



REVISTA LUSÓFONA DE
ESTUDOS CULTURAIS

LUSOPHONE JOURNAL OF
CULTURAL STUDIES

**MUSEUS, COLEÇÕES E EXPOSIÇÕES,
COLONIAIS, ANTICOLONIAIS E PÓS-COLONIAIS**

**COLONIAL, ANTI-COLONIAL AND POST-COLONIAL
MUSEUMS, COLLECTIONS AND EXHIBITIONS**

2020
volume VII | n. 2

Editores | *Editors*

Moisés de Lemos Martins

João Sarmiento

Alda Costa

Diretor | *Journal Editor*

Moisés de Lemos Martins



CECS
centro de estudos
de comunicação
e sociedade
PUBLICAÇÃO



Título | Title: Museus, coleções e exposições, coloniais, anticoloniais e pós-coloniais | *Colonial, anti-colonial and post-colonial museums, collections and exhibitions*

Diretor | Journal Editor: Moisés de Lemos Martins (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

Diretora Adjunta | Associate Editor: Zara Pinto-Coelho (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

Editores Temáticos | Issue Editors vol. 7, nº 2 dezembro de 2020 | December 2020

Moisés de Lemos Martins (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

João Sarmiento (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

Alda Costa (Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique)

Conselho Editorial | Editorial Board

Albertino Gonçalves (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Alda Costa (Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique), Aldina Marques (CEHUM, Universidade do Minho, Portugal), Alexandre Costa Luís (Universidade da Beira Interior, Portugal), Ana Carolina Escosteguy (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil), Ana Gabriela Macedo (CEHUM, Universidade do Minho, Portugal), Ana Paula Coutinho (Universidade do Porto, Portugal), Annabelle Sreberny (Universidade de Londres, Reino Unido), Annamaria Palácios (Universidade Federal da Bahia, Brasil), Antônio Hohlfeldt (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil), Armando Jorge Lopes (Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique), Barbie Zelizer (Universidade da Pensilvânia, EUA), Carlos Assunção (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal), Catarina Moura (Universidade da Beira Interior, Portugal), Cátia Miriam Costa (ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, Portugal), Eduardo Costa Dias (ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, Portugal), Elton Antunes (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), Emília Araújo (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Fabio La Rocca (Universidade Paul-Valéry, Montpellier 3, França), Felisbela Lopes (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Fernanda Ribeiro (Universidade do Porto, Portugal), Fernando Paulino (Universidade de Brasília, Brasil), Helena Machado (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Helena Pires (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Helena Sousa (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Isabel dos Guimarães Sá (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Isabel Ferin (Universidade de Coimbra, Portugal), Isabel Macedo (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Janet Wasko (Universidade de Oregon, EUA), Jean Martin Rabot (CECS, Universidade do Minho, Portugal), João Victor Gomide (Universidade FUMEC, Brasil), José Carlos Venâncio (Universidade da Beira Interior, Portugal), José Casquilho (Universidade Nacional Timor Lorosa'e, East Timor), José Manuel Pérez Tornero (Universidade Autònoma de Barcelona, Espanha), José Roberto Severino (Universidade Federal da Bahia, Brasil), Joseph Straubhaar (Universidade do Texas, EUA), Juremir Machado da Silva (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil), Luís António Santos (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Lurdes Macedo (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Madalena Oliveira (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Manuel Pinto (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Maria da Luz Correia (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Maria Immacolata Vassallo de Lopes (Universidade de São Paulo, Brasil), Maria Manuel Baptista (Universidade de Aveiro, Portugal), Mário Matos (CEHUM, Universidade do Minho, Portugal), Messias Bandeira (Universidade Federal da Bahia, Brasil), Muniz Sodré (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil), Nélia del Bianco (Universidade de Brasília, Brasil), Neusa Bastos (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil), Paula Bessa (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Paulo Bernardo Vaz (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), Paulo Osório (Universidade da Beira Interior, Portugal), Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal), Raúl Fuentes Navarro (Universidade de Guadalajara, México), Regina Pires Brito (Universidade Mackenzie de São Paulo, Brasil), Rita de Cássia Aragão Matos (Universidade Federal da Bahia, Brasil), Rita Ribeiro (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Rosa Cabecinhas (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Sara Pereira (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Silvana Mota Ribeiro (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Silvino Lopes Évora (Universidade de Cabo Verde, Cabo Verde), Sonia Livingstone (London School of Economics, Reino Unido), Teresa Ruão (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Urbano Sidoncha (Universidade da Beira Interior, Portugal), Vincenzo Susca (Universidade Paul-Valéry, Montpellier 3, França), Vítor Sousa (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Xosé López García (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Zara Pinto Coelho (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

Conselho Consultivo | Advisory Board

Alain Kiyindou (Universidade de Bordéus, França), Albino Rubim (Universidade Federal da Bahia, Brasil), Aníbal Alves (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Cláudia Leite (Theatro Circo, Braga, Portugal), Edilene Dias Matos (Universidade Federal da Bahia, Brasil), Eloy Rodrigues (SDUM, Universidade do Minho, Portugal), José Bragança de Miranda (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), José Teixeira (CEL, Universidade do Minho, Portugal), Maria Eduarda Keating (CEHUM, Universidade do Minho, Portugal), Margarita Ledo Andión (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Michel Maffesoli (Universidade Paris Descartes, França), Miquel de Moragas (Universidade Autònoma de Barcelona, Espanha), Murilo César Ramos (Universidade de Brasília, Brasil), Norval Baitello Junior (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil), Orlando Grossegeisse (CEHUM, Universidade do Minho, Portugal), Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal), Philippe Joron (Universidade Paul-Valéry, Montpellier 3, França)

Produção Editorial | Editorial Production

Assistente Editorial | *Editorial Assistant:* Isabel Macedo (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

Direção de Arte Gráfica e Digital | *Graphic and Digital Art Direction:* Alberto Sá & Pedro Portela (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

Edição Gráfica e Digital/Indexação | *Graphic and Digital Edition/Indexation:* Marisa Mourão (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

Revisores vol. 7, nº2 | Reviewers of vol. 7, nº2

Ana Carmen Palhares Ferreira (Fundação Joaquim Nabuco, Brasil), Ana Cláudia Mei (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil), Ana Francisca Azevedo (Universidade do Minho, Portugal), Bart Paul Vanspauwen (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Cátia Miriam Costa (ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, Portugal), Daniel Brandão (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Helena Pires (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Isabel Ferin (Universidade de Coimbra, Portugal), José Cláudio Oliveira (Universidade Federal da Bahia, Brasil), Luís Cláudio Ribeiro (Universidade Lusófona, Portugal), Luís Cunha (CRIA, Universidade do Minho, Portugal), Lurdes Macedo (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Maria Augusta Babo (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Maria do Carmo Piçarra (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Maria Isabel Roque (Universidade Europeia, Portugal), Massimo di Felice (Universidade de São Paulo, Brasil), Olga Iglésias (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Paulo Bernardo Vaz (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), Regina Pires Brito (Universidade Mackenzie de São Paulo, Brasil), Rita Ribeiro (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Rodrigo Portari (Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil), Rosa Cabecinhas (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Rui Proença Garcia (Universidade do Porto, Portugal), Silvino Lopes Évora (Universidade de Cabo Verde, Cabo Verde), Tadeu Feitosa (Universidade Federal do Ceará, Brasil), Teresa Cruz e Silva (Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique), Vítor de Sousa (CECS, Universidade do Minho, Portugal), Zara Pinto-Coelho (CECS, Universidade do Minho, Portugal)

Indexação e avaliação | Indexation and evaluation

ERIH PLUS | RepositórioUM | RCAAAP | Google Scholar | ROAD | BASE | JournalTOC's | Open Access in Media Studies

URL: <https://rlec.pt/> **Email:** rlec@ics.uminho.pt

Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies é editada semestralmente (2 volumes/ano), em formato bilingue (Português e Inglês). Os autores que desejem publicar artigos ou resenhas devem consultar o URL da página indicado acima.
The journal Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies is published twice a year and is bilingual (Portuguese and English). Authors who wish to submit articles for publication should go to URL above.

Editora | Publisher:

CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
Universidade do Minho
Campus de Gualtar
4710-057 Braga – Portugal

Telefone | Phone: (+351) 253 601751

Fax: (+351) 253 604697

Email: cecs@ics.uminho.pt

Web: www.cecs.uminho.pt

Direitos de Autor (c) 2020 Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies |

Copyright (c) 2020 Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies



Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ISSN: 2184-0458 // **e-ISSN:** 2183-0886

Depósito legal | Legal deposit: 166740/01



Esta publicação é financiada por fundos nacionais, através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Financiamento Plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade 2020-2023 (que integra as parcelas de financiamento base, com a referência UIDB/00736/2020, e financiamento programático, com a referência UIDP/00736/2020). É ainda financiada 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. (nº 333162622).

This publication is funded by national funds, through Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., within the scope of the Multiannual Funding of the Communication and Society Research Centre 2020-2023 (which integrates base funding, with the reference UIDB/00736/2020, and programmatic funding, with the reference UIDP/00736/2020). It is also funded within the scope of the “Knowledge for Development Initiative”, by Rede Aga Khan para o Desenvolvimento and by FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P. (nº 333162622).

SUMÁRIO | CONTENTS

Museus, coleções e exposições, coloniais, anticoloniais e pós-coloniais: nota introdutória	7
<i>Colonial, anticolonial and post-colonial museums, collections and exhibitions: introductory note</i> Moisés de Lemos Martins, João Sarmento & Alda Costa	
<hr/>	
ARTIGOS TEMÁTICOS THEMATIC ARTICLES	13
À procura de Moçambique no Museu Nacional de Etnologia, Portugal	15
<i>Searching for Mozambique at the National Museum of Ethnology, Portugal</i> João Sarmento & Moisés de Lemos Martins	
Reconfigurações do lusotropicalismo em museus monumentais de países de língua portuguesa	33
<i>Reconfigurations of Lusotropicalism in monumental Lusophone museums</i> Lília Abadia	
Descolonizar o museu: exposição e mediação dos espólios africanos em museus europeus	53
<i>Decolonising the museum: exhibition and mediation of African collections in European museums</i> Maria Isabel Roque	
Objetificação da música chope no quadro da “Primeira Exposição Colonial Portuguesa” (Porto, 1934)	73
<i>Objectification of the Chopi music in the “First Portuguese Colonial Exhibition” (Porto, 1934)</i> Eduardo Adolfo Lichuge	
O ex-jogador de futebol Arthur Friedenreich em museus da cidade de São Paulo	93
<i>Ex-soccer player Arthur Friedenreich in museums in the city of Sao Paulo</i> Bruno Abrahão, Francisco Caldas & Antonio Soares	
A exotização no período colonial e pós-colonial: o caso de Portugal dos Pequenitos	113
<i>Exotization in the colonial and post-colonial period: the case of Portugal dos Pequenitos</i> Antunes Rafael Kaiumba Pinto & Maria Manuel Baptista	
As danças do Nordeste brasileiro nos museus sobre Luiz Gonzaga “o rei do baião”	125
<i>The Northeastern Brazilian dances in the museums about Luiz Gonzaga “the king of baião”</i> Carla Almeida, Bruno Abrahão & Francisco Caldas	
<hr/>	
VARIA VARIA	147
Crítica à realidade em <i>Terra sonâmbula</i> e <i>Chuva braba</i>: cultura, lirismo e memórias	149
<i>Critique to reality in Terra sonâmbula and Chuva braba: culture, lyricism and memories</i> Martins Mapera	
Memórias e construção de narrativas das rádios ocidentais sobre África	167
<i>Western radio memories and narrative construction on Africa</i> Celestino Joanguete	
Literatura e turismo no digital: o caso de Lisboa e Fernando Pessoa	185
<i>Literature and tourism in digital: Lisbon and Fernando Pessoa</i> Bruno Barbosa Sousa & Ana Margarida Anjo	

LEITURAS | BOOK REVIEW

203

Recensão do livro *A invenção do assimilado. Paradoxos do colonialismo em Moçambique*

205

*Book review of *A invenção do assimilado. Paradoxos do colonialismo em Moçambique**

Vítor de Sousa



**MUSEUS, COLEÇÕES E EXPOSIÇÕES, COLONIAIS,
ANTICOLONIAIS E PÓS-COLONIAIS: NOTA INTRODUTÓRIA**
**COLONIAL, ANTICOLONIAL AND POST-COLONIAL MUSEUMS,
COLLECTIONS AND EXHIBITIONS: INTRODUCTORY NOTE**

Moisés de Lemos Martins

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Portugal

João Sarmento

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Portugal

Alda Costa

Direção de Cultura, Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique

O encontro de públicos com coleções e exposições, num determinado espaço, tem uma história longa e complexa (Bennett, 1995). Este encontro constitui um desafio hermenêutico, que se vai alterando, de época para época, de acordo com as necessidades do tempo e os objetivos de cada sociedade e cultura. A ligação de objetos e públicos, num determinado tempo e contexto, tem tanto de complexo como de flutuante. Os museus, as coleções e as exposições projetam representações do mundo e narrativas da vida de comunidades humanas, que obedecem aos padrões das mais diversas curadorias, por vezes até de sinal contrário. Os museus, as coleções e as exposições são sempre regulados por objetivos políticos e programáticos, e por essa razão, abrem-se a múltiplas interpretações. Sejam da iniciativa de estados nacionais, de forças revolucionárias, ou mesmo de movimentos contra-revolucionários, sejam de apoio a regimes constituídos, ou pelo contrário indo no sentido de alterarem a ordem estabelecida, museus, coleções e exposições obedecem a um regime de verdade, ou seja, uma política geral de sentido que elege determinados tipos de discurso e os faz funcionar como verdadeiros (Foucault, 1980). Um tal regime tanto constitui a condição de possibilidade das representações que uma dada comunidade faz de si mesma e da sua época, como formula possibilidades de sentido para o entendimento do que é o humano. Os públicos não são uma entidade abstrata e são compostos naturalmente por pessoas que têm condições sociais e económicas objetivas de vida; não existem *a priori*, mas são resultado de aprendizagens, leituras e oportunidades. Em certa medida, os públicos encontram-se, como refere Warner (2002), condicionados pelos conflitos existentes entre ideologias interpretativas e as intuições de circulação, sendo que é do encontro polémico, provisório e infinito, entre públicos e coleções e exposições, que se fazem e desfazem os públicos da cultura.

Os museus são instituições legítimas e legitimadoras de diversos discursos sobre a forma como a memória é construída, e têm ou podem ter um papel importante nas transformações políticas. Não podendo mais ser torres de marfim, encerram em si mesmas a possibilidade de desestabilizar assunções seguras sobre os legados do

colonialismo, as ditaduras, os genocídios e as guerras, com tudo o que estes regimes e acontecimentos podem acarretar em termos de injustiças e discriminação. Os museus têm poder, que tanto pode ser usado para desconstruir narrativas estabelecidas sobre a memória, como para construir novas narrativas. Como refere Aldrich (2009), o desafio que os herdeiros dos museus e coleções coloniais têm pela frente, é o de despertar e satisfazer a curiosidade sobre o mundo contemporâneo, fazendo pontes entre as coleções e exposições e as comunidades pós-coloniais contemporâneas, sem negar ou esconder as condições coloniais e a complexidade histórica das maravilhas em exposição.

Naturalmente que, hoje mais do que nunca, os museus competem pela interpretação de património, cultural e pela construção de memória, com múltiplos *fora* públicos e privados, e com a infinidade de espaços das redes sociais (Berrett, 2012). E se é um facto que são numerosos os exemplos que nos permitem abordar a passagem de museus com informação enciclopédica, digna de príncipes do renascimento, e de domesticação de públicos, além da submissão a rotinas de visita e a modos rígidos de ver, para museus mais inclusivos, de participação ativa, abertos ao agenciamento dos públicos e mais atentos a múltiplas vozes e interpretações, muitos museus ainda assentam numa lógica de nação, organizando-se no sentido de projetar uma identidade homogénea e de relações limitadas (Macdonald, 2003).

No caso das exposições, que se organizam para tempos pré-definidos e que podem deixar memórias de pacificação e conexão ou de rutura e afastamento, o estudo dos materiais que sobrevivem (artefactos, catálogos, notícias ou cartazes), ainda que incapazes de reproduzir a experiência das exposições, permitem a reconstituição de registos sobre diversas construções discursivas. Resulta daqui que podemos refletir sobre a articulação entre as coleções que existem em lugares muito específicos e as exposições com que delas se realizam, e as aspirações, valores e posicionamento das sociedades. Podemos mesmo levantar uma série de interrogações, que nos ajudem a pensar neste assunto, como sejam as formas que escolhemos para representar passados inconvenientes e de conflito e mesmo, que nos ajudem a configurar o modo como os museus escrevem a história, ou de que modo podem os museus escrever a história do futuro com coleções do passado.

Este número da *Revista Lusófona de Estudos Culturais* procura explorar todas estas dimensões dos museus, coleções e exposições, isto é, as suas representações, narrativas e memórias, quando se cruzam com o colonial, o anticolonial e o pós-colonial, quer dizer, com o resgate, a denúncia e a representação da subalternidade, e também com a legitimação de movimentos sociais. O número é composto por sete artigos temáticos, três artigos na secção “Varia” e a recensão de um livro.

No texto “À procura de Moçambique no Museu Nacional de Etnologia, Portugal”, um texto enquadrado no projeto “Memórias, culturas e identidades: o passado e o presente das relações interculturais em Moçambique e Portugal” (FCT/Aga Khan), João Sarmento e Moisés de Lemos Martins exploram a presença e invisibilidade de Moçambique no Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa. Tendo Moçambique sido central na criação deste museu, ainda num tempo colonial, hoje, o espólio moçambicano do museu não

tem grande expressividade nas exposições abertas ao público. Fazendo uma análise detalhada destes objetos e da sua exposição, Sarmento e Martins mostram como seria importante fazer uma descolonização do museu, articulando passado, presente e futuro, indo do paroquial ao cosmopolita, da tradição à inovação.

Lilia Abadia apresenta, em “Reconfigurações do lusotropicalismo em museus monumentais de países de língua portuguesa”, uma reflexão em torno dos discursos de identidade nacional numa seleção de museus no Brasil e em Portugal. Propõe três posicionamentos distintos, ou monumentalidades, como refere, que prenunciam, com graus diferentes de intensidade, o discurso lusotropicalista. No Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro, está presente uma “monumentalidade inspirada na tradição”, ou seja, uma monumentalidade assente nas grandes narrativas de identidade nacional. No Museu Nacional de Etnologia em Lisboa, estamos perante a “monumentalidade escondida”, isto é, a negação de uma origem imperialista e da violência epistémica. Por fim, no Museu Afro Brasil, em São Paulo, Lilia Abadia identifica a “monumentalidade antimoderna”, como posicionamento dominante que procura construir um discurso contra-hegemónico.

Maria Isabel Roque, em “Descolonizar o museu: exposição e mediação dos espólios africanos em museus europeus”, centra-se na descolonização dos museus, processo que implica repensar relações de poder, identidades culturais, devoluções, partilha de curadorias e novas propostas expositivas. Pensando em particular na relação Europa-África, e nas representações de África, assim como na sua presença em museus, o texto percorre exemplos de políticas e posicionamentos culturais nestes museus europeus, que mostram a durabilidade do etnocentrismo e as persistentes falhas de contextualização de objetos e narrativas. Defendendo a inevitabilidade do processo de descolonização dos museus, o texto acentua a necessidade de questionar o passado colonial, aceitando-o, mas escrutinando-o, abraçando políticas que promovam a diversidade de leituras e a inclusão e avanço do diálogo entre vozes de várias comunidades.

Eduardo Adolfo Lichuge, no texto “Objetificação da música chope no quadro da ‘Primeira Exposição Colonial Portuguesa’ (Porto, 1934)”, analisa a ideologia imperial do Estado Novo, assim como a sua agenda política e as práticas de representação cultural num evento em concreto. Em particular, investiga a forma como os músicos do povo chope, de Moçambique, tocadores de timbila, e a sua música, foram descontextualizados e transformados num objeto de consumo imperial, durante a Exposição Colonial do Porto, nos anos de 1930. O autor mostra como os sentidos e significados da música chope enquanto prática cultural foram transformados e circunscritos a atos de representação folclórica, através de modelos performativos ocidentais, assim como da sua estética e moralidade.

No texto “O ex-jogador de futebol Arthur Friedenreich em museus da cidade de São Paulo”, Bruno Abrahão, Francisco Caldas e Antonio Soares discutem as ambiguidades da identificação racial no Brasil, através da figura de Arthur Friedenreich, o primeiro grande ídolo do futebol brasileiro, na época do futebol amador. Com o estudo da presença e representação deste futebolista em museus de São Paulo, os autores mostram como

“Fried” ou “el Tigre”, foi construído como um símbolo do sucesso do futebol mestiço e uma figura que marca as tensões raciais e processos de embranquecimento.

Antunes Rafael Kaiumba Pinto e Maria Manuel Rocha Teixeira Baptista exploram, no texto “A Exotização no período colonial e o pós-colonial: o caso de *Portugal dos Pequenitos*”, a ausência de descolonização nas representações coloniais do parque temático Portugal dos Pequenitos, construído em Coimbra, nos anos de 1930. O texto explora a origem dos discursos e das representações que enquadram este lugar, e mostram como ainda hoje o Portugal dos Pequenitos trata o colonialismo, de forma anacrónica, como diversão.

Carla Almeida, Bruno Abrahão e Francisco Caldas apresentam o texto “As danças do Nordeste brasileiro nos museus sobre Luiz Gonzaga ‘o Rei do Baião’”. A autora discute a forma como os museus, enquanto lugares de memória, representam a figura de Luiz Gonzaga, compositor e músico brasileiro, popularmente conhecido como o Rei do Baião. O estudo tem como referência três museus do estado de Pernambuco, no Brasil, e mostra a importância de se perceber as formas como a cultura musical do nordeste do país, que transporta em si a aridez, alegria, criatividade, pobreza e injustiça do Sertão Brasileiro, é veiculada através de exposições museológicas.

A secção “Varia” apresenta uma análise sobre duas obras literárias de autores africanos de expressão portuguesa, uma reflexão sobre o papel dos média ao longo do tempo na construção de África, e um estudo sobre o turismo literário enquanto turismo cultural e a construção de itinerários digitais em Lisboa, inspirados no escritor Fernando Pessoa. Em “Crítica à realidade em *Terra sonâmbula* e *Chuva braba*: cultura, lirismo e memórias”, Martins Mapera foca-se na literatura africana de expressão portuguesa como manifestação cultural que participa na construção da identidade. Analisa dois romances: *Chuva braba* (1956), do cabo-verdiano Manuel Lopes; e *Terra sonâmbula* (1992), do moçambicano Mia Couto. Ambas as obras, ainda que de tempos e espaços distintos, compartilham, na sua abordagem, traços de instabilidade, insegurança e desassossego das personagens, no contexto das vivências em situações de guerra e miséria. Em “Memórias e narrativas dos média ocidentais em África”, Celestino Joanguete centra-se na produção de notícias e reportagens sobre África, pelas principais cadeias de rádio e televisões internacionais. Joanguete apresenta uma análise que percorre a relação dos média com o continente africano, desde o papel da rádio como meio de expansão do imperialismo ocidental, até à emergência das novas narrativas dos média africanos, intermediadas pelas redes sociais contemporâneas. Em “Literatura e turismo no digital: o caso de Lisboa e Fernando Pessoa”, Bruno Sousa e Ana Anjo reveem os conceitos de turismo cultural e turismo literário, e refletem sobre o potencial da digitalização no turismo. Em particular, os autores centram a atenção no turismo na cidade de Lisboa, e mais concretamente no papel que o turismo literário aqui pode assumir. Tomando como caso de estudo o escritor Fernando Pessoa, discutem, de forma exploratória, os lugares literários deste escritor na capital, quer sejam de índole biográfica quer sejam referentes à sua obra, lugares esses que podem constituir alvos de roteiros literários digitais personalizados.

Para finalizar este número, Vítor de Sousa apresenta uma recensão do livro de Lorenzo Macagno *A invenção do assimilado. Paradoxos do Colonialismo em Moçambique* (2019). Para Sousa, esta obra de Macagno, que junta a Antropologia Política e a História Social, faz uma análise crítica da história do processo de assimilação na política africanista portuguesa, no período compreendido entre o final do século XIX e os meados do século XX.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é financiado por fundos nacionais, através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020. É ainda 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. (nº 333162622), no contexto do projeto “Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?”.

REFERÊNCIAS

- Aldrich, R. (2009). Colonial museums in a postcolonial Europe. *African and Black Diaspora: An International Journal*, 2(2), 137-156. <https://doi.org/10.1080/17528630902981118>
- Barrett, J. (2012). *Museums and the public sphere*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: history, theory, politics*. Londres: Routledge.
- Foucault, M. (1980). *Du gouvernement des vivants – cours au Collège de France. 1979-1980. 6 février*. Paris: Gallimard.
- Macdonald, S. J. (2003). Museums, national, postnational and transcultural identities. *Museum and Society*, 1(1), 1-16.
- Warner, M. (2002). *Publics and counterpublics*. Nova Iorque: Zone Books.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Moisés de Lemos Martins é Professor Catedrático do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade do Minho. Dirige o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), que fundou em 2001. É diretor da revista *Comunicação e Sociedade*, da *Revista Lusófona de Estudos Culturais* (RLEC) e da *Vista*. Doutorou-se pela Universidade de Estrasburgo em Ciências Sociais (na especialidade de Sociologia), em 1984, tem publicado, no âmbito da Sociologia da Cultura, Semiótica Social, Sociologia da Comunicação, Semiótica Visual, Comunicação Intercultural, Estudos Lusófonos. Dirigiu, durante dez anos, o Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho (de 1996 a 2000, e de 2004 a 2010). Presidiu à Sopcom – Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, de 2005 a 2015; à Lusocom – Federação das Associações Lusófonas de Ciências da Comunicação, de 2011 a 2015; à Confibercom – Confederação Ibero-Americana das Associações Científicas e Académicas de Comunicação, de 2012 a 2015.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3072-2904>

Email: moisesm@ics.uminho.pt

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais Universidade do Minho, 4710-057 Gualtar, Braga, Portugal

João Sarmento é Professor Associado do Departamento de Geografia e investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, da Universidade do Minho, Portugal. É doutorado em Geografia pela University College Cork, Irlanda (2001), e agregado pela Universidade de Lisboa (2014). Tem diversas publicações nas áreas da Geografia Cultural, Estudos Coloniais/Pós-coloniais, Estudos de Turismo e Estudos Urbanos, em revistas como a *Environment & Planning D.*, *Journal of Historical Geography*, *Social & Cultural Geography*, *Tourism Geographies* ou *European Urban and Regional Studies*. É o autor do livro *Fortifications, postcolonialism and power. Ruins and imperial legacies* (Routledge, 2011) e do texto “Geography and empire” na obra *Oxford bibliographies in Geography* (Oxford University Press, 2021). É ainda membro do projeto científico “Memórias, culturas e identidades: o passado e o presente das relações interculturais em Moçambique e Portugal” (FCT/Aga Khan). A sua pesquisa foca-se sobretudo em África, no Médio Oriente e na Ásia Central, articulando património, memória, paisagem, violência e espaço.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4770-2427>

Email: j.sarmento@geografia.uminho.pt

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais Universidade do Minho, 4710-057 Gualtar, Braga, Portugal

Alda Costa é Professora Auxiliar e diretora de Cultura, da Universidade Eduardo Mondlane, desde 2010. Trabalhou como museóloga no Departamento de Museus do Ministério da Cultura, que chefiou entre 1986 e 2001, e com o qual mantém, até ao presente, colaboração. Foi presidente da Comissão Instaladora do Instituto Superior de Artes e Cultura (2007-09). A sua formação académica foi feita em História (1976) e Museologia tendo concluído o Doutoramento em História da Arte (2006) com uma tese sobre arte moderna e contemporânea de Moçambique (c.1932-2004). A sua experiência profissional inclui ainda, entre outros domínios, o ensino e a planificação curricular. Entre as suas publicações contam-se manuais didáticos sobre história e ensino de história, artigos, capítulos e textos sobre museus, museologia e arte em livros, catálogos de exposições e publicações especializadas. Em 2020, a Associação Portuguesa de Museologia (APOM) premiou-a como “Personalidade na área da Museologia”.

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

Email: aldamc@tdm.co.mz

Morada: Direcção de Cultura, Universidade Eduardo Mondlane (UEM), Maputo. Cx.Postal (pessoal) 4020, Moçambique

ARTIGOS TEMÁTICOS | *THEMATIC ARTICLES*

À PROCURA DE MOÇAMBIQUE NO MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA, PORTUGAL

João Sarmento

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Portugal

Moisés de Lemos Martins

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Portugal

RESUMO

Em 1965, o Museu de Etnologia do Ultramar – hoje Museu Nacional de Etnologia – foi inaugurado em Lisboa. A sua criação resultou em muito da atividade do antropólogo Jorge Dias e da sua equipa de colaboradores, mais concretamente de uma campanha a Moçambique, desenvolvida no seio da Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar (1958-1961). Este artigo procura entender a relação entre a presença e a invisibilidade de Moçambique no Museu Nacional de Etnologia, através do espólio atual do museu, das exposições temporárias relacionadas com Moçambique que foram realizadas ao longo do tempo, e da exposição permanente atual. Contextualiza-se o aparecimento do Museu de Etnologia do Ultramar e os moldes em que foi criado; analisa-se a sua evolução, através de uma análise panorâmica do conjunto de exposições que incluíram objetos de Moçambique e que foram sendo organizadas nos mais de 50 anos da sua existência; e estuda-se a exposição permanente “O Museu, muitas coisas”, em exibição desde 2013. Conclui-se que Moçambique ocupa um lugar de destaque no Museu Nacional de Etnologia, quer pelas suas coleções e materiais documentais, quer pelas diversas exposições organizadas pelo museu ao longo da sua história. No entanto, está praticamente ausente da sua exposição permanente, sendo que a interpretação dos poucos objetos de Moçambique em exposição, necessita de uma revisão, pois está ancorada na estética dos seus objetos e não estimula qualquer tipo de pensamento crítico.

PALAVRAS-CHAVE

Museu Nacional de Etnologia; Moçambique; colonial; pós-colonial

SEARCHING FOR MOZAMBIQUE AT THE NATIONAL MUSEUM OF ETHNOLOGY, PORTUGAL

ABSTRACT

The Museu de Etnologia do Ultramar (Museum of Overseas Ethnology) – now called Museu Nacional de Etnologia (National Museum of Ethnology) – was inaugurated in 1965, in Lisbon. Its creation was mainly due to the action of the anthropologist Jorge Dias and his team of collaborators, more specifically a campaign to Mozambique, developed within the Mission for the Study of Ethnic Minorities (1958-1961). This paper aims at understanding the relationship between the presence and the invisibility of Mozambique in the Museu Nacional de Etnologia, through the current collections of the museum, temporary exhibitions related to Mozambique held over time, and the current permanent exhibition. The emergence of the Museu de Etnologia do Ultramar and the conditions in which it was established are put into context; a review of its evolution through a panoramic analysis of the several exhibitions that included objects from

Mozambique and that were organised throughout over 50 years of existence is conducted; a study of the permanent exhibition “O Museu, muitas coisas”, held since 2013 is done. It is concluded that Mozambique plays a significant role in the Museu Nacional de Etnologia, either due to its collections and material documents, and the many exhibitions organised by the museum throughout its history. Nevertheless, Mozambique is almost absent from its permanent exhibition, and the interpretation of the few items in exhibition needs to be revised, as it is anchored to the aesthetics of the objects, and does not promote any kind of critical thinking.

KEYWORDS

National Museum of Ethnology; Mozambique; colonial; post-colonial

INTRODUÇÃO

Este artigo parte de uma interrogação muito simples, e procura perceber a relação entre a presença e a invisibilidade de Moçambique, no Museu Nacional de Etnologia (MNE), em Lisboa, Portugal. Esta procura é feita através do espólio do museu, das exposições temporárias que foram realizadas ao longo do tempo e da exposição permanente. Naturalmente que esta interrogação se coloca não só pela circunstância da criação do Museu de Etnologia do Ultramar (MEU) (como era então designado) ter estado fortemente ligada ao trabalho e iniciativa do antropólogo Jorge Dias e sua equipa de colaboradores, que, à data, fez investigação em Moçambique, mas também em resultado pelas diversas iniciativas que ao longo do tempo o museu foi fazendo. Enquadra-se também no contexto de uma interrogação mais específica, que se relaciona com o projeto “Memórias, culturas e identidades: o passado e o presente das relações interculturais em Moçambique e Portugal”, desenvolvido pelo Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (2018-2021), e financiado pela FCT/Fundação Aga Khan. Este projeto pretende analisar o conhecimento cultural, histórico-económico e das representações sociais em Moçambique e em Portugal, sendo que uma das dimensões do mesmo se refere à recolha e análise de narrativas transmitidas pelas coleções de museus. Mais especificamente, o projeto propõe-se reinterpretar identidades coloniais e pós-coloniais de Portugal e Moçambique, através das representações e narrativas presentes nas coleções dos museus nacionais de etnologia de ambos os países. Naturalmente que a interrogação que se faz aqui tem que ser enquadrada no facto da criação do museu ter ocorrido no Portugal colonial e, portanto, Moçambique ser à época uma província integrante do território nacional, bem como o facto do Museu Nacional de Etnologia ter vivido a transição para um regime democrático.

O artigo pretende ser um contributo para o estudo do papel do Museu Nacional de Etnologia em Portugal na construção de narrativas sobre Moçambique. Como abertura, contextualiza-se o aparecimento do Museu de Etnologia do Ultramar e os moldes em que foi criado. Seguidamente, analisa-se a sua evolução, através de uma análise panorâmica do conjunto de exposições que incluíram objetos de Moçambique e que foram sendo organizadas nos mais de 50 anos da sua existência. É importante ainda referir que

por uma limitação de espaço, a análise das exposições se faz, sobretudo, através dos respetivos catálogos, não se recuperando aqui outros materiais como panfletos, notícias na imprensa ou fotografias, que poderiam apoiar a reconstituição destes eventos, públicos, reações à data, e toda uma riqueza de informação importante, que aqui não é usada. Por fim, examina-se a exposição permanente “O Museu, muitas coisas”, em exibição desde 2013, e em particular “a vida” dos oito objetos de Moçambique que esta exhibe. A análise interpretativa que se traça desta exposição assume o olhar de um visitante que percorre a exposição de forma independente, e que se interroga perante estes objetos, tomando em conta a informação fornecida e a interação com este lugar de exposição.

OS MUSEUS ETNOLÓGICOS E OUTRAS CULTURAS

Nos últimos anos têm-se desenvolvido, em diversas partes do globo, vários movimentos sociais, ações e narrativas que contestam a herança colonial europeia, e que têm contribuído para progressos, mesmo que por vezes ténues, na descolonização de instituições, de espaços públicos, de ideias e de formas de conhecimento. Compreender a descolonização como um processo em curso, lento, mas necessário, que questiona, desafia e desestabiliza um conjunto de legados culturais e epistémicos coloniais, e os seus efeitos ao longo do tempo, é importante. Teoricamente encontramos enquadramento e contributos para a descolonização da cultura e da história em autores como Enrique Dussel (1974/2011), Walter Dignolo (2000), Ramon Grosfoguel (2007) e Anibal Quijano (2007), que reconstróem as relações entre Norte e Sul globais e que desenvolveram um pensamento e prática descolonial. O trabalho de Ngúgí wa Thiong’o (1981) sobre a descolonização da mente é particularmente importante neste âmbito, ao destacar a necessidade de encontrar outras formas de posicionamento no mundo, enfraquecendo a construção da verdade e a produção de conhecimento com base nos padrões ocidentais.

Os museus, enquanto instituições culturais, são lugares óbvios para pensarmos e debatermos a descolonização da mente, e em certa medida têm sido das instituições mais questionadas pelo pós-colonialismo. Os museus que lidam mais diretamente, através dos seus temas, coleções e objetos, com o passado colonial, têm um papel ainda mais importante. Uma das dimensões críticas da discussão da descolonização dos museus, que não irá ser aqui desenvolvida, é a restituição de objetos. Este é um tema importante e fraturante, que ganha contornos particularmente significativos em museus de Antropologia e Etnologia. Entre outras ações, implica um conhecimento detalhado dos modos e percursos de aquisição das coleções, diálogo científico, diplomático e político entre partes envolvidas, e estudo e ponderação de novas condições de acolhimento e salvaguarda. A este propósito vale a pena ver o estudo de Sarr e Savoy (2018), que recomenda a restituição permanente de todos os objetos recolhidos em África e trasladados para França sem o consentimento do país de origem, desde que exista uma solicitação da origem, e sempre que integrada num processo colaborativo de recolha de dados, investigação e ações de formação. A dimensão que aqui procuraremos explorar prende-se com as exposições e com o modo como diversos objetos são dados a conhecer ao público.

ANTECEDENTES DO MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA

Se tomarmos em linha de conta a trajetória de um país que teve sob sua administração vastos territórios habitados por povos com uma diversidade cultural riquíssima, a criação do Museu de Etnologia do Ultramar, em 1965¹, pode ser considerada como muito tardia. À época, não existia um museu colonial, embora diversas instituições estivessem envolvidas na “circulação e acumulação de objectos, ideias e saberes que remetiam para uma visão sobre o império” (Carvalho, 2015, p. 189). Diversos autores já discutiram os antecedentes da criação do MNE (Carvalho, 2015; Leal, 2011; Oliveira, 1971; Pereira, 1989), pelo que iremos abordar esta questão de forma bastante sintética. Naturalmente que a passagem dos *cabinets*, tesouros, *kunstkammer* da Renascença, e dos museus de história natural, de espaços de curiosidades e deleite no século XVII e XVIII, para espaços de estudo, ordenados, classificados e sistematizados em coleções, sobretudo a partir do século XIX, foi um marco importante neste processo. Os museus universitários tiveram um papel de destaque. Destes sobressaem o Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, que iniciou as suas coleções etnográficas com o Museu de História Natural da Universidade de Coimbra, fundado em 1772, e o Museu da Universidade do Porto, sobretudo devido ao papel do antropólogo Mendes Correia e à criação do Instituto de Antropologia, já no século XX. A Academia de Ciências, fundada em 1779, tinha diversas coleções coloniais, ainda que não tivessem um papel central na instituição. A Sociedade de Geografia de Lisboa, fundada em 1875, organizou um museu etnográfico, que beneficiou da anexação, em 1892, do espólio do Museu Colonial de Lisboa, criado anos antes, em 1870, e que à data tinha a sua coleção desorganizada. Surgiu assim o Museu Colonial Etnográfico, ou mais tarde, Museu Etnográfico do Ultramar, conhecido pelo Museu da Sociedade de Geografia, constituído pelos materiais do museu colonial e pelas doações de sócios, herdeiros dos exploradores do século XIX, sobretudo por objetos do espaço imperial português. Ainda que tivesse entrado em declínio nos anos de 1930, nos anos de 1950, era a “única instituição pública reconhecida pelo Estado com responsabilidade pela articulação com as colónias, assim como na representação oficial do Estado no âmbito das exposições coloniais e universais” (Carvalho, 2015, p. 189). Em 1893, inaugurou-se o Museu Etnográfico Português, dirigido por José Leite de Vasconcelos, e rebatizado quatro anos mais tarde de Museu Etnológico Português. Tinha uma dupla vertente, incluindo o passado arqueológico e o presente etnográfico, que sempre pendeu mais para a primeira (Leal, 2011). Finalmente, podemos referir ainda neste panorama, a criação do Museu de Arte Popular, pela mão de António Ferro (ideia de 1935 e concretização em 1948, após a “Exposição do Mundo Português”), um museu de um país eminentemente rural, fortemente decorativo, e moldado a uma ideia folclorista de identidade nacional.

¹ Data formal da sua criação através do Decreto-Lei nº 46254, de 19 de março.

O MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA ATRAVÉS DE SEIS EXPOSIÇÕES

Jorge Dias (1907-1973), figura chave na criação do Museu Nacional de Etnologia, pensou nesta instituição como um espaço onde ultramar e metrópole, bem como outros lugares do mundo, deveriam estar representados. Haveria assim um compromisso entre a inclusão da etnografia portuguesa (continental e insular) e a abrangência geográfica, que ultrapassava uma visão restrita aos territórios ultramarinos sob administração portuguesa (Brito, 2000). Partindo de um levantamento de todas as exposições organizadas pelo Museu Nacional de Etnologia, identificaram-se seis exposições com referências a Moçambique e que constituem marcos importantes na natureza do Museu Nacional de Etnologia. É importante referir que por um lado as exposições organizadas pelo Museu Nacional de Etnologia têm mais tempo do que a sua constituição formal, tendo a primeira sido realizada em 1959, e por outro, muitas terem sido realizadas em espaços que não as instalações do Museu Nacional de Etnologia. Traçam-se de seguida algumas das principais características destas seis exposições específicas.

“VIDA E ARTE DO POVO MACONDE”, 1959

A génese do Museu Nacional de Etnologia está fortemente vinculada à cultura makonde de Moçambique. A exposição de 1959, com abertura em fevereiro, realizou-se no Palácio Foz (Sala de Exposições do Secretariado Nacional de Informação), e intitulou-se “Vida e arte do povo maconde”. Expondo dezenas de objetos e centenas de fotografias, segundo Pereira (1989, p. 570), foi o “marco fundador de uma verdadeira museologia etnológica em Portugal” e “momento inaugurador de uma nova percepção da arte africana em Portugal” (Pereira, 2010, p. 22). A exposição foi construída com objetos usados ou manufaturados pelo povo makonde do Norte de Moçambique, planalto que se estende para o lado norte e sul do Rovuma. Estes objetos eram fruto de recolhas feitas na campanha de 1958 da Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português (MEMEUP), missão esta criada pela Junta de Investigações do Ultramar (JIU), em 1957, que se estendeu até 1961. A MEMEUP foi liderada por Jorge Dias, tendo como assistentes, Viegas Guerreiro e Margot Schimdt Dias. A recolha foi considerada como “modesta achega para um futuro museu do povo português de aquém e além mar” (MEMEUP, 1959, s.p.). A brochura da exposição “Vida e arte do povo maconde” explica que esta servia sobretudo para “chamar a atenção dos portugueses da Metrópole” para o que se está a fazer e para o que ainda está por fazer (MEMEUP, 1959, s.p.). Ainda que Oliveira (1989, p. 57) refira que a exposição estava já relacionada com “a ideia de se vir a fazer um museu que faltava no complexo museológico no país”, e esta era também a posição de Jorge Dias, o que a tutela pretendia era uma versão atualizada de um museu colonial, que poderia ter alguma abertura para o mundo, mas pouco ou nenhum olhar para a metrópole rural. As peças apresentadas nesta exposição de 1959 seriam, antes mesmo da existência do museu, as primeiras da instituição posteriormente criada, recebendo mais tarde os primeiros números de inventário.

A conjuntura internacional influenciou também o empenho da tutela na criação de um museu virado para o ultramar e que procurasse glorificar a narrativa da expansão

portuguesa no mundo e do povo português. O museu ou museu-escolar, começou por ser instalado em 1 de julho de 1960, numa cave do Instituto Superior de Estudos Ultramarinos, sito na Praça do Príncipe Real, organismo liderado por Adriano Moreira. A este propósito é interessante recorrer aqui à proposta que o geógrafo Orlando Ribeiro e Jorge Dias fizeram em 1961, ao conselho científico de ciências da Fundação Calouste Gulbenkian (Ribeiro, 2013, pp. 263-268), e que aponta num outro sentido. Nessa carta, os autores contextualizam a proposta de um Instituto da Terra e do Homem na existência de dois núcleos de investigação já com muita experiência: o Centro de Estudos de Etnologia Peninsular, dirigido por Jorge Dias, e o Centro de Estudos Geográficos, dirigido por Orlando Ribeiro. Este instituto seria um agrupamento científico, dedicado ao estudo da Geografia e da Etnografia, teria uma revista, chamada também *A Terra e o Homem*, e um Museu da Terra e do Homem. Ora se o instituto consagraria a maior parte da sua atividade aos estudos de temas da civilização portuguesa, abrangendo os arquipélagos, o ultramar, o Brasil e outros territórios com influência portuguesa, não limitaria a sua ação territorial a estes territórios. Mas já o museu, proposto como sendo ao ar livre, seria organizado em torno da civilização rural e marítima de Portugal. Aí se reuniriam os “diferentes tipos de casas rurais, alfaias agrícolas, recheio das casas, indústrias caseiras, moinhos, noras, instalações agrícolas diversas, pesqueiras, barcos, sistemas de pesca, etc.” (Ribeiro, 2013, p. 265). Estas ideias não se materializaram. Desde o final dos anos de 1940, que Jorge Dias se dedicava ao estudo da cultura portuguesa (tecnologias tradicionais do mundo rural português).

Rodeado por uma equipa de colaboradores no Centro de Estudos de Etnologia Peninsulares, entre os quais merecem destaque Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1990), Fernando Galhano (1904-1995) e Benjamim Enes Pereira (1928-2020), o antropólogo foi a figura chave da criação do Museu de Etnologia do Ultramar, um museu que deveria ser de todas as culturas de todos os povos da Terra (Oliveira, 1971). No final de 1962, no âmbito da Junta de Investigação do Ultramar, foi criada a Missão Organizadora do Museu do Ultramar, que trabalhou, em articulação com o Centro de Estudos de Antropologia Cultural, criado também nesse ano, na recolha, estudo e catalogação de todo o material e documentação a ser reunido no futuro museu (MEU, 1972).

É importante fazer um breve parêntesis para sublinhar a natureza itinerante do museu na sua fase inicial, no sentido em que fisicamente este viajou bastante dentro da cidade de Lisboa, e no país todo, se levarmos em conta a organização de várias exposições. De forma sucinta, o museu em movimento resume-se da seguinte forma. Tendo-se reunido na Praça do Príncipe Real um pequeno núcleo de objetos makonde, resultantes das campanhas de África, em 1962, este núcleo encontrava-se no Antigo Palácio Burnay, na Rua da Junqueira. O espaço tornou-se exíguo, e em abril de 1963, houve nova mudança, para o Museu Agrícola do Ultramar, em Belém. Pensou-se na altura que seria possível construir um edifício no jardim deste museu, mas o aumento da coleção, por aquisição e doação – transferência de objetos de vários serviços do Ministério do Ultramar, com doações e aquisições, com recolhas pontuais e outras de carácter mais sistemático –, levou a nova mudança para parte de um prédio na Rua Rodrigo da Fonseca. No final

de 1965, já com o museu oficialmente criado, transferiu-se para uma seção do Palácio Vale-Flor. Finalmente em 1976, foi para a Avenida da Ilha da Madeira, em Belém, sintomaticamente em frente ao então Ministério do Ultramar (hoje Ministério da Defesa), onde ainda agora se encontra (ver Ferreira, 2016, para uma discussão das relações entre estes edifícios e instituições).

“POVOS E CULTURAS”, 1972

Já depois do Museu de Etnologia do Ultramar ter publicado, em 1968, o livro *Escultura africana no Museu de Etnologia do Ultramar*, e de uma exposição sobre o tema realizada no Museu José Malhoa, nas Caldas da Rainha, uma segunda grande exposição com objetos de Moçambique teve lugar em 1972, na Galeria Nacional de Arte Moderna. A publicação associada é um catálogo extenso, e os textos iniciais revelam a grande atividade de recolha de objetos de uma grande diversidade de povos e culturas, sobretudo durante os anos de 1960. O Museu de Etnologia do Ultramar tinha nesta altura cerca de 20 mil objetos, sobretudo do Portugal ultramarino, mas também do Portugal metropolitano e de outras partes do mundo. A publicação traça a origem destes objetos, desde a recolha em trabalho de campo em missões organizadas pela JIU, às aquisições por compra a colecionadores e às doações. A exposição mostrou ao público um total de 609 objetos, sobretudo africanos (451), mas também da América do Sul (77), do Afeganistão (sete), da Índia (cinco), de Macau (oito), da Indonésia (sete) e de Timor (54) (MEU, 1972). Aproximadamente 10% dos objetos eram de Moçambique (58)², tendo o catálogo fotografias de 18 peças. Se o museu tinha nascido com um espólio que partiu da coleção dos makonde, a aquisição em 1963 de uma coleção de 995 peças, desde esculturas, máscaras e outros objetos de arte africana (Sudão Ocidental, Golfo da Guiné, Costa do Marfim e Nigéria), resultante de uma expedição privada que Françoise e Vítor Bandeira fizeram em 1961, marca o romper dos limites do espaço correspondente ao império português. Esta foi a primeira grande coleção do museu correspondente a um espaço exterior ao Portugal ultramarino.

“MODERNISMO E ARTE NEGRO-AFRICANA”, 1976

Sinal da tensão entre o mundo “aquém e além-mar”, em 1973, registou-se a recusa da tutela, ou seja, da Junta de Investigação do Ultramar, para a exposição intitulada “Vida Pastoril em Portugal” inaugurar o museu (Gouveia, 1997). Pouco mais tarde, com a queda da ditadura, foi possível organizar em Lisboa, em setembro de 1976, a 28.^a Assembleia Geral da Associação Internacional de Críticos de Arte, com a temática “Arte moderna e arte negro-africana: relações recíprocas”. No contexto das suas atividades, organizaram-se diversas exposições, sendo uma delas a exposição “Modernismo e arte negro-africana”, que esteve patente no novo edifício do Museu de Etnologia do Ultramar, edifício esse ainda por estrear. A parte referente à arte negro-africana foi composta por

² Da peça 470 à 528.

materiais escultóricos do museu. Segundo Oliveira (1976, p. 15), a exposição de cerca de 200 peças de arte africana, permitiu o contacto com artistas “totalmente desconhecidos – de nós – e nunca saídos do seu canto do mato”³. Estas 220 peças, com predomínio claro da Guiné-Bissau (65), Angola (53) e Costa do Marfim (38), incluíam também cinco objetos de Moçambique (quatro makondes – máscara; pote; bastão e espátula; e uma *tsonga* – travesseiro). Já em 1968 tinha sido publicado um catálogo intitulado *Escultura africana no Museu de Etnologia do Ultramar*, que incluía 210 peças, sendo nove de Moçambique. O texto introdutório antecipava já as discussões de 1976:

desenvolve-se em África uma arte do mais alto poder, que nada tem realmente de primitiva, uma arte perfeitamente elaborada e em plena posse dos seus meios, que exprime o mundo mental complexo dos seus autores, e que vai do realismo mais excessivo à mais severa abstração. (MEU, 1968, s.p.)

