprio Chibanga na documentação do museu. Tendo em conta que no total das fichas analisadas e preenchidas nos anos mencionados, menos de metade têm o nome do autor e que, entre elas, cerca de metade são referidas a Amisse Chipatela, a Chibanga Muali e a Matete Mepondala, um número considerável de fichas de esculturas não inclui o nome do autor. Os três escultores referidos poderiam ser mencionados e valorizados como sendo mestres, não só com base no presente estudo limitado, mas

também porque foram, ao longo de investigações realizadas nas últimas décadas, indicados por diversos escultores, em particular os dois primeiros. Os escultores Chibanga e Chipatela eram originários do planalto de Mueda e o escultor Mepondala das zonas baixas, do litoral de Cabo Delgado.



Figura 8. Dançarino do Mapico e máscara (parte de um grupo escultórico), 1956.

Autor. Matete Mepondala.

Créditos. Gianfranco Gandolfo.



Figura 9. Mulher participante na dança do Mapico (parte de um grupo escultórico), 1956.

Autor. Matete Mepondala.

Créditos. Gianfranco Gandolfo.

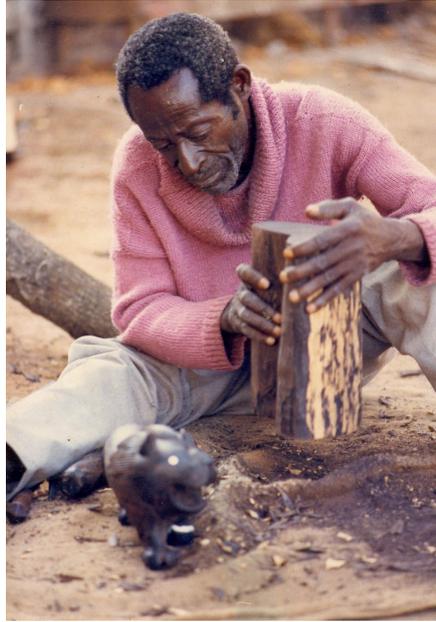


Figura 10. Fotografia do escultor Chibanga Muali Malundi a trabalhar, Maputo, 1988.

Créditos. Gianfranco Gandolfo.



Figura 11. Fotografia do escultor Amisse Chipatela, muito provavelmente da autoria do fotógrafo Sérgio Martins, 1956.

Créditos. Gianfranco Gandolfo.

4. NOTAS FINAIS

Em jeito de conclusão, parece possível fazer algumas reflexões a partir do conjunto de informações disponíveis sobre a origem geográfica das peças, as relações entre os escultores e as autoridades coloniais, as madeiras que eram utilizadas, as tipologias e as temáticas das esculturas, as encomendas, entre outros aspetos. Sobre a originalidade das esculturas e as influências do contexto em que os escultores viviam já se escreveu bastante, nesse caso basta referir Maria Leonor Correia de Matos (1979) e Margot Dias (1973), no que diz respeito aos acervos do Museu de História Natural (Maputo) e do Museu

Nacional de Etnologia (Nampula). É difícil imaginar que os artistas pudessem manter-se “puros” e independentes das autoridades coloniais, dos missionários, dos viajantes e comerciantes interessados nas suas produções artísticas. Basta dizer que só o facto de ser reconhecido como artista e escultor evitava que se fosse submetido ao trabalho forçado. O mesmo acontecia se pertencesse à comunidade da Igreja Católica (Cazzaniga, 1994). Se observarmos o conjunto inicial das esculturas maconde do Museu de Etnologia de Nampula e as compararmos com o roteiro que aparece no Boletim Número 1 (George & Pereira, 1960), parece poder concluir-se que a maioria das esculturas foram produzidas por encomenda, a pedido de quem estava envolvido na criação e organização do Museu para ilustrar e integrar as várias secções temáticas (caça, pesca, agricultura, ritos de passagem, danças folclóricas, música, jogos, cenas da vida doméstica, de entre outras).

O mesmo Boletim inclui uma secção designada por “Estatuária”, o que pode indicar que se considerava que as outras esculturas produzidas não tinham o mesmo valor. As esculturas de Chibanga Muali, Amisse Chipatela e Matete Mepondala, que se destacam pela sua qualidade escultórica, não chamam a atenção, na sua maioria, pela originalidade temática. Um pequeno número de esculturas, provavelmente adquiridas ao próprio autor sem terem sido encomendadas, destacam-se nesse conjunto pelo estilo, linguagem e temática, mas sobre elas há pouca informação, não se conhecendo sequer o nome do escultor. Será casual ou haverá alguma razão que desconhecemos? Houve mais pessoas envolvidas neste processo de seleção ou aquisição? A coleção do Museu deve continuar acessível a todos os que se interessem por compreender melhor a história de cada objeto. Mais vozes se fazem necessárias.

Outras fontes tais como documentos escritos, correspondência, fotografias, entre outras, são importantes para continuar a produzir conhecimento sobre a coleção. Novas hipóteses se podem esboçar para continuar a estudar esta importante produção artística, os seus autores e mestres escultores. As pessoas a quem o Museu serve merecem poder usufruir desses recursos e do seu património cultural, conhecendo melhor e de forma mais transparente a sua história (Figura 12).



Figura 12. Museu Nacional de Etnologia, Nampula. Visita escolar, 2021. A ladear a porta de entrada, são visíveis os baixos relevos da autoria de Chibanga Muali Malundi, 1956.

Créditos. Alda Costa.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi financiado no âmbito da “Knowledge for Development Initiative”, pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P. (n.º 333162622) no contexto do projeto *Memories, cultures and identities: How the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?*.