A parte da exposição de 1976 ligada ao modernismo incluía um conjunto de obras de Picasso, Nolde e Modigliani, que tinham vindo de vários museus europeus e que atraíram muitos visitantes⁴. À primeira vista, todas as obras foram apresentadas no mesmo “plano e termos”, subtraídas dos seus contextos etnográficos, cabendo ao público a avaliação estética e plástica intrínseca aos mesmos. Procurava-se assim combater ideias pré-concebidas das esculturas africanas, bem como os demais elementos materiais dessas culturas, como testemunhos curiosos de povos primitivos e selvagens. Esta era a posição de expressionistas, fauvistas e cubistas no início do século XX, que passaram a ver a “arte negra” como nova e superior, como estando desligada do fugaz e da imitação (Oliveira, 1985). Em todo o caso, ao passo que as obras dos artistas modernistas ocidentais tinham indicação da sua autoria individual, as obras africanas eram de autoria anónima, havendo indicação de serem obras de um povo ou etnia africana.

A edição do catálogo da exposição referia já apenas Museu Nacional de Etnologia. No âmbito deste encontro internacional, diversos temas foram lançados, entre os quais, a arte moderna e a descoberta da arte negro-africana; natureza e função da arte na Europa e na África – transformação do conceito de arte; a arte europeia do ponto de vista africano; mutação na Etnologia; a caminho de uma abertura antropológica (Nogueira, 2013). No ano seguinte, esta mesma exposição foi apresentada no Porto, em versão mais reduzida (Oliveira, 1985). O encontro de críticos de arte e a exposição serviriam para discutir o destino e futuro do Museu de Etnologia do Ultramar (Sousa, 1976), mas no ano seguinte, fruto de dificuldades de recursos materiais e humanos, o museu encerrou. A sua equipa, no entanto, continuou a programar e a fazer exposições fora do espaço do museu.

³ Note-se a descrição feita refere o canto enquanto periferia longínqua e encurralada, um espaço de mato, selvagem e primário. Apenas como pequeno contraponto a esta perspetiva, refere-se que já em 1959, em Dar-es-Salaam, os makonde foram impulsionadores da criação de uma organização nacionalista (MANU), que mais tarde veio a integrar a formação da Frente de Libertação de Moçambique. Com forte participação na luta de libertação, os escultores makondes, organizados em cooperativas, contribuíram financeiramente, com a venda da sua arte, para as despesas da Frente (Carvalho, 1989). Colocar de forma genérica os artistas makonde no isolamento no canto e no mato é uma ficção ocidental paternalista.

⁴ Ver lista das obras emprestadas, elaborada por Luís Porfírio, em 1976 (Barão, 2015).

“ESCULTURA AFRICANA EM PORTUGAL”, 1985

Após mais de oito anos, o museu reabriu (3 de dezembro de 1985), tendo-se programado três exposições para a ocasião: “Têxteis, tecnologia e simbolismo”; “Desenho etnográfico de Fernando Galhano”; “Escultura africana em Portugal”. Para todas foram feitos catálogos. O segundo volume da obra *Desenho etnográfico de Fernando Galhano* (Galhano, 1985) dedicado a África, e retoma o tema dos makondes, com 37 desenhos, desde a aldeia típica, as casas, diversos rituais, objetos diversos (feitiçaria, alfaias agrícolas, instrumentos musicais), padrões ornamentais e de tatuagem. Já o catálogo da exposição “Escultura africana em Portugal” mostra a grande diversidade de obras de escultura africana com origem em coleções portuguesas públicas e particulares, e inclui 153 obras, sendo oito de Moçambique (MNE, 1985). Destas oito, sete são referentes aos makonde, cinco têm proveniência no Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa, e as restantes são da casa.

“NA PRESENÇA DOS ESPÍRITOS: ARTE AFRICANA DO MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA”, 2002

Esta exposição, com a curadoria de Frank Herreman, constituída por cerca de 140 peças do Museu Nacional de Etnologia, foi organizada pelo Museum for African Art de Nova Iorque, e teve lugar entre setembro a dezembro de 2000, nessa cidade. Daí fez um périplo de cerca de um ano pelos Estados Unidos (Flint Institute of Arts, Michigan, fevereiro a março de 2001; Smithsonian National Museum of African Art, Washington D.C., junho a setembro de 2001; Birmingham Museum of Art, Alabama, outubro a dezembro de 2001). Viajou depois para Portugal, e esteve patente nas então renovadas salas do Museu Nacional de Etnologia, entre fevereiro de 2002 e março de 2003. A escolha de peças recaiu sobretudo nas coleções de Angola (entre as quais um conjunto de bonecas do Sudoeste de Angola que originou mais tarde um dos núcleos da exposição permanente)⁵ e da Guiné-Bissau (sobretudo do arquipélago dos Bijagós)⁶. A exposição começava, no entanto, com um conjunto de máscaras da África Ocidental e apoia-nucas do sul de África, entre as quais dois de Moçambique (*tsonga* e *shona*). A razão da não inclusão de uma das coleções mais sistemáticas do museu – as esculturas dos makonde – prende-se com o facto de que de nesta altura se estava a fazer um estudo preparatório de uma exposição com as peças makonde (Brito, 2000). A exposição “Viagem aos Maconde”, constante já no relatório de atividades de 2005 (Carvalho, 2015), ainda não foi no entanto realizada.

“NA PONTA DOS DEDOS: LAMELOFONES DO MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA”, 2002

Esta exposição, cujo catálogo tem o título de *Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia* (Kubik, 2002), esteve patente entre 9 outubro de 2002 e 28 de setembro de

⁵ Tinham-se já realizado duas exposições em Lisboa: “Angola, povos e culturas” (1987) e “Escultura angolana, memorial de culturas” (1994).

⁶ Tinha-se já realizado uma exposição em Lisboa: “Esculturas e objectos decorados da Guiné portuguesa no Museu de Etnologia do Ultramar” (1971); e outra no Porto: “Cultura e tradição na Guiné-Bissau” (1984).

2003. Resulta do trabalho do antropólogo e etnomusicólogo Gerhard Kubik, sobre os instrumentos existentes no Museu Nacional de Etnologia. Gerhard Kubik estudou estes instrumentos musicais na África Subsaariana durante várias décadas, tendo começado aliás em 1965, quando Jorge Dias o convidou para um projeto de estudo em Angola. A exposição incluiu 136 lamelofones do acervo do Museu Nacional de Etnologia, sobretudo de Angola (124 exemplares) e Moçambique (11 exemplares), e um apenas da Guiné-Bissau.

MOÇAMBIQUE NA EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA

De acordo com uma pesquisa no catálogo da Direção Geral do Património Cultural (DGPC), num total de 40.000 objetos no Museu Nacional de Etnologia, 337 são de Moçambique⁷. Naturalmente que, tendo o museu este espólio vastíssimo e uma área expositiva permanente total de 1894 m² (Neves, Lima, Santos & Lopes, 2019), há limites expositivos óbvios. Existem duas áreas reservadas visitáveis, ocupadas por galerias temáticas, que já estavam previstas no projeto fundador do museu: as Galerias da Vida Rural (784 m²), inauguradas no final de 2000, e as Galerias da Amazônia (529 m²), inauguradas em 2006. Subtraindo estas galerias, a área de exposição de visita aberta é de 581 m². É neste espaço que está aberto ao público, desde 31 de janeiro de 2013, a exposição permanente “O Museu, muitas coisas”. Ter uma exposição permanente resolve os problemas de recursos financeiros e humanos que o dinamismo e a periódica rotatividade das exposições temporárias criam, amarrando, no entanto, o espaço expositivo a uma fixação e rigidez grande. Ainda assim, a exposição está estruturada em sete núcleos, em formato de módulos, que podem ser alterados com o tempo. Nenhum destes núcleos está relacionado com Moçambique. Três relacionam-se com a cultura portuguesa, dois com Angola e um com um outro país africano, o Mali, e um último com Bali, na Indonésia, tal como se pode verificar na lista que se segue:

1. Animais como gente. Máscaras e marionetas do Mali;
2. Matéria da fala. Tampas de painéis com provérbios de Cabinda;
3. A música e os dias. Instrumentos musicais populares portugueses;
4. Frankim Vilas Boas. Com o olhar de Ernesto de Sousa;
5. A Brincar e já a sério. Bonecas do Sudoeste de Angola;
6. Talas de Rio de Onor.

Na entrada da sala de exposição permanente, existe um posto multimédia, onde é possível consultar informação sobre as exposições realizadas no passado. À data desta investigação, este dispositivo não estava a funcionar. Para além destes sete núcleos, há uma extensa vitrina de mais de 30 metros, que se estende ao longo da parede oposta à entrada, que expõe diversos objetos, vídeos e fotografias. A sua organização é cronológica, destacando importantes momentos da vida do museu e dos seus protagonistas

⁷ Ver <http://www.matriznet.dgpc.pt>. De notar que em 1976 referem-se 346 objetos de Moçambique, trazidos no âmbito da Missão de Estudo das Minorias Étnicas (MEU, 1972).

principais e expõe várias peças do espólio. É entre estes objetos que nos deparamos com Moçambique (Figura 1 a 6). As considerações que fazemos de seguida têm em mente a relação entre o que é exibido e o que é visto pelo público numa visita regular, não guiada. Não tomamos em linha de conta o papel do serviço educativo e as suas ações e práticas pedagógicas e interpretativas, ou outras iniciativas que possam contextualizar os objetos e criar espaços relacionais. Aliás, a este respeito, há registo do trabalho do serviço educativo do Museu Nacional de Etnologia na desconstrução de verdades coletivas ligadas à grandeza colonial do passado e a formas de apropriação do património (Sancho Querol, Gianolla, Raggi & Chuva, 2020).

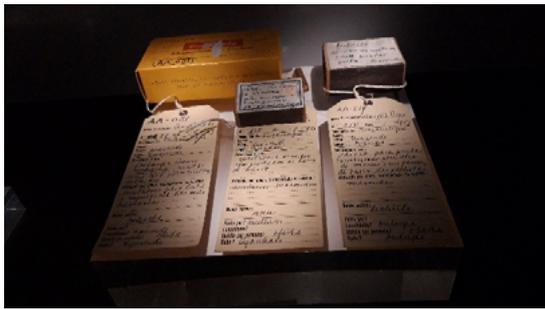


Figura 1: Três amostras de produtos naturais, planalto makonde, 1957-1961
Créditos: Sarmento & Martins



Figura 2: Faca de tatuar (*chipopo*), Nangonga, planalto makonde, 1958
Créditos: Sarmento & Martins



Figura 3: Chocalho, do planalto makonde, 1958
Créditos: Sarmento & Martins



Figura 4: Cesto feito por Gungunhana
Créditos: Sarmento & Martins

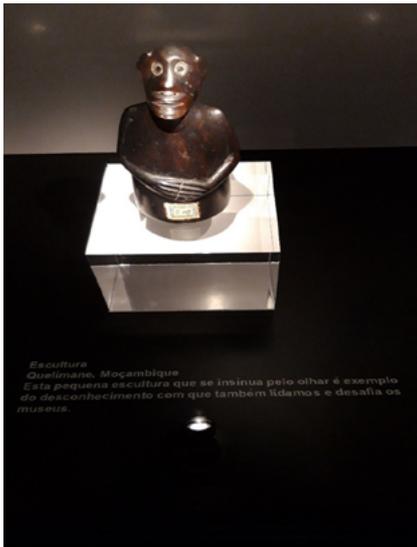


Figura 5: Escultura, Quelimane, s.d.
Créditos: Sarmento & Martins



Figura 6: Escultura *A serena expressividade da mãe Ronga*
Créditos: Sarmento & Martins

Vale a pena parar um pouco e refletir sobre estes objetos. Cinco deles referem-se ao planalto dos makonde e a sua datação é do final dos anos de 1950. Da pequena ficha exposta pode-se ler que as três amostras de produtos naturais foram recolhidas por Margot Dias, que o visitante mais incauto não sabe quem é. Observando o catálogo do espólio disponibilizado online pela Direção Geral do Património Cultural, vemos que estes objetos fazem parte de um espólio que inclui mais amostras. Na exposição vemos que uma amostra se encontra numa caixa de diapositivos e contém folhas usadas como lixa pelos escultores makondes (AA-051); as outras duas amostras, guardadas em caixas de fósforos, contêm, num caso, um corante feito de argila, que as mulheres usam para pintar objetos de barro (AA-218) e, no outro caso, um corante feito de carvão de madeira (AA-217). Estes três singelos objetos, nas suas caixas e fichas, apontam para o detalhe e técnica do trabalho de campo da Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, e para a importância destes materiais, mas tudo isto é remetido para a imaginação, sem referentes, do visitante. O polimento e pátina são componentes chave da estatuária africana, e as técnicas de utilização de folhas, peles secas, pedras, sementes e preparados diversos com argilas, óleos de palma, entre muito outros, explicam polícromias, num trabalho lento e emocional. A exposição diz-nos apenas três frases breves sobre a missão: “1957-1961 Jorge Dias, chefe da Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português. Campanhas de estudo no planalto maconde com Margot Dias e Manuel Viegas Guerreiro. Margot Dias inicia os registos com câmara de filmar”. Questionamo-nos mesmo onde ficará este planalto, quem são os makonde, e porque é que estes antropólogos e etnólogos foram para estes lugares estudar este povo.

Um dos outros objetos escolhidos para esta exposição é uma faca de tatuar, uma das quatro do espólio do museu (recorrendo à informação disponibilizada pelo catálogo online). Novamente podemos questionar sobre este instrumento e sobre o que

significam as tatuagens enquanto prática e ritual, e o tanto que poderíamos aprender num museu nacional de etnologia sobre a relação da cultura makonde com o corpo. O visitante mais informado talvez possa estabelecer aqui alguma ponte com rituais como a mutilação dentária, os rituais de iniciação (masculina e feminina), as danças mapico, a escarificação do corpo, as tatuagens, e outras características identitárias, mas tudo isto exigiria uma apresentação mais complexa e completa face à simplicidade, imobilidade e tranquilidade da faca de tatuar.

O quinto objeto é um chocalho e da legenda ficamos a saber que tem “dois badalhos, para cão de caça”. Mais ainda, dizem-nos que o som que produz aproxima-se de uma nota que Margot Dias indicou. Podemos ver uma pauta musical, com essa mesma nota. Ainda que esta referência seja interessante e possa despertar curiosidade sobre o som que o chocalho produziria se fosse movido, este é um som que não nos é dado a ouvir. Sobre a caça, que supostamente é feita com um cão, pouco mais ficamos a saber. Recuando ao catálogo da exposição de 1959, vemos que nesta foram expostos chocalhos de madeira e nesta exposição poderíamos ler: “usados pelos cães de caça durante as batidas, para espantarem os animais e os obrigar a fugir para as redes”.

Não havendo qualquer escultura makonde em exposição, podemos apreciar duas esculturas não makondes. Não as conseguimos encontrar no catálogo disponível através da DGPC. A catalogação existe, mas é interna ao museu. Em relação a uma das duas esculturas, o museu fornece uma informação algo enigmática: “esta pequena escultura que se insinua pelo olhar é exemplo do desconhecimento com que também lidamos e desafia os museus”. Sem dúvida que esta frase pode despoletar no visitante uma reflexão sobre as práticas museológicas e sobre a interpretação de artefactos, e sobre a dificuldade em saber os contextos de aquisição e recolha de objetos, e tudo isto pode ser fascinante. Mas pode igualmente não contribuir de forma alguma para a experiência ou aprendizagem do objeto. A segunda escultura é de uma mãe com o filho ao colo, e na legenda podemos ler “a serena expressividade da mãe Ronga”. Novamente perguntamos, mas o que é, quem são, ou onde fica “Ronga”?

A última das peças da exposição referente a Moçambique, e a mais recente em exibição, é um pequeno cesto cuja autoria é atribuída a Gungunhana. Na legenda da peça lê-se isso mesmo, e ainda que foi produzido por Gungunhana enquanto esteve no exílio em Portugal, e oferecido pelo próprio ao seu médico, tendo sido posteriormente doado ao museu por um familiar deste, em 2017. Sabemos ainda, através da legenda, que Gungunhana foi o “último chefe Nguni a governar no sul de Moçambique até à sua captura por Joaquim Mouzinho de Albuquerque em 1895”. Há uma sensação de ausência – ausência de reflexividade – e a informação oferecida, juntamente com o pequeno cesto é manifestamente pouco. O Império de Gaza não é referido; a participação na discussão do império português, nas campanhas de pacificação, é inexistente. O silêncio da violência existente neste objeto, que remete para a despossessão do território africano, não abre porta a qualquer tipo de humildade. Haverá alguma relação entre este objeto e Gaza e os objetos makonde ou ronga, ou mesmo quelimane? Para que serve mostrar-se este cesto? Pela estetização do objeto?

A exposição “O Museu, muitas coisas” não faz qualquer compromisso com espaços geográficos ou mesmo com temas específicos e não se vincula com nenhuma representatividade desencadeada pelas coleções do museu. Não é polifónica, e muito menos tem vozes de África. Está ancorada na estética dos seus objetos. A exposição é estática e a informação que é dada ao visitante e a interatividade é próxima de zero. Neste sentido, não estimula qualquer tipo de pensamento crítico, qualquer diálogo articulado sobre os passados e os futuros. Ribeiro (2013) refere que, na exposição “O Museu, muitas coisas”, os objetos transpõem as divisões temporais associadas com os estudos pós-coloniais (o pré-colonial; o colonial; e o pós-colonial) e convivem sem se contaminarem de violência. De facto, este é um museu aparentemente benigno, mas que lida com assuntos, processos e com objetos que só são benignos, se não os contextualizarmos no passado e no presente. Como seria interessante alinhar a coleção dos makonde, contextualizar os estudos e a missão de Jorge Dias nas aspirações do período colonial, partilhar mais sobre o trajeto destes objetos (e outros), dos seus locais de uso para o museu, e abrir portas à imaginação geográfica do planalto dos makonde, em Cabo Delgado, levando a refletir sobre o Norte de Moçambique na contemporaneidade ou pelo menos levar a que os visitantes questionassem estes espaços, povos e culturas no tempo. Uma breve incursão por um estudo sobre os públicos do Museu Nacional de Etnologia, realizado em 2015 (Neves et al., 2019) é interessante a este respeito. Ainda que a avaliação geral do museu pelo seu público revele um alto grau de satisfação com a visita, alguns itens avaliados como insatisfatórios ou mesmo muito insatisfatórios referem-se aos textos de apoio (desdobrável, roteiro...) e aos textos disponíveis nas salas (legendas nas peças e outras informações).

CONCLUSÃO

O Museu Nacional de Etnologia, inicialmente designado Museu de Etnologia do Ultramar, teve a sua génese num equilíbrio frágil entre três tendências ou cursos. A primeira, que tal como o nome inicial do museu sugeria, é a de ser um museu que retratava os povos e costumes existentes no império português. Esta era a tendência apoiada pelo Governo, através das suas políticas ultramarinas e pela Junta de Investigação Científica que tutelava o museu. Teve como pilar sólido da sua construção a coleção que Jorge Dias e a sua equipa construiu no âmbito da missão que realizou entre 1957 e 1961 no Norte de Moçambique. Os makonde estão no âmago da génese do museu e isso é inescapável. A segunda tendência é a de ser um museu que inclui objetos e narrativas do mundo rural português, na altura da metrópole, que preservava a cultura de um povo em forte transformação. Também aqui Jorge Dias, acompanhado de vários outros investigadores à época, teve um papel importante, pelos estudos que fizeram e pelo espólio que recolheram. Só depois da democratização do país é que este curso teve apoio governamental. Uma terceira tendência ou curso é a de o museu ter uma dimensão universalista, incluindo espaços, culturas e povos que extravasavam o império português da altura, incluindo não só o Brasil, país lusófono, mas lugares como povos andinos, ou

do Sudoeste asiático. Esta natureza teve a sua génese um pouco a contragosto da Junta de Investigação do Ultramar, que se focava nos territórios ultramarinos. Esta situação é comum no panorama europeu dos museus desta natureza, sendo que menos comum é a mistura com coleções de etnografia nacional.

Moçambique ocupou uma posição muito importante na génese do museu, ocupa um lugar central pelas suas coleções e materiais documentais, e em diversas exposições organizadas pelo Museu Nacional de Etnologia ao longo da sua história. Hoje, está praticamente ausente da sua exposição permanente, e os cerca de 20 mil visitantes em 2018 (DGPC, 2019), têm um contacto mínimo com as importantes coleções que o acervo do museu tem deste país africano. Ainda que a limitação de espaço possa ser justificação para esta ausência, a importância da coleção makonde em si, e na história do museu, levanta a questão da eventual existência de um módulo na exposição permanente com esta coleção. Não nos referimos aqui a uma exposição estática e ancorada num tempo colonial fixo, mas uma apresentação que problematize a arte makonde nas suas origens e dinâmicas contemporâneas, que se articule com os movimentos artísticos do passado e do presente, e que posicione os makonde hoje em dia, dando voz a múltiplas narrativas e a grupos subalternos. Mais ainda, em linha com os argumentos de Ângela Ferreira (Ferreira, 2018), visíveis no projeto “A Tendency to Forget” (2015), uma abordagem pós-colonial ao museu não questionaria o facto insofismável de que a coleção dos makonde é colonial, mas questionaria o entorpecimento da coleção sem uma revisão reflexiva e a ausência de um roteiro que convoque novos relacionamentos entre Portugal e África. Tal como se procurou mostrar, a apresentação que o museu faz de um conjunto reduzido de objetos de Moçambique, que estão expostos de forma permanente, necessita de uma revisão, deixando de ser inócua, de reflexividade ausente, e procurando ser mais crítica.

AGRADECIMENTOS

Ao Museu Nacional de Etnologia pela abertura e receptividade ao projeto de investigação em curso, e em particular à amabilidade e generosidade da Dra. Ana Botas, que nos guiou pelos meandros das exposições realizadas pelo museu ao longo do tempo. À Catarina Simão pelos generosos comentários.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais, através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020. É ainda 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. (nº 333162622), no contexto do projeto “Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?”.

REFERÊNCIAS

Barão, A. L. (2015). *A profissionalização da crítica de arte portuguesa (1967-1976)*. Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Porto, Portugal.

- Brito, J. P. de (2000). Objectos em Viagem. In F. Herreman (Ed.), *Na Presença dos espíritos. Arte Africana do Museu Nacional de Etnologia* (pp. 13-15). Nova Iorque: Museum for African Art e Snoeck, Ducaju & Zoonm Gant.
- Carvalho, A. A. R. (2015). *Diversidade cultural e museus no séc. XXI: o emergir de novos paradigmas*. Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, Évora, Portugal.
- Carvalho, C. (1989) História e tradição dos makondes. In Association Française d'Action Artistique (Ed.), *Art Makondé. Tradition et modernité* (pp. 20-27). Paris: Ministère des Affaires Etrangères e Ministère de la Coopération et du Développement.
- Decreto-Lei nº 46254, de 19 de março, República Portuguesa.
- DGPC, Direção Geral do Património Cultural. (2019). *Estatísticas de visitantes de museus, palácios e monumentos tutelados pela DGPC 2014-2018*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural/Ministério da Cultura.
- Dussel, E. (1974/2011). *Filosofia de la liberación*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Ferreira, A. (2016). *O discurso artístico como dispositivo de inovação na discussão do após pós-colonialismo*. Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Ferreira, A. (2018). A tendency to forget. In *Suspended places* (pp. 239-255). Lisboa: Sistema Solar.
- Galhano, F. (1985). *Desenho etnográfico de Fernando Galhano. Vol. II: África*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos de Etnologia.
- Gouveia, H. C. (1997) *Museologia e Etnologia em Portugal. Instituições e personalidades*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Grosfoguel, R. (2007). The epistemic decolonial turn: beyond political-economy paradigms. *Cultural Studies*, 21(2-3), 211-223. <https://doi.org/10.1080/09502380601162514>
- Kubik, G. (2002). *Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português dos Museus, Museu Nacional de Etnologia.
- Leal, J. (2011). O povo no museu. *Museologia.pt*, 90-107.
- MEMEUP, Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português. (1959). *Vida e arte do povo maconde. Catálogo da exposição. Na sala de exposições do Secretariado Nacional de Informação Palácio Foz, fevereiro*. Lisboa: Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português.
- MEU, Museu de Etnologia do Ultramar. (1968). *Escultura africana no Museu de Etnologia do Ultramar*. Lisboa: Museu de Etnologia do Ultramar & Junta de Investigações do Ultramar.
- MEU, Museu de Etnologia do Ultramar. (1972). *Povos e culturas*. Lisboa: Museu de Etnologia do Ultramar & Junta de Investigações do Ultramar.
- Mignolo, W. (2000). *Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- MNE, Museu Nacional de Etnologia. (1985). *Escultura africana em Portugal*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, Instituto de Investigação Científica Tropical, Museu de Etnologia.
- Neves, J. S., Lima, M. J., Santos, J. & Lopes, M. (2019). *Estudo de públicos de museus nacionais-públicos do Museu Nacional de Etnologia*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural.

- Nogueira, I. (2013). *Artes plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Oliveira, E. V. de (1971). *Apontamentos sobre museologia, museus etnológicos: lições dadas no Museu de Etnologia do Ultramar. N.6*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural.
- Oliveira, E. V. de (1976). Modernismo e arte negro-africana no Museu de Etnologia. *Informação Cultural*, 1, 15-16. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.
- Oliveira, E. V. de (1985). Arte africana em Portugal. In Museu Etnologia, *Catálogo da exposição escultura africana em Portugal*. Lisboa: IICT e ME.
- Oliveira, E. V. de (1989) O museu de Etnologia. In M. Vlachou (Ed.), *II Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa* (pp. 55-68). Mafra: ICOM.
- Pereira, R. (1989). Trinta anos de museologia etnológica em Portugal. Breve contributo para a história das suas origens. In *Estudos em homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira* (pp. 569-580). Lisboa: INIC.
- Pereira, R. (2010). Arte e artesanato africanos: colecta e apropriação. In Câmara Municipal de Lisboa (Ed.), *As Áfricas de Pancho Guedes: colecção de Dori e Amâncio Guedes* (pp. 12-23). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Quijano, A. (2007). Coloniality and modernity/rationality. *Cultural Studies*, 21(2-3), 168-178. <https://doi.org/10.1080/09502380601164353>
- Ribeiro, O. (2013) Proposta de um Instituto da Terra e do Homem. Por Orlando Ribeiro e Jorge Dias. In O. Ribeiro (Ed.), *Universidade, ciência, cidadania* (pp. 263-268). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sancho Querol, Gianolla, L., Raggi, G. & Chuva, M. (2020, 15 de setembro). Reflecting on re-emotions of heritage of colonial origin with Rosário Severo at the National Museum of Ethnology. *Alice News*. Retirado de <https://ces.uc.pt/pt/ces/pessoas/investigadoras-es/lorena-sancho-querol/publicacoes/outras-publicacoes>
- Sarr, F. & Savoy, B. (2018). *Restituer le patrimoine africain*. Paris: Philippe Rey & Seuil.
- Sousa, E. (1976). O congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) em Portugal. *Colóquio Artes*, 2(29), 56-57.
- Thiong'o, Ngũgí wa (1981). *Decolonizing the mind. The politics of language in African literature*. Oxford: James Curry.

NOTAS BIOGRÁFICAS

João Sarmento é Professor Associado do Departamento de Geografia e investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, da Universidade do Minho, Portugal. É doutorado em Geografia pela University College Cork, Irlanda (2001), e agregado pela Universidade de Lisboa (2014). Tem diversas publicações nas áreas da Geografia Cultural, Estudos Coloniais/Pós-coloniais, Estudos de Turismo e Estudos Urbanos, em revistas como a *Environment & Planning D., Journal of Historical Geography, Social & Cultural Geography, Tourism Geographies* ou *European Urban and Regional Studies*. É o autor do livro *Fortifications, postcolonialism and power. Ruins and imperial legacies* (Routledge, 2011)

e do texto “Geography and empire” na obra *Oxford bibliographies in Geography* (Oxford University Press, 2021). É ainda membro do projeto científico “Memórias, culturas e identidades: o passado e o presente das relações interculturais em Moçambique e Portugal” (FCT/Aga Khan). A sua pesquisa foca-se sobretudo em África, no Oriente Médio e na Ásia Central, articulando património, memória, paisagem, violência e espaço.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4770-2427>

Email: j.sarmento@geografia.uminho.pt

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais Universidade do Minho, 4710-057 Gualtar, Braga, Portugal

Moisés de Lemos Martins é Professor Catedrático do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade do Minho. Dirige o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), que fundou em 2001. É diretor da revista *Comunicação e Sociedade*, da *Revista Lusófona de Estudos Culturais* (RLEC) e da *Vista*. Doutorado pela Universidade de Estrasburgo em Ciências Sociais (na especialidade de Sociologia), em 1984, tem publicado, no âmbito da Sociologia da Cultura, Semiótica Social, Sociologia da Comunicação, Semiótica Visual, Comunicação Intercultural, Estudos Lusófonos. Dirigiu, durante dez anos, o Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho (de 1996 a 2000, e de 2004 a 2010). Presidiu à Sopcom – Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, de 2005 a 2015; à Lusocom – Federação das Associações Lusófonas de Ciências da Comunicação, de 2011 a 2015; à Confibercom – Confederação Ibero-Americana das Associações Científicas e Académicas de Comunicação, de 2012 a 2015.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3072-2904>

Email: moisesm@ics.uminho.pt

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais Universidade do Minho, 4710-057 Gualtar, Braga, Portugal

Submetido: 20/05/2020

Aceite: 21/09/2020

RECONFIGURAÇÕES DO LUSOTROPICALISMO EM MUSEUS MONUMENTAIS DE PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA

Lilia Abadia

Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Educação, Escola de Educação,
Tecnologia e Comunicação, Universidade Católica de Brasília, Brasil

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir os discursos da identidade nacional dos museus monumentais contemporâneos em países de língua portuguesa, mais precisamente no Brasil e em Portugal. Para tanto, propõe-se a (re)formular os modos de classificação dos museus com enfoque nas características institucionais dos museus e das exposições de longa duração. Adverte-se que a classificação de museus proposta neste artigo não é definitiva nem fixa. Trata-se, antes, de um exercício hermenêutico que visa deslindar as mudanças e acomodações nos discursos de identidade nacional presentes em diversas esferas das instituições museológicas. Assim, sustenta-se a ideia de que apesar de os museus serem instituições em constante evolução, capazes de se adaptar aos novos tempos, reinventar, e contribuir para a (re)criação das sociedades, eles também mantêm performances e discursos que reforçam as relações de poder nas representações nacionais. Fundamentalmente, os museus estão sempre negociando com representações e discursos nacionais hegemônicos. A natureza em constante transformação dos museus foi estudada a partir de uma ampla gama de perspectivas resultando em diferentes modos de interpretação e interrelação das suas complexas características. No entanto, em ambos os países, a revisão crítica dos aspectos culturais, sociais e políticos do lusotropicalismo não tem sido explorada em profundidade como um recorte de análise dos legados coloniais dos museus e suas exposições. Assim, propõem-se tipos de monumentalidade em três museus de língua portuguesa, primeiro articulando a revisão da literatura sobre lusotropicalismo e Museologia Crítica, para depois relatar parte da investigação etnográfica realizada em 2015.

PALAVRAS-CHAVE

classificação de museus; museus monumentais; lusotropicalismo; museologia crítica; etnografia

RECONFIGURATIONS OF LUSOTROPICALISM IN MONUMENTAL LUSOPHONE MUSEUMS

ABSTRACT

This article aims to discuss current monumental museum discourses of national identity in the Lusophone world, particularly in Brazil and Portugal. It proposes (re)formulating modes of classifying museums by focusing on their institutional characteristics and long-term exhibitions. The museum model proposed is neither definitive nor fixed, but rather a hermeneutical exercise that aims to disentangle the changes and accommodations in national identity discourses in museum exhibitions. Thus, this article puts forward the idea that while museums are ever-evolving institutions capable of adapting to the times, reinventing themselves and contributing to the (re)creation of societies, they also maintain performances and discourses that reinforce power relations in national representation. Ultimately, museums are always negotiating with hegemonic representations and national discourses. The continuously changing nature of museums in

question has been studied from a diverse range of perspectives and has led to different modes of interpretation of their intricate characteristics. However, in both countries, the critical review of Lusotropicalism culturally, socially and politically has, as an analysis of the colonial legacies of museums and their exhibitions, not been explored in depth. Therefore, this article endeavors to propose monumentality types in three Lusophone museums by firstly articulating the literature review of Lusotropicalism and Museum Studies, and then reporting part of the ethnographic research conducted in 2015.

KEYWORDS

museum classification; monumental museum; Lusotropicalism; critical museum studies; ethnography

INTRODUÇÃO

Este artigo origina-se dos debates da museologia crítica, sobretudo, no que diz respeito a como podemos situar os museus de língua portuguesa em face das demandas por representações inclusivas que se fortaleceram no século XXI. Assim, tem como objetivo examinar as redes de sentido que emergiram nas exposições de longa duração em museus brasileiros e portugueses, analisando-as em relação aos discursos de identidade nacional, e, ao mesmo tempo, repensando seu papel na complexa teia de relações decorrente de sua posição no passado colonial. Este exame é realizado por meio de uma abordagem etnográfica¹, mais especificamente, por meio da observação das exposições, da análise de documentos de museus, sites e blogues, bem como através de entrevistas com funcionários dos museus.

Antes de prosseguirmos, é importante esclarecer que: primeiramente, compreendemos os museus como instituições diversas constituídas por variados regimentos e estruturas internas, tutelas, disciplinas principais e formas de funcionamento. Neste sentido, este artigo refere-se a museus que estão ligados aos discursos de identidade nacional, sejam eles financiados pelos órgãos governamentais nacionais ou museus de “estilo nacional”². Em segundo lugar, apesar de inserirmos no título do artigo a expressão “países de língua portuguesa”, não discorreremos sobre todos os países de língua oficial portuguesa, tampouco sobre todos os museus dos países selecionados. Em vez de uma abordagem extensiva acerca dos museus, propomos um estudo exploratório e crítico-descritivo em três museus que representam a nação por meio de narrativas históricas ou artefatos antropológicos, notadamente, o Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, Brasil); o Museu Nacional de Etnologia (Lisboa, Portugal); e o Museu Afro Brasil (São Paulo, Brasil). Os três museus selecionados cumprem os critérios acima mencionados e, simultaneamente, proporcionam um leque diversificado de experiências em termos de dimensão da exposição, espaço arquitetônico, experiência urbana, discurso identitário na sua missão, extensão da equipe curatorial e métodos de curadoria.

¹ Cada exposição foi objeto de observação por cerca de oito semanas, de março a setembro de 2015 (Abadia, 2019).

² Compreendidos como instituições que se apresentam ao público em conexão com os símbolos nacionais. Retirado de <https://www.artscouncil.org.uk/accreditation-scheme/support-and-advice#section-6>

O principal critério para selecionarmos estes três museus consistiu na sua relação com disciplinas como História e Antropologia, que lidam com questões identitárias (“nós” e os “outros”). Outros critérios incluem sua localização na cidade, a relevância de seu acervo³, e seu envelope arquitetônico. Além disso, devem funcionar regularmente, estando abertos ao público pelo menos cinco dias por semana. Por fim, consideramos outros aspectos operacionais, como a acessibilidade de informações públicas nos seus canais de comunicação oficial, por exemplo, páginas web ou blogues.

Além de cumprirem os critérios acima mencionados, os museus selecionados proporcionam, ainda, um conjunto diversificado de experiências: em termos de dimensão da exposição, dimensão arquitetônica, experiência urbana, discurso identitário na sua missão, extensão da equipe curatorial e métodos de curadoria. Esta diversidade proporciona uma base fértil para o modelo de classificação dos museus.

Para conceber esta proposta de modelo classificatório, organizamos este artigo em duas seções. A primeira consiste na revisão da literatura, que embasa a análise etnográfica, contendo uma subseção com discussões sobre identidade nacional no Brasil e em Portugal, e outra subseção com uma síntese sobre as classificações de museus. Na segunda seção do artigo, apresentamos os três tipos de monumentalidade identificados nos museus analisados. Finalmente, nas considerações finais, propomos uma reflexão que realce os pontos principais abordados e os limites desse novo modelo.

BREVE REVISÃO DA LITERATURA

Em cada museu nacional existem relações supranacionais, regionais e transversais que são específicas e únicas à instituição e ao seu contexto (Bennett, 2018). Conforme explica Bennett, o “processo pelo qual os museus foram envolvidos é sempre específico para constelações particulares de formações nacionais, subnacionais, de independentização nacional e supranacionais, imperiais/coloniais” (Bennett, 2018, p. 80). Tendo em vista a posterior descrição de cada museu demonstrando suas confluências e divergências com a ideia proposta de um museu monumental, iniciamos esta seção esclarecendo as constelações de discursos nacionais e supranacionais que pretendemos examinar nos museus selecionados, mais especificamente, o conceito orientador de lusotropicalismo, e, em seguida, evocaremos os modos de classificação de museu inferidos da literatura acadêmica, desenvolvendo, destarte, a metáfora do museu monumental.

LUSOTROPICALISMO E A HEGEMONIA NAS IDENTIDADES NACIONAIS BRASILEIRA E PORTUGUESA

Paralelamente ao intercruzamento do passado colonial, Brasil e Portugal compartilham uma teoria, ou quase-teoria, que explica as singularidades de ambos os estados-nação no mundo moderno. Esta (quase-)teoria é intitulada “lusotropicalismo”, e tem sido examinada por muitos acadêmicos que procuram compreender como estes dois

³ Utilizamos a nomenclatura adotada no Brasil, que equivale a coleções em Portugal.

países a mobilizaram, em diferentes graus, nas esferas política e social a partir da década de 1930. Evidentemente, a difusão das ideias contidas no lusotropicalismo não exclui outros mitos e símbolos da formação nacional, mas pode, por vezes, coincidir, complementar e, mesmo, colidir com certos discursos identitários de cada estado-nação.

O lusotropicalismo faz parte de constelações de pessoas, instituições, governos nacionais e redes supranacionais, geralmente, associado ao sociólogo brasileiro Gilberto Freyre⁴ (1933/1956), que o articulou para preconizar “a miscigenação como uma afirmação da autenticidade racial brasileira, um símbolo da construção de uma democracia moderna” (Collins, 2010, p. 2). Isto significa que o lusotropicalismo de Freyre elogiou a miscigenação racial, paradigma não hegemônico no âmbito científico e social do princípio do século XX; e assumiu-a como uma marca que diferenciava o Brasil de outras nações, ajudando-o a posicionar-se nas redes políticas internacionais. Esta proposição foi particularmente importante como quadro político para a nova nação brasileira, que necessitava situar a sua história colonial e pós-colonial única no contexto global. A singularidade da formação nacional do Brasil encetou-se com a transferência da família real e corte portuguesas de Lisboa para o Rio de Janeiro, em 1808, que fugiam das invasões napoleônicas (Schwarcz & Starling, 2015). Esta transferência resultou em diversos desenvolvimentos políticos e culturais, nomeadamente a elevação do Brasil à condição de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, em 1815 (Schwarcz & Starling, 2015). Estes desenvolvimentos culminaram na sua independência em 1822, sendo apenas reconhecida por Portugal em 1825 (Schwarcz & Starling, 2015). No entanto, foi somente com a instauração da Primeira República, no Brasil, regime que tomou o poder em 1889 através de um golpe de estado, que a elite intelectual se concentrou em engendrar uma definição de nação, destacando heróis nacionais e seus feitos (Oliveira, 1990).

A primeira elaboração da representação nacional seguiu as tendências da época, isto é, consolidou a imagem de um passado glorificado visando projetar um futuro (Anderson, 1991). Foi apenas décadas depois, durante o Estado Novo Brasileiro (1937-1945), e durante o Ditadura Militar brasileira (1964-1985), que as ideias de Freyre forneceram um *corpus* acadêmico e político para consolidar uma imagem do Brasil. Durante esses dois regimes autoritários do século XX, a ideia do Brasil como uma democracia racial proveniente de uma alegada colonização “benigna” consolidou-se social e culturalmente, tanto pela ação do Estado como de grupos e movimentos sociais (Guimarães, 2004; Pallares-Burke, 2012; Sansone, 2003). Assim, o Brasil foi promovido e apresentado como um exemplo de uma sociedade igualitária em termos de relações raciais, e que muitas vezes foi oferecida como um contraste ao modelo estadunidense de segregação racial. A chamada prova de uma sociedade racialmente democrática baseou-se na observação empírica e estatística de um grande número de brasileiros mestiços (Guimarães, 2004, 2006).

No entanto, esta suposta “prova” empírica estabeleceu uma falsa correlação entre o processo de miscigenação e o convívio harmonioso e igualdade entre os grupos étnico-raciais. A correlação desconsiderou tanto a violência no processo de miscigenação

⁴ Freyre não concebeu o conceito de lusotropicalismo do nada. Para compreender as influências teóricas de Freyre, ver Pallares-Burke (2005).

quanto as novas formas de racialização e hierarquias estabelecidas por um paradigma social ainda racista. A ideia de uma democracia racial foi contestada por Roger Bastide (1957), Florestan Fernandes (1964) e Abdias Nascimento (1978), que influenciaram diversos estudos nas Ciências Sociais. Desde então, muitos trabalhos continuaram sendo publicados por acadêmicos e ativistas negros (como por exemplo, Gonzalez, 1985; Guimarães, 2006; Hanchard, 1994; Moura, 1988; Telles, 2004; Sansone, 2003; Skidmore, 1993). Apesar dos prolíficos estudos demonstrando que o preconceito racial velado ainda é uma barreira que fixa os negros nos estratos socioeconômicos mais baixos e escamoteia as especificidades das contribuições africanas e afro-brasileiras para a formação nacional do Brasil, o lusotropicalismo ainda é hegemônico nos discursos políticos e sociais.

Freyre também influenciou profundamente a Historiografia e a Sociologia portuguesas, principalmente através da ideia de colonização branda, justificada com a concepção de plasticidade e habilidade natural dos portugueses em criar sociedades multiétnicas (Freyre, 1940, 1958). A partir da década de 1950, com a mudança da política internacional em relação ao colonialismo, as ideias desenvolvidas por Freyre foram seletivamente apropriadas pela Ditadura Militar Portuguesa e o Estado Novo (1926-1974) para legitimar o tardio colonialismo português em um período de crescente descolonização (Medina, 2000), consolidando o imaginário da ausência de racismo nas colônias portuguesas, bem como da empatia portuguesa para com outras etnias. Notoriamente, o lusotropicalismo de Freyre coexistiu com outras imagens e discursos da nação que postulavam o direito histórico sobre a colonização, a coesão e antiguidade da nação portuguesa (Monteiro & Pinto, 2000).

Assim como na academia brasileira, alguns trabalhos teóricos significativos têm sido realizados em Portugal. Muitos estudiosos têm produzido um importante corpo teórico com o objetivo de questionar algumas das rígidas representações sociais de raça e/ou nacionalidade no âmbito social e acadêmico⁵ (Cabecinhas, 2007; Castelo, 1998; Martins, 2004; Matos, 2006; Santos, 2002; Sobral, 2006; Vala, 1999; Vale de Almeida, 2008). Apesar disso, a teoria lusotropicalista ainda influencia fortemente o discurso político em Portugal, operando, com igual força, a nível internacional.

Diante disso, é necessário revisar tanto os discursos quanto as práticas institucionais, principalmente as das instituições vinculadas aos aparelhos de Estado. Julgamos particularmente produtivo mapear as formas como os museus nacionais, e/ou de estilo nacional, mobilizam a hegemonia do lusotropicalismo nas representações identitárias.

MODOS DE CLASSIFICAÇÃO DE MUSEUS

Os museus são geralmente definidos em termos de sua função, tipo, organização legal e progressão histórica (Latham & Simmons, 2014). Em termos de progressão histórica, Eilean Hooper-Greenhill (2000) oferece uma metáfora significativa para compreender a reformulação dos objetivos dos museus. A autora afirma que a criação de

⁵ Muitos deles influenciados pela investigação filosófica de Eduardo Lourenço (1972/2005) sobre o anseio português por um passado glorioso.

museus públicos no século XIX resultou no modelo de “museu modernista”⁶, baseado no conhecimento enciclopédico e, mais importante, na transmissão autoritária de conhecimento, bem como a domesticação do comportamento dos visitantes, entendidos como massas (Hooper-Greenhill, 2000). Posteriormente, no fim do século XX, ocorreu uma virada crítica para as práticas museológicas, especificamente no que se refere às críticas ao legado colonial, e à virada para inclusão⁷ nessas instituições (Barringer & Flynn, 1998; Brulon, 2020; Henning, 2005; Mirzoeff, 2017; Sandell, 2007), que tem, sem dúvida, influenciado a museologia e a prática museológica de diversas instituições de caráter nacional não só no Brasil e em Portugal, como em várias partes do globo. Essa virada crítica, segundo Hooper-Greenhill (2000), resultou no “pós-museu”, que se voltou para a experiência do(a) visitante, compreendendo-o(a) como sujeitos imbricados em enredos culturais; e para práticas participativas, abrindo a instituição para compartilhar conhecimento ao invés de apenas transmiti-lo, ou, pelo menos, desvelar as práticas hierárquicas de construção do conhecimento.

A virada para a experiência do visitante é uma prática inequívoca em muitos museus nacionais e de estilo nacional, que pode ser vista como o resultado da profissionalização da prática museológica, bem como das tendências transnacionais da disciplina (Edson & Dean, 1994; Knell, 2011). Apesar disso, conserva-se a pertinente preocupação sobre a possibilidade de se descolonizar os museus nacionais e de estilo nacional, uma vez que, mesmo com a virada crítica das últimas décadas, estes museus ainda mobilizam seus acervos para projetar uma identidade coesa negociada em redes locais ou transnacionais (Barringer & Flynn, 1998; Brulon, 2020; Macdonald, 2003).

Neste âmbito, utilizamos a metáfora dos museus monumentais, entendendo que os monumentos celebram o passado para projetar um futuro compartilhado (Le Goff, 1992). A metáfora “museu monumental” não significa que museus e monumentos carreguem as mesmas especificidades na forma como representam o passado. O que essa metáfora proporciona é a compreensão de que os museus nacionais, assim como os monumentos, são dispositivos comemorativos, sendo “veículos de negociação da relação entre experiência e expectativa” (Aronsson, 2012, p. 122). Assim, algumas características monumentais podem ser esboçadas seguindo a definição de monumentos-museu sugerida por Pevsner (1976) e Giebelhausen (2011). A primeira seria que um museu monumental tem a missão institucional de celebrar o passado e exibir poder; a segunda, que teria uma presença imponente do museu como símbolo material, mais precisamente, a sua arquitetura (Giebelhausen, 2011; Pevsner, 1976). Como na metáfora do museu-modernista de Hooper-Greenhill (2000), Pevsner (1976) e Giebelhausen (2011) retratam o museu monumental como um arquétipo do museu do século XIX e início do século XX. Este modelo não desaparece no século XXI, efetivamente, ele se transforma, incorporando demandas de justiça social trazidas por novos desenvolvimentos teóricos

⁶ O termo “modernista”, em Hooper-Greenhill (2000), consiste em um adjetivo relacionado ao museu público do período Moderno, frequentemente situado no século XIX, e não ao movimento artístico do início do século XX.

⁷ Chamamos de “viragem para a inclusão” o consenso, pelo menos a nível retórico, de que as instituições museais devem ser voltadas para os visitantes e não apenas para os seus acervos (Edson & Dean, 1994; Hooper-Greenhill, 2000).

e disciplinares da Museologia, como a Museologia Crítica, Nova Museologia, Sociomuseologia, bem como dos Estudos Culturais e Pós-coloniais, e da teoria decolonial. Uma vez que os modelos e metáforas aqui apresentados não se excluem, propomos a utilizar a metáfora “museu monumental” para estabelecer as modulações em que estas características estão presentes nos museus selecionados.

Advertimos, de antemão, que é necessário algum cuidado ao se contemplar museus monumentais nos países de língua portuguesa. A extensão da grandiosidade e da natureza comemorativa dos museus nacionais nestes países não pode ser comparada, por exemplo, com o paradigma inglês, italiano, francês, russo ou alemão. É certo que tanto o Brasil quanto Portugal foram tomados pelo espírito comemorativo que se espalhou rapidamente pela Europa no século XIX (Schwarcz, 1993). Contudo, como veremos a seguir, cada contexto nacional e institucional forma as suas próprias constelações de materialidade e sentido.

TRÊS TIPOS DE MUSEUS MONUMENTAIS: RESSIGNIFICANDO A CLASSIFICAÇÃO DE MUSEUS

Nesta seção, propomos três metáforas para compreender as possibilidades dos museus monumentais de língua portuguesa, entrelaçando-as a duas lentes teóricas: uma relacionada com o lusotropicalismo, e outra relativa às características dos museus monumentais. Nas páginas seguintes, destacamos as principais características que foram examinadas em toda a exposição e, simultaneamente, apresentamos o museu ao leitor e fornecemos alguns exemplos específicos, quando necessário. Alertamos, porém, que a etnografia contida nesta seção é apenas um relatório parcial do trabalho de campo de 2015, desenvolvido mais detalhadamente em outra ocasião (Abadia, 2019).