REFERÊNCIAS

- Capão, A. T. S. (1970). *Aspectos etnográficos do distrito de Moçambique: Contribuição para o estudo do homem moçambicano* [Manuscrito não publicado].
- Casa Comum. (2022). *António Rita-Ferreira*. http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_9571
- Castelo, C., & Alves, V. M. (2019). Sobre a distância entre a “situação colonial” em Moçambique e o luso-tropicalismo: Carta de António Rita-Ferreira para Jorge Dias, com artigo anexo. *Etnográfica*, 23(2), 417–438. <https://doi.org/10.4000/etnografica.6964>
- Cazzaniga, R. C. (1994). *Missão de Nangololo (1924-1994): Actos dos apóstolos do século XX*. Edibosco.
- Centro de Informação e Turismo de Moçambique. (1972). *Informação n.º 1/72: A moderna escultura maconde e a conveniência em ser fomentada dentro de moçambique*. Serviços de Cultura Popular.
- Costa, A. (2006). Em busca de elementos para uma história da arte em Nampula: A propósito da celebração dos 50 anos do Museu Nacional de Etnologia. In P. G. Kulyumba (Ed.), *Museu Nacional de Etnologia: 50 anos preservando a nossa história* (pp. 43–49). CIEDIMA; Museu Nacional de Etnologia.
- Costa, A. (2013). *Arte em Moçambique: Entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004)*. Babel; Verbo.
- Costa, A. (2021). Notas sobre museus, exposições e discursos de representação do passado e do presente. In M. L. Martins & R. Silva (Eds.), *Culturas e turismo: Reflexões sobre o património, as artes e a comunicação intercultural* (pp. 13–24). <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.48.2>
- Dias, M. (1973). *O fenómeno da escultura maconde chamada “moderna”*. Centro de Estudos de Antropologia Cultural; Junta de Investigações do Ultramar.
- Duarte, R. T. (1987). *Escultura maconde*. Núcleo Editorial, Departamento de Arqueologia e Antropologia; UEM.
- Ferreirinha, F. (1938a). Da arte indígena: Um ensaio sobre os macondes, parte I. *Seara Nova* (545), 382–384.
- Ferreirinha, F. (1938b). Da arte indígena: Um ensaio sobre os macondes, parte II. *Seara Nova* (546), 409–412.
- Ferreirinha, F. (1949). A estatuária dos macondes. *Boletim da Sociedade de Estudos da Colónia de Moçambique*, (63), 19–33.
- Gandolfo, G. (2007). A escultura makonde. In Musée historique de Villèle (Ed.), *Dominique Makondé: Mozambique, La Réunion* (pp. 53–59). Musée de Villèle ; Saint-Gilles-les-Hauts.
- George, M. de A., & Pereira, A. (1960). *Boletim do Museu de Nampula/Museu Regional Camandante Ferreira de Almeida*, 1.
- George, M. de A., & Pereira, A. (1961). *Boletim do Museu de Nampula/Museu Regional Camandante Ferreira de Almeida*, 2.
- Instituto de Investigação Científica de Moçambique. (1963). *Esculturas do povo maconde*.

- Instituto de Investigação Científica de Moçambique. (1967). *Relatório do Instituto de Investigação Científica de Moçambique*.
- Lima, A. P. de. (1943). *Explorações em Moçambique*. Agência Geral do Ultramar.
- Madureira, T. (2020). *Cronologia – Museu de Nampula* [Manuscrito não publicado].
- Matos, M. L. C. de. (1979). *Museu de História Natural: O que é e como visitá-lo*. Universidade Eduardo Mondlane.
- Pena, A. (1971, 10 de outubro). Museu de Nampula: Quem lhe deita a mão? *Tempo*, (56), 48–51.
- Serviço Nacional de Museus e Antiguidades. (1978). *1ª Reunião Nacional de Museus e Antiguidades: Relatórios e conclusões*.
- Soares, P. R. (1989). Meio século de transição numa escola de escultura africana. In Association Française d'Action Artistique (Ed.), *Art makondé: Tradition et modernité* (pp. 112–121). Association Française d'Action Artistique.
- Sopa, A. (1990). Alexandre Lobato: Notícia bio-bibliográfica (1915-1985). *Boletim Informativo dos Serviços Culturais da Embaixada de Portugal em Maputo*, 3–12.
- Wembah-Rachid, J. A. R. (1998). *Three decades of makonde art in Tanzania* [Manuscrito não publicado].

NOTAS BIOGRÁFICAS

Alda Costa, moçambicana, é museóloga, historiadora da arte (área em que se doutorou na Universidade de Lisboa em 2005) e professora auxiliar (aposentada) da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), Moçambique. A sua experiência profissional inclui o ensino, a planificação curricular, a museologia e o património e a gestão cultural, tendo exercido a função de diretora na Direção de Cultura na UEM (2010–2021). É autora de manuais, artigos, capítulos em livros e catálogos e livros como *Arte em Moçambique* (2013).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4725-9063>

Email: alda.costa@uem.mz

Morada: Av. Julius Nyerere, 3453, Maputo, Moçambique

Gianfranco Gandolfo (1947-2024), ítalo moçambicano, arquiteto, pesquisador e colecionador de arte. Desde meados dos anos 1980 colaborou com os Ministérios da Educação e da Cultura em Moçambique, Museus Nacionais de Arte e de Etnologia, em Maputo e Nampula. Coordenou projetos de documentação, digitalização e divulgação de arte moçambicana. Curador e realizador de várias exposições dentro e fora de Moçambique, tem diversas publicações e experiências editoriais no campo da arte e da cultura material.

Submetido: 13/12/2024 | Aceite: 07/04/2025



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.