MONUMENTALIDADE DE INSPIRAÇÃO TRADICIONAL

O Museu Histórico Nacional (MHN) foi fundado em 1922, no Rio de Janeiro, então capital do Brasil, em plena Primeira República, concretizando um desejo longamente sonhado de seu fundador, o influente intelectual e político, Gustavo Barroso. Barroso realizou a façanha de implementar um projeto museológico que não estava totalmente de acordo com os princípios do Governo da Primeira República, ou seja, criou uma instituição para celebrar o passado imperial brasileiro (1822-1889)⁸ e suas conquistas militares. Como mencionado anteriormente, o projeto republicano possuía a intenção de criar instituições para narrar os grandes feitos do passado, celebrar os heróis nacionais e forjar símbolos para a nação (Abreu, 1996; Oliveira, 1990; Schwarcz & Starling, 2015); no entanto, não deixa de ser curioso que o projeto avançado no MHN fosse o de celebrar a monarquia (Chagas, 2003; Gomes, 2014)⁹.

O complexo de edifícios que o museu ocupa contém um palimpsesto de vestígios e símbolos de tempos passados, que remontam ao século XVII (MHN, 2013). O conjunto

⁸ É importante esclarecer que a Primeira República foi instituída com um golpe de estado contra o regime imperial, não gozando de expressivo apoio popular e sendo alvo de tensões de poder (Oliveira, 1990; Schwarcz & Starling, 2015).

⁹ Ver também Abadia (2019) para mais sobre essa discussão.

arquitetônico passou por diversas reformas, sendo a última (até ao nosso trabalho de campo em 2015) realizada através do “Projeto de modernização”, que englobou uma ampla reforma de infraestrutura e arquitetura (fase I) e reenquadramento conceitual e museográfico (fase II) (MHN, 2008; Tostes, 2013).

Assim, examinamos o resultado do “Projeto de modernização”, refletindo, sobretudo, sobre sua segunda fase, mais especificamente, o seu processo curatorial. As atas institucionais, bem como a equipe do museu, relatam que a exposição de longa duração do museu foi redesenhada no “Projeto de modernização” em um processo coletivo e horizontal que procurou dialogar a *expertise* da equipe diversificada do museu. É importante ressaltar que o corpo de profissionais do MHN é formado por servidores públicos, tendo uma estrutura institucional bem definida e especializada – há, por exemplo, setores dentro do museu como: a direção e curadoria, arquitetura e museografia, conservação, pesquisa, educação, e serviço social.

O cumprimento dos prazos estipulados para a inauguração do “Projeto de modernização” resultou em uma pressão para uma célere conclusão do processo curatorial. Uma vez que o processo coletivo demanda tempo para amplas discussões, a solução encontrada foi a segmentação do trabalho curatorial por núcleos expositivos. Assim, cada núcleo foi inaugurado em estágios diferentes. Eles correspondem a um período/tema histórico, sendo: “Oreretama”, termo da língua tupi que significa “a nossa casa”; “Os portugueses no mundo”, “A construção da nação” e “Cidadania em construção”.

O primeiro trecho a ser inaugurado foi o relacionado com a contribuição dos indígenas para a formação do país – “Oreretama”. No entanto, este núcleo teve uma curadoria diferente, sendo coordenada por uma consultora externa, Raquel Prat, especialista em cultura indígena. O último trecho a ser inaugurado foi a seção “Cidadania em construção”, que notoriamente carece de desenvolvimento, e é dedicada à história dos séculos XX e XXI.

A exposição de longa duração do MHN não desafia os padrões profissionais estabelecidos, pelo contrário, o MHN é um dos bastiões dos padrões de profissionalização no Brasil. A respeitabilidade do MHN no campo museal provém tanto da sua relação histórica com os órgãos nacionais de preservação do patrimônio (Chagas, 2003; Julião, 2014; Santos, 2006), quanto à sua capacidade de assimilar as tendências e diretrizes de normas nacionais e internacionais, como por exemplo, as fornecidas pelo Instituto Nacional de Museus e pelo Conselho Internacional de Museus.

A narrativa principal da exposição de longa duração do museu está organizada em uma cronologia linear, pensada para facilitar a sua compreensão pelo público leigo, ou seja, para os não historiadores. A narrativa acompanha as mudanças no poder político no Brasil, enfatizando algumas consequências socioeconômicas em segundo plano. A aura de autoridade da exposição advém da ênfase na natureza didática da exposição (Hooper-Greenhill, 2000), que se constitui por um relato linear dos eventos políticos, econômicos e sociais, bem como pelo uso sequencial do espaço. Há outras performances, que não são consequência das decisões curatoriais, mas da estrutura da instituição, como a própria arquitetura e a presença autoritária de monitores e seguranças, que na sua maioria têm uma atitude autoritária.

Posto isto, é também importante sublinhar como as narrativas contra-hegemônicas emergem, propositadamente ou não, do desenho expositivo. Um dos principais recursos da contra-hegemonia são as *metarrepresentações* dos objetos comemorativos que substituem os originais, por exemplo, na seção de exposições sobre a chegada dos portugueses ao Brasil, em vez de artefatos feitos em 1500, há porcelanas comemorativas, medalhas e moedas produzidas séculos depois. Para entender isto, temos uma explicação dupla: por um lado, foi uma estratégia planejada para adicionar complexidade e até crítica à narrativa autoritária da “autenticidade” esperada em um museu (Magalhães & Bezerra, entrevista pessoal, 18 de junho, 2015); por outro lado, foi o resultado tanto da pilhagem colonial quanto da falta de proteção política do patrimônio “nacional”.

Existem, então, camadas de discursos que se relacionam com o plano fundacional do museu, os limites e as possibilidades que o acervo museológico impõe, a teoria histórica e as pesquisas que informam as visões dos curadores sobre a exposição, além das demais condições que sustentam a compreensão dos visitantes sobre a exposição.

Ao contrário do plano fundacional do museu, o âmbito atual em que se situam os museus exige uma viragem para o paradigma da inclusão, quer no que diz respeito à narração da história, quer no que diz respeito à acessibilidade, no seu sentido amplo. A inclusão de grupos antes desconsiderados na narração da história é evidente no núcleo “Oreretama”, que incorpora a contribuição indígena na formação da nação. No entanto, este núcleo expositivo circunscreve-a no espaço, ou seja, a contribuição indígena fica isolada em seu próprio espaço, não participando diretamente na cronologia que se estabelece nas outras seções de exposição.

Em relação ao discurso cronológico-temático que se inicia a partir do núcleo “Portugueses no mundo”, notamos que há apontamentos de lusotropicalismo na forma como algumas galerias/salas da exposição celebram a contribuição negra para a criação da nação. Por exemplo, há uma sala que começa com a seguinte citação de Gilberto Freyre, que soa repetidamente, na voz de Maria Bethânia. O trecho de *Casa-grande & senzala* (Freyre, 1933/1956) afirma o seguinte:

na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. (Freyre 1933, no painel de parede da exposição do MHN)

Esta sala mostra a contribuição cultural que os afrodescendentes trouxeram para a então América Portuguesa, fazendo referências às religiões afro-brasileiras como veículos de transmissão da cultura, apesar das leis opressoras e das imposições às tradições africanas. Como indica a citação de Freyre, a galeria celebra a herança e os conhecimentos africanos como motores que tornam o povo brasileiro enérgico, caloroso e lúdico. Essa “celebração” reforça a divisão entre a cultura ocidental como força “civilizadora”, enquanto a África agrega à identidade nacional brasileira, o valor do folclore, música, religião e comportamento. Há uma nota crítica em um painel explicativo sobre a violência no sistema escravista, mas o tom geral da sala é de conciliação, canalizando a dor,

a exclusão e o sofrimento da escravidão para os aspectos positivos que tornam a nação brasileira única até aos dias atuais.

É na seção expositiva “A construção da nação” que a exposição atinge seu ápice. A narrativa recai sobre o passado militar e imperial, o que está de acordo com a missão fundadora do museu. As questões que tratam de aspectos sociais como a participação de negros e indígenas na construção da nação são ilustradas com recursos museográficos: painéis e cenografia. A dimensão e a “aura” do espaço, a severidade dos monitores e a segurança, a comemoração das figuras e “conquistas militares” compõem os aspectos monumentais do museu. Há, é claro, comentários críticos pujantes nesta seção de exposição também, que discutimos em outro lugar (Abadia, 2019), no entanto, todo o contexto em que esses comentários de curadoria crítica se inserem configuram-se mais como uma forma de seguir a retórica profissional dos museus na atualidade (a viragem para a inclusão) do que em uma forma de engajamento com a revisão crítica do lusotropicalismo.

MONUMENTALIDADE ESCONDIDA

O Museu Nacional de Etnologia (MNE), localizado em Lisboa, foi oficialmente criado com a designação de Museu de Etnologia do Ultramar, em 1965 (Carvalho 2015; Gouveia, 1997), quando Portugal estava sob o regime autoritário do Estado Novo (português). Este regime tinha uma posição ao mesmo tempo paradoxal e complementar sobre a identidade nacional portuguesa: por um lado, visava manter o seu poder colonial e glorificar o imperialismo português; por outro lado, fomentava a pesquisa acadêmica e artística sobre as tradições rurais por meio de uma política interna orientada a estimular o ideal do novo homem (e mulher) (Rosas, 2001), que deveria obedecer aos “valores tradicionalistas e católicos” (Carvalho & Pinto, 2018, p. 132).

Para além da ambiguidade da representação hegemônica de Portugal no Estado Novo português, a literatura que analisa a criação do MNE postula dois projetos principais para a instituição: um baseado no desejo político de exibir a grandeza do império português – intuito defendido principalmente por agentes governamentais; e outro estritamente orientado para o desenvolvimento científico e acadêmico – meta almejada pelo fundador do museu, António Jorge Dias e sua equipe (Areia, 1986; Leal, 2006; Pereira, 2006). Curiosamente, este último aparece com frequência na literatura sobre a história do museu como um projeto neutro, quase sem ligação com a agenda colonialista do Estado Novo português. Por exemplo, Areia afirma que o fundador do museu, António Jorge Dias, e a sua equipe foram motivados por “um projecto de oposição teórica implícita ao poder político e relativa conciliação prática” (Areia, 1986, p. 142). Existem, é claro, outras análises críticas que veem a ambiguidade e os jogos de poder em que a equipe do museu teve de se envolver para manter a instituição funcionando (Macagno, 2002; Moutinho, 1982; Thomaz, 1996).

Na verdade, as tensões de poder dificultaram a implantação do museu¹⁰, que só passou a ocupar seu prédio atual em 1975, período em que o museu não estava

¹⁰ Após a redemocratização de Portugal em 1974, tanto o museu quanto a sua equipe foram estigmatizados devido à sua ligação com o regime do Estado Novo (Pais de Brito, entrevista pessoal, 10 de março, 2015).

promovendo exposições regulares, sendo aberto apenas para realização de pesquisas (Carvalho, 2015; Gouveia, 1997). A atividade de pesquisa desenvolvida no museu foi essencial para a profissionalização da Antropologia em Portugal, bem como o papel da sua equipe fundadora na institucionalização dos cursos de licenciatura em universidades portuguesas (Leal, 2006, 2016).

O MNE é um museu recente que somente inaugurou a sua primeira exposição de longa duração em 2013, intitulada “Um museu, muitas coisas”. Como explica o curador da exposição e, na época, diretor do museu, Joaquim Pais de Brito¹¹, uma exposição permanente não estava no planejamento original da equipe fundadora do museu, que, em vez disso, tencionava mudanças recorrentes de exposições temporárias seguindo o modelo do Le Musée de l’Homme (Pais de Brito, entrevista pessoal, 10 de março, 2015). Conforme relatam membros da equipe do museu, a curadoria da exposição de longa duração foi realizada através de uma abordagem vertical, ou seja, planeada e concebida pelo curador principal, somente contando com a participação da restante equipe nos estágios subsequentes. A concepção e seleção do acervo seguiu três justificativas acadêmicas: (i) reformular as exposições temporárias anteriores do museu (Abad García, 2018); (ii) mostrar os estudos mais recentes sobre o acervo do museu (Pais de Brito, entrevista pessoal, 10 de março, 2015); (iii) incidir sobre questões relativas aos estudos museológicos como disciplina e como prática: nomeadamente, o que fazer com objetos do acervo desconhecidos, heterogêneos e diacronicamente reunidos (Pais de Brito, entrevista pessoal, 10 de março, 2015).

O resultado desses princípios organizadores foi uma exposição teatral e esteticamente agradável, repleta de metáforas de temas atuais na discussão acadêmica antropológica: a poética da escrita antropológica, os sons e as emoções, o papel individual *versus* o coletivo na Antropologia, as alterações que o antropólogo faz nas coletividades estudadas no trabalho de campo. Consequentemente, há uma narrativa crítica sobre o papel dos museus na contemporaneidade, que nem sempre é interpretada como tal, por exemplo, Abad García (2018) a caracteriza como uma “narrativa em abismo”, considerando-a desencontrada.

A exposição de longo prazo do MNE pode ser dividida em oito seções, conforme expresso no blogue oficial do MNE:

1. Sombras. Wayang Kulit teatro de Bali
2. Franklim Vilas Boas. Com o olhar de Ernesto de Sousa
3. A Brincar e já a sério. Bonecas do Sudoeste angolano
4. A música e os dias. Instrumentos musicais populares portugueses
5. Matéria da fala. Tampas de painéis com provérbios
6. A tala de Rio de Onor. Uma escrita e seu suporte
7. Animais como gente. Máscaras e marionetas do Mali
8. Cronologia expositiva.¹²

¹¹ Pais de Brito aposentou-se durante a nossa pesquisa de campo, em 2015.

¹² Retirado de <https://mnetnologia.wordpress.com/>

À primeira vista, a divisão espacial enfatiza a aparente falta de conexão entre os temas, o que reforça o quadro universal que o museu se propõe a cobrir, expressado no blogue do museu da seguinte forma: “em 1965 o museu é criado com o ambicioso programa de representar as culturas dos povos do globo não se restringindo, pois, nem a Portugal nem aos domínios ultramarinos sob a sua administração”¹³.

Como a equipe admite, o objetivo de representar todas as culturas do globo é extremamente ambicioso e só pode ser realizado de forma fragmentada. Consequentemente, a exposição de longa duração apresenta os pequenos fragmentos de culturas possíveis de representar através do seu acervo, e, ao mesmo tempo, sugere temáticas e problemáticas relativas aos museus de Antropologia.

A exposição de longa-duração do MNE é pequena e apesar da importância do acervo museológico e de ser um “museu nacional”, o museu não recebe muitos visitantes, por exemplo, o número de visitantes em 2015 foi de apenas 15.397¹⁴. No entanto, o MNE está integrado no complexo cultural Belém-Restelo, dois bairros nobres de grande simbologia imperial (Elias, 2004; Peralta, 2017). Caminhando na área, não é incomum ver logotipos e representações de caravelas portuguesas ligadas aos ditos “descobrimentos” em cafés ou lojas locais, vê-se também o remanescente de instituições do Estado herdeiras das políticas do Estado Novo português. Estas não são questões curatoriais, mas quando somadas à falta de informação sobre o passado colonial e histórico, também importantes para a constituição da Antropologia, este silêncio acaba se constituindo em um discurso e uma performance. Um argumento da equipe do museu para não abordar os legados do colonialismo é focar no escopo da Antropologia como uma disciplina, não misturando as especificidades da História e da Antropologia. No entanto, defendemos que os museus, sobretudo os do tipo nacional, possuem a responsabilidade social de projetar um futuro comum, sendo, para tal, necessário aventurar-se nestas difíceis conversas ao contarem as suas histórias institucionais.

Além do silêncio sobre o passado colonial, existem formas de descrever os objetos que, inadvertidamente ou não, reforçam a opção de não entrar neste domínio “disputado”. O principal exemplo em que o silêncio¹⁵ se torna ensurdecedor está na linguagem técnica utilizada para descrever instrumentos musicais ligados ao final da época colonial. Por exemplo, um reco-reco que foi identificado como sendo de Santa Maria de Barcelos, Minho, Portugal (sem data), tem uma inscrição “Angola é de Portugal”; contudo, na legenda do objeto indica, “Angola é Portugal”. A inscrição do próprio objeto implica a posse, pelo que Angola *pertence* a Portugal. Quando se reflete sobre o contexto das guerras de libertação nacional em África, esse registro torna-se ostensivamente ligado à tensão colonial e à subjacente objetificação dos africanos. Distintamente, a frase da legenda enfatiza a ideia de integração ou mesmo de espelho: um é o outro, ideia fortemente propagada nos anos 1960 como retórica para minimizar esforços descoloniais (Castelo, 1998). A omissão da preposição confere um sentido diferente, talvez, outro

¹³ Retirado de <https://mnetnologia.wordpress.com/about/>

¹⁴ Retirado de <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/dgpc/estatisticas-dgpc/>

¹⁵ Para uma discussão mais detalhada, ver Abadia (2019).

tom à exposição que, mais uma vez, evita o profundo trauma da descolonização que resultou na perda do império, na perda de vidas de soldados portugueses, na perda de prestígio geopolítico, e aumento das tensões sociais internas.

Em suma, inferimos que o vazio de comentários críticos na exposição abre espaço para a representação hegemônica de um passado harmonioso, criado a partir do falso sentido de plasticidade e excepcionalidade da colonização portuguesa.

MONUMENTALIDADE DO MUSEU ANTIMODERNO

A última classificação de modelo que propomos, aproxima-se da noção de “pós-museu”, que constitui uma metáfora do estilo educacional museológico baseado em uma “cultura como pedagogia” (Hooper-Greenhill, 2000, p. 115). O Museu Afro Brasil (MAB) foi inaugurado em 2004, com financiamento da Petrobras. Originalmente, não possuía tutela pública, porém, atualmente, responde à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (MAB, 2016). O acervo fundante do museu provém da coleção do seu criador, Emanuel Araujo¹⁶, um renomado artista e prolífico colecionador de objetos relacionados à arte, cultura e história afro-brasileira.

O museu situa-se em um dos espaços mais nobres da cidade – o Parque do Ibirapuera – o parque natural mais importante da cidade de São Paulo (Barone, 2007; Marins, 1999), e uma das áreas mais caras por metro quadrado, rodeado por bairros igualmente afluentes. O Parque do Ibirapuera é também um complexo cultural, fundado na década de 1950. O projeto arquitetônico das edificações do parque foi assinado por Oscar Niemeyer, que, na época, já era um arquiteto modernista de renome (Barone, 2007; Marins, 1999). Após a sua construção, o edifício onde está situado o MAB foi denominado Pavilhão do Palácio das Nações; tendo sido construído sem qualquer referência material ao passado, em uma projeção sugestiva da identidade da cidade, que na época se tornava a maior e economicamente mais destacada megalópole do país (Barone, 2007; Marins, 1999).

Tal como nos demais museus, apesar da importância do seu fundador, muitos outros atores e circunstâncias prévias favoreceram a implantação da instituição, como o fortalecimento dos movimentos sociais negros, a redemocratização do país (a partir da década de 1980), medidas de ação afirmativa e a Lei Federal nº 10.639/03, que estabeleceu como obrigatória a história africana e dos afro-brasileiros nos currículos das escolas. A missão do MAB vai ao encontro dessas demandas sociais, fazendo uma afirmação contra-hegemônica da narrativa tradicional da história nacional. O museu propõe-se a reescrever a história brasileira sob as lentes afro-brasileiras para promover uma sociedade mais igualitária (MAB, 2016). Esta é, de fato, a primeira característica de um museu antimoderno – a sua missão recusa o consenso de construção nacional. O museu propõe-se a fazer uma revisão da história nacional, não apenas com base na historiografia, mas também na memória, na cultura e nos acontecimentos contemporâneos. Os outros dois objetivos do museu, que decorrem do seu objetivo central, são: (i) reconstruir a autoestima positiva dos negros e (ii) proporcionar um meio de inclusão da população

¹⁶ Para a transferência de tutela do MAB, Araujo teve que doar parte de seu acervo pessoal ao estado de São Paulo (MAB, 2016).

negra na sociedade brasileira, apresentando evidências históricas de africanos e o envolvimento afro-brasileiro na construção da nação. Em outras palavras, reescrever a história recalibraria a autoridade sobre o passado para incluir os negros em todas as fases da produção do conhecimento, expandindo assim os espaços sociais dos negros.

O plano institucional foi elaborado por uma equipe interdisciplinar de especialistas que, segundo a equipe do museu, “desdobrou” a visão de Araujo para a instituição. Dos três museus analisados, a abordagem curatorial do MAB é a mais centrada na aura e na influência de seu curador¹⁷. Significativamente, Araujo tem uma postura antiacadêmica e anti-museológica em sua abordagem curatorial, o que não significa que ele não seja um verdadeiro *conhecedor* da arte e da história dos africanos e afro-brasileiros em todo o sentido da palavra (Silva, 2013; Souza, 2009).

Apesar de se dedicar a uma narrativa antirracista da construção da nação, a exposição e o museu em geral apresentam tensão e ambiguidade em seu discurso e atuação. Em relação à exposição de longa duração, apontamos duas dessas ambiguidades: em primeiro lugar, parece haver o desejo de evitar a ênfase na violência e na escravidão. Isto serviria para refutar a marginalização e a estereotipagem do negro como inferior. Isso não quer dizer que a escravidão e a opressão não sejam contempladas na exposição de longo prazo do museu, mas estão isoladas em uma instalação emocional que compõe o único espaço fechado na exposição (Abadia, 2019). A justificativa dessa opção curatorial é que conectar toda a memória do povo negro à escravidão e à dor reforçaria a já estigmatizada população negra ao destino da escravidão e criaria fadiga de compaixão/empatia (Cubitt, 2011). Um argumento oposto seria que minimizar o papel da opressão sistêmica poderia levar a uma celebração acrítica que legitima o *status quo*, despolitizando a luta do povo africano e afro-brasileiro, como é comumente invocado nos discursos lusotropicalistas.

Araujo parece ter consciência de que o processo de miscigenação é mal compreendido por parte da sociedade brasileira. Chega a afirmar que

não se pode esquecer de que a cultura mestiça que se forma na diáspora envolve relações entre desiguais, em se tratando de senhores e escravos. Da perspectiva do negro, esta é uma história de muito e doloroso trabalho, de incertezas, incompreensões e inconsciências, que ainda hoje persistem na mentalidade de parte da elite brasileira. (Araujo, 2010, p. 127)

Assim, discursivamente, o museu se propõe a abordar o lusotropicalismo por uma perspectiva crítica.

Outra característica importante de um museu antimoderno é o desafio da noção de uma exposição “permanente”. As mudanças na exposição de longa duração explicitam o alto grau de dinamismo da instituição, percepção que foi confirmada nos depoimentos dos próprios funcionários. Por exemplo, Renato Silva, então, chefe da equipe interna de pesquisa pormenorizou todas as mudanças ocorridas na mostra de 2004 a meados de 2015, relatando mudanças físicas no espaço expositivo, em termos de acervo do museu

¹⁷ Apesar disto, é preciso destacar a importância de Roberto K. Okinaka para a museografia de exposições de longa duração do MAB.

e arranjos museográficos – por exemplo, a fusão gradativa de códigos de cores e signos de alguns núcleos, até mesmo do conceito da exposição – de uma inclinação ligeiramente mais cronológica para uma mais rizomática, sem núcleos claramente definidos (Silva, entrevista pessoal, 4 de agosto, 2015).

A exposição de longa duração está localizada no segundo (e último) andar do edifício e ocupa uma área de 6.500 metros quadrados em uma única galeria grande e aberta, abrigando (na altura do trabalho de campo) cerca de 6.000 objetos expostos. Há uma sensação de falta de espaços vazios, apesar da forma aberta do edifício, devido ao grande número de objetos, falta de rotulagem sistemática, longos textos descritivos nas paredes e painéis e falta de sinalização clara para os visitantes. Souza (2009) refere-se à quantidade de objetos e textos como uma estratégia curatorial que denomina de “poética do acúmulo” (p. 99). Através dela, Araujo se propõe a subverter a ideia de incapacidade e inferioridade dos negros, apresentando um grande volume de trabalhos intelectuais, culturais e artísticos, que contribuíram para a construção do Brasil. Pode-se perguntar, entretanto, se esse excesso não torna os objetos menos visíveis ou menos valorizados, uma vez que não se destacam tanto na configuração espacial. Em outras palavras, pode, essa estética, realmente quebrar as barreiras epistemológicas da performatividade racial no Brasil?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto no Brasil como em Portugal, a identidade nacional mudou significativamente a partir do estabelecimento das ideias lusotropicalistas nas esferas acadêmica, social e política. Enquanto o lusotropicalismo foi um divisor de águas em relação às ideologias eugênicas descaradamente racistas, ele também estabeleceu uma forma mais sutil de manter relações de poder entre os diversos grupos raciais de pessoas no âmbito dos países de língua portuguesa. Para refletir sobre a transformação dos museus desses países, transformação esta que implica acomodação, confronto e subversão de discursos e redes nacionais e transnacionais historicamente construídos, perscrutamos algumas das camadas da discursividade e performances que (re)criam imagens da nação, focando na localização dos museus; arquitetura; processos curatoriais; usos do espaço; discursos institucionais e padrões e diretrizes das práticas dos museus.

Propusemos três tipos de monumentalidade que articulam com diferentes intenções o discurso lusotropicalista, utilizando diferentes estratégias de performatividade – sejam elas intencionais ou não. Assim, a “monumentalidade inspirada na tradição”, representada pelo Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro), é a herdeira direta do museu modernista (museu moderno), invocando as características consagradas de museus que engendram as grandes narrativas de identidade nacional. Por sua vez, a “monumentalidade escondida”, sustentada no exemplo do Museu Nacional de Etnologia (Lisboa), expressa a negação de uma origem imperialista e da violência epistêmica presente nas representações científicas. A performatividade da monumentalidade escondida é a do silêncio que opera reforçando os paradigmas hegemônicos. Por fim, a “monumentalidade antimoderna”, ilustrada pelo Museu Afro Brasil (São Paulo), desafia as práticas museológicas convencionais e estéticas padronizadas procurando construir

um discurso contra-hegemônico, que, por sua vez, não pode se desprender de concepções hegemônicas.

Quanto aos limites desse modelo de classificação, destacamos o seu relativismo contextual, isto é, a sua circunscrição ao tempo-espaço, ao enquadramento sociopolítico, urbanístico e à conjuntura institucional – que estão sempre em transformação. Uma análise de inspiração hermenêutica de todas as características anteriormente mencionadas não pode acompanhar, por exemplo, as alterações que os museus implementam em suas estruturas organizacionais e suas práticas. Ademais, esta classificação só se sustenta na sua relação com os respectivos imaginários de nação. Apesar desses limites, o modelo proposto constitui uma análise das formas como cada museu se empenha na hegemonização da cultura e da identidade, sendo o seu conhecimento essencial para o exercício da responsabilidade política, tanto das instituições como dos visitantes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa Nacional de Pós-doutorado UCB-CAPES, bem como a todos os funcionários dos museus analisados.

Financiamento: CAPES BEX092504-13 (2013-2018) e PNPd UCB-CAPES 71/2019 (2019-).

REFERÊNCIAS

- Abad García, E. (2018). Del campo a la selva, de la biografía al anonimato. El Museo Nacional de Etnología (Lisboa) y su relación con la historia. *A Contracorriente*, 15(2), 62-92. Retirado de <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1745>
- Abadia, L. (2019). *Lusophone monumental museum: intersecting 'Africa' and 'nation' in identity discourses*. Tese de Doutorado, University of Nottingham, Nottingham, Reino Unido. Retirado de <http://eprints.nottingham.ac.uk/56315/>
- Abreu, R. (1996). *A fabricação do imortal: memória, história e estratégia de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres, Nova Iorque: Verso.
- Araujo, E. (2010). O Museu Afro Brasil. *Comunicação & Educação*, 15(1), 125-129. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v15i1p125-129>
- Areia, M. L. R. d. (1986). A investigação e ensino da antropologia em Portugal após o 25 de Abril. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (18-19-20), 139-152.
- Aronsson, P. (2012). Writing the museum. In J. Hegardt (Ed.), *The museum beyond the nation* (pp. 17-39). Estocolmo: Historiska museets förlag.
- Barone, A. C. C. (2007). *Ibirapuera: parque metropolitano (1926-1954)*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Retirado de <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-31052010-143819/pt-br.php>
- Barringer, T. & Flynn, T. (1998). Introduction. In T. Barringer & T. Flynn (Eds.), *Colonialism and the object: empire, material culture and the museum* (pp. 1-10). Londres: Routledge.

- Bastide, R. (1957). *Brasil: terra de contrastes*. São Paulo: Difiel.
- Bennett, T. (2018). Museums, nations, empires, religions. In T. Bennett (Ed.), *Museums, power, knowledge: selected essays* (pp.78-97). Londres: Routledge.
- Brulon, B. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do Museu Paulista*, 28(1), 1-30. <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28e1>
- Cabecinhas, R. (2007). *Preto e branco. A naturalização da discriminação racial*. Porto: Campo das Letras.
- Carvalho, A. (2015). *Diversidade cultural e museus no séc. XX: o emergir de novos paradigmas*. Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, Évora, Portugal. Retirado de <http://hdl.handle.net/10174/17778>
- Carvalho, R. A. de & Pinto, A. C. (2018). The “everyman” of the Portuguese new state during the fascist era. In J. Dagnino; M. Feldman & P. Stocker (Eds.), *The ‘new man’ in radical right ideology and practice, 1919-45* (pp. 131-150). Londres: Bloomsbury. Retirado de <http://hdl.handle.net/10451/31737>
- Castelo, C. (1998). *O modo português de estar no mundo: o lusotropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Porto: Afrontamento.
- Chagas, M. de S. (2003). *Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Tese de Doutoramento, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Collins, J.-M. (2010). *Intimacy and inequality: nanumission and miscigenation in nineteenth-century Bahia (1830-1888)*. Tese de Doutoramento, University of Nottingham, Nottingham, Reino Unido. Retirado de <http://eprints.nottingham.ac.uk/id/eprint/11801>
- Cubitt, G. (2011). Atrocity materials and the representation of transatlantic slavery. Problems, strategies and reactions. In L. Smith, G. Cubitt, K. Fouseki & R. Wilson (Eds.), *Representing enslavement and abolition in museums* (pp. 229-259). Nova Iorque: Routledge.
- Edson, G. & Dean, D. (1994). *The handbook for museums*. Londres: Routledge.
- Elias, H. (2004). Um espaço de representação: arte pública e transformações urbanas na zona ribeirinha de Belém. *On the w@terfront*, 6, 43-134. Retirado de <https://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/216971>
- Fernandes, F. (1964). *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: FFCLUSP.
- Freyre, G. (1933/1956). *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Maia e Schmidt Ltda.
- Freyre, G. (1940). *O mundo que o Português criou*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Freyre, G. (1958). *Integração portuguesa nos trópicos*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar. Centro de Estudos Políticos e Sociais.
- Giebelhausen, M. (2011). Museum architecture: a brief history. In S. Macdonald (Ed.), *A companion to museum studies* (pp. 223-244). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Gomes, Â. de C. (2014). O contexto historiográfico de criação do Museu Histórico Nacional: cientificidade e patriotismo na narrativa da história nacional. In A. Magalhães & R. Bezerra (Eds.), *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922-2012)* (pp.14-30). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.
- Gonzalez, L. (1985). The Unified Black Movement: a new stage in black political mobilization. In P.-M. Fontaine (Ed.), *Race, class, and power in Brazil* (pp. 120-134). Los Angeles: Center for Afro-American Studies – University of California.
- Gouveia, H. C. (1997). *Museologia e Etnologia em Portugal: instituições e personalidades*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

- Guimarães, A. S. (2004). Intelectuais negros e formas de integração nacional. *Estudos Avançados*, 18(50), 271-284. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100023>
- Guimarães, A. S. (2006). Depois da democracia racial. *Tempo Social*, 18(2), 269-287. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702006000200014>
- Hanchard, M. (1994). *Orpheus and power: the movimento negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil - 1945-1988*. Nova Jérícia: Princeton University Press.
- Henning, M. (2005). *Museums, media and cultural theory*. Maidenhead, Nova York: Open University Press.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. Londres: Routledge.
- Julião, L. (2014). Museus e a preservação do patrimônio no Brasil. In A. Magalhães & R. Bezerra (Eds.), *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922-2012)* (pp. 173-186). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.
- Knell, S. (2011). National museums and the national imagination. In S. Knell; P. Aronsson & A. B. Amundsen (Eds.), *National museums: new studies from around the world* (pp. 3-28). Londres: Routledge.
- Latham, K. & Simmons, J. (2014). *Foundations of museum studies: evolving systems of knowledge*. Santa Barbara: Libraries Unlimited.
- Le Goff, J. (1992). *History and memory*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Leal, J. (2006). *Antropologia em Portugal: mestres, percursos, tradições*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Leal, J. (2016). A Antropologia em Portugal e o englobamento da cultura popular. *Sociologia & Antropologia*, 6(2), 293-319. <https://doi.org/10.1590/2238-38752016v6n2>
- Lei Federal nº 10.639/03, de 9 de janeiro, República Federativa do Brasil.
- Lourenço, E. (1972/2005). *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva.
- MAB, Museu Afro Brasil. (2016). *Plano museológico*. Retirado de <http://www.museuafrobrasil.org.br/associa%C3%A7%C3%A3o/documentos-administrativos/documentos-institucionais>
- Macagno, L. (2002). Lusotropicalismo e nostalgia etnográfica: Jorge Dias entre Portugal e Moçambique. *Afro-Asia*, 28, 97-124. <https://doi.org/10.9771/aa.voi28.21045>
- Macdonald, S. (2003). Museums, national, postnational and transcultural identities. *Museum and Society*, 1(1), 1-16. Retirado de <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/3/50>
- Marins, P. C. G. (1999). O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. *Anais do Museu Paulista*, 6-7, 9-36. <https://doi.org/10.1590/S0101-47141999000100002>
- Martins, M. de L. (2004). *Lusofonia e luso-tropicalismo: equívocos e possibilidades de dois conceitos hiper-identitários (conferência inaugural)*. Comunicação apresentada no X Congresso Brasileiro de Língua Portuguesa, São Paulo. Retirado de: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/1075>
- Matos, P. F. de. (2006). *As "côres" do império. Representações raciais no império português*. Lisboa: ICS.
- Medina, J. (2000). Gilberto Freyre contestado: o lusotropicalismo criticado nas colônias portuguesas como alibi colonial do salazarismo. *Revista USP*, 45, 48-61. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi45p48-61>
- MHN, Museu Histórico Nacional. (2008). *Plano museológico*. Rio de Janeiro: Arquivo Institucional MHN.

- MHN, Museu Histórico Nacional. (2013). *National Historical Museum: 90 years of history*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.
- Mirzoeff, N. (2017). Empty the museum, decolonize the curriculum, open theory. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 25(53), 6-22. <https://doi.org/10.7146/nja.v25i53.26403>
- Monteiro, N. & Pinto, A. C. (2000). Mitos culturais e identidade nacional portuguesa. In A. C. Pinto (Ed.), *Portugal contemporâneo* (pp. 232-245). Lisboa: D. Quixote.
- Moura, C. (1988). *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática.
- Moutinho, M. (1982). A etnologia colonial portuguesa e o Estado Novo. In F. P. Santos et al. (Org.), *O fascismo em Portugal. Actas do colóquio realizado na Faculdade de Letras de Lisboa em Março de 1980* (pp. 415-442). Lisboa: A Regra do Jogo.
- Nascimento, A. d. (1978). *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Oliveira, L. L. (1990). *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo, Brasília: Brasiliense CNPQ.
- Pallares-Burke, M. L. (2005). *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*. São Paulo: Unesp.
- Pallares-Burke, M. L. (2012). Gilberto Freyre and Brazilian self-perception. In F. Bethencourt & A. Pearce (Eds.), *Racism and ethnic relations in the Portuguese-speaking world* (pp. 113-132). Oxford: Oxford University Press for the British Academy.
- Peralta, E. (2017). *Lisboa e a memória do império. Património, museus e espaço público*. Lisboa: Outro Modo, Le Monde diplomatique.
- Pereira, R. M. (2006). *Conhecer para dominar: o desenvolvimento do conhecimento antropológico na política colonial portuguesa em Moçambique, 1926-1959*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Pevsner, N. (1976). *A history of building types*. Londres: Thames and Hudson.
- Rosas, F. (2001). O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, 35(157), 1031-1054. Retirado de <https://www.jstor.org/stable/41011481>
- Sandell, R. (2007). *Museums, prejudice, and the reframing of difference*. Abingdon: Routledge.
- Sansone, L. (2003). *Blackness without ethnicity: constructing race in Brazil*. Londres: Palgrave.
- Santos, B. de S. (2002). Between prospero and caliban: colonialism, postcolonialism, and inter-identity. *Luso-Brazilian Review*, 39(2), 9-43. <https://doi.org/10.3368/lbr.39.2.9>
- Santos, M. de S. (2006). *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Schwarcz, L. (1993). *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870/1930)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarcz, L. & Starling, H. (2015). *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Silva, N. I. (2013). *Museu Afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras*. Tese de Doutoramento, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- Skidmore, T. E. (1993). *Black into white: race and nationality in Brazilian thought*. Durham: Duke University Press.

- Sobral, J. M. (2006). Memória e identidade nacional. In M. C. Silva (Ed.), *Nação e Estado: entre o local e o global*. Porto: Afrontamento.
- Souza, M. de S. (2009). *A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araujo*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Telles, E. (2004). *Race in another America: the significance of skin color in Brazil*. Princeton: Princeton University Press.
- Thomaz, O. R. (1996). Do saber colonial ao luso-tropicalismo: “raça” e “nação” nas primeiras décadas do Salazarismo. In O. R. Thomaz; M. C. Maio & R. V. Santos (Eds.), *Raça, ciência e sociedade* (pp. 85-106). Rio de Janeiro: Fiocruz/CCBB.
- Tostes, V. (2013). Museu Histórico Nacional - de fortaleza a maior museu de história brasileira. In W. Barja (Ed.), *Gestão museológica: questões teóricas e práticas* (pp. 81-90). Brasília: Edições Câmara.
- Vala, J. (1999). *Novos racismos: perspectivas comparativas*. Lisboa: Celta.
- Vale de Almeida, M. (2008). Portugal's colonial complex: from colonial lusotropicalism to postcolonial lusophony. *Queen's Postcolonial Research Forum*. Belfast: Queen's University. Retirado de <http://miguelvaldealmeida.net/wp-content/uploads/2008/05/portugals-colonial-complex.pdf>

NOTA BIOGRÁFICA

Lília Abadia é doutora em Teoria Crítica e Estudos Culturais pela Universidade de Nottingham, Inglaterra, e pesquisadora associada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Educação da Universidade Católica de Brasília, através do Programa Nacional de Pós-doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES-Brasil). Foi investigadora assistente no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho (2012-2013) e no Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa (2010-2011), em projetos de investigação financiados pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Participou com investigadora júnior do projeto “COST Action IS1205 – Social psychological dynamics of historical representations in the enlarged European Union”. Atualmente, integra o comitê editorial da *Revista Comunicologia* da Universidade Católica de Brasília. Entre as suas áreas de interesse de pesquisa, destacam-se: museus e educação; museus e memória social; culturas e identidades afro-brasileiras, migrações e identidades; etnografia.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3894-2573>

Email: liliabadia@gmail.com

Morada: Universidade Católica de Brasília; Secretaria do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação; Câmpus Taguatinga. QS 07, Lote 01, EPCT – Taguatinga, Brasília/DF. CEP: 71966-700

Submetido: 20/05/2020

Aceite: 21/09/2020

DESCOLONIZAR O MUSEU: EXPOSIÇÃO E MEDIAÇÃO DOS ESPÓLIOS AFRICANOS EM MUSEUS EUROPEUS

Maria Isabel Roque

Faculdade de Turismo e Hospitalidade, Universidade Europeia, Portugal

RESUMO

Os primeiros museus surgiram na Europa, no contexto dos impérios coloniais e do pensamento hegemónico, assente nas teorias evolucionistas da época, tornando-se um instrumento ao serviço do poder dominante. O fim do colonialismo provocou uma rutura no modelo dos museus evolucionistas, trazendo para debate novas formas de interpretação, exposição e comunicação dos espólios provenientes de culturas não europeias. O objetivo deste artigo é analisar o fenómeno de descolonização do museu, partindo de uma análise diacrónica para abordar as questões relacionadas com a restituição dos objetos aos grupos culturais de origem e com a reformulação dos discursos museológicos, nomeadamente, através de projetos de curadoria partilhada. A investigação realizada é qualitativa, descritiva e conceptual, fundamentando-se na pesquisa bibliográfica e na análise crítica dos dados recolhidos, cujos resultados se estruturam em quatro pontos: os discursos colonialistas dos primeiros museus; debates pós-colonialistas; descolonização e restituição dos objetos aos grupos de origem; agentes e fatores da descolonização do museu na contemporaneidade. Como hipótese de investigação, sugere-se que a descolonização do museu é um processo em evolução e que se desenvolve através da recuperação do sentido original dos objetos e da representação das comunidades de origem, assegurando-lhes a integração das suas narrativas e a participação ativa e paritária nas práticas museológicas.

PALAVRAS-CHAVE

curadoria partilhada; discurso museológico; exposição; museu colonial; museu pós-colonial

DECOLONISING THE MUSEUM: EXHIBITION AND MEDIATION OF AFRICAN COLLECTIONS IN EUROPEAN MUSEUMS

ABSTRACT

The first museums emerged in Europe, in the context of colonial empires and hegemonic thinking, based on contemporary evolutionist theories, becoming an instrument in the service of the dominant power. The end of colonialism caused a rupture in the model of evolutionist museums, bringing to debate new ways of interpreting, displaying and communicating collections from non-European cultures. This paper aims to analyse the phenomenon of the decolonisation of the museum, starting from a diachronic analysis of issues related to the restitution of objects to the origin cultural groups and the reformulation of museological discourses, namely through projects of co-curatorship. This investigation is qualitative, descriptive and conceptual, based on bibliographic research and critical analysis of the gathered data, whose results are structured into four points: colonialist discourse of the first museums; post-colonialist debates; decolonisation and restitution of objects to the origin cultural groups; agents and factors of the decolonisation of museums in contemporary times. As a research hypothesis, it is suggested that the decolonisation of the museum is an ongoing process that develops by recovering the original meaning

of objects and by representing the origin communities, assuring the inclusion of their narratives and their active and equal participation in the museum's practices.

KEYWORDS

co-curatorship; museological discourse; exhibition; colonial museum; post-colonial museum

INTRODUÇÃO

A fundação dos primeiros museus, a partir de finais do século XVIII, está ligada à construção da identidade das nações europeias, tendo subjacente a ideia da superioridade ocidental legitimadora do poder colonial. Passados dois séculos, o desaparecimento da hegemonia europeia, a descolonização e o multiculturalismo provocam o debate acerca da forma como os museus lidam com os antigos acervos coloniais e com as reivindicações dos grupos culturais de origem, quer pela restituição dos espólios, quer pela participação ativa na elaboração dos discursos museológicos.

A análise histórica é crucial para a compreensão da evolução dos museus europeus com espólios coloniais até aos desafios da contemporaneidade. Considerando que a apresentação museológica (exposição, comunicação, mediação) destes espólios em culturas que lhes são extrínsecas são mostrados numa perspetiva estética ou decorativa, ou numa interpretação antropológica enviesada, as questões subjacentes à investigação constroem-se em torno desta problemática em contexto europeu, com o objetivo de analisar o propósito da incorporação e exposição destes objetos e de avaliar a forma como o discurso museológico acompanha as mudanças políticas, sociais e culturais.

Enquanto investigação no domínio das Ciências Sociais, formalizando-se como estudo qualitativo e conceptual (Jaakkola, 2020; Taylor, Bogdan & DeVault, 2015), o processo metodológico baseia-se na pesquisa bibliográfica relacionada com o tema genérico do colonialismo no museu, sem prejuízo de referências a casos de estudo que possam contribuir para ilustrar o enquadramento teórico.

REVISÃO DA LITERATURA

Baseando-se nos argumentos de Michel Foucault (1980) acerca da forma como o poder usa os espaços cívicos emergentes e as atividades culturais e de lazer para criar novas formas de controlo e disciplina, Tony Bennett (2004, 2006) analisa a forma como os museus se integram nestes jogos de poder e como, a partir de meados do século XIX, assumem o propósito de civilizar a sociedade em função dos valores burgueses da época. Esta missão reguladora e civilizadora da sociedade conjugava-se com o discurso civilizador das potências coloniais europeias face ao mundo colonizado. A contestação à forma como os museus se apropriaram e descontextualizaram os objetos de civilizações não ocidentais tem sido analisada a partir de autores como Sally Price (2001), Chris Gosden (2001, 2002), ou, no enquadramento da antropologia dos sentidos, de Seremetakis

(1996) e Constance Classen e David Howes (2006). O Pitt Rivers Museum é referido como epítome dos museus colonialistas e evolucionistas (Chapman, 1985; Gosden & Larson, 2007; Hicks, 2013; Keuren, 1984; Simine, 2013), a que Francis Boas se opôs, propondo uma ordenação das coleções etnográficas baseada nas afinidades entre grupos culturais (Jacknis, 1985; Jenkins, 1994).

A transformação do museu, enquanto espaço cultural no contexto do pós-colonialismo, tem sido abordada em obras como *Museums in postcolonial Europe* (Thomas, 2010), cujo conteúdo apresenta alguns dos mais relevantes debates acerca desta problemática, ou *The postcolonial museum* (Chambers, Angelis, Ianniciello & Orabona, 2014), atas de uma conferência realizada em 2013 e que se assume como uma compilação de análises críticas e reavaliação de práticas museológicas, centrada em experiências realizadas nos espaços de antigas colónias. O tema tem sido igualmente tratado em artigos científicos (Aldrich, 2012; Boast, 2011; Fox, 1992; Tolia-Kelly, 2016). Por seu turno, a abertura do Musée du quai Branly desencadeou um amplo debate acerca da musealização dos espólios antropológicos e da representação do “outro” numa perspetiva pós-colonial (Clifford, 2007; Dias, 2007; Herle, Wastiau, Gryseels, Bocoum & Bose, 2017; L’Estoile, 2007; Lebovics, 2006, 2009, 2010; Price, 2007).

A descolonização do museu envolve questões de identidade cultural (Hall, 1992) que desencadeiam o pedido de devolução dos objetos coloniais aos grupos culturais de origem (Gurian, 2006; Simpson, 2001). Esta questão assume contornos muito particulares em relação aos remanescentes humanos (Cury, 2020; Ikram, 2011). Os mármores do Pártenon protagonizam, no entanto, o caso mais mediático e paradigmático da tensão entre o museu e o país de origem¹.

Desde finais do século XX, os museus têm vindo a promover programas inclusivos e curatorias partilhadas com comunidades indígenas, num fenómeno descrito por James Clifford (1997) como “museus enquanto zonas de contacto” (p. 188). Na sequência de Clifford, são vários os autores que consideram que o museu deixa de ser uma instituição monolítica e estática, para assumir uma ação dinâmica, ainda que instável, integrando as narrativas dos grupos de origem (Aldrich, 2010, 2012; Gurian, 2006; Hooper-Greenhill, 2000; Phillips, 2005). As novas interpretações elaboradas em conjunto com os produtores das referências culturais trazem novas propostas expositivas e alargam as perspetivas antropológicas do discurso museológico (Lima-Filho, Abreu & Athias, 2016), as quais se podem enquadrar no conceito de museu-ativista (Janes & Sandell, 2019).

O DISCURSO COLONIALISTA DOS PRIMEIROS MUSEUS

O museu público, enquanto instituição, surgiu na Europa entre os finais do século XVIII e o início do século XIX, no contexto do Iluminismo, que lhe atribuíra, através dos objetivos de preservação do património e da cultura e de organização do conhecimento que lhes era intrínseco, o propósito de constituição de um repositório da identidade

¹ Retirado de <https://www.bringthemback.org/>

nacional. “Separando a exibição do poder – o poder para comandar e organizar objetos para exibição – do risco de desordem, também se fornece um mecanismo para a transformação da multidão em um público ordenado e, idealmente, autorregulado” (Bennett, 2006, p. 99). O museu público era, por conseguinte, um instrumento ao serviço de novas formas de poder e um veículo de propaganda da ideologia dominante (Bennett, 2006) e das suas políticas imperialistas e coloniais (Bennett, 2004).

Ao longo da história ocidental, os artefactos exóticos, trazidos de terras estrangeiras por soldados, mercadores, missionários, cientistas, exploradores, viajantes, eram sinais de domínio militar, económico, social ou cultural sobre os seus antigos possuidores e locais de origem (Classen & Howes, 2006). Edward Said, na obra seminal *Orientalism* (1979), analisa a forma como o mundo ocidental conceptualizou o Oriente num conjunto de ideias falsas e romantizadas, considerando que

o Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colónias da Europa, a fonte das suas civilizações e línguas, o seu concorrente cultural e uma de suas imagens mais profundas e recorrentes do Outro. (Said, 1979, p. 1)

É neste quadro conceptual que surgem as grandes expedições que incrementam os espólios dos primeiros grandes museus: a procura de testemunhos materiais dos primórdios das civilizações egípcias, mesopotâmicas e egeias, existentes nas zonas colonizadas entre o Médio Oriente e a Ásia ocidental.

No século XIX, a recolha de artefactos nos locais de origem e a sua transferência para museus ocidentais eram feitas sob o pretexto de os resgatar da obscuridade e do abandono, propiciando-lhes, em contrapartida, o ambiente civilizado, iluminado e protegido do museu. Servindo-se destes padrões de conquista e supremacia, o museu desenvolveu um modelo de colonização que se manteve subjacente à gestão das coleções e aos discursos expositivos carregados de preconceitos e estereótipos. Porém, sob o pretexto de razões epistemológicas, o interesse por esses artefactos refletia um propósito de domínio político, social e cultural, aliado à propaganda da superioridade do colonizador.

O conceito de “orientalismo” não se limitava ao interesse europeu pelo mundo árabe e asiático, mas envolvia todo o complexo de representações e projeções com que construía a imagem do “outro”. No mesmo sentido, Bernard McGrane afirma que a forma como, no século XIX, o Ocidente transforma “o outro numa memória concreta do passado” (McGrane, 1989, p. 94) conduziu a uma abordagem antropológica que não incidia naquilo que os povos colonizados eram efetivamente (*in themselves*), mas naquilo que representavam para o “nós”-colonizador; ou seja, o discurso “fala do outro, mas nunca para o outro” (McGrane, 1989, p. 96).

As grandes expedições forneciam ao museu um manancial de artefactos que, refletindo o espírito dos gabinetes de curiosidades, eram considerados exóticos ou usados como objeto de estudo, mas minorizados no confronto com os espólios artísticos de raiz europeia. As teorias evolucionistas que, na sequência de Lamarck e de Darwin, se

desenvolveram ao longo do século XIX, a par da filosofia de Auguste Comte, sustentavam as narrativas historicistas do museu. A gestão das coleções refletia o conhecimento científico da época que, por seu turno, estava em sintonia com os interesses dos estados europeus em justificar a expansão civilizadora e colonialista.

Assim, na sua génese, os museus incorporam as memórias e as representações da história da humanidade segundo uma perspetiva evolucionista, na qual o colonialismo era apresentado como uma evidência desse progresso: “o museu moderno tratava de ‘mostrar e educar’ as pessoas de acordo com um discurso pré-estabelecido que levaria a atividade de pensar a conclusões predefinidas sobre a posição e o status dos povos indígenas em oposição ao ‘homem branco’” (Sauvage, 2010, p. 107). Assim, o colonialismo tornou-se inerente à maior parte dos museus criados e desenvolvidos ao longo do século XIX. Enquanto que os grandes museus internacionais mantinham a tendência universalista das coleções, nos centros metropolitanos da Europa e da América, ao longo do século XIX, os museus tendem à especialização disciplinar sem, no entanto, abdicar totalmente do ecletismo das coleções. Por isso, mesmo nos museus de arte, de arqueologia, ou história natural, podiam ser encontradas coleções etnográficas, refletindo os mesmos princípios evolutivos e, portanto, discricionários, aplicados às sociedades humanas de que provinham.

Os critérios expositivos baseavam-se no pressuposto pedagógico de que a aprendizagem, ou apreensão do conhecimento, era um processo passivo de visualização (ver para aprender e conhecer). “Pensou-se que o objetivo educativo dos museus poderia ser alcançado simplesmente colocando itens em exibição na ordem apropriada” (Hooper-Greenhill, 2007, p. 13). Incumbia, ao museu, expor os artefactos em sequências contínuas e exaustivas, preenchendo os espaços vazios, que mostrassem a ordem natural do desenvolvimento evolutivo. Daí, a designação de “museu evolucionário” proposta por Tony Bennett: “um dos princípios orientadores dos museus evolucionários era que as coisas deveriam ser arranjadas de tal modo que pudessem ser vistas de forma clara e distintiva se fossem alcançar as formas de legibilidade pública às quais aspiram” (Bennett, 2004, p. 166). Os restantes valores sensoriais do objeto eram obliterados, esquecendo que a sua essência dependia do uso social e que a sua capacidade discursiva tinha uma relevância paralela à do conhecimento ocidental (Classen & Howes, 2006). Esta descontextualização é parte integrante do colonialismo e das suas práticas concomitantes no museu (Seremetakis, 1996).

Por outro lado, a profusão de objetos e a primazia dada ao olhar não propiciavam a introdução de textos interpretativos ou quaisquer referências às suas componentes intangíveis. “Esta web dinâmica de significado sensível e social é quebrada quando um artefato é removido do seu ambiente cultural e inserido no sistema de símbolos visuais do museu” (Classen & Howes, 2006, p. 200). Os objetos ficavam distantes do seu local de origem, não só do ponto de vista material, ou geográfico, mas também do ponto de vista conceptual e simbólico, tendo perdido o sentido que lhe era inerente pelo contexto e pelo uso. Todos estes fatores, aliados ao pensamento evolucionista, contribuíam para os marginalizar e subalternizar sob a classificação genérica de “arte primitiva”. O

conceito, sendo redutor, lida “com alguns dos nossos pressupostos culturais básicos e inquestionáveis – a nossa ‘sabedoria recebida’ – sobre as fronteiras entre ‘nós’ e ‘eles’” (Price, 2001, pp. 4-5). O museu propiciava a contraposição entre os protótipos do civilizado e do selvagem, servindo os atributos negativos do colonizado para validar, pela antinomia, a superioridade do colonizador europeu. “A invenção da ideia de sociedade primitiva (...) possibilitou aos europeus definir a sua própria modernidade iluminada contra a desordem imaginada e a falta de regulação dos outros colonizados” (Edwards, Gosden & Phillips, 2006, p. 16). Nestes termos, a teoria evolucionista implicava o conceito de supremacia, servindo de fundamento ao discurso museológico.

O Pitt Rivers Museum, criado em 1884 por Augustus Pitt Rivers que doou a sua coleção privada de etnografia e antropologia à Universidade de Oxford, é geralmente citado como exemplo paradigmático de museu colonialista e evolucionista. Refletindo as teorias científicas da época, Pitt Rivers concebeu aquilo que considerava ser o museu ideal como uma “rotunda antropológica gigante”, composta por círculos concêntricos adaptados à “exibição das variedades expandidas de um arranjo evolucionário” (Pitt Rivers, 1988, citado em Chapman, 1985, p. 39). A seleção e a organização dos objetos no espaço expositivo obedeciam a critérios exclusivamente formais, sem considerar a proveniência geográfica ou o contexto cultural de origem. “Usando critérios de homogeneidade comparativa relativa e simplicidade para ordenar cronologicamente conjuntos similares de artefatos, o investigador poderia estabelecer uma sequência de objetos materiais que exibiam o progresso da cultura do mais para o menos primitivo” (Keuren, 1984, p. 176). A disposição dos artefactos procurava demonstrar a evolução das técnicas de fabrico em diferentes culturas e ao longo do tempo, numa linha evolutiva gradual, das improvisações primitivas às complexas elaborações europeias (Simine, 2013), isto é, até à Inglaterra Vitoriana que, simbolicamente, se tornava o vértice das realizações humanas. Esta ordenação linear ajustava-se à ideologia etnocêntrica ocidental, pelo que o museu constituía um modelo do império e da ordem civilizadora que este impunha aos nativos de outras culturas.

A apresentação baseada no conceito de hierarquia cultural foi, entretanto, alterada, ao eliminar o sistema de séries. “Embora muitos objetos ainda estejam agrupados de acordo com a sua forma ou função, ‘tipologicamente’, (...) as exposições mostram diferentes soluções culturais para problemas comuns e a diversidade da criatividade humana e sistemas de crenças” (Gosden & Larson, 2007, p. 3). Não obstante, o museu ainda reflete a atitude colonial em relação a outras culturas, funcionando como representação da museologia novecentista, ancorada nos conceitos subjacentes à exposição de espólios etnográficos. Ainda que este seja um argumento para a manutenção do museu enquanto caso de estudo, não ilude o risco de suscitar uma atitude nostálgica em relação ao passado: “no entanto, a popularidade do museu depende em grande parte do que os visitantes acreditam (e são positivamente encorajados a acreditar) ser uma intocável exposição vitoriana” (Simine, 2013, p. 132).

Adverso ao discurso museológico baseado no evolucionismo e à narrativa do progresso através de estágios tecnológicos, configurando uma hierarquia cultural com a

Europa ocidental no topo, Francis Boas (citado em Qureshi, 2014, p. 278) defendia que “classificação não é explicação” e propôs um modelo alternativo de organização dos objetos, agora, baseado em critérios de afinidade entre grupos culturais. “Boas promoveu um relativismo e pluralismo culturais que se tornariam uma das marcas da antropologia americana após a mudança de século” (Jenkins, 1994, p. 266). Numa disputa que, em 1887, manteve com Otis Mason e John Wesley Powell (Jacknis, 1985; Stocking, Mason & Powell, 1994), Boas criticou o modelo tipológico e evolucionista por considerar que, ao separar um objeto do grupo cultural para que foi criado e do conjunto das suas produções, inviabilizava a compreensão dos seus múltiplos significados, bem como o conhecimento acerca da sua etnicidade. Esta perspetiva, já numa abordagem funcionalista, conferia uma relevância autónoma e unitária a cada grupo cultural, eliminando hierarquias e comparações entre eles, e contrariava os fundamentos do evolucionismo, muito embora os esquemas evolutivos permaneçam amplamente enraizados até à segunda metade do século XX.

DEBATES PÓS-COLONIALISTAS

A desintegração dos impérios europeus provocou um conjunto de teorias pós-coloniais que aborda as circunstâncias e as consequências da colonização europeia e os efeitos sociais da imposição da identidade do colonizador sobre o colonizado. “O pós-colonialismo é o componente académico-cultural da condição de pós-colonialidade. Representa uma abordagem teórica por parte dos ex-colonizados, dos subalternos e dos oprimidos historicamente” (Nayar, 2015, p. 122).

Os museus evolucionistas, ou que continuam a expor artefactos das antigas colónias, sem os considerar como obras de arte ao mesmo nível dos grandes mestres ocidentais, são reavaliados de forma analítica e crítica, abrangendo os critérios expositivos e as formulações dos seus discursos. A forma como os objetos são expostos nos museus evolucionistas é denunciada nos seus propósitos colonialistas e na sua incapacidade em representar o “outro”: “o lugar atribuído ao primitivo dentro deles foi projetado exclusivamente para olhos ocidentais, para contar uma história para e sobre um ‘nós’ metropolitano por meio dos papéis representacionais atribuídos a ‘eles’” (Bennett, 2004, p. 110). Os objetos são usados para fundamentar o discurso hegemónico dos museus de Antropologia, de Arte e História.

A lógica que inspirara a formação dos primeiros museus dissipou-se com o fim do colonialismo. Por esse motivo, os estudos pós-coloniais atingem o âmago da atividade museológica ocidental, obrigando a questionar as matrizes do seu funcionamento, a legitimidade da posse desses artefactos e a forma como são expostos.

A questão, que tem estado muito centrada nos museus de Antropologia e de Etnografia, ganhou relevo por ocasião da criação do Musée du quai Branly (atualmente, Musée du quai Branly – Jacques Chirac), o qual anexou as coleções de etnologia do Musée de l’Homme e do Musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie. A exposição permanente apresenta cerca de 3.500 objetos, seleccionados entre os cerca de 280.000

que constituem a coleção, a maioria proveniente de etnias de África, Ásia, Oceânia e Américas, datados do século XIX a inícios do século XX.

O museu foi anunciado como o lugar “onde dialogam as culturas”, desencadeando uma polémica sintetizada por James Clifford (2007): “as culturas não conversam: as pessoas conversam, e as suas trocas são condicionadas por histórias de contato particulares, relações de poder, reciprocidades individuais, modos de viajar, acesso e compreensão” (p. 16). Clifford (2007) formula, igualmente, uma série de questões que enquadra a problemática da museologia antropológica pós-colonial: “exatamente como é que as “culturas” poderão ‘conversar’ – falando que línguas? Supondo que epistemologias? Que agendas políticas? Com que graus de autoridade? Representando quem? – continua por ser visto” (p. 5).

Apesar da reivindicada identificação do museu com as culturas locais e do anunciado diálogo com os seus agentes, a sua abertura, em 2006, abriu um largo debate em torno da herança colonial nas coleções museológicas, das políticas de representação, na articulação entre as perspetivas da Antropologia, da Arqueologia ou da História da Arte e da integração das comunidades de origem. Também a designação do museu (feita em relação ao local, na proximidade de cais Branly, junto ao rio Sena), recusando a legenda *arts premiers* (Price, 2007, p. 47) ou similares, revela a dificuldade em definir o espólio do museu, entre a Arte e a Antropologia, e a rejeição de uma terminologia evocativa das teorias evolucionistas. Enquanto Fabienne Boursiquot (2014) considera que o Musée du quai Branly reconfigura o museu etnográfico em museu de arte, Nélide Dias (2007) entende que o museu, “escapando assim de qualquer influência disciplinar” (p. 76), se situa no âmbito das artes e civilizações, facto que lhe permite inaugurar um novo modelo museológico.

No discurso inaugural do Musée du quai Branly, o Presidente da República, Jacques Chirac (2006), ao mesmo tempo que afirmava a homenagem de França aos povos que, ao longo dos tempos, haviam sofrido a violência dos países ocidentais, definia a criação do museu como “a rejeição do etnocentrismo, dessa pretensão irracional e inaceitável do Ocidente carregar, em si, o destino da humanidade” (s.p.). Além disso, rejeitava a base ideológica dos museus evolucionistas:

há a rejeição desse falso evolucionismo que finge que certos povos são como se estivessem congelados num estágio anterior à evolução humana, que as suas chamadas culturas “primitivas” só valeriam como objetos de estudo para o etnólogo ou, na melhor das hipóteses, para fontes de inspiração para o artista ocidental. (Chirac, 2006, s.p.)

Anunciava-se, aqui, uma nova perspetiva acerca do “outro”, recuperando as suas práticas culturais, mas a inovação limitava-se a uma arrojada arquitetura, de Jean Nouvel, e às cenografias de um arranjo museográfico espetacular (Lebovics, 2006). Excetuando os casos pontuais de algumas exposições temporárias e respetiva programação paralela, o discurso museológico, pouco informativo, mantinha a visão etnocentrista acerca do “outro”, referido na terceira pessoa. “Objetos de diversas culturas são mostrados

em caixas de vidro homogeneizantes, de formato elegante e com iluminação adequada. Aqui e ali, peças particularmente bonitas foram isoladas em casos dramaticamente destacados para enfatizar suas qualidades como boa arte” (Lebovics, 2006, p. 99). Os contextos originais são evocados através de preconceitos vulgarizados e de uma visão estereotipada acerca da floresta tropical, sombria e misteriosa, numa sugestão artificial, simplista e muito redutora. Os objetos, independentemente da sua função ou simbologia, são esteticizados, apresentando-se como obra de arte e tendo subjacente o propósito de mostrar que há outros universos artísticos fora da Europa e do mundo ocidental. Aquilo que, aparentemente, poderia ser conotado como promoção, de artefacto a objeto de arte, é uma distorção do sentido e do uso desses objetos, dado que não foram criados enquanto objetos de arte nem são considerados como tal pelos grupos culturais de origem (Herle et al., 2017, §8).

O presidente do museu, Stéphane Martin, justificava, numa entrevista, a ausência de textos na exposição permanente, através da dicotomia entre a museologia anglófona, focada numa intenção didática e informativa, e a francesa “obcecada pela pureza e autenticidade do objeto” (citado em Naumann, 2006, p. 122), impedindo, simultaneamente, a presença das narrativas indígenas. Simultaneamente, recupera a predominância da visualidade dos primeiros museus que, aqui, se expressa através da estetização dos objetos e da encenação do espaço.

Nem o “outro” assume a narrativa, nem o objeto é exposto na complexidade das suas evocações e representações. O fulcro da questão é que esse “outro” mantém a sua alteridade, em vez de, definitivamente, se assumir como “eu” no discurso expositivo. “Este novo Musée du quai Branly representa o Outro, o colonizado, principalmente sob o ângulo da cultura estética do Ocidente contemporâneo. A reaproximação do belo e do exótico primitivo com uma longa história em França” (Lebovics, 2010, p. 443). No entanto, Benoît de L’Estoile (2007) contrapõe que, no mundo pós-colonial, o museu deve ser mais um espaço de relação entre o “nós” e os “outros”, do que apenas sobre os “outros”. Argumentando que o museu “propõe uma experiência inicial que dá acesso a um universo atemporal e onírico” (L’Estoile, 2007, p. 272), o autor entende que “é paradoxal que os outros não tenham voz num museu que procura devolver um espaço justo a ‘três quartos da humanidade’” (L’Estoile, 2007, p. 272). Em certa medida, os equívocos e as tensões que envolvem a crise da representação etnográfica derivam dos mitos contemporâneos acerca dos objetos de outras culturas, genericamente referidos como “artes primeiras”, numa reformulação do primitivismo evolucionista que continua a permitir a exposição descontextualizada dos objetos.

DESCOLONIZAÇÃO E RESTITUIÇÃO DOS OBJETOS AOS GRUPOS DE ORIGEM

A incapacidade de contextualizar os objetos provenientes de outras culturas tem sido usada como pretexto para reivindicar a sua devolução aos grupos de origem. Porém, a restituição dos objetos lida com os mitos de origem assinalados por Stuart Hall (1992), providenciando a construção de narrativas alternativas, anteriores às ruturas da

colonização e que fundamentam as novas nações descolonizadas. “Digo ‘mitos’ porque, como foi o caso de muitas nações africanas, que surgiram após a descolonização, o que precedeu a colonização não foi ‘uma nação, um povo’, mas muitas culturas e sociedades tribais diferentes” (Hall, 1992, p. 295).

Estes mitos relacionam-se com a desvalorização da interculturalidade, sobretudo nas sociedades periféricas ou vulneráveis à influência ocidental pelo próprio fenómeno de colonização, favorecendo a “fantasia colonial” de grupos culturais puros: “a ideia de que são lugares ‘fechados’ – etnicamente puros, culturalmente tradicionais, não perturbados até ontem pelas ruturas da modernidade – é uma fantasia ocidental sobre a ‘alteridade’” (Hall, 1992, p. 305). A desconstrução destes mitos não invalida, porém, que as comunidades epígonas dos grupos de origem, face à exposição dos espólios reunidos por desígnios estéticos, sem considerar os criadores, usos e significados dos objetos, mantenham o sentimento de pertença e o desejo de reapropriação dos bens que fazem parte das suas origens culturais.

Então, também é fácil apreciar como os descendentes dos fabricantes dos objetos – compreendendo os seus usos e significados originais e querendo restabelecer um sentido de continuidade histórica ou reconectar com a vida espiritual da sua cultura – podem querer os objetos de volta aos seus próprios cuidados ou apresentados de forma bastante diferente na sua localização atual. (Gurian, 2006, p. 195)

Os artefactos antropológicos têm um significado que ultrapassa os valores estéticos e patrimoniais, nomeadamente, um sentido religioso ou mágico que se mantém ativo nas comunidades de origem. Esta situação é particularmente sensível no que se refere aos objetos sagrados e aos remanescentes humanos.

Na verdade, as questões em torno da exibição e possível repatriação de restos humanos e objetos sagrados começaram a efetuar mudanças bastante radicais nas práticas dos museus na última parte do século XX, resultando em acesso restrito, na não exibição de materiais sensíveis e na repatriação. (Simpson, 2001, p. 108)

Considerando o carácter sensível destes espólios, o Michael C. Carlos Museum, em Atlanta, decidiu restituir a múmia identificada como sendo de Ramsés I, faraó fundador da XIX do Império Novo (1292 ou 1295 a.C.). A sua chegada ao Egito, em outubro de 2003, acompanhada de honras oficiais e cerimónias que recuperavam o imaginário dos antigos rituais, causou grande emoção entre a população.

O retorno da múmia e as cerimónias que a acompanharam, transmitidas por todo o país, causaram forte impressão no Egito e foram um momento de grande sentimento nacionalista e orgulho de seu passado, enquanto as pessoas celebravam o retorno de um faraó. (Ikram, 2011, p. 145)

Embora o homem moderno não seja regido pela rede de crenças, mitos e símbolos das civilizações antigas, essa ligação pode ser restaurada, mostrando como os vínculos ao passado, embora subtis, são imanescentes.

A transformação de remanescentes humanos em objeto museológico protagoniza aquela que será, provavelmente, a mais radical descontextualização no museu, além de envolver questões éticas de crucial importância (Cury, 2020). No entanto, também a exposição de artefactos antropológicos, ignorando a existência de um sentido religioso ou mágico ainda ativo nas comunidades de origem, é percebida por estas como ofensivas ao seu sentido primordial.

No caso dos objetos da Antiguidade Pré-clássica e Clássica, o efeito da descontextualização não será tão premente. No entanto, o facto de terem sido tomados num contexto de guerra ou de domínio estrangeiro, determina a exigência, por parte dos povos colonizados, da reposição daquilo que lhes fora indevidamente subtraído. O sentimento de pertença, juntamente com o desígnio da posse, mantém-se nos locais de onde esses espólios foram removidos, seja nos países da Antiga Mesopotâmia, no Egipto, ou na Grécia. Entre os séculos XIX e XX, estas zonas estavam sob o domínio do Império Otomano, muito favorável à remoção em larga escala de monumentos, esculturas e objetos antigos para as coleções públicas e privadas do Ocidente.

A atitude colonialista persiste na recusa em reconhecer a ilegalidade da incorporação de muitos dos objetos que fazem parte dos grandes museus, ditos universais pela abrangência dos seus espólios. O British Museum, em Londres, um dos mais relevantes destes museus, tem sido, um dos principais alvos de censura e crítica, sobretudo pela falta de uma resposta adequada aos sucessivos pedidos de retorno de artefactos culturais, religiosos e históricos que lhe têm sido dirigidos por várias nações saqueadas pelo Império Britânico. A dificuldade do museu (e do país) em reconhecer os erros do passado colonial e as ilegalidades cometidas na apropriação do património são interpretados como uma postura arrogante que continua a defender os direitos do colonizador-dominador face aos direitos do colonizado-subalterno em relação à (sua) propriedade cultural e patrimonial.

O assunto ganhou maior relevância na sequência da campanha iniciada por Melina Mercouri, ministra grega da Cultura e das Ciências (1981-1989), pela devolução dos mármores provenientes do Pártenon, na Acrópole de Atenas, e que eram parte integrante da estrutura arquitetónica quando o 7.º Conde de Elgin, Thomas Bruce, as mandou remover e transportar para Londres, aproveitando-se da sua condição de embaixador britânico junto do Império Otomano que, na altura, dominava a Grécia, sendo posteriormente adquiridos pelo Governo britânico que os colocou no museu. A questão dos mármores do Pártenon tem contornos particulares decorrentes do processo de apropriação e do facto de Atenas oferecer condições para a sua exposição em contexto, na galeria do Museu da Acrópole, concebida especialmente para o efeito e com vista privilegiada para o Pártenon. No entanto, apesar de todos os esforços, a disputa continua em aberto e tem vindo a ampliar-se a outros museus e a outros países, como França e Alemanha.

O presidente francês Emmanuel Macron encomendou a dois académicos, Bénédicte Savoy, de França, e Felwine Sarr, do Senegal, um relatório acerca da restituição de peças do património cultural africano. O documento final, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain: vers une nouvelle éthique relationnelle* (Savoy & Sarr, 2018), foi entregue em novembro de 2018 e publicado no ano seguinte. Savoy e Sarr (2019) recomendam que os objetos que tenham sido removidos e enviados para França sem o consentimento do país de origem sejam permanentemente devolvidos, caso este o solicite, sendo que esta restituição deve ser integrada num processo colaborativo de recolha de dados, investigação e ações de formação.

Em sintonia com estas recomendações, a ministra alemã da Cultura, Monika Grütters, confirmou, já este ano, a dotação de quase dois milhões de euros para que os museus, arquivos e bibliotecas investiguem a origem dos objetos adquiridos durante o século XIX e início do século XX, justificando: “durante muitas décadas, a história colonial na Alemanha foi um ponto cego na cultura da memória (...). A investigação da proveniência em coleções de contextos coloniais é uma contribuição decisiva para um olhar mais atento” (Grütters, citada em Brown, 2019, §5).

Em contrapartida, o secretário da Cultura inglês, Oliver Dowden (Malnick, 2020), avisou que os museus e galerias financiados pelo governo podem perder o apoio dos contribuintes, caso restituam artefactos das suas coleções. Em declarações à BBC, o British Museum assegurou que “o British Museum não tem qualquer intenção de remover objetos controversos da exibição pública. (...) Em vez disso, procurará, quando apropriado, contextualizá-los ou reinterpretá-los de uma forma que permita ao público aprender sobre eles na sua totalidade” (British Museum ‘won’t remove controversial objects’ from display, 2020, § 5-6). Se a restituição dos objetos aos países de origem é apenas uma das faces do problema, onde se sublinha a necessidade de opções ponderadas e fundamentadas, a outra face, talvez mais relevante e igualmente muito complexa, é aqui enunciada pelo British Museum: a necessidade de incorporar as narrativas em torno destes objetos e a sua recontextualização cultural, funcional, ritual ou simbólica.

O eurocentrismo continua ativo nos museus ocidentais, mantendo a perspetiva hegemónica de uma maior competência para conservar e expor os bens que, nos locais de origem, estariam em risco. “Visão equivocada, bastante paternalista, pois vê no ‘outro’ uma fragilidade que a proteção pode suprir. (...) Controle daquilo que é do ‘outro’ e do próprio ‘outro’” (Cury, 2020, p. 6). Na argumentação dos museus em relação à restituição das coleções, esta perspetiva articula-se com a convicção de que o património é universal e, por conseguinte, pertence a todos, não sendo uma prerrogativa particular de um determinado grupo cultural.

AGENTES E FATORES DA DESCOLONIZAÇÃO DO MUSEU NA CONTEMPORANEIDADE

Na conjuntura pós-colonial, os museus ocidentais têm sentido a pressão das reivindicações dos antigos povos colonizados, no sentido da restituição dos espólios e, também, da reformulação dos discursos. Porém, a resposta continua a ser fraca e

superficial, através da atualização de algumas narrativas e museografias, reconfigurando-as numa perspetiva mais contemporânea, mas sem a coragem de uma análise (e menos ainda de uma contrição) profunda do passado, das relações culturais entre os povos, dos fenómenos de aculturação. Aquilo que se exige aos museus é a avaliação dos legados do passado colonial em conotação com a realidade pós-colonial contemporânea (Thomas, 2010). No entanto, os museus tendem a lidar com esse passado através da obliteração, esquecendo as raízes colonialistas e imperialistas e negligenciando os seus legados ou integrando-os nas coleções gerais (Phillips, 2005), ou através da exploração dos valores das culturas indígenas dos povos colonizados (Aldrich, 2010).

Apesar das mudanças ocorridas nos museus, o conhecimento continua colonizado, como argumenta Irmingard Staeuble (2007), no sentido em que o colonialismo significa “a imposição da autoridade ocidental sobre todos os aspetos dos conhecimentos, línguas e culturas indígenas” (p. 90). Por isso, os povos das antigas áreas colonizadas reivindicam a sua integração, enquanto sujeito ativo, no discurso museológico, contestando a autoridade do museu na sua elaboração e na forma como lida com espólios que lhes são culturalmente extrínsecos. A pretensa neutralidade de um discurso linear é substituída pela interlocução entre as várias perspetivas acerca de um mesmo fenómeno, recuperando o sentido original dos objetos e questionando continuamente os estereótipos e os convencionalismos.

Tal contextualização de coleções previamente estabelecidas permite ao museu recuperar uma das suas funções anteriores, ou seja, como fulcro de debate no qual o discurso final fica a cargo do visitante, cujo pensamento é alimentado pelos objetos e pelos diferentes discursos que oferecidos longo do tempo. (Sauvage, 2010, p. 109)

A reconfiguração formal dos museus com coleções não-ocidentais tem sido lenta e superficial, acentuando a atualização gráfica em desfavor de uma retificação conceptual. Os espólios do passado colonial precisam de ser reposicionados em novos contextos interpretativos, elaborados a partir de projetos colaborativos com as suas comunidades de origem. James Clifford (1997), descrevendo os “museus como uma zona de contacto”, defendia esta articulação em programas inclusivos, embora advertisse que “nem a ‘experiência’ da comunidade nem a ‘autoridade’ curatorial têm direito automático à contextualização das coleções ou à narração de histórias de contato” (p. 208). No mesmo sentido, Hooper-Greenhill (2000) defende que, para produzir exposições polissémicas, os museus são obrigados a reconhecer a existência de múltiplas “comunidades interpretativas”, aquelas que entendem os objetos e os textos de forma idêntica a partir de “repertórios comuns e estratégias usadas na interpretação” (p. 121), sublinhando a ideia de que a interpretação dos objetos não é algo que ocorra a partir do testemunho de um indivíduo isolado, e apenas acontece no enquadramento de um contexto social. Da mesma forma, Ruth Phillips reconhece que os museus “estão a aprender que devem modificar os ideais ocidentais de acesso aberto a objetos e informação sobre as quais os museus públicos foram fundados, com o objetivo de respeitar outros sistemas de gestão

do conhecimento” (Phillips, 2005, p. 109). Na literatura do início do século XXI, regista-se a convergência dos autores na defesa do museu enquanto zona de contacto, apesar da advertência de Tony Bennet (1998), prevendo a possibilidade de instrumentalização dos diálogos interculturais. De facto, o museu, “como um local de acumulação, como um *gatekeeper* de autoridade e relatos de especialistas, como o guardião final do objeto, como o árbitro final da identidade do objeto, como o seu documentador e até mesmo como o educador” (Boast, 2011, p. 67), mesmo quando se assume como zona de contacto, continua a ser usado para camuflar preconceitos e apropriações neocoloniais.

O colonialismo e o imperialismo foram fortemente legitimados pela hegemonia ocidental e assimilados por hierarquias de raça e cultura, num padrão que continua a informar o mapa geopolítico e cultural, ainda depois de alcançada a autonomia política dos povos que tinham sido colonizados (Kilomba, 2010). Neste contexto, também a descolonização do museu se processa num jogo de tensões e desequilíbrios: a matriz colonial e eurocêntrica, dominante nos discursos museológicos, não reflete a crescente desvinculação dos valores que lhes eram inerentes; os museus ocidentais conservam espólios materiais sem lhes anexar as respetivas componentes intangíveis, cujo conhecimento persiste nas comunidades indígenas; os grupos de outras culturas que adotaram o conceito de museu com objetivos de preservação do seu património não conseguem recuperar os espólios mantidos nos museus ocidentais. Os museus que se assumem como zona de contacto, adotando um modelo de colaboração com as comunidades de origem ou as suas epígonas, não asseguram um padrão de reciprocidade em que estas contribuam de forma mais efetiva e paritária e beneficiem das exposições em que colaboram (Hoerig, 2010).

No entanto, ainda que os museus com acervos coloniais continuem a ser instituições culturais com um papel relevante na sociedade, “o atual contexto intelectual, jurídico e político propicia outras possibilidades históricas e não se torna mais estimulante ou sustentável a pura e simples representação de uma nação homogênea ou de uma humanidade branca e europeizada” (Oliveira & Santos, 2016, p. 17). Ao longo do tempo, o museu assumiu-se como uma instituição estável, na salvaguarda de valores considerados fundamentais e imutáveis, mas também provou ser capaz de se transformar e adaptar às contingências históricas e ao devir da sociedade. A proclamada neutralidade do museu é, atualmente, encarada como demissão, enquanto lhe é exigida uma tomada de posição ativa e reativa às questões sociais, à diversidade e à inclusão. Neste contexto, ganha corpo o conceito de “ativismo museológico, no sentido da prática museológica, moldado a partir de valores eticamente informados, com o objetivo de provocar mudanças políticas, sociais e ambientais” (Janes & Sandell, 2019, p. 1).

A continuidade do museu depende da sua atuação enquanto agente de mudança, capaz de interromper um longo ciclo de preconceitos, envolvendo a forma como é produzido, disseminado e exposto o conhecimento sobre outras culturas e promovendo políticas ativas para a diversidade e inclusão e, por conseguinte, para a descolonização dos espólios e dos seus discursos.

CONCLUSÃO

Os primeiros museus incorporaram objetos de outras culturas, estetizando-os e ocultando o seu sentido original, com o propósito de justificar a hegemonia ocidental e o imperialismo. A permanência dos espólios coloniais no museu, mantendo os parâmetros expositivos e discursivos do passado, continua a indiciar uma atitude de domínio. Mesmo os museus que reformulam os discursos, substituindo a referência a artes primitivas por artes primeiras, persistem na adulteração do significado de artefactos criados com intenção de uso, ou com um sentido mágico ou religioso, conservam essa marca colonialista, particularmente evidente na recusa em dialogar com as comunidades de origem ou as suas epígonas.

A descolonização do museu implica a transformação da vertente evolucionista e positivista da exposição numa curadoria partilhada onde as narrativas das comunidades locais tenham primazia, participando ativamente nas ações de gestão, interpretação, exposição e mediação dos seus patrimónios. Nalguns museus, a perceção da obrigatoriedade de um novo discurso já conduziu a alterações substanciais, assumindo um modelo de curadoria partilhada. Este modelo inclui as comunidades locais como enunciador dominante e reconhece a autoridade do seu conhecimento. Porém, na Europa, este processo tem-se revelado mais moroso e difícil e raramente atinge os grandes museus universalistas.

O processo de descolonização dos museus, para lá dos diferentes modelos e ritmos em que ocorre, é inevitável. Mas também é mais vasto do que o retorno dos objetos aos locais de origem ou do que a introdução de narrativas nativas. É o próprio passado colonial que é necessário questionar – se o passado não pode ser alterado, pode ser analisado, escrutinado, discutido, entendido e assumido nas suas circunstâncias e consequências. Os resultados desta análise devem, também eles, ser integrados no discurso do museu, assumindo que esse passado faz parte da própria existência desses objetos, como é parte integrante da história da museologia.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é financiado por fundos nacionais, através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020. O Financiamento Plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (UIDB/00736/2020) apoiou a tradução do artigo para Inglês.

REFERÊNCIAS

- Aldrich, R. (2010). Colonial museums in a post-colonial Europe. In D. Thomas (Ed.), *Museums in postcolonial Europe* (pp. 12-31). Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Aldrich, R. (2012). Commemorating colonialism in a post-colonial world. *E-Rea: Revue Electronique d'Etudes Sur Le Monde Anglophone*, 10(1). <https://doi.org/10.4000/erea.2803>
- Bennett, T. (1998). *Culture: a reformer's science*. Londres, Thousand Oaks, CA: Sage.

- Bennett, T. (2004). *Past beyond memory: evolution, museums, colonialism*. Londres: Routledge.
- Bennett, T. (2006). *The birth of the museum: history, theory, politics*. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Boast, R. (2011). Neocolonial collaboration: museum as contact zone revisited. *Museum Anthropology*, 34(1), 56-70. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1379.2010.01107.x>
- Boursiquot, F. (2014). Ethnographic museums: from colonial exposition to intercultural dialogue. In I. Chambers; A. Angelis; C. Ianniciello & M. Orabona (Eds.), *The postcolonial museum: the arts of memory and the pressures of history* (pp. 63-71). Farnham: Ashgate.
- British Museum 'won't remove controversial objects' from display (2020, 28 de setembro). *BBC*. Retirado de <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-54325905>
- Brown, K. (2019, 05 de fevereiro). The German government is putting more than \$2 million behind restitution research into objects. *Artnet*. Retirado de <https://news.artnet.com/art-world/germany-restitution-1456681%0A>
- Chambers, I., Angelis, A., Ianniciello, C. & Orabona, M. (Eds.) (2014). *The postcolonial museum: the arts of memory and the pressures of history*. Farnham: Ashgate.
- Chapman, W. R. (1985). Arranging ethnology: A. H. L. F. Pitt Rivers and the typological tradition. In G. W. Stocking (Ed.), *Objects and others: essays on museum and material culture* (pp. 15-48). Madison, WI: University of Wisconsin.
- Chirac, J. (2006). Déclaration de M. Jacques Chirac, Président de la République, sur le Musée du Quai Branly et le dialogue entre les cultures du Nord et du Sud, à Paris le 20 juin 2006. Paris. Retirado de <https://www.elysee.fr/jacques-chirac/2006/06/20/declaration-de-m-jacques-chirac-president-de-la-republique-sur-le-musee-du-quai-branly-et-le-dialogue-entre-les-cultures-du-nord-et-du-sud-a-paris-le-20-juin-2006>
- Classen, C. & Howes, D. (2006). The museum as sensescape: western sensibilities and indigenous artifacts. In E. Edwards; C. Gosden & R. B. Phillips (Eds.), *Sensible objects: colonialism, museums and material culture* (pp. 199-222). Oxford: Berg.
- Clifford, J. (1997). *Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Clifford, J. (2007). Quai Branly in process. *October*, 120, 3-23. Retirado de <http://www.jstor.org/stable/40368466>
- Cury, M. X. (2020). Repatriamento e remanescentes humanos: musealia, musealidade e musealização de objetos indígenas. *Em Questão*, 10(10), 1-29.
- Dias, N. (2007). Le musée du quai Branly: une généalogie. *Le Débat*, 5(147), 65-79. <https://doi.org/10.3917/deba.147.0065>
- Edwards, E., Gosden, C. & Phillips, R. B. (2006). Introduction. In E. Edwards; C. Gosden & R. B. Phillips (Eds.), *Sensible objects: colonialism, museums and material culture* (pp. 1-31). Oxford: Berg.
- Fox, P. (1992). Memory, the museum and the postcolonial world. *Meanjin*, 51(2), 308-318.
- Gosden, Chris & Larson, F. (2007). *Knowing things: exploring the collections at the Pitt Rivers Museum 1884-1945*. Oxford: Oxford University Press.
- Gosden, C. (2001). Postcolonial archaeology: issues of culture, identity, and knowledge. In I. Hodder (Ed.), *Archaeological theory today* (pp. 241-261). Cambridge: Polity.

- Gosden, C. (2002). *Anthropology and archaeology: a changing relationship*. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Gurian, E. H. (2006). *Civilizing the museum: the collected writings of Elaine Heumann Gurian*. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Hall, S. (1992). The question of cultural identity. In T. McGrew; S. Hall & D. Held (Eds.), *Modernity and its futures* (pp. 273-316). Cambridge: Polity Press, Open University.
- Herle, A., Wastiau, B., Gryseels, G., Bocoum, H. & Bose, F. von. (2017). L'effet Branly. *Les Actes de Colloques Du Musée Du Quai Branly Jacques Chirac*, (8). <https://doi.org/10.4000/actesbranly.777>
- Hicks, D. (2013). Characterizing the world archaeology collections of the Pitt Rivers Museum. In D. Hicks & A. Stevenson (Eds.), *World archaeology at the Pitt Rivers Museum: a characterization* (pp. 1-15). Oxford: Archaeopress.
- Hoerig, K. A. (2010). From third person to first: a call for reciprocity among non-native and native museums. *Museum Anthropology*, 33(3), 62-74. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1379.2010.01076.x>
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (2007). *Museums and education: purpose, pedagogy, performance*. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Ikram, S. (2011). Collecting and repatriating Egypt's past: toward a new nationalism. In H. Silverman (Ed.), *Contested cultural heritage: religion, nationalism, erasure, and exclusion in a global world* (pp. 141-154). Londres, Nova Iorque: Springer.
- Jaakkola, E. (2020). Designing conceptual articles: four approaches. *AMS Review*, 10(1-2), 18-26. <https://doi.org/10.1007/s13162-020-00161-0>
- Jacknis, I. (1985). Franz Boas and exhibits: on the limitations of the museum method of Anthropology. In G. W. Stocking (Ed.), *Objects and others: essays on museums and material culture* (pp. 75-111). Madison, WI: University of Wisconsin.
- Janes, R. R. & Sandell, R. (2019). Posterity has arrived: the necessary emergence of museum activism. In R. R. Janes & R. Sandell (Eds.), *Museum activism* (pp. 1-21). Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Jenkins, D. (1994). Object lessons and ethnographic displays: museum exhibitions and the making of American anthropology. *Comparative Studies in Society and History*, 36(2), 242-270. Retirado de <https://www.jstor.org/stable/179259>
- Keuren, D. K. van. (1984). Museums and ideology: Augustus Pitt-Rivers, anthropological museums, and social change in later Victorian Britain. *Victorian Studies*, 28(1), 171-189. Retirado de <https://www.jstor.org/stable/3826763>
- Kilomba, G. (2010). *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Münster: Unrast Verlag.
- L'Estoile, B. de. (2007). *Le goût des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion.
- Lebovics, H. (2006). The Musée du Quai Branly: art? Artifact? Spectacle!. *French Politics Culture & Society*, 24(3), 96-110. <https://doi.org/10.3167/153763706780586783>
- Lebovics, H. (2009). Will the Musée du Quai Branly show France the way to postcoloniality?. *African and Black Diaspora: An International Journal*, 2(2), 231-244. <https://doi.org/10.1080/17528630902981357>

- Lebovics, H. (2010). Le Musée du quai Branly: politique de l'art de la postcolonialité. In A. Mbembe; F. Vergès; F. Bernault; A. Boubeker; N. Bancel & P. Blanchard (Eds.), *Ruptures postcoloniales: les nouveaux visages de la société française* (pp. 443-454). Paris: La Découverte.
- Lima-Filho, M., Abreu, R. & Athias, R. (Eds.) (2016). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: Editora UFPE, Aba Publicações.
- Malnick, E. (2020, 26 de setembro). Museums told to stop pulling down statues or risk funding cuts. *The Telegraph*. Retirado de <https://www.telegraph.co.uk/news/2020/09/26/museums-told-stop-pulling-statues-risk-funding-cuts/>
- McGrane, B. (1989). *Beyond anthropology: society and the other*. Nova Iorque, Londres: Columbia University Press.
- Naumann, P. (2006). Making a museum: "it is making theater, not writing theory": an interview with Stéphane Martin, Président-directeur général, Musée du quai Branly. *Museum Anthropology*, 29(2), 118-127. <https://doi.org/10.1525/mua.2006.29.2.118>
- Nayar, P. K. (2015). *Postcolonial studies dictionary*. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell.
- Oliveira, J. P. de & Santos, R. de C. M. (2016). Descolonizando a ilusão museal: Etnografia de uma proposta expositiva. In M. Lima-Filho; R. Abreu & R. Athias (Eds.), *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas* (pp. 17-58). Recife: Editora UFPE, Aba Publicações.
- Phillips, R. (2005). Re-placing objects: historical practices for the second museum age. *Canadian Historical Review*, 86(1), 83-110. <https://doi.org/10.3138%2FCHR%2F86.1.83>
- Price, S. (2001). *Primitive art in civilized places*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Price, S. (2007). *Paris primitive: Jacques Chirac's museum on the Quai Branly*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Qureshi, S. (2014). Dramas of development: exhibitions and evolution in Victorian Britain. In B. V. Lightman & B. Zon (Eds.), *Evolution and Victorian culture* (pp. 261-285). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139236195.011>
- Said, E. (1979). *Orientalism*. Nova Iorque: Vintage Books.
- Sauvage, A. (2010). To be or not to be colonial: museums facing their exhibitions. *Culturales*, 6(12), 97-116. Retirado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912010000200005&lng=es&nrm=iso
- Savoy, B. & Sarr, F. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain: vers une nouvelle éthique relationnelle*. Retirado de http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf
- Savoy, B. & Sarr, F. (2019). *Restituer le patrimoine africain*. Paris: Philippe Rey, Seuil.
- Seremetakis, C. N. (Ed.) (1996). *The senses still: perception and memory as material culture in modernity*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Simine, S. A. (2013). *Mediating memory in the museum: trauma, empathy, nostalgia*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Simpson, M. G. (2001). *Making representations: Museums in the post-colonial era*. Londres, Nova Iorque: Routledge.

- Staeuble, I. (2007). Entangled in the eurocentric order of knowledge: Why psychology is difficult to decolonize. In V. van Deventer; M. T. Blanche; E. Fourie & P. Segalo (Eds.), *Citizen city: between constructing agent and constructed agency* (pp. 89-97). Concorde, Ont.: Captus University Publications.
- Stocking, G. W., Mason, O. T. & Powell, J. W. (1994). Dogmatism, pragmatism, essentialism, relativism: the Boas/Mason museum debate revisited. *History of Anthropology Newsletter*, 21(1), 3-12.
- Taylor, S. J., Bogdan, R. & DeVault, M. (2015). *Introduction to qualitative research methods: a guidebook and resource* (4.^a ed.). Hoboken, NJ: Wiley.
- Thomas, D. (Ed.) (2010). *Museums in postcolonial Europe*. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Tolia-Kelly, D. P. (2016). Feeling and being at the (postcolonial) museum: presencing the affective politics of 'race' and culture. *Sociology*, 50(5), 896-912. <https://doi.org/10.1177/0038038516649554>

NOTA BIOGRÁFICA

Maria Isabel Roque, doutora em História, especialização em Museologia, é professora na Faculdade de Turismo e Hospitalidade, na Universidade Europeia e na Universidade Católica Portuguesa, em Lisboa. É investigadora integrada no Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (Universidade de Évora). Integrou os comissariados de exposições museológicas no âmbito da arte sacra. É autora do blogue científico *A-muse-se-arte*. A sua investigação desenvolve-se nos domínios da arte religiosa, da museologia e do turismo cultural, centrando-se atualmente na interpretação e mediação cultural do património que cruza com a investigação em Humanidades Digitais, e cujos resultados tem vindo a publicar em livros, revistas científicas e atas de conferências internacionais.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2258-8904>

Email: maria.roque@universidadeeuropeia.pt

Morada: Universidade Europeia, Campus Lispolis, Rua Laura Aires 4, 1600-604 Lisboa

Aceite: 18/05/2020

Submetido: 19/09/2020

OBJETIFICAÇÃO DA MÚSICA CHOPE NO QUADRO DA “PRIMEIRA EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA” (PORTO, 1934)

Eduardo Adolfo Lichuge

Departamento de Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique / Departamento de Comunicação e Arte, Instituto de Etnomusicologia e de Estudos de Música e Dança, Universidade de Aveiro, Portugal

RESUMO

O processo de objetificação cultural é selectivo, pois, implica a recontextualização de determinados objectos culturais num outro contexto diferente daquele que os gerou, atribuindo-lhes novos sentidos e significados (Handler, 1984, p. 62). No quadro da Primeira Exposição Colonial Portuguesa (Porto, 1934), esta atitude estava relacionada com os discursos de invenção do “outro”, onde as relações entre as sociedades são regidas por certas hierarquias. Mudimbe (2013, pp. 15-16) designa por colonos, aqueles que estabelecem uma região e ditam as regras; os colonizadores, aqueles que exploram um território pelo domínio da maioria local, com uma tendência para organizar e transformar zonas não europeias em construções fundamentalmente europeias. Acrescentaria no fim desta hierarquia, os colonizados, ou seja, aqueles que obedecem. No contexto da exposição colonial do Porto (1934), a música chope foi recontextualizada em Portugal, sendo-lhe atribuídos novos sentidos e significados, tornando-se em símbolo de identidade nacional portuguesa. Portanto, a música chope, durante a exposição colonial do Porto, foi transformada em práticas de rendição e submissão das comunidades moçambicanas, e os seus sentidos e significados foram reduzidos em atos de representação folclórica através de modelos performativos ocidentais e da imposição dos respectivos modelos estéticos e morais, incluindo uma comunicação vertical de cima para baixo.

PALAVRAS-CHAVE

exposição; objectificação; música chope; recontextualização; Estado Novo

OBJECTIFICATION OF THE CHOPI MUSIC IN THE “FIRST PORTUGUESE COLONIAL EXHIBITION” (PORTO, 1934)

ABSTRACT

The cultural objectification process is selective, as it implies the recontextualization of certain cultural objects in a different context than the one that generated them, attributing them new significance and meanings (Handler, 1984, p. 62). During the First Portuguese Colonial Exhibition (Porto, 1934), this attitude was related to the discourse of invention of the “other”, where the relations between societies are governed by certain hierarchies. Mudimbe (2013, pp. 15-16) designates them as settlers, those who establish a region and dictate the rules; the colonizers, those who explore a territory under the control of the local majority, with a tendency to organize and transform non-European zones into fundamentally European constructions. At the end of this hierarchy, I would add the colonized, that is, those who obey. In the context of the colonial exhibition in Porto (1934), the Chopi music was recontextualized, and new meanings and significance were attributed, becoming a symbol of Portuguese national identity. Therefore, the Chopi music during the colonial exhibition of Porto was transformed into practices of surrender and submission of Mozambican communities, and its meanings and significance were reduced

in acts of folk representation through Western performance models and the imposition of the respective aesthetic and moral models, including vertical communication from top to bottom.

KEYWORDS

exhibition; objectification; Chopi music; recontextualization; *Estado Novo*

INTRODUÇÃO

A antropóloga Clara Carvalho, no seu trabalho “Ambiguous representation: power and mimesis in colonial Guinea” (2002), refere que o colonialismo, enquanto projeto de dominação foi concretizado através de vários meios de influência, que para além do domínio das populações locais, incluiu o controlo do trabalho, da produção, do tempo, da domesticidade, das práticas familiares, da intimidade do corpo e da alma. A autora avança, ainda, que esta heterogeneidade de práticas autoritárias rompeu em definitivo com as antigas estruturas socioculturais. De modo que a dominação europeia não pode ser entendida como uma opressão temporária das populações, mas sim como um processo irrevogável de transmutação, no qual, formas de vida foram destruídas para surgirem outras no seu lugar, uma história de mudanças sem precedentes e altamente perversa (Carvalho, 2002, p. 93).

Neste artigo propomos analisar o processo de objetificação cultural (Handler, 1984), da música chope no contexto da exposição colonial do Porto. De acordo com Medeiros, a exposição foi realizada entre os dias 15 de junho a fins de setembro de 1934, no espaço do Palácio das Colónias na cidade do Porto, que no verão desse mesmo ano recebeu o nome de Palácio de Cristal (Medeiros, 2003, p. 155). Considerado como o dia da “Apotese do Império”, o dia da abertura da exposição colonial também foi classificado pela imprensa local, como o dia que marca a existência do Império Colonial Português pelo artigo 132º da nova constituição política da República Portuguesa que declarava o seguinte:

1º Que o império colonial português é solidário nas suas partes componentes; 2º Que a solidariedade do império colonial abrange a obrigação de contribuir de forma adequada para que sejam assegurados os fins de cada um dos seus membros e a integridade e defesa da nação; 3º Que o Estado não alienará qualquer parte dos seus territórios coloniais, sem prejuízo de rectificação das suas fronteiras sem apreciação do congresso. (Decreto-Lei nº 22:465)

O evento foi tutelado pelo Ministério das Colónias, com o envolvimento da Agência Geral das Colónias, que tinha como diretor técnico Henrique Galvão e João Mimoso Moreira como chefe da divisão de propaganda e publicidade. O objectivo deste evento era:

documentar, ela e no momento próprio, o enorme esforço colonial dos portugueses. Vai ensinar a todos o que valem as nossas colónias, o que nelas

se tem feito e as suas possibilidades para um futuro de prosperidade, a altura da nossa qualidade de terceira potência colonial, (...). O nosso império colonial é formado por várias colónias dispersas p’lo mundo fora, algumas medem várias vezes a superfície do continente, uma delas é maior que a Espanha e a França reunidas. E dizem que somos uma nação pequena. (A Exposição Colonial do Porto, 1934, p. 1)

Para além de expor as colónias, a exposição colonial fixou novos modos de representação das províncias metropolitanas e das suas classes populares (Medeiros, 2003, p. 156). A popularidade desta iniciativa do Estado Novo (1933-1974) pode ser medida pelo número de pessoas que visitaram a exposição, mais de meio milhão, e pela simulação de aldeias indígenas (palhotas características divididas em bairros), construídas no interior dos jardins do Palácio de Cristal e os 324 ocupantes recrutados em Macau, Goa, Timor, Moçambique, Angola e Guiné (Carvalho, 2012, p. 5). A música e outras práticas performativas estavam inclusas neste cenário fictício da África (Carvalho, 2002, p. 221).

METODOLOGIA

A estratégia metodológica assentou na análise de fundos de correspondência do Arquivo António Oliveira Salazar (AOS); do Ministério do Interior (MI); Henrique Galvão (HG), assim como as correspondências do Ministério do Ultramar. Para além disso, focalizei a análise nos fundos documentais das Bibliotecas Municipais do Porto, o Boletim Geral das Colónias, que foi publicado em mais de 45 volumes desde 1925 a 1969, e finalmente, na bibliografia do campo da Antropologia (Cabecinhas & Cunha, 2003; Carvalho, 2002, 2012; Medeiros, 2003); História (Blanchard, Bancel, Boëtsch, Deroo, Lemaire, 2008); Etnomusicologia (Pestana, 2012) e na plataforma digital Memórias de África e do Oriente.

Do ponto de vista teórico, parto do pressuposto sugerido por Richard Handler (1984), segundo o qual a objetificação cultural é seletiva, porque implica a retirada de determinados objectos culturais de um conjunto de vários outros do seu contexto gerador – descontextualizando-os – para serem recontextualizados noutra lugar. É neste processo de recontextualização, que eles vão perder todo o simbolismo e significado que tinham no seu contexto de origem, para lhes serem atribuídos novos sentidos e significados, como signos de identidade nacional (Handler, 1984, p. 62).

A música chope está associada ao grupo linguístico chope que habita a província de Inhambane, nos distritos de Zavala, Inharrime, Homoine, Zandamela, e nalguns distritos do Norte da província de Gaza no Sul de Moçambique. A música chope em referência é o *ngodo*, um conjunto articulado de práticas que inclui a coreografia, a palavra cantada e a performance de um conjunto instrumental designado por *timbila*, e constituído por diversas *mbila* (singular de *timbila*), que são lamelofones de madeira complexos compostos por 16 a 18 lâminas. O *ngodo* é executado por cerca de 20 a 30 pessoas sendo a maioria instrumentistas associados à *mbila* (cerca de 10 a 15).



Figura 1: *Ngodo* chope na aldeia fictícia de Moçambique na exposição
Fonte: Boletim Geral das Colónias, 1934, p. 431

O primeiro registo escrito conhecido em Moçambique referente à prática do *ngodo* data do século XVI e é da autoria do padre André Fernandes, missionário da Companhia de Jesus. Já nesta altura o missionário escreve sobre a *mbila* com algum deslumbramento associando-a claramente à música, a partir, evidentemente, do seu próprio entendimento sobre o assunto:

é esta gente muito dada aos prazeres de *cantar e tanger seus instrumentos* sam cabaças liadas com cordas e um páu feito em arco algumas grandes e outras pequenas e nas bocas a qual com uma casca de mel silvestre apegam os búzios para que tomem bem e teem suas contra fobordões (...). *Dam músicas* de noite ao rei e que lhe dá alguma cousa e os móres brados dam teem por melhores *músicos*. (Junod, 1939, p. 19)

O *ngodo*, embora traduzido por música pelos discursos coloniais, sempre mereceu a atenção especial dos observadores externos provavelmente devido à complexidade da sua performance e, sobretudo, dos seus instrumentos. Por essa razão terá sido também a prática escolhida pelo organizador da exposição colonial do Porto, Henrique Galvão, para representar Moçambique. É sobre este processo e as consequências que resultaram da escolha do *ngodo* como “objeto” expositivo com intuítos propagandísticos que incide este artigo.

O CONTEXTO POLÍTICO E O SIGNIFICADO DA EXPOSIÇÃO COLONIAL DO PORTO DE 1934

A realização da exposição foi feita num contexto em que Portugal estava a remodelar a administração colonial, que incluía reposicionar-se perante os territórios onde se tinham fixado, e tomando em conta o contexto internacional da época. A marca visível da remodelação administrativa colonial está bem plasmada no discurso político imperialista do Estado Novo, nas bases orgânicas da administração colonial de 1926 em que se expressa a necessidade de remodelar a administração colonial. Nesta fase é utilizada

pela primeira vez a expressão “império colonial”, mostrando assim a relevância estratégica que esta expressão começava a assumir. No dia 23 de outubro é aprovado o estatuto político, civil e criminal dos indígenas pelo Decreto nº 12533 e mais tarde é aprovado o Decreto nº 28570 de 8 de julho de 1930 (Rosas & Brandão, 1996, citados em Cabecinhas & Cunha, 2003, p. 10). Em 1933 o Decreto foi constitucionalizado na forma de Ato Colonial, reafirmando desta maneira o desejo de revalorizar as colónias nos seguintes termos: “é da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendam” (art. 2º do Acto Colonial, 1933)¹.

Para o antropólogo Luís Cunha, interessa destacar dois pontos:

para o Estado Novo a Exposição Colonial do Porto (1934) e a Exposição do Mundo Português em Lisboa (1940) incorporavam dois objectivos fundamentais: (i) o discurso de exaltação do império e (ii) a sua lição pedagógica necessária ao povo português. Cunha, afirma que através da exposição procurou-se cativar interesses e vocações, mas sobretudo demonstrar a verdadeira dimensão e vocação do país. A exposição da “vastidão geográfica” da nação permitiria negar a sua “pequenez europeia”, evidenciando “o valor da alma missionária e civilizadora portuguesa”. (Cunha, 2001, p. 95)

Através das suas colónias, Portugal pretendia criar uma ilusão geográfica para convencer os portugueses e a comunidade internacional sobre a vastidão do seu espaço colonial imperial e dar “uma lição de colonialismo ao povo português, para convencer os mais renitentes com bastante originalidade de processos, para ensinar os menos letrados e os próprios analfabetos” (Galvão, 1934, p. 6). Era uma ideia que resultava também da presença de Portugal noutras exposições na Europa, e por isso secundada por João Mimoso Moreira do seguinte modo:

de há muito que no estrangeiro se reconhece (e se explora) este processo de propaganda que em Portugal não tem sido encarado devidamente, embora, ele seja mais acessível a todas as camadas sociais, e com repercussão fácil de admitir num país onde a maior parte da população não lê jornais nem revistas, não visita museus nem assiste a conferências. (Exposição Colonial Portuguesa, 1934, pp. 17-19)

A escolha do local para realizar o evento deveu-se aos seus “aspectos de regionalismo muito fortes e impressionantes” (Moreira, 1934, p. 77), ou seja, o Palácio das Colónias oferecia as condições necessárias que, na ótica dos organizadores, permitiam simular as aldeias africanas e o seu ambiente rural pretendido. A montagem no recinto da exposição de casas “típicas” das colónias, pequenas aldeias “indígenas” e as características palhotas divididas em bairros e os 324 ocupantes recrutados em Macau, Goa, Timor, Moçambique, Angola e Guiné, enquadravam-se perfeitamente no cenário que o

¹ Retirado de https://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/acto_colonial.pdf

Palácio das Colónias oferecia (Carvalho, 2012, p. 5). O escritor moçambicano Francisco Noa, inspirado nas propostas de Fernando Rosas, refere que, do ponto de vista político, a exposição colonial do Porto foi claramente um evento de propaganda por parte do Estado Novo e apresenta-nos quatro fundamentos da ideologia colonial neste período:

o primeiro, tem que ver com a missão histórica de colonizar, civilizar e evangelizar; segundo, a superioridade do homem branco face ao homem “indígena” ou ao “preto” e que decorria muito do “darwinismo social”; terceiro, o direito histórico à ocupação e manutenção do império face à conspiração permanente das grandes potências da época e em quarto lugar, defender as colónias como se da própria independência nacional se tratasse. (Rosas, 1995, citado em Noa, 2002, p. 63)

Para o Estado Novo, a realização deste evento significou o ressurgimento do Portugal Ultramarino, reiterando a ideia segundo a qual a vida da nação lusitana estava assente no império. O geógrafo Heriberto Cairo, avança que a representação cartográfica do território constituiu uma ferramenta poderosa no processo de construção da identidade nacional, uma vez que os mapas evidenciavam a extensão do território, ou quando menciona que “o império é a nação, portanto Portugal se estende do Minho a Timor” (Cairo, 2006, pp. 367). O autor diz ainda que “com esta política, Portugal advogava uma ideia paradoxal relativa ao desaparecimento das colónias, ao declarar que no império português não existem colónias – existem apenas províncias do país unitário, ligadas pelo mar” (pp. 374-375).



Figura 2: Mapa do império colonial português com o qual o Estado Novo procurava mostrar que Portugal não era país pequeno. Mapa concebido por Henrique Galvão

Créditos: Serra, 2020

De modo que, ao trazer os povos africanos das colónias para a exposição colonial, o Estado Novo pretendia:

ensinar a todos, o que valem as nossas colónias, o que nelas se tem feito e as suas possibilidades para um futuro de prosperidade à altura da nossa qualidade de terceira potência colonial. O nosso império colonial é

formado por várias colónias dispersas pelo mundo fora, algumas medem várias vezes a superfície do continente do País e uma delas é maior que Espanha e a França reunidas, e dizem que somos uma nação pequena. (Exposição Colonial Portuguesa, 1934, p. 1)

A representação do continente africano durante o século XIX coincidiu, de algum modo, com o início da sua colonização ativa e com a proliferação da imagem fotográfica. O colonialismo, utilizando a dominação física violenta e simbólica, onde o texto e a imagem desempenharam um papel importante, vai contribuir para o estabelecimento de uma identidade imperial dentro do imaginário do cidadão europeu metropolitano (Carvalho, 2002, p. 3). Estas imagens circularam na imprensa ou em cartões postais desde 1888 nas principais metrópoles europeias, procurando veicular o seu novo estatuto de membros de um “império” colonial, assim como atrair potenciais profissionais para o projeto colonial. Foi neste contexto que as imagens fotográficas criaram e reproduziram estereótipos de diferenciação social, reforçados pela ideologia colonial em vigor (Carvalho, 2012, p. 2), e que no caso português, foram produzidos postais, mas também selos e outro tipo de caricaturas onde é explorada a imagem do indivíduo africano, tal como atestam as imagens que se seguem.



Figura 3: Colecção de selos produzidos no âmbito da Exposição Colonial do Porto (1934), com efigie da mulher africana na exposição

Fonte: <https://www.filatelicasaogabriel.com.br/peca.asp?ID=4110802>

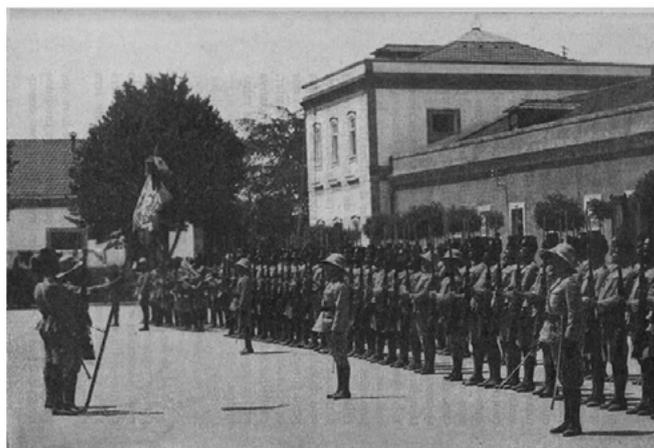
Neste sentido, os organizadores da exposição, tiraram a vantagem dos *human zoos* a que se referem (Blanchard et al., 2008, p. 1), com o *slogan* “ver para crer”, pois para os organizadores da exposição foi possível que os visitantes experimentassem em tempo real, o meio ambiente natural fictício africano, e rapidamente captar o interesse das pessoas, pois a imagem expressa na iconografia produzida no contexto da exposição colonial, facilitava desse modo, aos mais iletrados da sociedade metropolitana colonial, perceber a mensagem da imagem fotográfica no quadro das lógicas de pensamento e representação do “outro” (Carvalho, 2012, p. 3). Os pronunciamentos do ministro das colónias de Portugal, Armindo Monteiro, ao jornal *O Comércio do Porto* são bem elucidativos a este respeito:

o Palácio das colónias, que é um milagre de realização e organização, teve o sublime condão de transportar o nosso sublime império colonial para Portugal, para esta cidade; os portugueses não tinham possibilidades, não podiam ir as colónias, não podiam ver a continuação gloriosa além-mar da sua pátria (...). Farão em minutos, em horas a grande viagem às nossas colónias, tornando realidade um sonho magnífico que vem do berço, do passado. (A exposição colonial do Porto, 1934, p. 1)

A PRESENÇA DE MOÇAMBIQUE NA EXPOSIÇÃO COLONIAL DO PORTO

O anúncio da presença da representação de Moçambique na Exposição Colonial Portuguesa, tinha sido feito através de um telegrama enviado às autoridades portuguesas pelo governador-geral de Moçambique, a partir da então cidade de Lourenço Marques, atual Maputo, a capital de Moçambique (Exposição Colonial Portuguesa, 1934, p. 6). Foi um anúncio caracterizado por alguma contradição relativamente ao número de pessoas que fazia parte da comitiva moçambicana, protagonizada pelo *LM Guardian* e *O Comércio do Porto*. O *LM Guardian*, indicava a data de chegada da representação moçambicana como sendo o dia 18 de maio, enquanto que *O Comércio do Porto* indicava a data de 19 de abril. O próprio jornal *O Comércio do Porto* de 25 de maio de 1934 (Embarque da companhia indígena para o Porto, 1934), na sua página dois, volta a contradizer-se relativamente ao número de indivíduos que compunham a tropa “negra”. O primeiro mencionou que eram 100 praças, enquanto que um outro artigo do mesmo jornal indicava que a tropa “negra” era composta por 64 homens.

Em termos de constituição da representação de Moçambique na exposição colonial Portuguesa, interessa referir que era constituída por um corpo militar, a 5.^a Companhia Indígena de Infantaria de Moçambique, que tinha recebido instrução militar, de ginástica e de jogos desportivos, e um corpo civil constituído por 15 homens, 10 mulheres e 13 crianças (Na exposição colonial: Moçambique e Índia já tem representação, 1934, p. 1; Boletim Geral das Colónias, 1934, p. 263). O corpo civil estava dividido em cinco famílias de “landins”, cinco de *chopes* e cinco indígenas de raça complementar do grupo de marimbas (Exposição Colonial Portuguesa, 1934, p. 7).



*Na parada de metralhadoras n.º 3 (Porto)
A Companhia Indígena de Lourenço em continência à Bandeira*

Figura 4: Companhia de soldados africanos numa parada militar na cidade do Porto

Fonte: Boletim Geral das Colónias, 1934, p. 489

A Companhia de Moçambique também esteve presente no evento da cidade do Porto, através de um pavilhão/exposição que continha elementos da presença portuguesa no território, fortalezas (São Sebastião na Ilha de Moçambique e Sofala), um itinerário dos locais onde se deram os combates durante as chamadas campanhas de pacificação em África, nomes dos oficiais militares portugueses que tomaram parte nas diversas ações militares e cartas que representam a ocupação do território (Boletim Geral das Colónias, 1934, pp. 100-101).



Fachada do Pavilhão (parte central)

Figura 5: Dois guardas guarnecendo a entrada do Pavilhão da Companhia de Moçambique, na Exposição Colonial do Porto

Fonte: Boletim Geral das Colónias, 1934, p. 112

O pavilhão da Companhia de Moçambique era guarnecido por soldados indígenas. Na secção sobre a “arte indígena” estavam expostas estatuetas e instrumentos musicais, uma secção etnográfica constituída por uma descrição sobre o modo de vida das populações moçambicanas, e ainda quatro bustos do que seriam, no entender dos

autores da exposição, os moçambicanos “originais”. Do grupo de moçambicanos trazidos para o evento, as fontes consultadas fazem referência a um artífice, um ourives, um tecelão e um torneiro e respetivo ajudante, assim como um grupo de tocadores de *mbila* que tocou com as suas marimbas o hino nacional português, interpretado em tom guerreiro (Boletim Geral das Colónias, 1934, pp. 100-101).



Moçambique — Aspecto da “aldeia” indígena

Figura 6: Palhotas construídas no recinto da Exposição Colonial do Porto, representando a aldeia de Moçambique e seus habitantes que se podem ver no fundo da fotografia

Fonte: Boletim Geral das Colónias, 1934, p. 423

DE QUE MODO O DISCURSO EXPOSITIVO OBJETIFICOU A MÚSICA CHOPE

A objetificação da música chope, pelo discurso expositivo, foi claramente demarcada pelos binómios colonizador *versus* colonizado, o que nos remete para as lógicas abissais propostas por Boaventura de Sousa Santos (2007). A utilização de terminologia descritiva ou redutora do sujeito colonizado, como, por exemplo, “nativo”, “negro”, “indígena”, “preto”, ou designações como festivais “gentílicos”, em referência às práticas musicais chope, acentuaram o processo de “outremização” do sujeito colonizado no contexto da exposição colonial.

Encontramos ainda, práticas de objetificação a nível do universo reflexivo e conceitual do processo de construção da superioridade de uma nação em relação a outra, através da invenção do “outro”, o inferior. Ora, este processo, ocorre em simultâneo com a anulação da sua voz, tornando-o num objeto, que é ressignificado, quer do ponto de vista cultural quer simbólico (Paradiso & Bonnici, 2013, p. 17). Nesta lógica, a música chope deixou de cumprir a sua tarefa principal, ou seja, a celebração da vida e da tradição cultural chope. A função sociocultural simbólica e identitária da música chope, foi substituída pela ideologia imperial do Estado Novo, ou seja, ela passou a ser a “imagem” visual do discurso imperial colonial para persuadir os portugueses da metrópole a embarcarem no projeto colonial do Estado português, celebrando assim a raça lusitana e a grandeza do império.

Soldados que resistiram à dominação colonial portuguesa foram, no contexto da exposição, transformados em signos de identidade portuguesa. Inimigos de ontem, as chefaturas moçambicanas renderam-se ao poder colonial, as suas lanças celebram uma portugalidade ambígua, apenas válida para os propósitos de subjugação das populações moçambicanas, integradas num processo de objetificação cultural, que em todas as vertentes se mostrou perversa.

A 5.^a Companhia Indígena de Infantaria de Moçambique, executou, em forma coral e instrumental, quatro canções portuguesas nas línguas moçambicanas intituladas “Sia joina” (Tormentos); “Ingue ya ngonhama”, (O leão); “Khongotani ku yehova”, (Rogai a Deus); “Massotchwa ya Moçambique”, (Soldados de Moçambique); “Hina hi ma africano”, (Nós somos africanos). Interpretou ainda, na sua versão coral, outras três canções portuguesas a quatro vozes: “A Portuguesa”, “Maria da Fonte” e “Romeiros que passam” (Noticias de Moçambique: companhia indígena, 1934, p. 2). As canções, “Tormentos” e “Rogai a Deus”, estão associadas à religião católica, o que evidencia a necessidade de cristianizar os africanos, e dessa forma civilizá-los pela fé. As canções transcritas a seguir foram arrançadas pelo maestro Tomás Júnior, e é notável na letra a submissão das populações moçambicanas ao sistema colonial, ao assumir naquele contexto positivo e de forma simbólica a identidade portuguesa:

Nós somos africanos
Nós somos filhos de Portugal
Saudemos Portugal
Cantemos alegremente
Nós somos filhos de Portugal. (Júnior, 1934)

Na segunda canção aqui transcrita, intitulada “Ngonyama” (Leão), nome que em termos de resistência à ocupação estava associado ao imperador de Giza conhecido também pelo nome de Leão de Giza, mostra, agora, a sua submissão ao antigo adversário:

Vos vêdes os soldados
Soldados do Governo, vem de Moçambique
General Carmona, Presidente da República. (Júnior, 1934)

Como já indicamos, a objetificação das populações africanas e as suas práticas socioculturais, no contexto colonial, foram feitas também com recurso a terminologias e descrições redutoras. O maestro português José Belo Marques, expressa de forma clara essa atitude descritiva e redutora, mostrando o modo como o olhar e o ouvido do colonizador recusaram efectivamente o direito à diferença das práticas culturais desempenhadas pelas populações moçambicanas:

esta raça é duma psicologia muito estranha e por vezes dum sentir diferente tão diverso do europeu, que escapa ao mais experimentado observador (...). O negro tem uma forma absolutamente diversa de exprimir alegria e a

tristeza (...), ou seja, numa canção, numa frase ou num gesto, tudo nêlé é vago e incompreensível como a noite. (Marques, 1943, pp. 18-19)

Neste trecho, o maestro assume a universalidade do conceito de música cunhado na Europa, negando assim, a existência de outras músicas, formas de a sentir, compor, escutar e, porque não, de dançar. Portanto, o maestro Belo Marques, parte do princípio hegemónico segundo o qual a música é una e universal quando na verdade ela revela um carácter eminentemente "instável", quando aplicada a contextos não europeus (África, Ásia, América Latina). Tal como ilustra a fotografia, a música chope e os seus protagonistas fazem parte da narrativa imperial, associada à construção de um cenário exótico encenado pelas aldeias indígenas construídas no recinto da exposição colonial, assim como os seus instrumentos exóticos e a música, que foram exibidas perante o colonizador com práticas musicais com repertórios ocidentais (Pestana, 2012, p. 9).

Os festivais "gentílicos", realizados em auditórios da cidade do Porto, conferiram um ar civilizado ao aspeto "exótico" dos tocadores em palco, inserindo na música chope estéticas e outros cânones ocidentais. Por um lado, renomeou e recortou um conjunto de práticas performativas indissociáveis, e excluiu no processo de seleção dos repertórios, performances supostamente desenquadradas do cânone moral e estético musical ocidental. É evidente que durante a Exposição Colonial Portuguesa, a performance destes grupos, não passava de um efeito cosmético utilizado pelo Estado Novo para realizar as suas ações de propaganda, como atesta uma passagem da crónica do diretor técnico da exposição, Henrique Galvão, ao escrever o seguinte:

a Exposição em si, na sua forma, na sua côr, no seu cenário tem um interesse secundário, o seu real valor, valerá apenas pela projeção que tiver nas almas portuguesas, pela extensão que alcançarem os seus objetivos realizados de propaganda e de ensinamento acerca das causas coloniais e pelos subsídios que der para a formação em Portugal de um sentido da nossa grandeza de povo imperial. (Galvão, 1934, p. 27)

Do mesmo modo, os comentários de um antigo capitão da cavalaria e governador de Inhambane, de nome Carlos Selvagem, sobre a 5ª Companhia Indígena de Infantaria de Moçambique, são elucidativos sobre o modo como a participação das populações moçambicanas na exposição colonial do Porto evidenciou atos de rendição a que se submeteram os antigos guerreiros do rei de Gaza, também conhecido pelo nome de Leão de Gaza, Gungunhana, mas que no contexto da exposição, tornaram-se apenas parte da ilustração dos propósitos propagandísticos do Estado Novo:

foi com esta raça de homens que os portugueses se defrontaram e combateram nos sertões de Inhambane, de Lourenço Marques, de Gaza, em Marracuene, em Coolela, em Macontene (...). Vencidos, de armas na mão, aceitaram a lei do vencedor e continuaram a bater-se, hoje como ontem, sob outra disciplina, outros chefes e outra bandeira, com a mesma bravura, a mesma viril lealdade, o mesmo lendário heroísmo. (Exposição Colonial Portuguesa, 1934, p. 15)

Estudioso do povo chope, Amândio Dide Munguambe, na sua obra intitulada *A música chope* (2000), apresenta-nos uma citação que ilustra o carácter silenciador e reductor de todo o processo objetificativo que decorreu no contexto da Exposição Colonial, expresso num trecho da canção do compositor *chope* Katini, em que este aborda o fato de ter ido para Lisboa tocar *mbila* na companhia de seu conterrâneo em 1940 sem ter tido a oportunidade de se despedir de Zavala, a sua localidade de origem em Moçambique. Segundo o autor, no referido trecho Katini diz que “em Lisboa teremos muito sofrimento. Fizeram-nos dançar timbila no meio do mar, enquanto íamos” (Munguambe, 2000, pp. 96-97).



Figura 8: Famílias moçambicanas a bordo do navio Angola, prestes e desembarcarem em Lisboa para participarem na Exposição do Mundo Português em Lisboa, 1940 com as suas mbila

Fonte: Arquivo de Fotografia de Lisboa

Nesta viagem, os tocadores de *mbila* tinham sido levados para Lisboa onde permaneceram entre junho e finais de setembro de 1940, para apresentar aos portugueses a música e as danças do povo chope no âmbito da “Exposição do Mundo Português”. Durante este período, um dos tocadores viria a falecer e foi sepultado em Lisboa, vítima de pneumonia. Portanto, no quadro das relações colonizador e colonizado, o processo de seleção não confere espaços de diálogo com o sujeito colonizado, pois é o colonizador quem decide quais as práticas que importa selecionar tendo em conta os seus objetivos. Foi neste contexto que por via de um discurso reductor a música chope foi descontextualizada das suas origens em Moçambique e recontextualizada em Portugal, com novos sentidos e significados, diferentes daqueles que sempre se bateu na sua comunidade em Zavala, Inharrime, ou outro lugar de pertença da comunidade chope, em Moçambique.

Diz Carvalho (2012), que do ponto de vista das relações de género no contexto da exposição colonial, interessa perceber como é que a representação da mulher africana foi explorada pelo discurso fotográfico, pelos Arquivos Coloniais na Guiné Portuguesa, em especial os Arquivos Fotográficos do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa da Guiné-Bissau e o Arquivo Fotográfico de Domingos Alvão. A realização de um concurso de beleza para eleger a “rainha das colónias”, com um total de 19 “pretendentes”, foi um “laboratório” no qual a exploração do corpo da mulher africana exacerbou a sua

condição de subalternidade. Sujeitas ao silêncio, passando pela *redcarpet* envergonhadas, algumas das concorrentes apresentavam um semblante aborrecido para aquele espetáculo. As fotos de Alvão denotam uma dose de artificialidade, se tomarmos em conta a forma como as poses estão dispostas, nota-se de forma clara o objetivo de explorar determinadas perspectivas dos fotógrafos numa comunicação vertical (Carvalho, 2012, p. 4). As imagens da eleita na referida eleição circularam Portugal inteiro com o nome de “Vénus Negra”, também conhecida por Rosinha.



Figuras 8: Rosinha, a mulher da Guiné, eleita “candidata” a “Rainha das Colónias”, e a perversidade na exploração do corpo da mulher e da sua intimidade

Fonte: Séren, 2001, pp. 86-100



Figura 9: A mulher está em vestes de uma “miss exposição”, inserida na alegoria do discurso de subalternização

Fonte: Séren, 2001, pp. 86-100

REFLEXÃO À LUZ DOS CONCEITOS OPERATIVOS

À luz dos conceitos operativos arrolados ao longo do texto, importa perceber o que é que uma exposição representa e como ela o faz. Neste sentido, é de referir que a objetificação cultural mencionada no presente estudo, assentou as suas bases no sistema colonial, materializado através de vários mecanismos de influência. Desses mecanismos, contam-se para além do domínio de populações locais, o controlo do trabalho e da produção, do tempo, da domesticidade e das práticas familiares, da intimidade e do corpo. Esta atitude converge na ideia do pensamento abissal, caracterizada pela impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha (Santos, 2007, p. 4), que é definida a partir do

fenómeno colonial e das relações de classe social que se estabeleceram e demarcaram. O que Moraña, Dussel e Jáuregui (2008, p. 2) classificam de “violência omnipresente” da realidade colonial. Carvalho reforça este posicionamento referindo que:

a representação iconográfica ajudou a criar e a reproduzir estereótipos e a diferenciação social, reforçados pela ideologia colonial. Este procedimento, exacerbou as diferenças físicas e do corpo dos indivíduos representados nas iconografias com as suas vestes ou outro tipo de ornamentações que lhes eram peculiares. Estes indivíduos representados através de imagens fotográficas eram considerados inferiores em todos os sentidos, tanto moralmente assim como materialmente. (Carvalho, 2002, p. 95)

Articulando questões como identidade, ideologia, nação, império, representação e a forma como o colonialismo (ponto de interseção entre os conceitos listados), moldou as relações de poder entre as sociedades europeias e não-europeias, as exposições coloniais, e em particular a exposição colonial do Porto, desempenharam (Karp, 1991) um papel importante enquanto fórum de construção do discurso sobre o “outro”. Eventos que se constituíram como instrumentos de dominação através dos quais os principais poderes europeus sustentaram as suas políticas coloniais, expondo objetos e seres humanos considerados diferentes, e recriando ambientes naturais fictícios e considerados exóticos (Blanchard et al., 2008, pp. 8-9).

Julgamos ser este um dos principais aspetos que marcam as exposições e os museus, como instituições onde a construção imagética das culturas não europeias é fabricada. Este procedimento foi demonstrado ao longo do presente texto. O conceito de exposição, enquanto conceito operativo relevante no presente estudo, encerra em si os propósitos da ação expositiva expressa pela forma como por natureza ela é veiculadora de ideologias, nacionalismos, assim como pela capacidade de produzir imagéticas sobre culturas adversas àquelas dos organizadores das exposições e o que também pretendem que seja exibido mediante os seus objetivos.

A exposição colonial do Porto e a lógica que envolveu a sua produção visou, em nosso entender, um objetivo político mais do que económico, a avaliar pela sua carga ideológica. Queremos com isto dizer que, o Estado Novo, utilizando a capacidade manipuladora das exposições, selecionou os elementos que sob ponto de vista ideológico poderiam garantir o alcance dos seus objetivos políticos, difundir a ideologia imperialista do Estado Novo junto da sociedade portuguesa, exibindo todos os elementos que os seus produtores julgaram relevantes para garantir o seu sucesso, nomeadamente, a recriação noutra local do ambiente natural de África e dos seus habitantes.

O segundo aspeto é que Portugal, através da exposição, pretendeu construir a ideia imaginada de uma nação extensa e cativar os portugueses em relação às colónias. O terceiro aspeto é que os organizadores da exposição parecem ter conseguido utilizar a exposição a seu favor (a julgar pelo número de visitantes, mais de meio milhão de pessoas), mostrando aos portugueses e à comunidade internacional a sua capacidade para realizar um evento de tamanha envergadura, objetificando a música chope e desse

modo, revelando a sua superioridade através da subalternização das populações moçambicanas. O evento realizado no Porto explorou a verdade que lhe interessava mostrar à sociedade portuguesa, na lógica apresentada por Karp e Levine (1991, p. 1), e que é expressa também nas ideias de Handler (1984, p. 64). Fazendo uma análise hierárquica do processo de objetificação, diríamos que as exposições se constituíram em campo de produção do discurso sobre o “outro”, ou seja, com base no princípio da diferença e semelhança, produz a imagem do “outro”, pensado ou idealizado como diferente. É a partir deste pensamento que se produz o exótico, provavelmente a estratégia primeira no processo de construção do “outro” (Karp, 1991, p. 375).

Para além de serem concebidas para conferir o máximo de autenticidade ao conteúdo da exposição, são movidas por motivações políticas, constituindo-se assim locais onde o aparato de poder é demonstrado. Neste sentido, desempenham um papel histórico como instrumento de articulação da identidade nacional, de poder e de educação da sociedade (Karp, 1991, p. 11). Karp (1991) sugere que ao colocar os outros sujeitos culturais em causa, a exposição revela quem somos, e provavelmente, o mais importante, é que ela revela também quem não somos. Conclui indicando que as exposições são locais onde se descortina a nossa imagem e a imagem do outro.

Em linhas gerais, à luz dos conceitos operativos e no quadro da exposição colonial do Porto, a música chope representou um conjunto de aspetos, a saber: a ideologia nacionalista e imperialista de Portugal foram utilizadas como prova de que Portugal era um país capaz de possuir e gerir colónias, civilizar e evangelizar os povos que tinha sob sua tutela. Os objetos das exposições são exibidos para contar a história do imperialismo europeu e da apropriação colonial e, por conseguinte, o seu estatuto de troféu da conquista imperial (Karp, 1991, p. 16).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A objetificação cultural da música chope pelo discurso da exposição colonial do Porto (1934) fundou-se na lógica do pensamento abissal, construindo assim a superioridade da nação; na hierarquização das sociedades colonizadas e no exacerbar da alteridade e sobreposição da ideologia do regime sobre a música chope. A consequência imediata dessa ação foi que ela tornou-se em objecto de estudo no quadro do processo de invenção do selvagem. Para além disso, constata-se que a objetificação da música chope foi feita através da descontextualização do seu local de origem em Moçambique e levada para Portugal. Os músicos e a sua música, foram recontextualizados no espaço-tempo, simbolicamente, e no significado, ao representar a ideologia imperial do Estado Novo e a sua agenda política.

Esta situação, dramatizou a autenticidade da música chope negando-lhe uma identidade cultural própria, atribuindo-lhe designações do tipo: “músicos negros, instrumentos exóticos, negro, nativo, landim, indígenas, ou ainda, batuques guerreiros” (Pestana, 2012, p. 7). Todas as canções executadas pelos tocadores de *mbila* foram feitas com base na notação musical europeia e dirigidas também por maestros e compositores

européus, demonstrando a superioridade portuguesa. A 5.^a Companhia Indígena de Moçambique executou canções portuguesas (“A Portuguesa”, “Maria da Fonte”) na língua portuguesa, e o grupo de tocadores de *mbila* executou na *mbila* o hino nacional português de acordo com as regras da notação musical ocidental. Eventualmente, a prática que se verifica na atualidade moçambicana de executar o hino nacional de Moçambique, na *mbila*, seja, um legado colonial. Outras canções cantadas em línguas moçambicanas do Sul de Moçambique, também foram arranjadas para caberem no cânone musical europeu. A *mbila* foi afinada de acordo com a afinação ocidental de modo que o hino nacional português pudesse ser executado, explorando mais um elemento considerado exótico, quando em condições normais o hino seria executado por uma banda militar à moda europeia.

No domínio político e ideológico do Estado português, a objectificação assentou, nas propostas apresentadas pelo Estado Novo, as quais segundo Medeiros, pretendiam trazer o conhecimento do império ao povo português, transformando esse propósito num “exercício autoritário de pedagogia imperial e nacionalista”, baseado em transfigurações alegóricas dos modos de vida das populações moçambicanas (Medeiros, 2003, p. 155).

O discurso expositivo, ao serviço dos interesses ideológicos do Estado Novo, transformou as práticas performativas moçambicanas em práticas de rendição e submissão, restringindo os seus significados sociais em atos de representação de folclore através da imposição de modelos performativos ocidentais (caso da banda de música da companhia indígena de Moçambique e Angola) bem como como da subalternização social, caracterizada pela imposição de uma estética e moral ocidentais e pela promoção da comunicação vertical, de cima para baixo, tal como referem Pestana (2012, p. 9) e Cabecinhas e Cunha (2003, p. 12). À música chope e aos tocadores foi-lhes recusado o direito à narração, ao diálogo, e imposta a unicidade de estéticas e modelos performativos ocidentais.

REFERÊNCIAS

- A exposição colonial do Porto (1934, 17 de julho). *O Comércio do Porto*. Retirado de <https://arquivo.cm-gaia.pt/units-of-description/documents/245879/?q=17+de+julho+de+1934>
- Acto Colonial, Decreto-Lei n.º 22:465, de 11 de Abril, República Portuguesa
- Blanchard, P., Bancel, N., Boëtsch, G., Deroo, E. & Lemaire, S. (2008). *Human zoos: science and spectacle in the age of colonial empires*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Boletim Geral das Colónias (1934). [Número especial dedicado à Iª Exposição Colonial Portuguesa], X(109). Portugal: Agência Geral das Colónias.
- Cabecinhas, R. & Cunha, L. (2003). Colonialismo, identidade nacional e representações do “negro”. *Estudos do Século XX*, 3, 157-184. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/1791>
- Cairo, H. (2006). Portugal is not a small country: maps and propaganda in the Salazar regime. *Geopolitics*, 11(3), 367-395. <https://doi.org/10.1080/14650040600767867>

- Carvalho, C. (2002). Ambiguous representations: power and mimesis in colonial Guinea. *Etnográfica*, VI(1), 93-111.
- Carvalho, C. (2012). *Race, gender in colonial image: representation of woman in the photo archives*. Department of Anthropology/ISCTE, Lisbon. Centre for Africa Studies/ISCTE, Lisbon. (Artigo não publicado).
- Cunha, L. (2001). *A nação nas malhas da sua identidade: Estado Novo e a construção da identidade nacional*. Porto: Afrontamento.
- Embarque da companhia indígena para o Porto (1934, 25 de maio). *O Comércio do Porto*. Retirado de <https://arquivo.cm-gaia.pt/units-of-description/documents/245826/?q=25+de+maio+de+1934>
- Exposição colonial do Porto (1934, 16 de junho). *O Comércio do Porto*. Retirado de <https://arquivo.cm-gaia.pt/units-of-description/documents/245848/?q=245848>
- Exposição Colonial Portuguesa. (1934). *O livro da Exposição* [1a. *Exposição Colonial Portuguesa, Porto, 1934*]. (s.l.): A Exposição.
- Galvão, H. (1934). *Álbum comemorativo da primeira exposição colonial portuguesa (1934)*. Porto: Litografia Nacional.
- Handler, R. (1984). On sociocultural discontinuity: nationalism and cultural objectification in Quebec. *Current Anthropology*, 25(1), 55-57. <https://doi.org/10.1086/203081>
- Karp, I. (1991). Other cultures in museum perspective. In I. Karp & S. D. Lavine (Eds.), *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display* (pp. 11-25). Londres: Smithsonian Institution Press.
- Karp, I. & Lavine, S. D. (1991). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. Londres: Smithsonian Institution Press.
- Júnior, T. (1934). *As aptidões musicais dos indígenas de Moçambique*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional.
- Junod, H. P. (1939). Os indígenas de Moçambique no séc. XVI e começo do séc. XVII, segundo os antigos documentos portugueses da época dos descobrimentos. *Documentário Trimestral*, (17), 5-35.
- Marques, J. B. (1943). *Estudos do folclore tsonga*. Lisboa: Ministério das colónias. Divisão de Publicações e Biblioteca.
- Medeiros, A. (2003). Primeira exposição colonial portuguesa (1934): representação etnográfica e cultura popular moderna. In S. El-Shawan Castelo Branco & J. F. Branco (Eds.), *Vozes do povo: a folclorização em Portugal* (pp.155-168) Oeiras: Etnográfica.
- Moraña, M., Dussel, E. & Jáuregui, C. (Eds.) (2008). *Coloniality at large: Latin America and the postcolonial debate*. Londres: Duke University Press.
- Moreira, M. J. (1934). A 1ª exposição colonial portuguesa: o grande certame do Porto. *Boletim Geral das Colónias*, X (103), 76-82.
- Mudimbe, V. (2013). *A invenção de África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Luanda: Edições Pedagogo.
- Mungambe, D. A. (2000). *A música chope*. Maputo: Promédia.
- Noa, F. (2002). *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho Editora.
- Na exposição colonial: Moçambique e Índia já tem representação (1934, 29 de maio). *O Comércio do Porto*.
- Notícias de Moçambique: companhia indígena (1934, 18 de abril). *O Comércio do Porto*.

- Paradiso, R. & Bonnici, T. (2013). Objetificação e outremização em “Is there nowhere else where we can meet?” de Nadine Gordimer. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 35(1), 17-24. <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v35i1.12256>
- Pestana, M.R. (2012). *A música ou as duas faces de Jano: conhecimento, inquietação e crise em processos de controlo e subjugação do “outro”*. Universidade de Aveiro/INET-md. (Artigo não publicado).
- Santos, B. S. (2007). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, (3) 46. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>
- Séren, M. do C. (2001). *A porta do meio: a Exposição Colonial de 1934: fotografias da casa Alvão*. Porto: Centro Português de Fotografia.
- Serra, F. (2020, 21 de setembro). Visões do império, a 1ª exposição colonial portuguesa de 1934 e alguns dos seus álbuns [Post em blogue]. Retirado de <https://www.buala.org/pt/a-ler/visoes-do-imperio-a-1-exposicao-colonial-portuguesa-de-1934-e-alguns-dos-seus-albuns>

NOTA BIOGRÁFICA

Eduardo Adolfo Lichuge é doutorado em Etnomusicologia pela Universidade de Aveiro (Portugal), atualmente exerce a função de diretor adjunto para a Investigação e Extensão na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, coordena a plataforma EArte-Comunicação, Arte e Sociedade da Escola de Comunicação e Artes-UEM. Desenvolve investigação no campo da Etnomusicologia, fontes históricas sobre a música em Moçambique, Estudos em Música popular. É investigador afiliado ao Instituto de Etnomusicologia e Estudos de Música e Dança da Universidade de Aveiro, é membro da comissão científica do Bragança Music Fórum (Instituto Politécnico de Bragança, Portugal).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4758-7243>

Email: mabovossa@gmail.com

Morada: Av. 24 de julho, 145, 18 Esq, B.Polana Cimento, Maputo, Moçambique

Aceite: 06/05/2020

Submetido: 30/07/2020

O EX-JOGADOR DE FUTEBOL ARTHUR FRIEDENREICH EM MUSEUS DA CIDADE DE SÃO PAULO

Bruno Abrahão

Departamento de Educação Física, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Francisco Caldas

Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Antonio Soares

Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Arthur Friedenreich é um dos primeiros ídolos na memória do futebol brasileiro. No que diz respeito à escrita da história deste esporte no Brasil às voltas com os mecanismos da identidade nacional, qual leitura podemos fazer sobre a apresentação do seu principal personagem nas primeiras décadas do século XX? A fim de responder a esta pergunta, o objetivo deste artigo é analisar os escritos e as imagens sobre o ex-jogador Arthur Friedenreich em museus da cidade de São Paulo. Como fontes, utilizou-se o conteúdo de três exposições dessa cidade. Para a análise das imagens fotográficas, baseamo-nos em conceitos de sentido denotativo e conotativo presentes em uma imagem fotográfica e, para textualidades, em uma análise documental. Os resultados revelaram que estas exposições procuraram apresentar o ex-jogador como um dos heróis negros ou mulatos do futebol que, pela competência e mérito no jogo, contribuiu não só para a democratização da modalidade no país, mas também expressou a especificidade do “racismo à brasileira”. Recorrentemente lembrado pelos museus que guardam a memória do futebol brasileiro, a biografia de Friedenreich chama a atenção para o sucesso do primeiro grande ídolo como orgulho étnico e nacional do país, ao mesmo tempo em que revela as ambiguidades da identificação racial no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

Arthur Friedenreich; futebol; museu; memória

EX-SOCCER PLAYER ARTHUR FRIEDENREICH IN MUSEUMS IN THE CITY OF SAO PAULO

ABSTRACT

Arthur Friedenreich is one of the first football Brazilian idols to become engraved in the memory of this sport. Regarding the writing of the history of this sport in Brazil dealing with the mechanisms of national identity, what can we learn with its main character in the first decades of the 20th century? To answer this question, we deal with the writings and images of the former player Arthur Friedenreich in three exhibitions in museums, which are located in the city of Sao Paulo. In the study, we refer to photographic images as a concept of denotative and connotative meaning and textuality as documentary analysis. The results revealed that these exhibitions sought to present the former player not only as one of the biggest black (or mulatto) heroes of football due to his competence and merit in this field, but also contributed to the democratization

of the sport in the country. Besides, the research expressed the specificity of “the Brazilian way of racism”. The prodigious performance of Friedenreich has been recurrently recalled by the museums that hold the memory of football. His biography draws attention to the success of the idol presenting the ambiguities of racial identification in Brazil.

KEYWORDS

Arthur Friedenreich; soccer; museum; memory

INTRODUÇÃO

Os museus e as exposições são guardiões da memória coletiva, que faz lembrar os elementos necessários para a construção imaginária¹ das identidades nacionais. Por meio deles, podemos captar projetos ideológicos presentes nos mecanismos intencionais de lembrar e de esquecer. Nora (1993) chama a estes de “lugares de memória”, uma vez que neles se destacam as referências aos mitos fundadores da construção das identidades. Têm como características o fato de ser material, funcional e simbólico; isto é, nos museus, em fotos e documentos escritos, observa-se materialmente aquilo que os curadores da esfera pública ou privada pretendem deixar para ser lembrado, com a função simbólica de enfatizar os elementos necessários para a construção das diferenças entre grupos e nações.

Nos dias atuais, os museus compõem uma sociedade que traz em suas tramas a pluralidade e a contradição, representações diversas e identidades conflitantes, rompendo com sua perspectiva de “reliquias do passado e guardião da verdade”, que prevaleceu no século XIX. Dessa forma, o museu é um lugar que

seleciona os vestígios do passado, organizando discursos para promover e veicular suas representações sobre o pretérito, o presente e o que deverá permanecer para o devir (...). Ele é produtor e divulgador de sentidos na sociedade, se constituindo como uma instituição política, que pode se tornar veículo de cidadania. O museu não é uma estrutura estática, é um processo dinâmico, um espaço discursivo e interpretativo em permanente relação com os atores sociais. (Andreoni, 2011, p. 168)

A respeito das mudanças operadas no fazer museológico no século XX, os estudos de Azevedo e Alfonsi (2010) revelam que, a partir dos anos de 1970, ocorreram mudanças nas concepções sobre o que seria patrimônio e qual o papel de um museu. Assim, segundo os autores, “a ênfase quase exclusiva nas ações de conservação e documentação desloca-se, abrindo espaço para discussões a respeito das funções sociais de

¹ Benedict Anderson (1983), segundo Woodward (2000) desenvolveu o conceito de “comunidade imaginada”. A identidade nacional não é inteiramente dependente da ideia que fazemos dela. Sendo assim, e uma vez que não seria possível conhecer todas aquelas pessoas que partilham de uma mesma identidade nacional, devemos ter uma ideia partilhada sobre aquilo que a constitui: “a diferença entre as diversas identidades nacionais reside, portanto, nas diferentes formas pelas quais elas são imaginadas” (Woodward, 2000, p. 24).

um museu e maneiras mais dilatadas de se pensar, preservar e comunicar determinado patrimônio” (Azevedo & Alfonsi, 2010, p. 279). O alargamento desta compreensão de patrimônio foi substancial para este contexto, uma vez que agora ele passa a incorporar as representações, práticas e expressões que caracterizam a cultura de cada povo. Suas festas, rituais, danças, ritmos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades adentram aos interesses museológicos (Arantes, 2004).

Amparadas com tecnologias de ponta, por meio de fotografias e textos verbais, tais exposições constituem-se como um novo modelo de comunicação para os museus ao promoverem novas significações na construção de discursos identitários e de valorização da memória. São narrativas biográficas que permitem interpretar diferentes conceitos. Neste cenário, o futebol e seus ídolos ganham espaço como fenômeno social amplo, que mobiliza, atravessa e costura diversas dimensões sociais, acionando ideais, identificações e sentimentos de pertencimento. No caso do Brasil, o futebol é um elemento que condensa questões caras para a constituição da brasilidade.

As primeiras décadas do século XX foram de investimento de vários significados do que era e do que devia ser o Brasil. Tomada como forma nova de diferenciação nacional, a mestiçagem transformou-se em símbolo da brasilidade a partir do sincretismo de elementos culturais. O futebol, o samba, a capoeira e as religiões afro-brasileiras foram progressivamente constituindo-se em símbolos do Brasil e da brasilidade a partir dos anos de 1920. A noção de miscigenados emoldurou estes símbolos nacionais e dramatizou uma das marcas distintivas da identidade: a ilustração ideológica da propalada convivência pacífica entre as diferentes gentes e culturas que formaram o povo brasileiro, e que, apesar das diferenças sociais e culturais, viviam em “antagonismos equilibrados”, para usarmos um conceito de Gilberto Freyre sobre a sociedade brasileira (Soares, 2003, p. 155).

Freyre (1933/1992) tomou a interpretação pessimista do Brasil, assolado pelas teorias racialistas do século XIX, que viam na miscigenação das raças a degeneração e o motivo do atraso da nação, e a transformou em esperança pelo encontro de raças e culturas que teria feito nascer civilização tropical e singular. Ele se tornou o “autor de não-ficção mais lido no Brasil porque foi capaz de tomar uma das questões que mais preocupavam a elite brasileira (...) e virá-la de ponta-cabeça” (Skidmore, 1994, p. 42).

Assim, diversas expressões culturais nativas, bem como a apropriação de elementos estrangeiros, aqui, eram transformadas em marcas da singularidade nacional na estrutura do pensamento freyreano. A análise da produção discursiva sobre o “ser brasileiro” passa pela compreensão do conteúdo simbólico e político da mestiçagem, que toma o futebol como um lugar de sua expressão e de construção da identidade nacional (Freyre, 1938). Sendo o futebol um dos elementos que expressava a permissibilidade das relações entre os brasileiros, logo assumiu, ao longo do século XX, a função simbólica da construção imaginária da nação que ganha vida, entre outros espaços, nos museus.

Nestes lugares da memória do futebol brasileiro, uma personagem nos chama atenção: Arthur Friedenreich, que ocupa na historiografia do futebol nacional um capítulo à parte. Em virtude do prestígio, adquirido pelo seu alto desempenho nas partidas de futebol do começo do século XX, pode ser tomado como o principal jogador do futebol

brasileiro daquele período. Nos lugares de memória, os escritos e as imagens sobre ele dão destaque aos feitos da sua carreira futebolística, e sua excepcionalidade como jogador. Todavia, em conjunto com tais apontamentos, os museus também marcam a ambiguidade da identidade racial vivida por Friedenreich, o que em tese expressa uma das faces do “racismo à brasileira”.

Um indício dessa ambiguidade pode ser observado a partir da participação de Friedenreich nos jogos “Preto x Branco” que ocorreram a cada 13 de maio de 1927 até 1939 em São Paulo (SP) para celebrar o dia comemorativo da abolição da escravatura (Abrahão & Soares, 2009). Nas edições de 1927 e 1928, Friedenreich participou desses jogos comemorativos e atuou no time dos brancos, fato que talvez indique que ele, naquela sociedade, identificava-se e era aceito como tal. Noutra direção, Friedenreich aparece na memória de grande parte da produção acadêmica sobre a história do futebol brasileiro, incluem-se os museus da cidade de São Paulo, como mulato ou até mesmo negro. Wisnik (2008) adiciona o fato de ele ter sido também o capitão da equipe dos brancos nos jogos de “Preto x Branco”, o que não impediu que participasse como jogador do time dos negros, em 1929, num combinado de equipes paulistas contra cariocas. Sobre esse episódio, Mário Rodrigues Filho (2003) o eleva à condição de herói e sugere que ele poderia escolher em qual equipe desejava jogar.

Friedenreich, subjetivamente e junto aos seus pares, reconhecia-se como branco e, provavelmente pelo prestígio acumulado, era tratado assim também naquela sociedade. O embranquecimento era forma de os mestiços serem integrados à boa sociedade (Nogueira, 1998). Sua ascendência negra, pelo lado da mãe, permitia que também fosse identificado como mestiço, o que permitiu que participasse num jogo entre os negros paulistas contra cariocas². Segundo Wisnik (2008), apoiado numa interpretação de Ugo Giorgetti, ao que tudo indica, essa personagem sempre teria assumido uma posição ambivalente sobre a questão racial, interpretação bem plausível numa sociedade na qual o critério cromático impactava positiva ou negativamente nas relações e nas possibilidades sociais (Nogueira, 1998). Além disso, o ex-jogador se identificava pelo sobrenome alemão.

Aqui, a questão não é banalizar a discussão e simplesmente dizer se ele era branco, mulato ou preto, mas tomá-lo como um caso para pensar como a linha de cor, raça e classe, associada a outros indicadores culturais e econômicos, dramatiza a ambiguidade sobre o que é ser branco e ser preto no Brasil. Em alguma medida, o debate sobre a questão racial do Brasil auxilia-nos a entender a discrepância entre a autoidentificação como branco e a heteroidentificação como mestiço ou negro por grande parte da historiografia que se ocupou em compreender as relações raciais no universo do futebol brasileiro. No que diz respeito à escrita dessa história, às voltas com os mecanismos da identidade nacional, qual leitura podemos fazer sobre o futebol e o seu principal personagem das primeiras décadas do século XX? A fim de responder a esta questão, o objetivo deste artigo é analisar os escritos e as imagens sobre o ex-jogador Arthur Friedenreich em museus da cidade de São Paulo.

² Todavia, devemos observar que em nossos investimentos na busca de fontes e na própria literatura não encontramos vinculações de Friedenreich com o movimento negro da época.

Para tanto, ocupamo-nos do conteúdo de três exposições de museus da cidade, duas são permanentes, no Museu do Futebol e no Museu na Federação Paulista de Futebol, e uma temporária, no Museu Afro-Brasil, que tratou da trajetória do negro no futebol e foi denominada “De Arthur Friedenreich a Edson Arantes do Nascimento: o negro no futebol brasileiro”. A análise de tais escritos e imagens, em formatos fotográficos presentes nas exposições, parte da compreensão da fotografia como um instrumento que capta e eterniza determinado instante, que traz em si uma mensagem produzida por alguém. De acordo com Kossoy (2001), é testemunho da verdade do fato ou dos fatos, ganhando *status* de credibilidade. Sônego (2010), por sua vez, abordando o tema dos documentos imagéticos em pesquisas históricas, apoia-se em Pierre Bourdieu (1965) para afirmar que, no mundo moderno-contemporâneo, as fotografias refletem visualmente valores ideológicos, sistemas estéticos e éticos de grupos sociais. Sendo assim, a análise das imagens sobre Arthur Friedenreich levou em conta os dois sentidos que fazem parte tanto da fotografia, quanto do seu conteúdo.

Rodrigues (2007) apresenta tais sentidos, denominando-os de denotativo e conotativo. No primeiro, não há espaço para interpretações, a imagem é apenas uma cópia do conteúdo que objetivou apresentar. Já o sentido conotativo permite à imagem ser interpretada de diferentes maneiras, pois se reconhece sua característica polissêmica, ambígua por natureza. Logo, exploraram-se os sentidos denotativos e conotativos das imagens de Friedenreich na perspectiva de uma análise histórica, considerando que, segundo Rodrigues (2007), além do aspecto objetivo, o da fotografia em si, há um componente subjetivo que depende da vivência, da percepção e da sensibilidade dos autores das mesmas.

FRIEDENREICH NOS MUSEUS DE SÃO PAULO

Nossas fontes são as imagens³ e textos expostos nos museus visitados. A primeira encontra-se no Museu do Futebol, com uma exposição permanente sobre o futebol no Brasil, localizado no estádio do Pacaembu, São Paulo. No museu, como legenda da Figura 1 pode ser lido:

com os cabelos alisados, uma de suas marcas, Arthur Friedenreich, filho de mãe negra e pai alemão, é homenageado em jogo da seleção carioca de futebol, junto com Fausto, o Maravilha Negra – apelido ganho durante a Copa de 30, no Uruguai. (Legenda Figura 1, Museu do Futebol, São Paulo)

Embora o Museu do Futebol não indique a data da foto, ela provavelmente se refere ao jogo amistoso entre a equipe combinada Rio-São Paulo contra a seleção francesa, que teria acabado de participar na Copa do Mundo de 1930. O jogo teria sido realizado à noite, no estádio do Fluminense, no Rio de Janeiro, no dia 1 de agosto de 1930. O selecionado brasileiro venceu o certame.

³ Todas as fotografias trabalhadas no artigo foram capturadas pelo pesquisador Bruno Abrahão nos museus.



Figura 1: Amistoso combinado Rio-São Paulo contra seleção francesa

Fonte: Museu do Futebol

O texto fornece o indício de que a estética de Friedenreich é lida pelo museu e pela historiografia do futebol como uma forma de branqueamento (Nogueira, 1998). Mário Rodrigues Filho, conhecido como Mário Filho (1947/2003), ao publicar a primeira edição do livro *O negro no foot-ball brasileiro* em 1947, torna Friedenreich, entre outros negros e mulatos, não apenas o primeiro herói do futebol brasileiro, mas, sobretudo, como aquele que teria inaugurado a saga negra neste esporte e aberto as portas para sua democratização racial no país. Para Mário Filho, a vitória brasileira no campeonato sul-americano de 1919 seria uma inflexão do papel do negro no futebol, pois, “o chute de Friedenreich teria aberto o caminho para democratização do futebol brasileiro, democratização que viria lentamente, mas que não pararia mais, a despeito de tudo” (Filho, 1947/2003, p. 69). Apesar da leitura de Mário Filho sobre o papel de Friedenreich na história do futebol brasileiro, ele não deixa de assinalar que esse primeiro herói era mais um mulato que queria se passar por branco⁴ (Filho, 1947/2003).

Mário Filho (1947/2003) interpretou a estética produzida por Friedenreich como uma forma de branqueamento para esconder a associação entre mestiçagem e posição social, mas decidiu em sua narrativa marcar que ele era mulato para construir a trajetória positiva do papel democrático da cultura brasileira espelhada no seu futebol mestiço. Isso assinalaria a presença de pretos e mulatos incorporados ao esporte antes destinado às elites brancas. Observa-se que a legenda da Figura 1 marca elementos da estética corporal e da origem biológica de Friedenreich: os cabelos alisados, como indicador de embranquecimento, e sua origem mestiça. Esses indícios demonstram como o corpo, sua aparência e origens raciais compõem uma narrativa sobre Friedenreich e sobre a história do futebol brasileiro. Profundamente influenciada por Gilberto Freyre⁵, a narrativa de Mário Filho indicava o espaço do futebol como mais um exemplo de integração nacional dos diferentes povos e raças que no Brasil aportaram (Soares, 2003).

⁴ Sobre embranquecimento na sociedade brasileira, ver Nogueira (1998).

⁵ Gilberto Freyre fez o prefácio da primeira edição de *O negro no foot-ball brasileiro*, em 1947.

A contrapelo dessa posição, uma das denúncias realizadas pelo movimento negro é a das formas de opressão, de vergonha e de constrangimento que o ideal de branquitude foi impondo aos homens e às mulheres negras. Assim, o Museu do Futebol, ao destacar nas legendas a manipulação do cabelo realizada por Friedenreich, deixa ao observador uma pista sobre o dilema deste heroico personagem: alisar o cabelo era uma forma de afastar-se de um dos estigmas que associava a cor da pele mestiça ou preta às posições sociais inferiores. O cabelo liso seguramente era um dos marcadores de branquitude, portanto, de posição social e de beleza. A recorrência desse valor expressa os dilemas vividos por homens e mulheres afrodescendentes numa sociedade cujo *status* social passava (e ainda passa) pela linha de cor das pessoas (Almeida, 2019; Kowarick, 2003; Nascimento, 2016).

Em pesquisa nos microfilmes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, encontramos anúncios em periódicos que, inclinados para a causa negra em diferentes contextos, comercializavam produtos destinados à manipulação do cabelo, técnica que deve ser pensada como recurso de branqueamento. Entre os muitos encontrados, escolhemos, como exemplo, o jornal da imprensa negra *O Clarim* (Informe, 1935, p. 5), que publicou: “cabelos lisos? Allô... allô... Já alisou e ondulou seu cabelo, Amaral? Pois procure Pequita. Com o trabalho de Pequita o seu cabelo ficará – um amorzinho”. A Imprensa Negra, um coletivo de jornalistas atuantes em São Paulo nas décadas iniciais do século XX, tinha como objetivo não apenas denunciar a opressão e a exclusão social sofrida pelos negros e negras, mas também valorizar os feitos e distinções de seu grupo de referência na sociedade brasileira. Além disso, divulgava produtos e serviços voltados aos ideais de beleza perseguidos pelos negros na época, mesmo que algumas das tecnologias de embelezamento estivessem associadas, direta ou indiretamente, a valores estéticos da branquitude. Tal questão, em tese, poderia não estar na agenda do movimento negro à época.

No Museu da Federação Paulista de Futebol, o centenário do jogador foi lembrado em texto de Rubens Ribeiro, jornalista aposentado, que, na oportunidade da visita, ainda trabalhava naquela instituição conforme a Figura 2 (ver Anexo 1).



Figura 2: O jogador Friedenreich

Fonte: Museu da Federação Paulista de Futebol

Esta longa e rica matéria assinada pelo jornalista responsável no Museu da Federação Paulista de Futebol traz detalhes importantes da biografia de Friedenreich e dos clubes que ele defendeu. Os feitos da vitoriosa carreira e sua ambígua posição racial na sociedade brasileira, nem branco e nem preto, filho de branco alemão com negra brasileira, dão o tom do texto de Rubens Ribeiro (1996). Em relação à mãe de Friedenreich a matéria indica, pela primeira vez nas fontes consultadas, que seu nome era Matilde. Destacamos que, na trajetória do jogador, não são raras as passagens que recordam o nome do pai, Oscar, sobretudo pelo fato de acompanhar o sobrenome Friedenreich. A mãe descrita por Ribeiro (1996) como “uma jovem pobre, mestiça, quase negra⁶, mas possuidora de uma beleza que o cativou de imediato”, observemos que o “mas” na frase indica que, apesar das origens social e racial, ela tinha atributos corporais que permitiram seu casamento e mobilidade com um homem branco. A mulata é um dos símbolos da identidade nacional que associa mestiçagem à singular e sensual beleza das mulheres mestiças, tais marcas identitárias podem ser vistas nas obras clássicas de Gilberto Freyre⁷ e em músicos, cartunistas, artistas e poetas brasileiros⁸. O silêncio e o quase anonimato da mãe de Friedenreich na memória refletem os valores patriarcais da sociedade brasileira, os quais secundarizam o papel da mulher, localizam e a valorizam apenas em espaços específicos da vida privada. Outra dimensão do papel secundário da mulher deve-se ao fato de que o futebol é visto como um espaço do coito privado masculino, como sentenciaram Elias e Dunning (1992), apesar dos atuais avanços e da quebra de barreiras pelas mulheres neste esporte.

A matéria segue elencando outros pontos importantes da sua biografia como a condição socioeconômica da família, seu gosto inicial mais inclinado para a “rua” do que os campos aristocráticos da elite paulistana, cujo acesso lhe seria facilitado pelo sobrenome europeu, símbolo de distinção naquela sociedade. Isto possibilitava que ele transitasse entre esses dois mundos, o suficiente para trazer dúvidas, conforme as palavras do jornalista: “qual das duas personalidades de Friedenreich seria a mais autêntica: a do jovem que frequentava festas de família, ou a que levava o ‘mulato de olhos verdes’ a buscar o convívio da gente humilde das ruas” (Ribeiro, 1996). Rubens Ribeiro (1996) constrói retrospectivamente Friedenreich como um mediador de dois mundos, o da sociedade e o do futebol: “com ele o esporte elitista trazido dos campos ingleses teve que curvar-se à magia do jogo improvisado por negros e mulatos”. Temos aqui na mestiçagem cultural,

⁶ Observemos que o texto de Rubens Ribeiro (1996) revela, mesmo sendo laudatório, uma série de estigmas associados aos negros e mestiços no Brasil. Sobre o processo de rotulação e produção de estigmas ver Elias e Scotson (2000) e Erving Goffman (1963).

⁷ Freyre tratou em seus clássicos livros, *Casa grande & senzala* (1933/1992) e *Sobrados e mucambos* (1936), o papel da mulher negra e da mulata na formação social brasileira.

⁸ Poderíamos citar vários exemplos, mais apenas três bastam: Lanfranco Aldo Ricardo Vaselli Cortellini Rossi Rossini, chamado de Lan (1925), é um cartunista italiano radicado no Brasil que dedicou seus cartuns à figura da mulata; Di Cavalcanti (1897-1976), pintor brasileiro, eternizou as mulatas em suas telas; Dorival Caymmi, cantor e compositor brasileiro, também cantou as mulatas em suas canções; Moraes Moreira (1947-2020), músico e compositor, na canção “Meninas do Brasil” (Moreira, 1980, faixa 04) escreve quatro versos que explicitam o simbolismo da mulata: “três meninas do Brasil, três corações democratas/Tem moderna arquitetura ou simpatia mulata/ (...) Deus me faça brasileiro, criador e criatura/Um documento da raça pela graça da mistura/Do meu corpo em movimento, as três graças do Brasil/Têm a cor da formosura”.

no encontro entre classes e raças, a trilha deixada por Gilberto Freyre que se tornou uma interpretação popular para “dentro e fora do Brasil” (Skidmore, 1994, p. 32).

Em seu laudatório texto, Rubens Ribeiro (1996) refere a contribuição de Friedenreich à estética do futebol brasileiro, os clubes que defendeu, detalhes do seu apelido, sua presença no livro dos recordes como o maior artilheiro do futebol mundial com 1329 gols, até sua morte pobre, esquecida e vista como pouco condizente com a condição do primeiro herói nacional no futebol. Ele alcançou a conquista inédita do sul-americano em 1919, quando foi o autor do gol daquela vitória, aos três minutos da segunda prorrogação, após empate em zero a zero no tempo normal e na primeira prorrogação.

As fotos a seguir foram expostas no Museu Afro-Brasil, em julho de 2010, em exposição nomeada “De Arthur Friedenreich a Edson Arantes do Nascimento: o Negro no futebol brasileiro”. A mostra destacou a presença de jogadores negros na história do futebol no Brasil como elemento central da formação da identidade nacional e foi inspirada no livro *O negro no futebol brasileiro*, que teve primeira edição em 1947 e a segunda ampliada em 1964 (Filho, 1947/2003). Como o livro destaca o processo de conquista desse espaço social pelo negro, Friedenreich representaria o primeiro herói do futebol brasileiro e Pelé, o herói definitivo, aquele que provaria o definitivo processo de democratização do futebol no Brasil (Soares, 1999).

A figura de Friedenreich no gol da vitória do sul-americano de 1919, mais que o próprio gol, teria produzido a eficácia simbólica, demonstrando que o futebol se tornou, naquele momento, espaço da expressão da democracia racial no Brasil. A popularidade de Friedenreich mostrava que a exclusividade do branco no futebol estava chegando ao fim. Mário Filho também quer demarcar que a democratização do futebol se iniciou no momento em que este esporte se tornou um lugar de expressão do mérito para além das origens sociais e étnicas. O que importava era a vitória, a bola lá dentro, no fundo das redes: “metida por um branco, um mulato, um preto. Pouco importava” (Filho, 1947/2003, p. 112). Destaque-se que esse livro marcou e balizou boa parte da literatura sociológica e histórica sobre o futebol no Brasil (Soares, 1999) e também os museus que tratam desta temática. Todavia, no Museu Afro-Brasil fica clara a intenção de demonstrar o papel fundamental que o negro teve nas glórias alcançadas pelo futebol brasileiro no mundo.



Figura 3: O negro no futebol brasileiro

Fonte: Arquivo de Emanuel Araújo, Museu Afro-Brasil

A fotografia seguinte foi ampliada e ocupava sozinha uma grande parede, como um painel, na exposição do Museu Afro-Brasil.



Figura 4: Fried! Fried!

Fonte: Arquivo de Emanuel Araújo, Museu Afro-Brasil

A imagem direita da Figura 4 apresenta a página de *A Gazeta* de 9 de agosto de 1931 e a manchete exclama o nome de Fried. Nela, podemos observar o jogador colocado como uma figura que “paira no ar” com o fundo de espectadores. O texto abaixo da página do jornal apresenta a seguinte legenda:

Fried, depois de vinte annos de futebol official, ainda continua no centro da vanguarda do futebol da selecção. Hoje, como em 22, 23 e 25, Fried, irá lidar com os gaúchos, que voltaram agora mais fortes, mais famosos. E não será somente o consagrado mestre, o conductor do ataque, como também o capitão da turma. É esta uma das poucas vezes que Fried irá ser o capitão, posto este que elle nunca teve sympathias. Desta vez, porém, “El Tigre” não pôde deixar de aceitar a missão de chefiar seus companheiros e estamos certos, saberá ser o mesmo mestre, mesmo ídolo de sempre. (Fried! Fried!, 1931, p. 1)

Na imagem à esquerda da Figura 4, de *A Gazeta* de 3 setembro de 1934, a chamada destaca que “o Palestra deixou de ser invicto”. O gol que teria quebrado a invencibilidade do Palmeiras foi marcado por Friedenreich. Embaixo da foto, lê-se:

com um magnífico tento Fried arrancou o título de campeão invicto do Palestra, hontem, dando a victoria ao seu quadro no clássico cotejo – Vemos na gravura acima uma acção final dos tricolores. Araken, ao cahir cernera e adeanta a bola a Fried. Junqueira antepõe-se a “El Tigre” e prepara-se para executar a puxada. (O Palestra deixou de ser invicto, 1934, p. 1)

Friedenreich teria se tornado “El Tigre” por sua atuação impecável no campeonato sul-americano de 1919, atual Copa América, e o epíteto foi lhe dado pela imprensa

uruguaia, impressionada com a qualidade técnica do jogador. No museu, o *banner* representado pela Figura 5 indicava esse epíteto que a imprensa passou a usar para referir-se às proezas de Friedenreich no campo.



Figura 5: As proezas de Friedenreich

Fonte: Arquivo de Emanuel Araújo, Museu Afro-Brasil

Tanto as fotografias dos jornais montadas em forma de painel, quanto esse *banner*, que reproduzia uma charge da época do “El Tigre”, tinham por função rememorar os feitos de um herói do futebol brasileiro que deveria ser motivo de orgulho para os afrodescendentes e para os brasileiros em geral. Observe-se que esse tipo de exposição, no referido museu, tem a intenção objetiva de heroificar os personagens afrodescendentes, uma posição legítima numa sociedade cujo racismo é estrutural e ainda tem dificuldades de reconhecer a permanência da cultura escravocrata nas relações sociais (Souza, 2019).

O curador da exposição, Emanuel Araújo, apropriou-se da obra de Mário Filho no mesmo sentido de heteroidentificação dos jogadores negros, todavia, num tempo social e numa instituição na qual o efeito desejado de significação passa necessariamente pelas demandas de visibilidade e reconhecimento dos afrodescendentes na sociedade brasileira. Com sua obra, Mário Filho (2003) marcou a incorporação dos negros e a democratização do futebol, no sentido da democracia racial de Gilberto Freyre (Soares, 1999, 2003). A exposição no Museu Afro-Brasil, ao resgatar o tema e a obra de Mário Filho, realizou apropriações e leituras para destacar o papel do negro no futebol na construção da identidade nacional e para trazer questões e demandas contemporâneas do movimento negro, tais como a denúncia do racismo e a valorização da negritude com sua história de heróis nacionais. Na saída da exposição havia uma mensagem assinada por Emanuel Araújo que, além de curador da exposição, era também diretor do museu (Anexo 2).

Contextualizando a exposição, o texto de Emanuel Araújo retomava as origens do esporte na China, na Europa do século XIX e o seu desembarque no Brasil, com Charles Miller. Também reproduzia um discurso oficial e essencialista que torna o futebol quase uma dimensão natural da existência humana quando o remete à Ásia da antiguidade.

Charles Miller seria o introdutor e o representante do futebol da e para as elites econômicas e culturais no Brasil. Entretanto, esse esporte não ficou restrito a esse grupo de *status*, pois foi apropriado pelas classes populares e pelos negros nos centros urbanos brasileiros do início do século XX. As origens do futebol que Emanuel Araújo descreve em poucas linhas é a história popularmente difundida, o que contraria boa parte da historiografia atual sobre a difusão do futebol no Brasil (Jesus, 1998).

Emanuel Araújo reproduz a equação de Mário Filho: o futebol, quando branco, era inglês e da elite, quando preto e miscigenado, era do povo e se tornou brasileiro (Soares, 1999). Ele chama a atenção para o processo de transformação social do futebol no Brasil por envolver grandes parcelas da população (negros, pobres e mestiços), pela sua dimensão lúdica no extravasamento das emoções e pelo seu potencial de promover pelo mérito pessoal a inclusão social. Embora reconheça estudos acadêmicos que se debruçaram sobre o futebol, o texto de Emanuel destaca uma lacuna acadêmica, identificada pelo diretor-curador do museu, no que diz respeito ao ingresso de negros e mestiços aos clubes elitistas do futebol brasileiro. Ele recorre ao prefácio de Gilberto Freyre em *O negro do futebol brasileiro* (Filho, 1947/2003), para encontrar, no negro e na alma mestiça da cultura brasileira, o elemento que singularizou o futebol no país e lhe conferiu identidade.

A obra de Mário Filho data o período, por exemplo, quando Gilberto Freyre elaborou, como já dito, uma reinterpretação otimista do caráter nacional, superando o pessimismo ao atribuir um sentido positivo ao debate da miscigenação no Brasil (Skidmore, 1976, 1994). A ideologia da miscigenação valorizou a fusão das raças e das culturas que deu origem ao povo brasileiro. Com a ideia de síntese, da mistura e do encontro cultural, chegou-se à definição da identidade nacional, daquilo que caracterizaria o “ser brasileiro”, definição essa que se expressaria em diferentes práticas sociais, entre elas, o futebol. Assim, a exposição repassa a mensagem de que quando o futebol incorporou negros, mestiços e brancos pobres aos seus quadros, ele se transformou em metonímia do caráter nacional (Franzini, 2003).

João Lyra Filho (1973), ao produzir uma das obras germinais sobre a Sociologia do Esporte no Brasil seguiu essa tradição. O negro, com a qualidade de seu futebol, teria provocado a democratização desse espaço social, antes destinado aos jovens brancos e administrado por “certos dirigentes desportivos ciosos de sua cor, sua roupa de tecido importado e sua posição social” (Lyra Filho, 1973, p. 81). O mercado competitivo do futebol obrigou, mesmo a contragosto de parte da elite dirigente, a incorporação de negros e mulatos, selecionados no seio do povo-massa, aos clubes de elite. Lyra Filho (1973) sugere que a democratização e a apropriação desse esporte se deu porque “o futebol pegou no Brasil e aqui se tem valorizado exponencialmente graças, em grande parte, aos negros e aos mulatos. Suponho que esta verdade não pode ser contradita; os fatos valem por si” (p. 89). Lyra Filho argumenta que o futebol, quando restrito aos círculos da elite branca, era apenas uma moda estrangeira, quando incorpora negros e mulatos, o esporte cai no gosto popular e se torna brasileiro (Soares, 1999). De fato, as leituras de Gilberto Freyre e de Mário Filho sobre o papel do futebol na formação social brasileira se tornaram hegemônicas até os anos de 1990, tanto no jornalismo quanto nas Ciências Sociais (Soares, 1999).

O rememorar Friedenreich e outros grandes jogadores negros pela coleção apresentada nesta exposição, para além da virtuosidade dos jogadores, objetivava um tipo de comunicação que intenciona afetar as subjetividades dos frequentadores – subjetividade que deve ser confrontada com os dilemas da raça e do racismo em nossa sociedade. Uma das formas de racismo é o apagamento ou a invisibilidade do papel do negro na construção nacional; portanto, a exposição, objetivamente, deu visibilidade à virtuosidade do homem negro no desenvolvimento do vitorioso futebol brasileiro. Mas, Emanuel Araújo, sem perder a dimensão crítica, encerra o texto da exposição destacando as manifestações de injúrias racistas ainda presentes no futebol de hoje e questiona se o futebol “seria mesmo” expressão e acesso à cultura brasileira e um espaço de “ascensão do esportista negro”. O curador aqui se reportava ao fato de jogadores negros terem sido chamados de macacos em diferentes audiências no mundo (Abrahão & Soares, 2011). Observe-se que o museu, ao tomar o futebol e os grandes jogadores afrodescendentes, optou por conciliar a visão tanto de luta, integração e heroificação do negro no futebol, e por provocar a crítica ao racismo ainda presente no futebol e na sociedade.

CONCLUSÃO

Quais significados Friedenreich assume em museus da cidade de São Paulo que tematizaram sua biografia? Fazendo uma síntese, ele aparece nesses lugares de memória como um símbolo do sucesso do futebol mestiço, da mobilidade nesse espaço social e como uma personagem que marca as tensões raciais e os processos de embranquecimento. Sua identificação racial no presente e sua alta competência futebolística no passado tornam-o um símbolo apropriado pela memória social nas exposições sobre o futebol brasileiro. Para as exposições em seu conjunto, Friedenreich simboliza tanto a crítica às suas supostas estratégias de embranquecimento, quanto à identificação de um herói negro que dignificou o grupo étnico e construiu a saga do futebol brasileiro.

A ambiguidade em torno de sua identificação racial o transformou num dos símbolos do futebol brasileiro e num dos heróis negros que invadiram este espaço pela competência e mérito, contribuindo para a democratização do futebol, mas também revela a especificidade da discriminação e do racismo no país. A biografia de Friedenreich dialoga com as características do “preconceito à brasileira” interpretado, entre outros estudiosos, por Oracy Nogueira (1998) como “preconceito de marca” (p. 170). Diferentemente do preconceito racial e irredutível ao preconceito de classe, a especificidade do preconceito que se desenvolveu no Brasil atingiria até mesmo pessoas negras e pardas das camadas superiores, como parece ser o caso do ex-jogador.

No Brasil, diz Nogueira (1998), os indivíduos são classificados e se classificam a si próprios como brancos, pardos ou mulatos claros, pardos ou mulatos escuros e pretos, levando em consideração a ausência ou a concentração de traços negroides (densidade da pigmentação, textura e cor dos cabelos, formato do nariz e dos lábios etc.), ou seja, a aparência resultante da combinação ou fusão de traços europeus e africanos. Consequentemente, o *status* ou o sucesso do indivíduo negro dependeria, em grande parte,

da compensação e da neutralização de seus traços – ou de seu agravamento “pela associação com outras condições, inatas ou adquiridas, socialmente tidas como de valor positivo ou negativo – grau de instrução, ocupação, aspecto estético, trato pessoal, dom artístico, traços de caráter etc.” (Nogueira, 1998, p. 200).

Neste caso, se o alisamento dos cabelos, a frequência de clubes da aristocracia paulistana e o sobrenome do pai parecem ter neutralizado uma suposta marca da ancestralidade negra, representada pelo cabelo crespo, a origem popular da mãe e sua iniciação ao futebol nos campos dos terrenos baldios (chamados de várzea, no Brasil) da capital paulistana, Friedenreich, por certo, soube embranquecer para ter um lugar de destaque naquele espaço social destinado às classes altas da sociedade, seja por suas estratégias sociais e, principalmente, por seus inigualáveis méritos esportivos. Recorrentemente lembrado pelos museus que guardam a memória do futebol brasileiro, a biografia de Friedenreich chama atenção para o orgulho étnico e nacional investido na construção do primeiro grande ídolo deste esporte, ao mesmo tempo em que revela as ambiguidades da identificação racial no Brasil.

REFERÊNCIAS

- Abrahão, B. O. D. L. & Soares, A. J. G. (2009). O elogio ao negro no espaço do futebol: entre a integração pós-escravidão e a manutenção das hierarquias sociais. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, 30(2), 9-23.
- Abrahão, B.O. D. L. & Soares, A. J. G. (2011). O corpo negro e os preconceitos impregnados na cultura: uma análise dos estereótipos raciais presentes na sociedade brasileira a partir do futebol. *Movimento*, 17(4), 265-280. <https://doi.org/10.22456/1982-8918.20590>
- Almeida, S. (2019). *Racismo estrutural (feminismos plurais)*. Belo Horizonte: Pólen Livros.
- Andreoni, R. (2011). Museu, memória e poder. *Em Questão*, 17(2), 167-179. Retirado de <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/22251/14319>
- Arantes, A. (2004). O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, 12(1), 11-18. <https://doi.org/10.20396/resgate.v12i13.8645608>
- Azevedo, C. & Alfonsi, D. (2010). A patrimonialização do futebol: notas sobre o Museu do Futebol. *Revista de História*, (163), 275-292. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.voi163p275-292>
- Bourdieu, P. (1965). *Um art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Editions du Minuit.
- Elias, N. & Dunning, E. (1992). *A busca da excitação*. Lisboa: DIFEL.
- Elias, N. & Scotson, J. L. (2000). *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Filho, M. R. (1947/2003). *O negro no futebol brasileiro*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Fried! Fried! (1931, 09 de agosto). *A Gazeta*, p. 1.
- Freyre, G. (1933/1992). *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record.

- Freyre, G. (1936). *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Freyre, G. (1938, 17 de junho). Foot-ball mulato. *Diários Associados*. Retirado de https://comunicacaoesporte.files.wordpress.com/2010/10/foot-ball-mulato-gilberto_freyre.pdf
- Franzini, F. (2003). *Corações na ponta da chuteira: capítulos iniciais da história do futebol brasileiro (1919-1938)*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Informe CA (1935). *O Clarim da Alvorada*, n. 4, p. 5.
- Goffman, E. (1963). *Stigma: notes on the management of spoiled identity*. Nova Iorque: Simon & Schuster.
- Jesus, G. M. (1998). Futebol e modernidade no Brasil: a geografia histórica de uma inovação. *Lecturas: Educación Física y Deportes*, 3(10). Retirado de <https://www.efdeportes.com/efd10/geo.htm>
- Kossoy, B. (2001). *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Kowarick, L. (2003). Sobre a vulnerabilidade socioeconômica e civil: Estados Unidos, França e Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 18(51), 61-86. <https://doi.org/10.1590/S0102-69092003000100006>
- Lyra Filho, J. (1973). *Introdução à Sociologia dos Desportos*. Rio de Janeiro: Bloch Editores.
- Moreira, M. (1980). Meninas do Brasil. In *Bazar Brasileiro* [CD]. São Paulo: Marco Mazzola.
- Nascimento, A. (2016). *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas.
- Nogueira, O. (1998). *Preconceito de marca: as relações raciais em Itapetininga*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 10, 7-28.
- O Palestra deixou de ser invicto (1934, 03 de setembro). *A Gazeta*, p. 1.
- Rodrigues, R. C. (2007). Análise e tematização da imagem fotográfica. *Ciência da Informação*, 36(3), 67-76. <https://doi.org/10.1590/S0100-19652007000300008>
- Skidmore, T. (1976). *O preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Skidmore, T. (1994). *O Brasil visto de fora*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Soares, A. J. (1999). História e a invenção das tradições. *Revista Estudos Históricos*, 13(23), 119-146. Retirado de <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2087>
- Soares, A. J. (2003). Futebol brasileiro e sociedade: a interpretação culturalista de Gilberto Freyre. In P. Alabarces (Ed.), *Futbologías: fútbol, identidad y violencia en América Latina* (pp. 145-162). Buenos Aires: Clacso. Retirado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100920010258/9PII-Soares.pdf>
- Sônego, M. J. F. (2010). A fotografia como fonte histórica. *Historiæ*, 1(2), 113-120. Retirado de <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/2366>
- Souza, J. (2019). *A elite do atraso: da escravidão à Bolsonaro*. Rio de Janeiro: Estação Brasil.
- Wisnik, J. M. (2008). *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Woodward, K. (2000). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In T. T. Silva (Ed.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 7-72). Petrópolis: Vozes.

ANEXOS

ANEXO 1: RUBENS RIBEIRO, JULHO DE 1996 (MUSEU DA FEDERAÇÃO PAULISTA DE FUTEBOL)

“Arthur Friedenreich, ‘El Tigre’

Filho de Oscar Friedenreich, imigrante alemão e próspero comerciante de Blumenau, Santa Catarina, casado com Matilde, uma jovem pobre, mestiça, quase negra, mas possuidora de uma beleza que o cativou de imediato.

Por essa razão, ‘El Tigre’ nasceu mulato, mas de olhos verdes. Com a libertação dos escravos, em 1888, a maior parte dos donos de fazendas do Sul atravessaram uma crise, que resultaria na queda do Império e na proclamação da República.

Oscar foi um dos atingidos. Por isso tomou a decisão de se mudar para São Paulo, onde já existia uma forte colônia alemã, fechada, mas que não deixava de ajudar os patriotas que vinham de fora. Através dessa colônia, Oscar pôde se estabelecer novamente no comércio e ganhar dinheiro, o suficiente para, com sua família, viver com relativo conforto.

O casal foi morar no nº 8 da rua Victória, velho casarão de uma porta e três janelas que ficava defronte a um velho lampião de querosene, ponto preferido dos notívagos que ali se reuniam para, ao acompanhamento de chorosos violões, cantar melancólicas serenatas.

Foi nessa casa que nasceu Arthur Friedenreich no dia 18 de julho de 1892, meio claro e meio escuro, de cabelos crespos.

À época em que Friedenreich começou a gostar de correr atrás de uma bola, o futebol era um esporte de elite. Garoto pobre, Friedenreich cresceu entre os meninos de rua, que não tinham acesso ao aristocrático esporte praticado pelos estudantes do Mackenzie College e associados de clubes – a elite paulistana da época. Aos doze anos de idade no meio de gente grande, já atuava pelo primeiro time do São Paulo, que nada tinha a ver com o São Paulo Athlétic Club, muito menos com o atual clube do Morumbi. Tratava-se de um timinho, fundado pela rapaziada do bairro do Bexiga.

Foi a origem alemã que permitiu ao garoto Arthur fazer a ponte entre o futebol praticado nos elegantes clubes freqüentados por famílias de imigrantes ingleses e alemães – e as peladas dos meninos, organizadas na várzea.

Sócio do Clube Germânia (hoje E. C. Pinheiros) e aluno do Mackenzie, cultivou com os garotos do povo, nos jogos de rua, a habilidade e o senso de improvisação que marcaram o futebol brasileiro como um dos mais criativos do mundo.

Esses antecedentes resultaram no surgimento de um jovem de dupla personalidade. Seu futebol era tão fino, que todo mundo se esquecia de ver em ação um jogador mulato que o Germânia aceitara por engano. E, da mesma forma que festejava a presença de distintos atletas, como Rubem Salles, Barthô e outros, batia palmas e aplaudia a arte daquele jovem magriço que começava a admirar o público com suas desconcertantes jogadas.

E, quando aparecia nos campinhos de várzea, dava-se o inverso: parecia como um ‘filhinho de papai’ se intrometendo no futebol de garoto pobre. Mas logo descobriram que o garoto Arthur ‘era da turma’, simples, desafetado. Um bom moleque de rua e um bom amigo.

Ficou apenas a indagação sobre qual das duas personalidades de Friedenreich seria a mais autêntica: a do jovem que freqüentava festas de família, ou a que levava o ‘mulato de olhos verdes’ a buscar o convívio da gente humilde das ruas.

Com ele o esporte elitista trazido dos campos ingleses teve de curvar-se à magia do jogo improvisado por negros e mulatos. Foi grande a revolução provocada nesse esporte por Friedenreich, que nele introduziu o drible curto, o passe improvisado, a ginga e os floreios de um jogo desconcertante. Mesmo franzino e com 17 anos de idade enfrentou sem temor os métodos violentos das equipes de futebol dos clubes aristocráticos, agora defendendo o recém fundado C. A. Ipiranga, para o qual se transferiu sem a aprovação do pai.

Posteriormente, desentendimentos do jogador, aliados à decadência do novo clube, levaram-no a aceitar o convite do C. A. Paulistano, onde permaneceu de 1917 a 1930 só saindo quando a equipe de futebol foi desativada. Em seguida, Fried reuniu-se a atletas da antiga A. A. das Palmeiras e do próprio Paulistano para fundar o São Paulo F. C., pelo qual conquistou o Campeonato Paulista de 1931, marcando 32 gols em 25 jogos.

Em 1932, durante a Revolução Constitucionalista, Friedenreich doou para os rebeldes todos os seus troféus, medalhas e prêmios. Alistou-se e assumiu o comando de 800 homens, todos desportistas.

Três anos depois, quando jogava pelo Santos F. C., encerrou sua carreira aos 43 anos de idade, num jogo amistoso contra o River Plate da Argentina, no Rio de Janeiro, vestindo a camisa do Flamengo, em homenagem à torcida carioca.

Por ocasião do Sul-Americano de 1919, juntos com a delegação do Uruguai, vieram os jornalistas Maurício do Valle d`Amico, Eduardo Arrachavaleta, Lorenzo Sienra, Augusto Borges e Antonio Batista. Ao ouvirem o que o Zibecchi dissera de Fried (autor do gol que deu o título ao Brasil) ‘ni la fatiga lo vence’, deram ao ídolo brasileiro o apelido imortal de ‘El Tigre’. Primeiro imperador de uma dinastia que incluiu, posteriormente, Leônidas da Silva, Garrincha, Pelé e outros, Friedenreich teve seu nome incluído no livro ‘Guinness de Recordes’, como artilheiro do futebol mundial, com 46 gols a mais que os 1283 gols de Pelé.

Os 1329 gols por ele conquistados desde a sua primeira partida estão registrados pela CBF e reconhecidos pela FIFA. No dia 16 de setembro de 1928 marcou sete gols em um único jogo (9 a 0 sobre o União Lapa), recorde que seria quebrado somente em novembro de 1964 por Pelé, que marcou 8 na goleada de 11 x 0 imposta ao Botafogo de Ribeirão Preto.

Sete vezes campeão paulista, quatro vezes campeão brasileiro, duas vezes campeão sul-americano, dezessete vezes campeão por diferentes torneios regionais, nacionais ou internacionais.

Este é o resumo das conquistas de um fenomenal futebolista que morreu aos 77 anos, pobre, doente e esquecido, numa casa doada pelo São Paulo F. C., depois de ter

sido, inclusive, recebido pelo presidente da República Arthur Bernardes na condição de herói nacional, após a conquista do Sul-Americano de 1919”.

ANEXO 2: EMANOEL ARAÚJO, CURADOR DIRETOR (MUSEU AFRO-BRASIL)

“O futebol teve suas origens na China. Atravessou o Atlântico ainda no século XIX e chegou até nós através dos ingleses na figura de Charles Miller e foi primeiramente introduzido nas chamadas classes alta e média da sociedade emergente do século passado e nos clubes esportivos e sociais da elite paulista, e creio que assim foi no Rio de Janeiro em todos os outros estados brasileiros que descobriram o sucesso dessa modalidade esportiva e o quanto ela tocava a alma latina dos sul americanos.

Muitos trabalhos e teses foram escritos sobre o futebol no Brasil. Analisados sobre diferentes aspetos, desde os antropológicos, sociológicos, etnológicos, cronistas, jornalistas, poetas, escritores, curiosos, apaixonados e seduzidos pelo futebol o único esporte que une dança, uma espécie de domínio do corpo e de muitos gingados, equilibristas do espaço onde a magia está em dominar uma bola que às vezes tem caprichos próprios de um ser vivo, capaz de transformar sua magia em momentos de sucesso ou do mais puro e terrível fracasso.

O fato é que o futebol, que há muito virou paixão nacional, será sempre motivo de transformações sociais de quem na prática esportiva ascende e transcende pelo talento e pelas qualidades ímpares de um grande atleta.

O futebol assim como o carnaval e outras manifestações populares no Brasil, ocupa grandes espaços na mídia por se tratar da capacidade de envolvimento com as mais diferentes camadas da sociedade brasileira, pelo grande elán lúdico contido nessa forma de extravasar as frustrações das conquistas sociais de um povo que necessita desses escapes enquanto espera uma grande inclusão social que lhe adote como cidadão de fato.

A Academia por vezes tem se ocupado desse grande palco de inclusão social e desse frenesi de intermináveis paixões. Contudo são pálidas as contribuições para se estudar o ingresso dos negros e mestiços nos chamados esportes de elite, muito embora essas mudanças tenham suas próprias regras.

Gilberto Freyre, o autor de *Casa Grande e Senzala*, comenta no prefácio do livro *Negro no Futebol de Mário Filho*:

Mário Filho nos põe diante do conflito entre estas duas forças imensas – a racionalidade e a irracionalidade – no comportamento ou na vida dos homens. No caso, homens do Brasil. Homens de uma sociedade híbrida, mestiça, cheia de raízes ameríndias e africanas e não apenas européias. Sublimando tanto do que é mais primitivo, mais jovem, mais elementar, em nossa cultura, era natural que o foot-ball, no Brasil ao engrandecer-se em instituição nacional, engradecesse também o negro, o descendente de negro, o mulato, o cafuzo, o mestiço.

Claro que o futebol como manifestação nacional, expõe a verdadeira face do país, com seus preconceitos agora vistos até nas manifestações das torcidas e internamente entre os próprios jogadores de diferentes clubes.

O futebol seria mesmo cultura brasileira?
Seria uma porta de entrada à cultura brasileira?
Poderia ser uma porta de entrada para ascensão social do sportista negro?”.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Bruno Abrahão é doutor (2010) em Educação Física pela Universidade Gama Filho. É Professor Adjunto do Departamento de Educação Física, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia (UFBA). Leciona e orienta no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFBA na linha de pesquisa Lazer, Cultura Corporal e Educação. É um dos coordenadores do grupo de pesquisa CORPO Cotidiano Resgate Pesquisa e Orientação da UFBA.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0155-8500>

Email: bruno.abraha@ufba.br

Morada: Av. Reitor Miguel Calmon, s/n – Vale do Canela, Salvador - BA, 40110-100

Francisco Caldas é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano, é mestre em Educação Física pela Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF). Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É membro do grupo de pesquisa CORPO Cotidiano Resgate Pesquisa e Orientação da UFBA.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5542-2436>

Email: demetriuscaldas@hotmail.com

Morada: Rua 43 nº 50, Jatobá, Petrolina-PE - Brasil

Antonio Soares é Professor Titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); professor do Programa de Pós-graduação em Educação da UFRJ; Pesquisador Produtividade CNPq-1D; Cientista do Nosso Estado –FAPER.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7769-9268>

Email: antoniojsoares@pq.cnpq.br

Morada: Av. Paster, 250 - Urca - Rio de Janeiro - Campus da Praia Vermelha - Faculdade de Educação

Submetido: 20/05/2020

Aceite: 06/06/2020

A EXOTIZAÇÃO NO PERÍODO COLONIAL E PÓS-COLONIAL: O CASO DE PORTUGAL DOS PEQUENITOS

Antunes Rafael Kaiumba Pinto

Departamento de Língua e Culturas, Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, Universidade de Aveiro, Portugal

Maria Manuel Baptista

Departamento de Língua e Culturas, Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, Universidade de Aveiro, Portugal

RESUMO

Este artigo aborda o tema das representações portuguesas coloniais nos espaços turísticos e tem o seu principal foco de incidência na forma como o colonizado é representado pelo colonizador. Durante cinco séculos, Portugal manteve um extenso império, que foi sendo objeto de representações ligadas ao exótico e a seres em estado de inferioridade civilizacional. Tal ponto de vista, de um olhar superior e hegemónico, continua representado no Portugal dos Pequenitos, visitado por milhares de crianças e turistas adultos de todo o mundo, alimentando a indústria turística, ao mesmo tempo que naturaliza as relações de poder colonial. Por conseguinte, no presente estudo, questionam-se as representações das ex-colónias portuguesas, através da análise museológico-turística do conteúdo da exposição de 1940 e replicada no Portugal dos Pequenitos, em Coimbra, e conclui-se tratar de um discurso turístico impregnado pelo olhar exótico do colonizador sobre as suas ex-colónias, o que corresponde a uma representação, ainda, luso-tropical de um Portugal imperial.

PALAVRAS-CHAVE

exotização; Portugal dos Pequeninos; império

EXOTIZATION IN THE COLONIAL AND POST-COLONIAL PERIOD: THE CASE OF PORTUGAL DOS PEQUENITOS

ABSTRACT

This article addresses the theme of Portuguese colonial representations in tourist spaces and mainly focuses on how the colonized are represented by the colonizer. For five centuries, Portugal maintained an extensive empire, which was the subject of representations of exoticism and of people in a state of civilizational inferiority. Such a superior and hegemonic point of view remains represented in the theme park Portugal dos Pequenitos, visited by thousands of tourists, children, and adults, from all over the world, feeding the tourist industry, while naturalizing colonial power relations. Therefore, in the present study, we examine the representations of Portugal, through a museological-tourist analysis of the discourse of the Portuguese World Exhibition of 1940, replicated in the theme park Portugal dos Pequenitos, in Coimbra. We conclude that it is a tourist discourse impregnated by the exoticizing look of the colonizer at the former colonies, which still corresponds to a lusotropicalist representation of an imperial Portugal.

KEYWORDS

exotization; Portugal dos Pequenitos; colonial empire

A EDIFICAÇÃO DO PORTUGAL DOS PEQUENITOS

Foi no intervalo de 1936-1939 que se construiu o parque, que é, ainda hoje, conhecido como o Portugal dos Pequenitos, idealizado por Bissaya Barreto e projetado pelo arquiteto Cassiano Branco. O projeto, que tinha como objetivo principal representar o Império português, foi inaugurado no ano de 1940. Nele estão representadas casas regionais, típicas dos países incluídos no “mundo português”, espaços ilustrativos e característicos de Portugal, de Norte a Sul, com os seus monumentos, praças e ruas, reproduzindo a história da metrópole, os seus heróis e os seus feitos mais importantes. Também não falta a representação cultural das colónias (a sua flora, fauna e etnografia), incluindo, ainda, os arquipélagos.

Em pleno Estado Novo, o projeto constituía uma demonstração de força e era acompanhado por práticas e discursos formulados de diversas formas e maneiras. O Império era apresentado ao mundo como grande, mas o complexo todo a que se chamava o “mundo português” não passava, na realidade, de uma utopia. No espaço onde se localizam as cinco colónias de África, cada uma delas com o seu pavilhão e onde se descrevem as riquezas de cada um deles, designadamente riqueza cultural, económica e dos seus povos, juntam-se, ainda, dois outros espaços: um que representa as colónias portuguesas na Índia, e outro que representa um pavilhão – Portugal-Brasil, onde estes dois países aparecem descritos como pátrias irmãs.

Martins (2016) é de opinião de que o espaço do Portugal dos Pequenitos é um campo de demonstração de poder e força, bem como de instrumentos que caracterizavam o regime que foi sempre protegido com as ações da religião católica:

esta imanência do poder, aquilo a que Gilles Deleuze chama o “mapa” ou a “cartografia”, atravessa, por exemplo, todo o espaço do Portugal dos Pequenitos, esse brinquedo político que é também um modelo reduzido de poder, construído em Coimbra nos anos 30. É aí visível o encaixe espacial de uma teia de controlos hierarquizados. A igreja da aldeia e a igreja da missão colonial são no Portugal dos Pequenitos aquilo que a moral cristã é na arte da vigilância eugénica: uma “câmara escura” na grande ciência óptica que a disciplina salazarista constitui. (Martins, 2016, p. 92)

A conceção ideológica e social, idealizada no período da administração do território além-mar, tinha uma vertente pedagógica que procurava narrar as práticas dos colonizadores:

o Parque dos Pequenitos não deve ser considerado um museu de miniatura arquitetónica de Portugal. Esse julgamento limitaria, em demasia, a inteligência e a cultura veiculada por esta obra, por não se terem apercebido

da feição pedagógica desta obra, inspirada nos métodos preconizados e difundidos pelos maiores pedagogos. (Matos, 2006, p. 23)

A construção do Portugal dos Pequenitos procurava, ainda, responder a quem lançasse dúvidas sobre a grandeza e o carácter imperial de Portugal, enquanto procurava reforçar a noção de portugalidade e projetar a ideia da sua influência benéfica no mundo.

Não podendo ser aceite como um museu que tende a narrar de uma forma imparcial, ou a mais objetiva possível, uma determinada realidade, uma vez que aquilo que faz é naturalizar as ações coloniais, é importante olhar para aquela realidade sob o ponto de vista das teorias pós-coloniais e perceber que estamos perante um ato colonial, de subalternização e que representa a glória mitológica de um império que nunca saiu do imaginário, mas, que o procura, pedagogicamente, construir:

o “Portugal dos Pequenitos” (PP) é uma representação de Portugal elaborada para as crianças. Tem, por isso, um objectivo claramente pedagógico. Ao contrário de outras exposições da época, este espaço não foi destruído e, por essa razão, ainda pode ser visitado. O PP é aqui analisado no sentido de se perceber quais e como foram construídas as imagens coloniais dadas a ver às crianças. (Matos, 2006, p. 228)

Sem adotar esse olhar crítico, no ano de 2000, o Governo português atribuiu ao Portugal dos Pequenitos a medalha de mérito turístico, não considerando o facto de aquele local contribuir para difundir um mito da superioridade ideológica, que reforça a manutenção de determinados elementos do passado e que conta uma história unilateral, do ponto de vista do colonizador.

No entanto, Portugal dos Pequenitos carrega consigo a ideia do amanhã. A Pátria é projetada para o futuro como encargo a ser definido pelos, então, habitantes do local. Na verdade, é através delas que esta ideia de Pátria se perpetuará e que se terá, enfim, o ideal modelo do “ser português”. (Paulo, 1990, p. 405)

TURISMO, CULTURA E IDEOLOGIA

As origens do turismo são muito remotas, e vários autores debruçaram-se já sobre esta problemática. As formas mais antigas remontam à Antiguidade Clássica e remetem aos gregos, aos egípcios e aos romanos, uma vez que a troca de produtos de uma região para outra, bem como as viagens por motivos diversos, originavam contactos entre os povos. Mais recentemente, foi a Revolução Industrial do século XVIII, que deu o grande impulso ao turismo.

O lugar tem vindo a suscitar mais interesse por parte de estudiosos, investigadores e académicos, enquanto tem atraído maior interesse em novos turistas que apresentam uma motivação crescente em conhecer mais sobre esta temática (Costa, 2014, p. 570).

Portugal dos Pequenitos coloca Portugal numa posição de hiperidentidade pelo facto de, num pequeno espaço, narrar a história da colonização para com as suas ex-colónias, e, para as crianças que visitam o local, é-lhes passada a informação da ação generosa e benevolente que a colonização portuguesa teria tido para com os outros povos. A realidade presente e visível é a de um roteiro turístico sobre a colonização, que se desenvolve entre Lisboa e as colónias, uma história que narra a diversidade cultural dos povos.

O turismo cultural que é apresentado no Portugal dos Pequenitos constitui-se como o meio de proporcionar uma nova abordagem à superioridade de Portugal disfarçada na lusofonia, que procura compreender os interesses de todos os povos de forma igualitária. Com o objetivo de recontar a história desde Portugal marítimo até chegar aos povos colonizados, mostrando, assim, o génio colonizador. (Silva & Vasconcelos, 2014, p. 159)

Para a temática em causa, interessa, contudo, fazer uma análise da relação entre turismo e cultura, uma vez que estes dois agentes dificilmente estão separados. Na realidade, o turismo pode ser feito de várias formas. Por exemplo, como refere Dores (2015), há um período em que se associavam as viagens e o mundo cultural, ou seja, viajar

consistia numa forma de turismo praticada pela aristocracia, em especial a inglesa, que tem início no século XVIII e em que a viagem pela Europa incluía visitas aos grandes locais históricos artísticos e naturais, afirmando, assim, que o património cultural é um dos mais antigos e importantes elementos gerador de turismo. (Dores, 2015, p. 61)

Por esta citação, vemos como o turismo e a cultura se articulam em torno da noção de património e da vontade de conhecer o património cultural dos povos.

O termo património vem do romano *patrimonium* e está associado aos bens materiais de uma família, tendo o termo evoluído para um conceito coletivo relativo a um conjunto de bens comuns (Audrerie, 1997).

No caso do património cultural, este traduz a preocupação do presente e o desejo de que este presente se ligue ao reconhecimento de uma herança do passado, assumindo-o, deste modo, como um fator fundamental de identidade.

No que diz respeito ao Portugal dos Pequenitos, e tendo em conta a observação feita no local, na ocasião em que elaboramos este estudo, podemos dizer que ele tem mais um pendor turístico do que cultural, ou mesmo, histórico. O turismo passou a dominar aquele espaço onde o exótico tem uma expressão muito notória e marca o espaço e a experiência turística que proporciona. A articulação entre turismo e cultura é quase inexistente, porque se dão mais explicações sobre o que é o espaço do que sobre o significado da existência das representações nos pavilhões, o que vem acentuar mais o poder hegemónico que, supostamente, Portugal tenha exercido nas suas colónias. Tal como realça Baptista,

neste contexto, a questão do Outro ou é mera divisão alimentada pela busca do exótico e do inesperado, ou não é mais do que a tentativa de recuperar, agora por outros meios, mais enviesados e distorcidos, a eterna busca do sujeito por si próprio, numa lógica que nada tem de inovador ou surpreendente, mas que pode ser toda encontrada já na fenomenologia do espírito. (Baptista, 2017, p. 19)

Na verdade, a aparente diversidade interna deste espaço disfarça mal a representação hegemónica do colonizador, que mais se escreve a si próprio do que ao outro. Com aquela representação, Portugal projeta-se como sujeito de uma ação civilizadora, relegando para um plano secundário espaços que, parecendo estarem representados, são, afinal, invisibilizados: o que é aí representado é o pitoresco, o exótico que estimula o olhar do turista acrítico e predador da diferença irreduzível.

No entanto, devemos reforçar a ideia de que a cultura não pode ser refém do turismo. Tal como a afirma Dores (2015), o património cultural é um dos mais antigos e importantes elementos geradores do turismo e não devemos ofuscar e representar, de modo caricato, a cultura em função de objetivos turísticos.

Com efeito, o que está presente no jardim e que foi antecedido pela exposição mundial a que nos referiremos adiante, será, ainda, *ressignificado* pelo luso-tropicalismo (Castelo, 1999), na década de 60, tendo passado incólume pela Revolução de 1974.

Ao chegar aos nossos dias, como uma das atrações turísticas mais visitadas da região centro do país, mostra bem o modo como o luso-tropicalismo se encontra naturalizado e a mentalidade imperial ainda persiste e nunca foi, totalmente, erradicada a autorrepresentação dos portugueses. “O Império português é essencialmente de Portugal, enquanto os demais povos são o Outro desse império” (Silva & Vasconcelos, 2014, p. 160).

Tal como refere Baptista (2017), “o Império português em África nunca existiu até ao século XIX, pois, não conseguiu mais do que ocupações territorialmente muito circunscritas à costa africana, destinadas essencialmente a manter uma atividade comercial com os nativos” (p. 63).

Falando de um mundo português que, para alguns autores, nunca existiu, divulgava-se uma falsa ideia de coabitação pacífica entre Portugal e as colónias. Com efeito, a ideia de um ultramar como um lugar de encontro de culturas, fundamenta-se, teoricamente, no luso-tropicalismo (Baptista, 2017).

O contacto de culturas manifesta um desejo utópico de retratar a história e as relações entre diferentes comunidades (...) como sendo uma relação sem poder, sem conflito. (...) Estou a pensar, por exemplo, na retórica que preside às comemorações dos descobrimentos portugueses ou à criação da CPLP [Comunidade dos Países de Língua Portuguesa], ou à própria ideia de lusofonia. (Baptista, 2017, p. 17)

A ideia que se tem sobre o Portugal dos Pequenitos é mais a de um espaço turístico do que a de um local histórico, com a afirmação categórica de um poder hegemónico

em que a cultura aparece atrelada ao turismo, contribuindo numa representação ideologicamente colonial do Império português.

REPRESENTAÇÃO HEGEMÓNICA DE PORTUGAL ATRAVÉS DO DISCURSO TURÍSTICO

Desde que Portugal se lançou na famosa missão civilizadora, com a vontade e paixão de conquista do mundo, foi demonstrando a ideia de que tudo o que fosse terra e onde houvesse vida deveria ficar sob o seu domínio, nas palavras de Luís de Camões, inscritas em lugar de destaque no Portugal dos Pequenitos, “se mais mundo houver, lá chegara”.

Partindo desta máxima de cariz imperialista e hegemónico, no sentido em que Gramsci (2007) refere que “os colonizadores servem como modelo e como medida que se aplicará aos povos colonizados, aplicação vista não como um ato de dominação, mas como um ato de salvação” (p. 34), foi este espírito hegemónico que alimentou a cartilha ideológica do Portugal colonial.

Note-se, também, que esta posição paternalista assume várias intensidades consoante a própria cronologia do processo de descolonização. Por exemplo, sendo o Brasil a primeira ex-colónia a tornar-se independente, passa a ser reconhecida como pátria-irmã, num gesto que tem um contexto e um significado históricos especiais.

EXPOSIÇÃO DE 1940

A ideia de celebrar a dupla efeméride da fundação do Estado de Portugal e da restauração da sua nacionalidade (1140 e 1640) esteve na origem da “Exposição do Mundo Português”, ideia que foi lançada em 1929 pelo embaixador Alberto de Oliveira e que seria assumida em março de 1938 por Salazar, através de uma nota oficiosa da Presidência do Conselho. A exposição surgiu na sequência da participação portuguesa nas grandes exposições internacionais de Paris (1937), Nova Iorque e São Francisco (1939) (Matos, 2006).

Tal como aconteceu na expansão, no tráfico de escravos, Portugal teve de arranjar uma oportunidade para mais uma vez se mostrar ao mundo pelos seus feitos, visto que a sua ação sobre as demais potências estava a enfraquecer. Assim, Martins (2016) afirma que a exposição realizada era para reconstruir o histórico de um Portugal imperial e colonizador:

a exposição constitui uma gigantesca reconstituição histórica em material efémero (estuque, madeira, estruturas plásticas), tendo sido aí reinventadas as tradições de oito séculos da vida nacional. Tratou-se de proclamar ao mundo a grandeza de um “país uno, multirracial e pluricontinental”. E para a concretização desse objetivo havia que mobilizar os símbolos e as narrativas adequados, dado o facto de a história nunca falar por si própria. Na Exposição do Mundo Português reinventou-se, pois, uma história para falar pela identidade nacional. (Martins, 2016, p. 21)

A exposição foi realizada entre a margem direita do Rio Tejo e o Mosteiro dos Jerónimos, ocupou uma área de cerca de 560 mil metros quadrados, e teve dois grandes pavilhões longitudinais perpendiculares: o Pavilhão de Honra de Lisboa e, do outro lado, o Pavilhão dos Portugueses no Mundo (Ribeiro, Alessandretti, Leandro, Martins & Moraes, 2017).

Foi com base neste último pavilhão que foi idealizado o Portugal dos Pequenitos, proposto por Bissaya Barreto. Foi construído em Coimbra e, na esteira do enaltecimento da grande obra de Salazar, também ele procura ser a expressão gloriosa e civilizadora do Império português. Mas, tal como sugere Baptista (2017), não será antes um regresso e um retorno do recalçado? O que verificamos é que muitas dessas representações que continuam a vigorar no imaginário cultural português, talvez não passem do regresso do recalçado, ou de um encontro falhado com a realidade (Baptista, 2017).

No caso em apreço, a representação colonial nunca deixou que os autóctones ficassem por si próprios, mas fez sempre questão de os representar como povo atrasado, parado nos confins de um tempo primitivo e resgatado pela missão civilizadora do seu colonizador. Com efeito, se Portugal é enaltecido na grandeza da sua missão, “já o negro ou o indígena aparece, quando muito, como uma nota exótica na paisagem” (Baptista, 2017, p. 55).

Ora, é esta representação que organiza, estruturalmente, o Portugal dos Pequenitos, havendo que referir que uma notícia da RTP de cultura, publicada a 9 de janeiro de 2018, afirma que em 2017, o parque foi visitado por 27.300.000 pessoas, numa escala percentual de 40% de turistas, sendo os demais público escolar. Os que mais frequentaram o espaço foram os espanhóis, franceses e brasileiros.

O DISCURSO TURÍSTICO NO PERÍODO COLONIAL E NO PÓS-COLONIAL

Para termos uma ideia do discurso colonial e pós-colonial no olhar turístico, torna-se necessário analisar as imagens que se encontram no jardim dos pequenitos, nas placas que, supostamente, deveriam ser as cartas dos pavilhões. Ficamos surpreendidos com uma placa onde se lê a frase “Portugal e Brasil pátrias irmãs”, e com outra, na parte frontal do espaço, em que se descreve Portugal como metrópole. Para compreendermos a sua importância e significado na atualidade, sublinhemos que se trata, ainda, aqui de

veicular uma determinada imagem de Portugal, enquanto Império português e, sobretudo, do “outro” desse Império, o que verificamos é que muitas dessas representações continuam a vigorar no imaginário cultural português, talvez não de todo o escol intelectual português, mas certamente numa parte dele e em maior escala na memória cultural portuguesa.
(Baptista, 2017, p. 57)

Nesta linha de pensamento, Dores (2015) considera que só fantasmaticamente as colónias africanas eram, ou foram, o *outro* Portugal. Só o Brasil foi um Portugal-Outro, ou assim inconscientemente descrito (Caldeira, 2015, p. 76). Também o discurso do

Portugal dos Pequenitos joga com as identidades, de forma a legitimar relações de poder e a naturalizar a superioridade do colonizador sobre o colonizado, no processo de anexação de territórios sob a ideia de império. Sobre este processo de manipulação e construção de um imaginário imperial, Baptista (2017) assinala o seguinte:

umas das mais impressionantes tarefas de manipulação da identidade e da memória próprias (e imediatamente da identidade e da memória do Outro) foi o processo de colonização que os europeus levaram a cabo em diversas partes do mundo e de forma mais intensa, nos finais dos séculos XIX e XX em África. (Baptista, 2017, p. 61)

As descrições que, realmente, mostram a presença portuguesa em África e não só, com as colónias a serem representadas em pequena dimensão, relativamente ao império, reforçam os mecanismos de poder relativamente aos povos que estiveram sob a sua dependência. Tal como descreve Castelo, o luso-tropicalismo ajudou a sedimentar este imaginário imperial:

essa unidade existe e o português é o seu elemento fundador e aglutinador. As características do português, já analisadas em Casa-Grande e Senzala – ausência de preconceito racial, apetência pela miscigenação, cristianismo fraternal – são o que confere a coerência interna ao mundo por ele criado entre os povos. (Castelo, 1999, p. 35)

No entanto, na atualidade, os Estudos Pós-coloniais desafiam os antropólogos, historiadores, museólogos e turismólogos a repensarem as suas representações, a exercerem uma crítica constante sobre elas.

A crítica pós-colonial realizou a introdução de uma crítica radical aos padrões de conhecimento e de identidades sociais que não era autorizada pelo colonialismo e pelo domínio ocidental. Isto não significa que o colonialismo e seus legados tenham permanecido inquestionados até hoje; basta pensar, por exemplo, nos nacionalismos ou no marxismo; significa, sim, que ambos funcionavam graças a narrativas-mestras que colocavam a Europa no centro.

A crítica pós-colonial procurará, então, desfazer o eurocentrismo, mantendo, porém, a consciência de que a pós-colonialidade não se desenvolve num olhar panóptico em relação à história; a pós-colonialidade existe como um depois – depois de ter sido trabalhada pelo colonialismo.

O espaço ocupado pelo Portugal dos Pequenitos mostra que a enunciação de discursos de dominação não se localiza nem dentro, nem fora, da história da dominação portuguesa, mas, antes, numa relação profunda com ela.

No contexto atual, vários são os olhares que foram construídos sobre o espaço em debate. Martins (2016) descreve dois tipos de cenários:

falamos do tão celebrado Portugal dos Pequenitos, que não é apenas uma ilustração do organismo nacional. É também um engenho político, um

modelo reduzido de poder: obsessão de Salazar, ditador minucioso da maquina doméstica, das oficinas familiares e corporativas bem disciplinadas, dos prolongados exercícios da memória, do olhar e do desejo. (Martins, 2016, p. 165)

Depois de ter visitado o Portugal dos Pequenitos, onde supostamente está representado o mundo português, vemos que o outro continua a ser representado sem história e sem legenda, e pouco ou nada se sabe dele, ideia que vem desde os tempos imperiais e que para o turista representa apenas uma curiosidade exótica, acriticamente absorvida.

Pelo facto de ser visitada por crianças, segundo Martins (2016), não se traduz num local turístico mas sim, num espaço de reinventar os atos que vivem na memória coletiva dos povos, elevando, assim, a hiperidentidade dos portugueses, e subalternizando, cada vez mais, os povos no passado, “sonhar-se-á, neste sentido, com as visitas de crianças que ao Portugal dos Pequenitos vêm aprender as tendências virtuosas que regeneram a nação doente: lição viva ou museu da ordem regeneradora” (Martins, 2016, p. 93).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Definitivamente, tal como Baptista (2017) já concluíra, sucede que a imagem que o ex-colonizador tem procurado mostrar remete a uma ação imaginária de um suposto império que, no domínio do real, não existiu. O Portugal dos Pequenitos é, de facto, um espaço criado para replicar uma prática cruel levada a cabo por parte de quem um dia pensou que era superior ao outro e que procura, ainda, veicular essa ideia para as novas gerações, através da valorização do exótico.

Posto isto, privilegiar o olhar exótico no turismo cultural corresponde a uma ocultação grave da verdade dos povos representados no Portugal dos Pequenitos. Valorizando a componente da atratividade para o público e o turismo de lazer, nesse jardim é explorado o lado pitoresco, bizarro e estranho de povos que aparecem como primitivos e que são vistos como atrasados e inferiores.

É, todavia, importante não deixar que estas representações, encenadas para fins turísticos, permaneçam por descodificar e é importante perceber de onde veem os discursos e as representações que estão por detrás destas projeções imaginárias. Tal como é, mais uma vez, referido por Baptista:

o turismo em África resumia-se à caça grossa, no contexto de um turismo que hoje designaríamos, cinegético e de aventura, ao passeio pelas grandes obras da colonização europeia (fazendas e obras públicas). Em qualquer dos casos, atrativos africanos para o turismo eram a natureza e o elemento humano branco, realizador da transformação lenta e paulatina de África. Já o negro ou o indígena aparece, quando muito, como uma nota exótica na paisagem. (Baptista, 2017, p. 55)

Hoje, o Portugal dos Pequenitos é um espaço que, embora tenha sofrido algumas alterações no tocante a remodelações de pormenor, continua a contribuir para uma inferiorização dos povos ex-colonizados. Encontra-se aberto ao público e continua a fazer prevalecer a narrativa colonial, contando a história, sem qualquer crítica ou olhar pós-colonial. É assim um museu da atualidade que narra e procura manter o colonialismo.

Num olhar mais técnico sobre a arquitetura do espaço é evidente que existe uma ação de subalternização: num mesmo espaço dois tipos de construções, as pertencentes às ex-colónias, em forma de barracas, e as pertencentes à metrópole, o que é representado pela arquitetura da época. Se no passado os mesmos territórios eram suas propriedades, por que razão tinham os dois tipos de arquitetura? Porém, Martins (2016) ajuda-nos a responder a esta questão da seguinte forma:

mantenhamos ainda como referência o paradigma arquitetural do Portugal dos Pequenitos, cujo funcionamento táctico reenvia ao dispositivo eugénico da prática discursiva salazarista. Portugal dos Pequenitos é a figura arquitetural de um aparelho que funciona segundo o modo de dois sonhos políticos que se combinam na dupla composição de construções circulares (as aldeias e as colónias) e de construções rectangulares (os monumentos, os castelos e as praças fortificadas). (Martins, 2016, p. 93)

O Portugal dos Pequenitos é um grande parque para a diversão das crianças que visitam o espaço e veem relatada como grandiosa uma triste realidade: é a colonização tratada como diversão, passando como divertida a narrativa de valores coloniais e imperiais que se tornaram anacrónicos e inumanos.

REFERÊNCIAS

- Audrerie, D. (1997). *La notion et la protection du patrimoine* (1.^a ed.). Presses Universitaires de France.
- Baptista, M. M. (2017). *O 'génio colonial português'. O papel dos media na criação de um Mundo Português*. Coimbra: Grácio Editor.
- Caldeira, S. C. P. (2015). *Relações de poder e identidade(s) de género: a sociedade "matriacal" de Ílhavo na década de 1950*. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. Retirado de [https://repositorio.ipbeja.pt/bitstream/20.500.12207/4604/1/Sandra Caldeira.pdf](https://repositorio.ipbeja.pt/bitstream/20.500.12207/4604/1/Sandra%20Caldeira.pdf)
- Castelo, C. (1999). *O modo português de estar no mundo. O luso-tropicalismo e a ideologia portuguesa (1933-1961)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Costa, D. S. (2014). Belém – o mundo lusófono a dois passos: proposto de roteiro turístico-cultural em Belém (Lisboa). In M. M. Baptista & S. V. Maia (Eds.), *Colonialismos, pós-colonialismos e lusofonias – Atas Do IV Congresso Internacional Em Estudos Culturais* (pp. 570-578). Coimbra: Grácio Editora.
- Dores, H. G. (2015). *A missão da República. Política, religião e o império colonial português (1910-1926)*. Lisboa: Edições 70.
- Gramsci, A. (2007). *Cadernos do cárcere – Vol. 4. Temas de cultura, ação católica. Americanismo e fordismo* (2.^a ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Martins, M. de L. (2016). *O olho de Deus no discurso salazarista* (2.ª Ed.). Porto: Edições Afrontamento.
Retirado de <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/49972>

Matos, P. F. de. (2006). *As “côres” do império: representações raciais no “império colonial português”* (3.ª ed.). Lisboa: ICS. Retirado de <http://hdl.handle.net/10451/22688>

Paulo, H. H. de J. (1990). “Portugal dos Pequenitos”: uma obra ideológico-social de um professor de Coimbra. *Revista de História Das Ideias*, 12, 395-413. https://doi.org/10.14195/2183-8925_12_14

Ribeiro, D. L., Alessandretti, M. R. A., Leandro, R.da S., Martins, L. T. & Moraes, F. R. (2017). A presença na ausência: a performance e a biografia dos objetos como ativadores de memória. *Midas*, 8, 1-16. <https://doi.org/10.4000/midas.1286>

NOTAS BIOGRÁFICAS

Antunes Rafael Kaiumba Pinto é doutorando em Estudos Culturais na Universidade Aveiro, mestre em Desenvolvimento Curricular, pela Universidade Agostinho Neto em Angola e licenciado em História pela Universidade Agostinho Neto em Angola. É investigador do Centro de Línguas, Literatura e Culturas da Universidade de Aveiro. A tese de doutoramento aborda as narrativas das representações de Portugal e Angola nos manuais escolares do ensino primário no período colonial – uma perspetiva pós-colonial.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7183-1974>

Email: antunespinto@ua.pt

Morada: Campus Universitário de Santiago, 3810-193 Aveiro, Portugal

Maria Manuel Baptista é Professora Catedrática da Universidade de Aveiro, com Agregação em Estudos Culturais, pela Universidade do Minho (2013). Tem uma obra diversa e extensa, publicada nacional e internacionalmente, com ênfase na área dos Estudos Culturais. É Presidente da IRENNE – Associação de Investigação, Prevenção e Combate à Violência e Exclusão. É coordenadora do GECE – grupo de Género e Performance e do NECO – Núcleo de Estudos em Cultura e Ócio da Universidade de Aveiro. É editora da coletânea “Género e Performance: Textos Essenciais”. Entre os seus interesses de investigação contam-se as questões da identidade e globalização, bem como migração e pós-colonialismo.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1465-4393>

Email: mbaptista@ua.pt

Morada: Campus Universitário de Santiago, 3810-193 Aveiro, Portugal

Submetido: 04/05/2020

Aceite: 30/07/2020

AS DANÇAS DO NORDESTE BRASILEIRO NOS MUSEUS SOBRE LUIZ GONZAGA “O REI DO BAIÃO”

Carla Almeida

Departamento de Educação Física, Faculdade de Formação de Professores de
Serra Talhada, Autarquia Educacional de Serra Talhada, Brasil

Bruno Abrahão

Departamento de Educação Física, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Francisco Caldas

Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Brasil

RESUMO

De que maneira os museus enquanto lugares da memória de Luiz Gonzaga representam sua participação no processo de mediação cultural das danças regionais – xote, xaxado e baião – para o restante do país? A fim de responder a esta questão, nosso objetivo foi analisar o papel dos museus que tematizam a biografia de Luiz Gonzaga como instrumento de preservação histórica das danças do Sertão do Nordeste brasileiro. Para tanto, tomamos como conteúdo cinco matérias, oito fotos, um filme e uma letra musical encontradas em três museus nas cidades de Exu, Serra Talhada e Recife no estado do Pernambuco – Brasil. Além das fontes documentais, valemo-nos da entrevista semiestruturada para captar a visão dos dirigentes dos museus. Concluímos que as matérias sobre Luiz Gonzaga nas fontes documentais cumprem a função pedagógica do ensino destas danças através de suas ações de preservação, contribuindo para o processo de expansão das danças regionais no resto do país.

PALAVRAS-CHAVE

danças; Luiz Gonzaga; memória; museus

THE NORTHEASTERN BRAZILIAN DANCES IN THE MUSEUMS ABOUT LUIZ GONZAGA “THE KING OF BAIÃO”

ABSTRACT

How do museums as places of memory of Luiz Gonzaga represent his participation in the cultural mediation process of regional dances – *xote*, *xaxado* and *baião* – for the rest of the country? In order to answer this question, our goal was to analyze the role of museums that focus on Luiz Gonzaga's biography as an instrument for the historical preservation of the dances of the Brazilian Northeast backwoods. For that, we examined five articles, eight photos, a film and a musical lyric found in three museums in the cities of Exu, Serra Talhada and Recife in the state of Pernambuco – Brazil. In addition to the documentary sources, we used the semi-structured interviews to capture the vision of museum leaders. We conclude that the articles about Luiz Gonzaga in the documentary sources fulfill the pedagogical function of teaching these dances through their preservation actions, contributing to the process of expanding regional dances to the rest of the country.

KEYWORDS

dances; Luiz Gonzaga; memory; museums

INTRODUÇÃO

A dança assumiu um papel particular nas sociedades no decorrer do tempo por diversos fatores sejam eles espirituais, recreativos, ritualísticos, teatrais e/ou culturais. Sendo uma criação histórica cultural humana, ela se torna elemento integrante do cotidiano dos indivíduos em sociedade. Logo, faz parte das práticas corporais da humanidade como um produto cultural dos diferentes países, dentre os quais o Brasil e suas danças merecem especial atenção. Em função da sua grande diversidade cultural, consequência da miscigenação de hábitos e costumes europeus, africanos e indígenas, proporcionou uma riqueza de ritmos e danças que caracterizam suas diferentes regiões. A cultura do Nordeste brasileiro é caracterizada por manifestações da denominada cultura popular: maracatu, reisado, frevo, literatura de cordel, xilogravuras, entre outros (Bernardes, 2007).

A cultura popular nordestina brasileira é marcada pela expressividade dos seus ritmos. As danças reproduzem a história do povo por meio da reprodução e renovação dos sentidos e significados do dançar expressos pelos diferentes grupos e sujeitos. Esse contingente cultural influenciou diretamente na elaboração das danças, uma vez que, a mesma se caracteriza pela representatividade das ações ocorridas no cotidiano e as sensações que elas despertam no corpo do indivíduo dançante. Observamos assim que “a dança acompanha nossas vidas de diferentes formas, em diferentes épocas e com diferentes sentidos; podemos vê-la pelos diversos cantos do mundo” (Brasileiro, 2010, p. 137).

Como toda prática cultural, a dança também se caracteriza pela transmissão de conhecimentos e saberes de indivíduo para indivíduo que ocorre de modo formal ou mesmo informal, intencional ou não intencional, de um ser para outro, numa reprodução constante de cultura que perpassa as gerações (Libâneo, 2013). Nesse quesito, a história é contada por diferentes fontes e nos fornece personagens que atuam ativamente no processo de transmissão e difusão cultural.

No Nordeste, vários foram os intérpretes do enredo que narram a história e a peculiaridade da cultura nordestina, e dentre estas figuras destaca-se um personagem em particular que se debruçou sobre esta cultura no sentido de enriquecê-la e difundi-la pelo país, tendo divulgado a região, bem como os seus costumes, fatos, crenças e ritmos, atualmente conhecidos e praticados nacionalmente. Trata-se da figura do compositor e cantor Luiz Gonzaga, “rei do baião”, o qual dedicou sua obra inteiramente ao conhecimento e divulgação da realidade sertaneja Brasil afora. Retratou o Nordeste brasileiro em suas músicas, influenciado pelos vaqueiros e cangaço, de onde criou a indumentária típica das suas apresentações. As letras de suas músicas não são apenas melodias, vão além, nelas contém histórias reais do cotidiano. Fatos vividos, a fé, os costumes e, sobretudo a alegria desse povo são intrínsecas às suas canções “como se dissesse em suas melodias o clamor de sua própria gente” (Arlégo, 2012, p. 17).

De que maneira os museus enquanto lugares da memória de Luiz Gonzaga representam a sua participação no processo de mediação cultural das danças regionais – xote, xaxado e baião – para o resto do país? A fim de responder a esta questão, nosso objetivo foi analisar o papel dos museus que tematizaram a biografia de Luiz Gonzaga como instrumento de preservação histórica das danças do sertão do Nordeste brasileiro.

Fazendo uma breve apresentação do Luiz Gonzaga do Nascimento, importa referir que era assim chamado por três motivos: Luiz, por ter nascido no dia dedicado a Santa Luzia, Gonzaga por ser o santo de devoção, São Luiz Gonzaga, ambos compõem a cultura religiosa do Nordeste, e Nascimento, por ser o mês de nascimento de Jesus Cristo. Assim batizado, não tinha como não ser uma criatura abençoada na vida (Dreyfus, 2012). Filho de Ana Batista de Jesus – Dona Santana e Seu Januário dos Santos, de parto natural, “nascido na fazenda Caiçara, em 13 de dezembro de 1912, e batizado na matriz de Exu no dia 5 de janeiro de 1913” (Dreyfus, 2012, p. 31).

A respeito dos museus, inferimos que a humanidade no decorrer da sua existência buscou resguardar e representar os fatos e fenômenos do cotidiano através de diversos mecanismos como pinturas rupestres, documentos, imagens, esculturas, fotografias, entre outros. Os museus surgem numa tentativa de preservação e transmissão dos costumes, da história, das artes, para as gerações futuras numa busca constante de resguarde da memória de um determinado povo ou nação, a partir dos materiais deixados pelos seres que viveram em determinadas épocas.

Segundo os estatutos do Icom (International Council of Museums) (2009)¹, define-se museu como instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, aberta ao público, que coleta e preserva o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio com fins de educação, estudo e deleite. Pinto (2013) entende estas instituições como lugares de memória que guardam resquícios do passado e deixam sua marca no sentido de perpetuar a memória viva dos personagens históricos e da memória coletiva que trazem seletivamente a lembrança que a sociedade quer guardar. Esses elementos podem compor-se de arquitetura, paisagens, personagens, costumes, música, folclore e gastronomia (Pollak, 1989).

Pollak (1989) trata de memórias e esquecimentos construídos entre aquilo que se deseja lembrar e aquilo que se quer esquecer, pelas inclinações da sua utilização por diferentes grupos sociais. Vemos aí a necessidade da reflexão sobre as vertentes históricas reproduzidas ao longo da vivência humana, vistas e contadas por olhos que tinham credibilidade social para divulgar, ficando as visões subalternas fadadas ao esquecimento. Os silêncios também devem ser analisados, partindo do pressuposto de qual critério foi imposto para tal esquecimento, “não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas. Como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade” (Pollak, 1989, p. 4).

Na direção destas reflexões, Pimentel ressalta as relações entre memória e História, considerando que o estudo histórico provoca o exercício da memória. Todavia, é um processo contraditório, “pois tanto seleciona e transforma experiências anteriores para

¹ Ver <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2013/05/Estatuto-ICOM-BR.pdf>

se ajustarem a novos usos, como pratica o esquecimento, a única forma de dar lugar ao presente” (Pimentel, 2013).

Sarlo (2007) reflete que a memória nos tempos atuais se torna um direito assegurado por leis, que a memória é um dever do Estado, uma necessidade moral, jurídica e política emergente da sociedade. Neste sentido, “no Brasil, a lei nº8.159 de 8 de janeiro de 1991 aponta que é dever do poder público zelar pela gestão documental, bem como pela proteção especial a documentos e arquivos” (Melo, Drumond, Fortes & Santos, 2013, p. 147). Esses materiais de acesso à história necessitavam de locais para seu resguardo, para que se tornassem fontes de pesquisa sobre a memória de determinado povo. Locais estes denominados de arquivos e/ou museus. Dessa maneira entendemos arquivos como “depósitos de materiais previamente selecionados, a partir de critérios parciais que variam de acordo com o tempo e o espaço” (Melo et al., 2013, p. 148).

Nora (1984) argumenta que a memória significa tudo que evoca o que passou, assegurando sua permanência ressignificada no presente. Desta forma, a memória encontra-se em múltiplos lugares, os “lugares da memória”. Com o tempo foi sendo necessário se pensar na elaboração de espaços onde estes documentos estivessem guardados para assegurar à posteridade o conhecimento dos elementos vividos noutras épocas por outros povos. Para Pinto (2013, p. 90), “o museu pode ser a lembrança de gente deixada pelo objeto, ou lembranças que incitam a busca de outras histórias: história de pessoas, história de lugares. Museu ‘lugar de memória’”.

O século XX provocou mudanças significativas nos museus enquanto espaços sociais, agora imersos numa sociedade cada vez mais diversa e conflitante. A partir da década de 1980, constituíram-se em espaços de resistência, ao desenvolverem atividades que procuravam superar as mazelas socioeconômicas e políticas do passado, como por exemplo, aquelas deixadas pelo colonialismo (Russi & Abreu, 2019). Estes movimentos trouxeram mudanças para o campo museológico, como o tema das diferenças culturais e das diferentes formas de apropriação pelos museus, das produções culturais de uma sociedade plural e multicultural (Bhabha, 1998).

Os museus passaram a investir em ações que dessem voz e espaço a populações periféricas e invisibilizadas dos centros urbanos e áreas rurais. Mais que nunca, os museus assumem a função da comunicação com seus visitantes; histórias são reveladas a partir de objetos e demais artefatos (Lança, 2020). No nosso caso, um personagem rural do Sertão nordestino da cidade de Exu (Pernambuco), Brasil.

Como exemplo, citamos os museus de arte, museus arqueológicos, museus culturais, museus históricos, museus científicos. Todos com um objetivo em comum que é a preservação histórica da memória de um povo ou nação, seus acontecimentos, costumes, cultura e diferentes personagens. Dentre estes, uma categoria nos interessa como objeto de pesquisa, se trata dos museus que resguardam a memória do personagem central desta pesquisa – Luiz Gonzaga – no estado de Pernambuco, seu estado natal. Esses museus retratam a história dessa figura em seus diferentes aspectos (musical, político, pessoal, artístico), porém esta análise será feita a partir do objeto que nos atém, que são as danças regionais.

Nosso olhar se direcionará para o que se tem retratado sobre as danças regionais que elencamos – xote, xaxado e baião – e as contribuições de Gonzaga. Na tentativa de esclarecer o papel dos museus pernambucanos na preservação histórica das danças regionais difundidas por Luiz Gonzaga, buscamos resgatar através destes materiais as representações sobre as danças e a contribuição deste para o seu processo de difusão. Destarte, visitamos os museus, analisamos criteriosamente o material fornecido por seus dirigentes e retiramos as informações pertinentes a serem tratadas e abordadas nesse contexto. Iniciamos com uma discussão teórica acerca da relevância da preservação histórica por meio dos recursos usados como base para arquivos da história cultural do país, elucidamos os estudos históricos para compreensão dos fenômenos sociais e suas ferramentas para o auxílio na compreensão do objeto estudado.

MÉTODO

As fontes para estes estudos são os seguintes museus: Museu do Gonzagão², pertencente à ONG (organização não governamental) Parque Aza Branca, em Exu (Pernambuco), Memorial Luiz Gonzaga³, em Recife (Pernambuco), subsidiado pelo Governo do Estado, e o Museu do Cangaço⁴, pertencente à Fundação Cultural Cabras de Lampião em Serra Talhada (Pernambuco). Os referidos materiais foram recolhidos e analisados no período de fevereiro a junho de 2018.

No Museu do Gonzagão encontramos uma reportagem jornalística, também presente no acervo do Memorial Luiz Gonzaga. Neste museu, o Memorial Luiz Gonzaga, encontramos o maior número de materiais para análise, a saber: um arquivo digital com o filme *Hoje o galo sou eu*, duas reportagens jornalísticas, duas fotografias e uma fotografia de reportagem jornalística. O Museu do Cangaço nos forneceu duas fotografias. Os materiais recolhidos encontram-se descritos na Tabela 1.

² No museu do Gonzagão, situado na cidade natal de Gonzaga – Exu (Pernambuco) – inaugurado em 13 de dezembro de 1989, as etiquetas dos materiais são baseadas em declarações pessoais de Gonzaga, da esposa Helena e biografias sobre o assunto, principalmente em *O sanfoneiro do riacho da Brígida* de Sival de Sá. Tem como meta principal trabalhar obstinadamente, pela conservação, preservação e divulgação do Parque Aza Branca – Museu do Gonzagão, seu pequeno mundo, seu legado, que foi por ele idealizado e construído, para deixar como herança. Ver www.parqueazabranca.com.br

³ Equipamento da Fundação de Cultura da Cidade do Recife inaugurado no dia 2 de agosto de 2008, com objetivo pesquisar, preservar e difundir a memória de Luiz Gonzaga e da cultura nordestina. Localizado no Pátio de São Pedro – Recife – o Memorial abre as portas para visita ao acervo da exposição permanente, composto por biografia, ponto de consulta ao acervo digital, discos, fotos, livros, instrumentos musicais, exibição de filmes e documentários, além de objetos típicos da cultura sertaneja, harmonizados em projeto expositivo. No pavimento superior, funciona a sala de trabalho, onde os interessados podem agendar visita para pesquisa no vasto acervo. Ver www.recife.pe.gov/mlg

⁴ Com trabalhos reconhecidos no Brasil e exterior, a Fundação Cultural Cabras de Lampião, fundada em 1995 em Serra Talhada (Pernambuco), vem desenvolvendo, ao longo dos anos, ações concernentes aos múltiplos aspectos culturais do homem sertanejo, tornando-se especialista em historiografia do cangaço, na figura de Lampião; na dança do xaxado e na musicalidade. A Fundação Cultural Cabras de Lampião é de personalidade jurídica, sem fins lucrativos e de finalidade cultural. Tornou-se Ponto de Cultura Artes do Cangaço em 2008. Ver www.cabradelampiao.com.br

LOCAL	MATERIAL	OBSERVAÇÕES
Memorial Luiz Gonzaga	Discografia	Gonzaga/parceiros/seguidores
Encartes jornalísticos	Cinco volumes digitalizados do Museu do Gonzagão Seis volumes recorte original doados da coleção de Mávio Fonseca de Holanda	
Bibliografia básica		
Trabalhos acadêmicos	Elaborados em parceria com o Memorial	
Acervo digital (imagens/vídeos)		
Materiais de exposição		
Museu do Cangaço	Encartes jornalísticos	Duas pastas
Bibliografia básica	Três estantes	
Trabalhos acadêmicos		
Materiais de exposição		
Videoteca		
Cordelteca		
Museu do Gonzagão	Fotografias originais	Três pastas
Encartes jornalísticos	Cinco volumes	
Discos		
Bibliografia básica		
	Partituras	

Tabela 1: Materiais dispostos nos museus

A análise destes documentos seguiu os preceitos da análise documental-iconográfica dos materiais arquivados, sejam recortes jornalísticos, fotografias, imagens digitalizadas, vídeos e discos originais. Para Padilha, Bellaguarda, Nelson, Maia e Costa (2017, p. 3), dentre as fontes da pesquisa documental, “incluem-se o texto escrito manual, jornalístico, artigos científicos, atas, teses e dissertações, dentre outros. Como fontes iconográficas normalmente incluem-se as fotografias, filmes, roupas e outros artefatos de momentos e pessoas históricas”.

Padilha et al. (2017) reiteram que a análise do material nas pesquisas históricas tem a documentação como método quando é universo de informações historiográficas, usando técnicas de coleta, observação e tratamento das informações, para tornar os fatos em dados analisáveis. Para ampliar as informações provenientes da documentação-iconográfica, nos valem também das compreensões dos dirigentes dos museus, coletadas a partir de entrevistas semiestruturadas realizadas durante as visitas. Por entendermos que “a entrevista é mais adaptável. As perguntas podem ser reformuladas, e pode-se buscar esclarecimento por meio de questões subsequentes” (Thomas, Nelson & Silverman, 2012, p. 306).

A identidade dos entrevistados pôde ser revelada mediante consentimento do Comitê de Ética da Universidade Federal do Vale do São Francisco⁵ e devida autorização do mesmo.

⁵ A execução da pesquisa está registrada no sistema CEP/CONEP com o CAAE 64258417.7.0000.5196.

RESULTADOS E DISCUSSÕES: AS DANÇAS NOS MUSEUS E A VISÃO DOS DIRIGENTES

Apontaremos o que há de representativo sobre as danças regionais encontradas nos museus supracitados. Representa a atuação de Gonzaga no contexto das danças.

XAXADO

O xaxado é uma das danças de maior expressão na carreira de Gonzaga, visto a aceitação do público por todo o Brasil. Percebemos a participação de Gonzaga nesse contexto a partir de registros jornalísticos encontrados nos arquivos dos museus. A revista *Cruzeiro* em 14 de junho de 1952 lança uma matéria intitulada “Nasce o Xaxá”, nesta aparece Gonzaga claramente ensinando moças a dançarem o xaxado:

Luís Gonzaga, o “Rei do Baião”, acaba de lançar uma nova dança – Inspirou-se nos bailes realizados nas caatingas pelos cangaceiros de Lampião – As Garôtas da TV – Tupi ficaram empolgadas com o ritmo – Brevemente, Luís Gonzaga lançará a sensacional novidade através da Tupi e da Tamoio – Todo mundo vai “xaxear”. (Nasce o Xaxá, 1952)

Nessa reportagem, publicada na revista *O Cruzeiro*, a 14 de junho de 1952, que se encontra no acervo do Museu do Gonzagão e do Memorial Luiz Gonzaga, há um fragmento que diz: “e da sanfona do baião nasceu o novo ritmo. Luis Gonzaga, cantor do nordeste, trouxe para a manhã de sol carioca a poesia agreste das caatingas” (Nasce o Xaxá, 1952). Se atribui a criação do ritmo a Gonzaga, por se tornar conhecido através dele.



Figura 1: Gonzaga ensinando mulheres a “xaxear”

Fonte: Museu do Gonzagão e Memorial Luiz Gonzaga / Nasce o Xaxá, 1952

Na Figura 2 percebemos claramente Gonzaga com sua sanfona ensinando mulheres a praticarem o xaxado. A revista descreve o passo a passo da dança através do roteiro relatado e das imagens dos pés dançantes, observamos que consiste basicamente na elevação frontal do joelho e a pisada firme dos pés no chão em movimentos repetitivos no ritmo da música. Dessa forma percebemos a participação efetiva de Gonzaga junto nessa dança, uma vez que o mesmo, através de sua sanfona toca o ritmo e, por meio de sua representação, demonstra os passos a serem executados na dança. Encontramos uma das imagens da reportagem supracitada nos arquivos digitais do Memorial Luiz Gonzaga, tendo percebido de forma mais clara que Gonzaga toca e dança ensinando os passos do xaxado a essas mulheres, que pareciam interessadas no novo ritmo.



Figura 2: Gonzaga toca enquanto ensina mulheres a xaxar

Fonte: Acervo digital do Memorial Luiz Gonzaga

Nos arquivos digitais e vídeos do Memorial Luiz Gonzaga encontramos a gravação de um filme que retrata Gonzaga e seu trio dançando o xaxado e tocando a música “Olha a pisada” Gonzaga e Zé Dantas (1954, RCA Victor/78 RPM, faixa 01-lado A). O filme é intitulado *Hoje o galo sou eu* (Carvalho, 1957) e foi lançado a 23 de fevereiro de 1957, tem a duração de uma hora e 32 minutos. A direção foi de Aloísio T. de Carvalho, e é caracterizado como gênero comédia.

No Museu do Cangaço encontramos na exposição permanente a representação de cangaceiros do bando de Lampião e Maria Bonita dançando o xaxado armados, pois, tinham que estar à espreita para qualquer ação da volante – forças policiais que atuavam na repressão às lutas empreendidas pelos cangaceiros. Essa representação confirma a tese de que o xaxado como dança surge mesmo antes de Gonzaga se “apossar” do ritmo e inserir elementos.

A imagem abaixo representa os cangaceiros de Lampião dançando xaxado acompanhados de suas parceiras e armamentos, com a seguinte descrição; “mesmo dançando,

em momento algum os cangaceiros separavam-se dos seus equipamentos”. Da esquerda pra direita: Durvinha e Antônio Moreno, Nenê de Luiz Pedro e Barra Nova.



Figura 3: Cangaceiros dançando xaxado

Fonte: Exposição permanente do Museu do Cangaço

Mesmo antes de Gonzaga, a prática do xaxado já existia, não como dança propriamente dita, mas com seu caráter guerreiro e recreativo. Gonzaga ao incorporar o ritmo ao seu repertório, insere música aos movimentos executados. Assim, nos convencemos que Gonzaga, embora não tenha sido o criador do xaxado, foi responsável por difundir-lo. Noutra imagem aparecem os cangaceiros em fila indiana, a descrição da imagem diz: “as marcas no chão eram apagadas pelo último da fila, dificultando o trabalho dos rastejadores” (exposição permanente do Museu do Cangaço). A afirmação refere-se ao movimento de xaxar o chão para apagar as pegadas deixadas, daí entendemos que o surgimento do passo básico do xaxado advém dessa prática, tornando a sua origem associada ao Cangaço.

Gonzaga, nascido na época do reinado do cangaço, admirava Lampião por sua valentia e destemor: “admirava os valentes, os cangaceiros. Lampião, nem se fala” (Sá, 1978, p. 25). Esta influência gerou em si o desejo de lutar pela sua gente, utilizando sua arte como ferramenta, “admirava Lampião, porque via nele a expressão da luta contra as injustiças sociais vividas pelo povo” (Arlégo, 2012, p. 28). Observamos a riqueza desse fenômeno como prática social revolucionária na luta contra as desigualdades da época, e como líder, Lampião torna-se figura de destaque nesse movimento, admirado por uns e odiado por outros.

O cangaço foi caracterizado por ser um movimento de resistência que marcou a história brasileira, como um fenômeno social e histórico que se instalou no Sertão nordestino pelo fim do século XIX até meados do século XX, abrangendo a área de sete estados nordestinos (Silva, 2009). Assim, o xaxado emerge dessa realidade como uma resignificação do cangaço. No ato de dançar, rememora-se esse movimento de resistência.

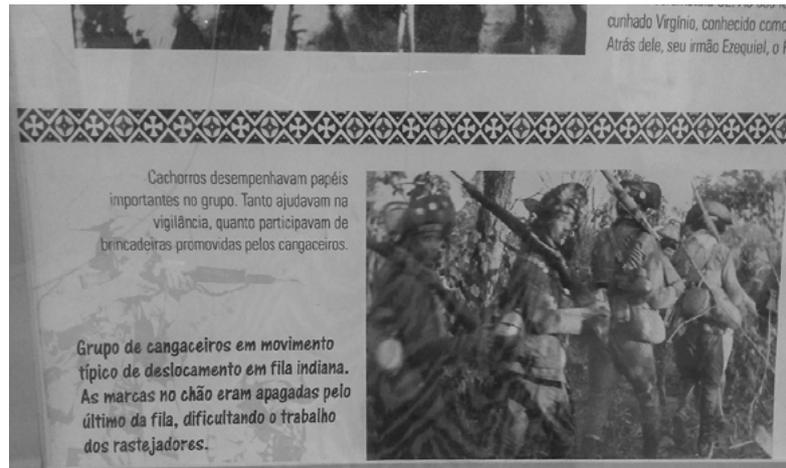


Figura 4: Cangaceiros em fila, “xaxando o chão” para despistar a volante

Fonte: Exposição permanente do Museu do Cangaço

BAIÃO

O baião se popularizou com Gonzaga, embora se comente que sua origem se perde no tempo. Luiz Gonzaga foi responsável por disseminar o ritmo por onde passou. Através de suas músicas reproduzia os passos, demonstrando à plateia a forma de dançar. O papel de Luiz Gonzaga fora, sobretudo, de apresentar esse ritmo ao país. Sobre o baião, em entrevista ao *Jornal da Cidade* – veículo de comunicação da cidade do Recife-PE –, intitulada “Como criei o baião”, Gonzaga declara:

o baião já existia no Nordeste antes, com esse nome. Eu tirei justamente do bojo da viola onde o cantador faz o tempêro para o improvisado, para o repente. Ele costuma cantar fazendo ritmo no bojo da viola e o dedão vai comendo nos cordões. Eu peguei essa batida, criei um jogo melódico e Humberto Teixeira botou a letra. (Como criei o baião, 1975)

Embora seja considerado ícone desse ritmo, a ponto de receber a alcunha de “rei do baião” declara que sua criação não partiu do nada, mas fora fortemente influenciado pelos cantadores de versos improvisados. Apresentamos a reportagem do *Diário de Pernambuco* que aborda esta questão.



Figura 5: Gonzaga e Zédantas, “criadores” do baião
Fonte: Diário de Pernambuco de 08 de agosto de 1988

Nessa reportagem do *Diário de Pernambuco*, de 8 de agosto de 1988, percebemos que é atrelada a origem do ritmo a Gonzaga e seu parceiro. O enunciado da reportagem delata: “da união de Zédantas com Luiz Gonzaga, a discografia da música popular nordestina foi enriquecida de antológicas produções” (Encontro musical cria baião dos dois: Zédantas e Gonzagão, 1988). Embora outras fontes e até mesmo o próprio Gonzaga na sua autobiografia *O sanfoneiro do riacho da Brígida* (Sá, 1978) afirmem que o baião já existia, a reportagem enfatiza o protagonismo dos personagens na disseminação desse ritmo.

Numa reportagem do *Diário de Pernambuco*, de 7 de agosto de 1999, o enunciado reitera “a obra do músico que ensinou aos brasileiros como se dança o baião” (A obra do músico que ensinou os brasileiros como se dança o baião, 1999). Visto a data da publicação podemos perceber que mesmo depois de sua morte Gonzaga continua influenciando as gerações na prática do baião.



Figura 6: Gonzaga dançando baião com Marinês
Fonte: Acervo digital do Memorial Luiz Gonzaga

Nessa foto observamos o trio de Gonzaga tocando, enquanto ele dança o baião com a sua amiga e também cantora Marinês. Percebemos claramente que se trata do baião uma vez que os corpos estão distantes e pelo movimento acelerado dos pés na direção frontal (anterior e posterior) do corpo. Esse fato acontecia frequentemente em suas apresentações, pois Gonzaga prezava por ensinar os passos do ritmo ao público.



Figura 7: Baião no exterior

Fonte: Coleção Mávio Holanda, disponível no Memorial Luiz Gonzaga

A reportagem indica que Gonzaga, para além dos fatos citados, ainda contribuiu para que o baião rompesse as fronteiras do país, sendo apresentado até mesmo no exterior. Vemos assim que o baião tomou proporções inimagináveis até aos olhos do próprio Gonzaga.

XOTE

O xote é uma das obras mais significantes na carreira de Gonzaga, de ritmo mais lento e cadenciado era uma das mais pedidas nos *shows*, uma vez que era a oportunidade que os jovens encontravam para dançar juntos, corpo a corpo. Sobre a origem do xote podemos destacar a partir da reportagem abaixo:

o xote veio do estrangeiro. Então, lá no sertão nós criamos o xote malandro, xote pé de serra, xote de forró, de dança de matuto que não é mais do estilo escocês. É um xote mesmo nosso porque ele tem uma jogada completamente diferente e tem as letras jocosas como: “vem cá cintura fina”, ele conta sempre uma letra bonita ou então uma história jocosa humorística. (*Jornal da Cidade*, 1975)



Figura 8: Família Gonzaga na fazenda Araripe em 1951

Fonte: Acervo digital do Memorial Luiz Gonzaga

A foto acima representa a família Gonzaga num momento de descontração enquanto os casais dançam o xote tocado por Santana e Januário na palhoça do povoado do Araripe em Exu (Pernambuco). Identificamos que se trata do ritmo pelo aproximar dos corpos e o pegar das mãos próximo ao corpo, além da direção lateral dos pés. Embora o xote fosse destaque nas apresentações durante a carreira de Gonzaga, os museus resguardam pouco sobre sua prática. Desse modo a discussão sobre o ritmo não se deu como desejado. Os dados recolhidos remetem à musicalidade e não à dança, propriamente dita.

VISÃO DOS DIRIGENTES

Analisaremos o relato dos dirigentes dos museus quanto à preservação cultural das danças e sua atuação nesse quesito. As entrevistas foram analisadas e retiramos os fragmentos das falas que remetem à preservação cultural realizada no trabalho cotidiano dos museus, proporcionando uma discussão sobre os reais objetivos e efetivação desse trabalho. Os dirigentes entrevistados foram Cleonice Maria, presidente da Fundação Cultural Cabras de Lampião e dirigente do Museu do Cangaço de Serra Talhada (Pernambuco); José Mauro de Alencar Júnior, dirigente do Memorial Luiz Gonzaga – Recife (Pernambuco); Clemilce Cardoso Parente – dirigente da ONG Parque Aza Branca – Museu do Gonzagão – Exu (Pernambuco).

LEGADO CULTURAL

Questionamos os dirigentes a respeito do que se considera legado e a necessidade de preservação e perpetuação do legado de Gonzaga para as gerações futuras. A entrevista apresenta o seguinte questionamento: o que você considera como legado? Qual o legado deixado por Luiz Gonzaga para as danças?

A diversidade de temas. Tudo isso, é... vai calçar o grande legado deixado por Luiz Gonzaga, e por último eu posso citar um exército de artistas que Gonzaga criou né? (...) Porque um homem que tem um legado desse, que teve a visão, a dedicação que ele teve, a cultura não se acaba, não se acaba nunca. Isso aí é artista pra daqui a mil anos o Brasil tá contemplando ele por aí, e batendo palmas. (José Mauro)

Reitera: “o que ele fez de legado aí foi pra três vidas, digo eu. Eu sempre disse isso. Eu digo: uma pessoa que vivesse trezentos anos talvez fizesse o que ele fez!” (José Mauro). O entrevistado reprisa fatos da importância de Gonzaga na cultura nordestina, mostrando que seu legado se estende além do comum e reencontra o rei tanto em suas músicas, como nas músicas de outros artistas, alguns inclusive, “criados” por ele (Gonzaga) e nas suas características pessoais, todas relacionadas com o Nordeste,

foi por isso que ele sempre foi marcado como um cara do Sertão, um cara do gibão⁶ e do chapéu de cangaceiro, mas ele pra mim, ele é um grande artista universal e o legado dele é completamente universal. (José Mauro)

Corroborando da mesma ideia, a dirigente da Parque Aza Branca reforça: “mas o legado de Luiz Gonzaga é inconfundível: a música, a dança, e todos os ritmos de Luiz Gonzaga” (Clemilce Cardoso). “Sem nenhum bairrismo, eu acho que Luiz Gonzaga é assim o rei do forró realmente, que esse legado não vai morrer nunca, que todas as gerações vêm aprendendo e vêm levando adiante” (Clemilce Cardoso).

O principal legado de Gonzaga, segundo a entrevistada, é ter nascido no sertão, viajado o mundo e não ter perdido a identidade sertaneja, nordestina, além de que “é um legado que nunca irá morrer” e são as atuais e futuras gerações que têm o dever de levá-lo adiante.

Ambos entrevistados concordam que o legado de Gonzaga é de grande expressão em cenário nacional e que será perpetuado por longa data. Sua obra será lembrada a partir da divulgação que ainda está sendo realizada por entidades como os museus visitados.

PRESERVAÇÃO HISTÓRICA

Partindo do pressuposto da necessidade da preservação da história, os museus se configuram como locais de perpetuação dessa memória. Dessa forma, questionamos: qual o papel do museu na preservação da história de Luiz Gonzaga? A dirigente da Fundação Cultural Cabras de Lampião entende que “preservar essas... essas vertentes culturais é a gente preservar a história como um todo, né?” (Cleonice Maria).

Porque eu vou saber dizer qual é o nosso papel, enquanto entidade privada, que está fazendo a preservação de uma memória importante pra o nosso

⁶ Vestimenta de couro utilizada pelos vaqueiros na tentativa de proteger o tórax.

país e que a gente a trancos e barrancos mantém um... um museu aberto todos os dias pra população vir visitar, pra vim conhecer, pra vir ter aulas aqui dentro, que é o que a gente faz... (...) a partir do momento que aqui a gente, preserva a história do cangaço, do xaxado, a gente tá também, preservando a memória de Luiz Gonzaga e a musicalidade que ele deixou pra essa... pra esses ritmos, e aí entra o xote, entra o baião, entra a marcha, tudo no mesmo nível de igualdade, porque foram todos ritmos fortes que ele criou e que a gente vê forte hoje, dentro é... das manifestações, e a gente, enquanto museu, tem que preservar essa memória. (Cleonice Maria)

José Mauro refere que “a preservação é [realizada] através de técnicas de conservação de acervo”. Para ele, o museu é a própria expressão de Gonzaga e mostra um Gonzaga vivo, apresentando ao mundo os aspectos que nortearam a vida do rei e a sua importância para a cultura mundial. Além disso, mostra, em várias passagens, os objetivos do museu: “pesquisar, preservar e difundir” a vida e a obra de Gonzaga, considerado um artista muito completo.

Visto isso, os dirigentes consideram que a preservação cultural é de extrema importância, para a obra de Gonzaga continuar se expandindo pelo mundo.

O PAPEL DOS MUSEUS

É interessante entendermos o que os museus fazem no processo de preservação, na perspectiva de contribuir para essa cultura das danças regionais. Perguntamos: de que forma o museu tem contribuído no processo de expansão e preservação do xote, xaxado e baião?

Cleonice Maria enfatiza uma das preocupações do museu: “a gente também se preocupa muito com isso, que é a formação de quem vem pra cá: quem vem buscar história, ele sair com a... a informação do que ele veio atrás”. Referindo-se às escolas, universidades, pesquisadores e visitantes que se dirigem ao museu, Cleonice Maria diz:

o Museu do Cangaço tem esse trabalho, é... não só de preservar mas de difundir, que é mais importante, não adianta eu preservar e ninguém ter acesso porque você tem que preservar e difundir, você tem que fazer por que mais e mais, e mais pessoas tenham acesso a esses, a esses equipamentos né? (Cleonice Maria)

A relação entre as danças dos “cabras” de Lampião e Gonzaga é uma afirmação definitiva, os primeiros consolidaram o xaxado no sertão nordestino, o segundo trouxe as danças para os salões e expandiu-as pelo país, ou seja, “quem deu a identidade musical do xaxado foi Luiz Gonzaga” (Cleonice Maria). Um legado que continua sendo difundido pelo Museu do Cangaço, sobretudo, através do grupo Cabras de Lampião.

Na fala de José Mauro: “qual é o papel do Memorial? Pesquisar, ir atrás. Preservar, salvaguarda de acervo e difundir, espalhar o legado de Luiz Gonzaga. (...) Tem a missão de pesquisar, preservar e difundir o legado de Luiz Gonzaga – o Rei do Baião”. Sobre a difusão da cultura, ele considera:

através dos trabalhos públicos do Memorial, não é só a questão de se abrir a porta para uma visita, uma mediação básica. Nós temos também um trabalho mais profundo, onde o pesquisador pode agendar e consultar o acervo. (...) Então, a difusão também dá-se através de oficinas, de palestras, de exposição itinerante, os eventos festivos que a gente promove aqui no Pátio São Pedro. (José Mauro)

Nesse mesmo trabalho, o Parque Aza Branca busca:

preservar essa cultura de Luiz Gonzaga, sobretudo, a música e a dança é... trazendo sempre pessoas para o Parque, promovendo festas que é onde as pessoas participam e a predominância é do forró, trazendo artistas, seguidores de Luiz Gonzaga pra fortalecer o forró diante das pessoas que estão lá. (Clemilce Cardoso)

Clemilce Cardoso entende que “participando dessa festa e... levando de volta aquilo que aprenderam aqui, né, promove esse intercâmbio cultural da música de Luiz Gonzaga”.

Clemilce Cardoso considera que a principal forma para manter viva a história e a produção do “rei do baião” é através da música, das festas, da dança e passar para os mais novos a importância desta cultura: “a gente tem como princípio que no Parque Aza Branca não toca outras músicas, só forró, e só recebe lá, forrozeiros. Isso não é nem uma discriminação com ninguém é apenas pra retroalimentar o forró implantado por Luiz Gonzaga”. Percebe-se que cada um dos museus, à sua maneira, realiza tarefas na tentativa de salvaguardar esse patrimônio.

CONTRIBUIÇÃO DO ESTADO

Percebida a necessidade de preservação nas falas dos entrevistados, vimos quão árdua e ao mesmo tempo satisfatória é essa busca. Encontramos nos seus relatos uma cobrança de investimento mais assíduo por parte do Estado enquanto entidade política, seja na esfera municipal, estadual ou federal. Nas palavras de Cleonice Maria: “acho o estado um descaso no que se refere ao nosso patrimônio, nossa memória”, “o poder público, infelizmente, ele não contribui pra que a memória do nosso país seja preservada”. “Então, isso tem que ser sempre registrado, essa ausência do Estado com a memória brasileira”.

Nestas e noutras falas, a entrevistada critica severamente o poder público por conta do descaso para com a cultura brasileira, sobretudo no que diz respeito à preservação. Além de falar sobre as dificuldades de manter viva a memória de personalidades que ela descreve durante toda a entrevista como “mitos” do Brasil, dentre os quais, o destaque para Luiz Gonzaga e Lampião.

Clemilce Cardoso retrata a situação no Museu do Gonzagão: “o Estado tem contribuído muito pouco, nada. Nesses últimos seis anos, o Estado não contribuiu com nada no Parque Aza Branca”. Reforça:

aliás, eles num se interessam nem de saber se o museu existe mais, se tem alguma coisa lá pra fazer, porque nós já recorremos, nós vivemos assim um momento de dificuldades, e já recorremos mil vezes e num dão resposta, não se pronunciam. (Clemilce Cardoso)

Mais uma vez a entrevistada retoma a questão da não participação do Estado na preservação da cultura. Para a conservação do museu, os integrantes usam da criatividade para preservar e difundir a história de Gonzaga e sua importância para o Nordeste e para a cultura brasileira: “estamos levando com muita dificuldade, mas, graças a Deus, tá... tá se sustentando” (Clemilce Cardoso). A entrevistada fala das dificuldades que é manter o Museu do Gonzagão funcionando, em função da falta de interesse do poder público. Essa crítica também foi ressaltada por Cleonice Maria, do Museu do Cangaço de Serra Talhada. Apesar disso, ela compreende que a principal preocupação é “preservar a cultura” e a não deixar morrer.

Já com o Memorial Luiz Gonzaga acontece diferente, uma vez que o equipamento é subsidiado pela Secretaria de Cultura da capital do Estado de Pernambuco (Recife) que dá suporte ao mesmo. Segundo José Mauro, o papel da prefeitura consiste em “manter o equipamento, a infraestrutura, a promoção do equipamento”.

Memorial Luiz Gonzaga é o Estado, é o município, representado através desse trabalho público desenvolvido pelo equipamento. Então é isso que a gente vem desenvolvendo, é que o equipamento vem desenvolvendo, então é esse o grande trabalho, que nasceu, essa é a grande função pra que obra ele foi criado. (José Mauro)

A função está na manutenção da vida do artista – Luiz Gonzaga. Ou seja, buscando mostrar para o mundo quem foi o rei da música nordestina, José Mauro explica que, para ele e para o museu, “essa é a grande função para que ele foi criado”.

DESAFIOS

É comum aos entrevistados o discurso sobre os obstáculos encontrados da lida diária dos museus, sendo preocupação constante o futuro desses espaços.

E aí, é... seria... muito... muito milagre né, mas seria muito bom que a gente tivesse o olhar do Estado mais preocupado com isso daí, porque, realmente, deixa a gente, vamos dizer, um pouco sem estímulo. (...) O nosso patrimônio pode acabar logo, logo, porque não tem uma preocupação né, de é... do poder público com ele. (Cleonice Maria)

Mostrando a importância de manter viva a memória de Lampião e Luiz Gonzaga, a entrevistada propõe uma luta constante: a de repassar sem descanso para todas as gerações a mensagem criada por esses grandes sertanejos pernambucanos. Nesse mesmo contexto:

eu acho que os desafios maiores são falta de... são a falta de divulgação. A gente não tem, divulgar é caro, custa caro, nós não temos como fazer divulgação, porque a gente não tem recurso pra divulgação. (...) é falta de recurso, recurso pra tudo, pra sustentar o Museu, pra promover a... as festividades, pra fazer aquilo que a gente gostaria de fazer como promoção cultural e pra divulgar, que podia ser divulgado através de rádio, de televisão, mas a gente não tem como divulgar porque a gente não tem recurso pra isso. (Clemilce Cardoso)

A entrevistada reitera a garra para continuar expandindo a memória de Luiz Gonzaga. Para ela, o mais importante, além de superar dificuldades, é fazer com que essa história continue se perpetuando. Nesse aspecto, a entidade busca meios de fazer com que o Estado se sensibilize que esta é uma luta de todos, e o poder público não pode se furtar a encampar sua permanência: “nós não sabemos como será, até onde vai nossa condição de manter com esse recurso que a gente arrecada dos turistas, que as coisas estão cada dia mais difíceis, e a gente tem uma preocupação constante nesse sentido” (Clemilce Cardoso).

Apontamos a fala de José Mauro neste quesito: “o desafio maior talvez seja a manutenção, mas a gente consegue sempre. A Fundação sempre tá fazendo manutenção. Eu não vejo desafio assim pra o legado de Luiz Gonzaga, sabe?”. Ao analisarmos o excerto, percebemos que esta talvez seja uma das situações mais confortáveis dentre os museus visitados.

CONCLUSÕES

Nos museus visitados encontramos a representatividade dos ritmos nos materiais arquivados neles. A análise documental nos fez perceber que Gonzaga foi um relevante personagem para a elaboração da cultura nordestina, especificamente, a partir das danças sertanejas. Nós procuramos analisar estes documentos e perceber o que continha neles que nos auxiliasse a entender como ocorreu essa participação de Gonzaga.

Dentre os materiais dispostos, analisamos o da exposição permanente, os recortes jornalísticos arquivados, os arquivos digitais (vídeos e fotos), o acervo fonográfico, dentre outros elementos. Desse modo consideramos que Gonzaga quando esteve no auge da sua carreira, usou de sua influência para ganhar adeptos aos ritmos, sobretudo o xote, o xaxado e o baião, que são os ritmos elencados para esta análise. Os documentos analisados imprimem a imagem de um Gonzaga “professor” dos ritmos, onde literalmente pratica os passos, inclusive incrementando-os e levando-os por onde passava para apresentá-los para todo o Brasil. Imagens, filmes, vídeos e recortes são dispostos no decorrer do trabalho, demonstrando efetivamente essa questão. Desse modo, percebemos que os museus cumprem uma função pedagógica no ensino destas danças e se tornam importantes elementos de pesquisa e compreensão para os ritmos supracitados.

Noutro momento, analisando as falas dos dirigentes dos museus, concluímos que Gonzaga é um ser digno de representatividade mediante o seu trabalho. Percebemos que os museus têm tentado a todo custo manter viva a obra de Gonzaga com seu trabalho de preservação, embora muito ainda precise ser feito, dado que, na maioria dos museus, o Estado tem se mantido omissos nessa questão. Mesmo assim os museus promovem oficinas, palestras e ações que proporcionam maior divulgação do legado de Gonzaga, cumprindo o papel de perpetuar a prática das danças através do ensino e divulgação das mesmas.

No tocante à preservação histórica do legado de Gonzaga, percebemos que os museus possuem em seu acervo um rico contingente de material de acesso à história. Retratar o que foi encontrado neles sobre estas práticas e por fim analisamos o relato dos seus dirigentes. Cada museu, à sua maneira, estabelece diretrizes de trabalho de preservação, porém comungam num objetivo: a manutenção do legado de Gonzaga que resguarda esse aparato cultural das raízes nordestinas no que concerne aos ritmos sertanejos que ocorrem na sociedade.

Gonzaga foi um personagem peculiar da cultura nordestina, fazendo-se realmente necessária essa preservação para que as futuras gerações compartilhem desses ensinamentos. O xote, o xaxado e o baião têm laços extremamente fortes com Gonzaga. Os museus visitados, cumprindo o papel de preservação da memória de Luiz Gonzaga refletem a ideia do protagonismo dele junto às danças regionais. Seus arquivos guardam a história de Gonzaga e seu envolvimento com as danças. Vemos no material analisado que no decorrer de sua trajetória este se dedica a difundir uma cultura das danças regionais que até então o restante do país desconhecia. A partir de Gonzaga, o xote, xaxado e baião passam a ser conhecidos, praticados e apreciados pelo Brasil e também por muitos países do mundo. Através de suas letras, apresentações e dos conteúdos dos museus preocupados com a perpetuação da sua memória, o “rei do baião” ensina ao público as danças que o consagraram.

REFERÊNCIAS

- A obra do músico que ensinou os brasileiros como se dança o baião (1999, 07 de agosto). *Diário de Pernambuco*.
- Arlégo, E. (2012). *Luiz Gonzaga: centenário do Rei do Baião*. Recife: Edições Edificantes.
- Bernardes, D. M. (2007). Notas sobre a formação social do Nordeste. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, 71, 41-79. <https://doi.org/10.1590/S0102-64452007000200003>
- Bhabha, H. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
- Brasileiro, L. T. (2010). A dança é uma manifestação artística que tem presença marcante na cultura popular brasileira. *Pro-Posições*, 21(3), 135-153. <https://doi.org/10.1590/S0103-73072010000300009>
- Carvalho, A. T. (Realizador). (1957). *Hoje o galo sou eu* [Filme]. Brasil: TV Tupi.
- Como criei o baião (1975). *Jornal da Cidade*.

- Dreyfus, D. (2012). *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34.
- Encontro musical cria baião dos dois: Zédantas e Gonzagão (1988, 08 de agosto). *Diário de Pernambuco*.
- Gonzaga, L. & Dantas, Z. (1954). Olha a pisada. In *A história do Nordeste* [78 RPM]. Rio de Janeiro: RCA Victor.
- Lança, M. (2019, 14 de janeiro). Aquilo que existe nos museus e nos arquivos pode ser dito de outra maneira, conversa com António Camões Gouveia. *Buala*. Retirado de <https://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/aquilo-que-existe-nos-museus-e-nos-arquivos-pode-ser-dito-de-outra-maneira-conversa-c>
- Libâneo, J. C. (2013). *Didática*. São Paulo: Cortez.
- Melo, V. A, Drumond, M., Fortes, R. & Santos, J. M. C. M. (2013). *Pesquisa histórica e história do esporte*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Nasce o Xaxá (1952, 14 de junho). *Revista Cruzeiro*.
- Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- Padilha M. I., Bellaguarda, M. L. R., Nelson, S., Maia, A. R. G. & Costa, R. (2017). O uso das fontes na condução da pesquisa histórica. *Texto Contexto Enfermagem*, 26, 2-10. <https://doi.org/10.1590/0104-07072017002760017>
- Pimentel, I. (2013, 20 de fevereiro). Será que a História nos pode fornecer algo de preventivo e “anular o destino”? [Post em blogue]. Retirado de <http://irenepimentel.blogspot.com/2013/02/sera-que-historia-nos-pode-fornecer.html>
- Pinto, S. L. A. (2013). Museu e arquivo como lugares de memória. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 11, 89-102. <https://doi.org/10.26512/museologia.v2i3.16689>
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15. Retirado de http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf
- Russi, A. & Abreu, R. (2019). “Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. *Horizontes Antropológicos*, 25(53), 17-46. <https://doi.org/10.1590/s0104-71832019000100002>
- Sá, S. (1978). *O sanfoneiro do riacho do Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga – Rei do Baião*. Brasília: Thesaurus.
- Sarlo, B. (2007). *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Silva, C. L. (2009). *Entre a cruz e o punhal: a dialética histórica do rei do cangaço*. Serra Talhada-PE: Esdras Graphic.
- Thomas, J. R., Nelson, J. K. & Silverman, S. J. (2012). *Métodos de pesquisa em atividade física*. Porto Alegre: Artmed.

NOTA BIOGRÁFICAS

Carla Almeida é professora do Departamento de Educação Física da Faculdade de Formação de Professores de Serra Talhada – Autarquia Educacional de Serra Talhada – AESET, Mestre pela Universidade Federal do Vale do São Francisco.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8560-5348>

Email: carla.evilane@hotmail.com

Morada: Rua Vicente Saraiva, 230, Centro Exu-PE-Brasil

Bruno Abrahão é doutor (2010), em Educação Física pela Universidade Gama Filho. É Professor Adjunto do Departamento de Educação Física, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia (UFBA). Leciona e orienta no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFBA na linha de pesquisa Lazer, Cultura Corporal e Educação. É um dos coordenadores do grupo de pesquisa CORPO Cotidiano Resgate Pesquisa e Orientação da UFBA.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0155-8500>

Email: bruno.abraha@ufba.br

Morada: Av. Reitor Miguel Calmon, s/n – Vale do Canela, Salvador - BA, 40110-100

Francisco Caldas é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano, é mestre em Educação Física pela Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF). Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É membro do grupo de pesquisa CORPO Cotidiano Resgate Pesquisa e Orientação da UFBA.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5542-2436>

Email: demetriuscaldas@hotmail.com

Morada: Rua 43 nº 50, Jatobá, Petrolina-PE - Brasil

Submetido: 20/05/2020

Aceite: 08/09/2020

VARIA | VARIA

CRÍTICA À REALIDADE EM *TERRA SONÂMBULA* E *CHUVA BRABA*: CULTURA, LIRISMO E MEMÓRIAS

Martins Mapera

Faculdade de Ciências Sociais e Humanidades, Universidade Zambeze, Moçambique

RESUMO

Os romances de Manuel Lopes e Mia Couto foram escritos em momentos históricos e políticos diferentes. Enquanto *Chuva braba* foi publicado em 1956, antes das guerras de libertação das antigas colónias portuguesas, *Terra sonâmbula* veio à estampa em 1992, depois da independência de Moçambique. No primeiro caso, os problemas da seca que assolaram Cabo Verde e a consequente pobreza extrema, que levou ao êxodo massivo dos cabo-verdianos para a Europa e a América e, no segundo, a guerra dos 16 anos, que devastou Moçambique e provocou deslocação das pessoas para regiões seguras e para os países vizinhos, fazem com que as duas obras partilhem traços de instabilidade, insegurança e desassossego das personagens, permitindo a liricização das vivências em contextos da guerra e da miséria que concorrem para o aluimento do ser humano. Deste modo, os dois romances configuram espaços férteis para uma análise comparística dos eventos romanescos, intuindo que a cultura, Literatura, Sociologia e Filosofia (re)criam formas críticas sobre a construção de estados e nações, os quais se caracterizam por compreensão da realidade a partir de história e memórias.

PALAVRAS-CHAVE

cultura; literatura; realidade; lirismo; estado; sociedade

CRITIQUE TO REALITY IN *TERRA SONÂMBULA* AND *CHUVA BRABA*: CULTURE, LYRICISM AND MEMORIES

ABSTRACT

The novels by Manuel Lopes and Mia Couto were written in different historical and political times. Whilst *Chuva braba* was published in 1956, before the struggles for the liberation of the Portuguese colonies, *Terra sonâmbula* came to press in 1992, after the independence of Mozambique. The fact that, in the first novel, the drought problems that hit Cape Verde, followed by extreme poverty, urging a massive emigration of Cape Verdeans to Europe and America and that, in the second novel, the 16-year war that devastated Mozambique, flushing people out to find secure places, allowed the two pieces to share traces of unrest, insecurity, and disquiet of their characters, lyricizing life in war and poverty contexts that lead the human being to his ruin. Therefore, both novels offer a fertile soil for a comparative analysis of the fictional events. To that end, it is assumed that culture, Literature, Sociology, and Philosophy re(create) review patterns about the creation of states and nations characterized by the comprehension of reality through history and memory.

KEYWORDS

culture; literature; reality; lyricism; state; society

Este texto deriva da pesquisa intitulada “Realismo e lirismo em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, e *Chuva braba*, de Manuel Lopes”, realizada entre 2010 e 2014 no contexto do Programa Doutoral em Estudos Culturais, cuja tese foi defendida em 2014, no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro (Mapera, 2014). Ao retomar um dos capítulos do estudo, pretende-se não somente reaproveitar o material que, muitas vezes, apenas tem utilidade para efeitos de conclusão de cursos académicos e acaba no esquecimento simbólico, sem o devido uso para a vida, como também mostrar de que maneira a semiótica romanesca se intersecta com a sintaxe da cultura, Antropologia, Sociologia e política no complexo processo de construção das nações. Esse cruzamento é naturalmente preponderante, porque os Estudos Literários confundem-se, de alguma forma, com a abordagem cultural, com as vivências e com os hábitos.

O significado da cultura, para a Semiótica da Literatura, surge da relação do ser humano com o mundo; das personagens com a realidade e com o quotidiano, com as virtudes e com os desassossegos prementes. As personagens de Manuel Lopes, por exemplo, encarnam a miséria provocada pela estiagem sofrida pelo arquipélago de Cabo Verde, na primeira metade do século passado, e as de Mia Couto interpretam o deambulismo dramático da guerra que se acendeu logo depois da independência de Moçambique, em 1975, e que se prolongou por mais de década e meia até 1992. Tanto num como noutro caso, a reflexão sobre a vida esteve sempre alinhada ao comportamento humano e, por isso, era preciso reinventar a cultura eminentemente ameaçada pelas mortes, pela angústia agudizada pela pobreza, discriminação e pelos estereótipos diversos. Como se poderá notar, o texto retoma uma parte importante desse estudo, considerando, essencialmente, o capítulo dois sobre “romance e construção de um ideário social” (Mapera, 2014, pp. 43-63).

Fascinados pela crítica romanesca de Manuel Lopes e Mia Couto, somos levados, numa primeira reacção, a entender que os problemas da seca, em Cabo Verde, e as guerras calamitosas, que ocorrem década-após-década em Moçambique, contribuem para o surgimento de estereótipos e assimetrias sociais e culturais no espaço lusófono, mas ajudam-nos, também, a construir memórias, histórias, utopias e promessas líricas nos nossos territórios.

ROMANCE, CONCEITOS E PERCEPÇÕES: O REALISMO E O LIRISMO

António Manuel Ferreira escreveu algo interessante no seu capítulo intitulado “As dores da tristeza: o romance *Rainha da noite*, de João Paulo Borges Coelho”, nos seguintes termos: “na literatura moçambicana contemporânea, há um predomínio canónico dos narradores com vocação romanesca” (Ferreira, 2015, p. 43). É um facto irrefutável, na medida em que os autores moçambicanos são de uma cultura lírica, habitando um território de forte tradição do conto e de narração de histórias à volta da fogueira. Curiosamente, esta realidade observa-se, igualmente, nos restantes países africanos de língua portuguesa, incluindo Cabo Verde, em que, mesmo perante a escrita poética, se nota uma tendência narratológica.

Georg Lukács e Mikhail Bakhtin (1976, pp. 159-160), em *Problemi di teoria del romanzo*, relacionam a sua génese com a Revolução Francesa, cuja consequência foi o restabelecimento de uma nova ordem social que eliminou os problemas dos “fantasmas do período romano”, salvaguardando o poder de representação da vida quotidiana. Apesar de reconhecerem entre a epopeia e o romance afinidades homológicas e funcionais, os dois ensaístas centraram a sua discussão na diversidade formal e temática que os distingue.

Desta feita, poder-se-á afirmar que os processos artísticos e a expressão epicizante das memórias culturais tornaram o romance uma construção genológica defluente da tradicional literatura folclórica que se ocupa do realismo como pressuposto de um imaginário reificador das contradições da vida. É nestes termos que Georg Lukács, no seu livro intitulado *Teoria do romance*, atenta que os primeiros estetas do romance o consideram “irónico”, em virtude de reconhecer e, ao mesmo tempo, anular a vitalidade da subjetividade na sua estrutura linguístico-pragmática (Lukács, 1989, p. 83).

No passado, a efabulação romanesca desempenhava a função de documentarismo, porquanto se encarregava de fazer o registo das memórias fundamentais da sociedade. A estratégia contemporânea das novas formas memoriais remonta à última década do século XIX, e radica numa dimensão interdisciplinar para a qual contribuiu uma plêiade de psicólogos, dos quais se destaca Bergson (2006), por causa do seu importante estudo sobre a relação do corpo com o espírito face à modernidade.

Na prática, este artigo procura responder às questões imanentes ao enquadramento dos romances de Manuel Lopes e de Mia Couto no domínio de uma cultura literária socializadora e memorialista, na medida em que, parte significativa, senão toda a sua obra, encerra um núcleo de potencialidades estéticas, conciliáveis com a construção romanesca desenvolvida na atualidade.

As tendências sociológicas forneceram, portanto, o maior número de iniciativas interessantes para uma abordagem comparística, com o intuito de aferir os principais processos literários que estabelecem os pontos de encontro e de afastamento das duas realidades africanas. O ramo da literatura comparada permite, neste caso, diagnosticar as correlações estético-pragmáticas que caracterizam os romances de Manuel Lopes e de Mia Couto.

Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (2001, pp. 157-158), considerando que o processo literário pressupõe discernimento e descrições nos domínios linguístico-pragmático, social e cultural, ou melhor e, admitindo, por outro lado, a existência de autênticas eventualidades de alteridade na concepção ideológica das identidades culturais na formação de uma nação una e indivisível, defendem que é realizável e apetecível incrementar uma ideologia comparativa em redor de uma mesma literatura. Este juízo contrapõe-se a uma das mais difundidas concepções da Literatura Comparada da escola francesa. Tais postulados foram propostos por René Wellek e Austin Warren (1971, p. 60), na sua *Teoria da literatura*, ao considerarem improvável a “distinção metodológica” entre um estudo de Shakespeare em França e um outro sobre o mesmo na Inglaterra setecentista. O que Wellek e Warren pretendem dizer é que o campo dos Estudos Comparados da Literatura não deve ser encarado apenas de forma reducionista. É mais produtivo e

menos arriscado relacionar a Literatura Comparada com o estudo da literatura na sua globalidade, ou seja, com a literatura “geral” ou “universal”. O empreendimento de um estudo comparado menos irredutível vem credibilizar a sua importância nas literaturas decorrentes do sistema ideológico colonial, como é o caso de Moçambique e Cabo Verde. Nestes e noutros países africanos falantes de língua portuguesa, e principalmente durante o período da dominação colonial propriamente dita, os níveis de diferenciação dos sistemas e culturas são mais acentuados e particularmente relevantes.

Ao estudar-se as literaturas dos países africanos de língua portuguesa, acende-se uma discussão terminológica e conceptual à volta da chamada literatura que assume os matizes do sistema colonial em oposição ao que se pode considerar literatura africana de língua portuguesa, ou, segundo Manuel Ferreira, literatura africana de expressão portuguesa. No caso da chamada literatura colonial, Manuel Ferreira considera-a como aquela sobre a qual se desenvolve o pensamento da universalidade do homem europeu. Porém, as literaturas africanas veiculam a capacidade de apreensão e reprodução do africano. Sobre este mesmo propósito, Pires Laranjeira (1995, p. 26) concebe uma dimensão de alteridade entre a literatura colonial e a literatura africana de língua portuguesa, de certa forma agónica, ao encarar que os textos literários considerados como “de cor local” dedicavam atenção à abordagem da temática da colonização, em que as figuras de brancos ou de negros eram representadas com um teor hermenêutico ambivalente. Por isso, a concepção ideológica da “literatura colonial” em relação à literatura produzida em língua portuguesa nos países africanos é, segundo Manuel Ferreira (citado em Laranjeira, 1995, p. 26), descoincidente da interpretação que se faz sobre o mesmo conceito no Brasil:

em África, [literatura colonial] significa a literatura escrita e publicada, na maioria esmagadora, por portugueses de torna-viagem, numa perspectiva de exotismo, evasionismo, preconceito racial e reiteração colonial e colonialista, em que a visão de mundo, o foco narrativo e as personagens principais eram de brancos, colonos ou viajantes, e, quando integravam os negros, eram estes avaliados superficialmente, de modo exógeno, folclórico e etnocêntrico, sem profundidade cultural, psicológica, sentimental e intelectual. (Laranjeira, 1995, p. 26)

O interesse da crítica em torno do discernimento da literatura africana fez com que Russel Hamilton (1984, p. 15) considerasse, para o caso da literatura moçambicana, uma ambivalência de designação que permite várias interpretações na aferição dos valores estéticos de originalidade moçambicana. Ele defende que, no quadro do espaço literário moçambicano, devem ser adoptadas duas designações de produção literária: por um lado, a “literatura de Moçambique” e por outro, a “literatura em Moçambique”. Vista desta forma, a caracterização da literatura moçambicana pressupõe uma relação estritamente histórica ligada à sua génese e à produção genológica.

Por isso, para permitir que se faça uma abordagem sucinta e eficaz da literatura moçambicana é fundamental considerar as propostas de Gilberto Matusse (1998, p. 47)

segundo as quais, nos casos de literaturas emergentes de situações coloniais, impõe-se, opcional e preferencialmente, a “metodologia comparatista” para esclarecer e justificar a realidade da direcção que se deve seguir para um estudo mais acutilante da Literatura Comparada.

É assumindo a ocorrência destas clivagens conceptuais que julgo fundamental optar-se por um estudo desta natureza. Isto deve-se ao facto de que tanto Moçambique como Cabo Verde foram colónias portuguesas – países que nasceram devedores das fontes e, por isso obrigados às influências e condenados a uma “dívida externa” do ponto de vista cultural, para usar a terminologia inspirada de Leyla Perrone-Moisés (1985, citada por Trigo, s.d., p. 32). Assim, nota-se até que ponto se pode falar da existência das literaturas específicas dos países africanos de língua portuguesa, refletindo sobre a imagem produzida pelo realismo e lirismo na literatura de Cabo Verde e de Moçambique. Com efeito, destaca-se a forma como Manuel Lopes e Mia Couto exploram as temáticas específicas da seca e da guerra em momentos e espaços distintos da literatura africana. Também se estuda o impacto causado nas personagens pelas dramáticas situações de pobreza que caracterizam os dois países.

A narração dramática da seca em Cabo Verde e da guerra em Moçambique representa uma necessidade privilegiada na escrita literária, explorando, deliberadamente, dimensões significativas da linguagem de modo intrinsecamente particular. Se, por um lado, os escritores parecem não poder resistir à tentação de abordar estes temas dominantes, por outro, transformam-nos, nos diferentes contextos socioculturais, em factores que contribuem para a maturação da consciência social, permitindo a emergência das mudanças, dando lugar a uma nova forma de conceber a vida e de desenvolver a cultura e a arte.

Enquanto *Chuva braba* descreve o dilema do processo colonial e o problema da estiagem, e *Terra sonâmbula* narrativiza os efeitos da pobreza e da guerra fratricida, desenvolvem-se nos dois romances, ainda que em contextos diferentes, padrões histórico-culturais que reivindicam identidades próprias, visando a concepção de mecanismos internos para a sobrevivência das sociedades.

A narração que acompanha a angústia provocada pela seca e pela guerra e suas consequências deixa em evidência a alusão implícita à clara necessidade de mudanças que se operaram posteriormente em diferentes campos da vida dos dois países. Por isso, as vozes de dimensão lírica e realista, que emergem das personagens protagonistas, traçam um novo quadro de visão colectiva contra as tristes realidades do quotidiano.

A contemplação lírica discernível nos romances representa a expressão mais arrojada do misto de perplexidade e de nostalgia perante as paisagens e os acontecimentos históricos. Tal facto desperta a atenção do público leitor que se interessa cada vez mais em estabelecer um diálogo com as obras: “criador enceta (imaginária ou realmente) com o seu público-interlocutor (mesmo se por vezes, este público é ele próprio) um diálogo que nunca é gratuito, e pretende comover, convencer, informar, consolidar, libertar ou desesperar” (Escarpit, 1969, p. 167).

O diálogo é funcional, porque erige centros de correlação entre os autores e o público a quem as obras são dirigidas. Para muitos autores, a construção do romance estruturalmente lírico e realista é mais profícua no que diz respeito à mudança de consciência relativamente ao estado de coisas que caracterizam o ambiente social em conformidade com o tempo e espaço.

Os autores conquistaram, realmente, a adesão dos seus leitores, através da simplicidade, verosimilhança e simpatia estética e temática, porque estas características se aproximam da realidade das sociedades, conferindo liberdade e oportunidade para a discussão simbólica dos problemas de interesse social, cultural e ideológico.

A heterotopia conflituosa nos romances de Manuel Lopes e de Mia Couto encerra um realismo que caminha de mãos dadas com o lirismo. Os factos imaginários que constituem o universo das intrigas são os aspectos mais impressionantes, mas não mais extraordinários que a convocação do interesse estético da escrita literária da realidade. Portanto, a eleição da modalidade lírica, embora suponha como postulado a “irrealidade”¹ do que não é conforme às leis naturais da vida, tem valor porque procura resgatar as obras do sistema de evidências comuns.

Para além da língua, dos códigos genológicos e dos traços modais realistas e líricos, os romances têm ainda que ver com as exigências particulares das sociedades (Escarpit, 1969, pp. 174-175). Acresce ainda, nos romances em questão, a particular recriação da escrita, adaptando-a à linguagem natural do povo, a língua do dia-a-dia das pessoas, um facto especialmente relevante nas obras de Mia Couto.

CRIOLIDADE, ESTEREÓTIPO, MITO E ALTERIDADE

Abordar o tema da criouldade em literatura de língua portuguesa é um desafio. Tal facto é incontornável, quando se trata de analisar uma obra literária escrita por um autor com raízes crioulas, tendo em conta a história que liga Cabo Verde à cultura portuguesa. Trata-se de uma dicotomia que se manifesta na escrita literária cabo-verdiana. Esta visão binária remete-nos para as relações multidisciplinares entre a Linguística e a Literatura, o que requer um diálogo permanente entre estes dois ramos de conhecimento. Lembre-se que o arquipélago de Cabo Verde foi uma das poucas colónias portuguesas em que a língua portuguesa não só ocupa o estatuto de língua segunda (L2), como é a segunda língua falada no país: “ocê sabe que nós aqui só papiamos duas línguas, nhô Joquinha: português e crioulo. Não sabemos mais nada” (Lopes, 1997, p. 102).

As particularidades que distinguem a literatura cabo-verdiana de outras literaturas de língua portuguesa devem-se, em parte, e fundamentalmente, à forma como o Crioulo, enquanto língua socialmente activa, condiciona a visão do mundo². Por isso,

¹ Vergílio Ferreira (2005, p. 80), em *Aparição*, diz que “há uma vida atrás da vida, uma irrealidade presente na realidade, mundo das formas de névoa, mundo incoercível e fugidio, mundo da surpresa e do aviso”.

² De acordo com os argumentos com que Mesquitela Lima (citado em Gomes, 2008) discute a temática da língua e cultura cabo-verdianas, o “crioulo” é descrito como “elemento cultural que mais assume, fixa e expressa os valores cabo-verdianos”, cristalizando a “memória com um sentimento de identidade que conjuga todo o arquipélago e se estende à diáspora, gerando uma consciência de grupo bem demarcada” (Lima, citado em Gomes, 2008, p. 98). Na sua meditação, Mesquitela

os processos de análise do romance de Manuel Lopes têm de ter em conta este factor histórico. A análise de uma obra romanesca não pode descurar os contextos social e histórico em que se enquadra.

O estudo das literaturas particulares tem responsabilidades acrescidas ainda, pois deve pôr em relevo os aspectos essenciais do processo de construção de um pensamento formal da vida de um povo, as suas características estéticas, a língua, os elementos culturais e outras características. Para o caso particular de Cabo Verde, por exemplo, não se pode imaginar que terá sido obra acabada a publicação de *Arquipélago* (1935), de Jorge Barbosa, ou a criação da revista *Claridade*, em 1936. Pois, desde sempre, as idiossincrasias artísticas e culturais foram (são) tónica da arte literária nacional, “só que a especificidade era uma antes da *Claridade* e outra depois da *Claridade*” (Ferreira, 1989, p. 187)³, e continuam constituindo motivo de grandes debates ao nível da classe intelectual, na tentativa de incorporar novos paradigmas que despontam com as novas gerações de escritores.

Com efeito, este artigo centra-se na relação que se estabelece entre a língua crioula, cultura e literatura, e a forma como esse hibridismo se manifesta na narrativa produzida em língua portuguesa⁴, em Cabo Verde. Ocorrem na obra de Manuel Lopes factores de universalidade estética, que realçam a real densidade, pertinência e racionalidade da temática de *Chuva braba*.

A vida na ilha é uma espécie de um ponto de convergência no espaço e no tempo que o cabo-verdiano utiliza para a própria afirmação identitária. Da condição de insularidade, resultaram comprometimentos e convências, cedências e aproximações, hibridismo de europeus e africanos, gerando o cabo-verdiano pela indispensável necessidade de comunicação e de sobrevivência. A sua própria língua, o Crioulo, traduz a expressividade no olhar e no cantar, na saudade da morna⁵, a insinuação da sensualidade, o valor que se presta à sua gastronomia, enfim, a manifestação expressiva e prática da sua cultura.

A criouliidade agrega estes aspectos todos que tornam Cabo Verde uma realidade substancialmente diferente de outros países. Deste pano de fundo, os traços de uma caboverdianidade estão inscritos sobre o denominador comum da ilha, nomeadamente

Lima (citado em Gomes, 2008) reclama a consideração do Crioulo como língua com a designação de cabo-verdiano.

³ Manuel Ferreira (1989), no capítulo sobre “O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido”, publicado no livro *O discurso no percurso africano I*, analisa a questão da especificidade como não sendo um projecto que nasceu com o surgimento das revistas literárias na década de 30 do século passado. Ele relaciona este facto com a existência de factores de oposição entre a literatura cabo-verdiana com a dos outros países africanos, a portuguesa e a literatura brasileira, portanto, as literaturas de língua portuguesa.

⁴ Orlanda Amarilis (1986, p. 179), numa comunicação feita no “Simpósio internacional sobre cultura e literatura cabo-verdianas”, recorda que quando Amílcar Cabral estava na Guiné defendia que “apesar da luta do povo africano ser contra o colonialista, este tinha uma boa coisa. Essa coisa era a língua e, neste caso concreto, era o português”. Na verdade, após as independências, os países africanos adoptaram o Português como língua oficial e, no caso de Moçambique, como língua de comunicação na perspectiva de “unidade nacional”.

⁵ Baltazar Lopes (1967/1985, p. XII), prefaciando *A aventura crioula*, livro de Manuel Ferreira, considera que a “morna” é uma manifestação popular que possui “um verdadeiro valor da cultura espiritual do Arquipélago” de Cabo Verde. Nessa procura de elevação da cultura nativa, Baltazar Lopes sublinha que esta expressão cultural sempre esteve presente nas “festas de Junho”, com um significado profundo em parceria com todo o “abundante acervo do folclórico novelístico, das adivinhas e dos provérbios”, desempenhando um papel psicológico e educativo muito importante na sociedade arquipelágica.

o espírito telúrico, o amor enraizado à terra, a aversão e ânsia de emigrar, a profunda religiosidade.

O processo de crioulização ocorre em simultâneo com o fenómeno da metamorfose cultural e racial. Com efeito, Manuel Ferreira afirma, em *Aventura crioula*, o seguinte, acerca da miscigenação das culturas de Cabo Verde e Portugal:

quando a miscigenação começou a imprimir uma nova fisionomia ao Arquipélago, e bem cedo aconteceu, a língua que o Cabo-Verdiano construiu não deveria já ter sido nem afro-negra nem europeia – mas uma terceira: o dialecto crioulo, passando pelas fases anteriores do “sibir” e do “pidgin”. (Ferreira, 1967/1985, p. 72)

A língua crioula é falada em todo o arquipélago, com abrangência, fluidez rítmica e expressividade, a tal ponto que Orlando Ribeiro (1997, p. 157) chegou a pensar que “através de reminiscências e hesitações, raro é o cabo-verdiano (no Fogo pelo menos) que não entenda e não se expresse suficientemente na nossa língua”. Para ver quanto é interessante assumir esta realidade como um estereótipo com o qual se caracteriza o cabo-verdiano, Manuel Ferreira cita esta mesma passagem no seu livro *A aventura crioula* (1967/1985). Nessa citação, Ferreira ressalva, ainda assim, que o Crioulo partilha com o Português o mesmo espaço social e literário. Porém, o ensaísta dá primazia à língua cabo-verdiana como sendo a que maior expressividade confere aos sentimentos do nativo e às tradições telúricas.

Por outro lado, referindo-se à importância que o Crioulo representa para os cabo-verdianos, Manuel Ferreira (1967/1985) imagina algo interessante relativamente à convivência da língua crioula com a língua portuguesa na comunicação arquipelágica. Essa reflexão diz respeito a que, se se pensasse, por hipótese, na eliminação da língua portuguesa, o cabo-verdiano não teria dificuldades de se realizar, manifestando-se na vida comum e expressando continuamente as suas angústias, os seus anseios.

O segundo aspecto considera, inversamente, que se se eliminasse o Crioulo, o cabo-verdiano encontraria dificuldades de exprimir com a mesma facilidade rítmica os aspectos culturais que o identificam perante outras sociedades culturais. Explicitamente, “equivaleria a uma amputação” (Ferreira, 1967/1985, p. 73) das possibilidades comunicativas. O processo de comunicação lírica e literária, bem como a comunicação corrente do cabo-verdiano ficariam desprovidos da validade alegórica da sua genuinidade identitária. Mais sucintamente, Manuel Ferreira afirma o seguinte sobre este pensamento:

e tão verdade é que, hoje e sempre, os profundos anseios do povo, as tristezas e alegrias, o jocoso, a sátira, a angústia, a esperança, o convívio, esse poderoso meio de sobrevivência humana, tudo quanto são vivências íntimas e coisas miúdas e grandes da aventura quotidiana o Cabo-Verdiano o exprime, na sua plena dimensão, servindo-se da língua do berço. (Ferreira, 1967/1985, p. 73)

O estudo da língua crioula vem sendo objecto de discussão há muito tempo, envolvendo nomes sonantes da literatura e cultura portuguesas. Alfredo Margarido, por exemplo, um estudioso consequente da realidade linguística e da cultura de crioula, tem produzido reflexões interessantes sobre a matéria. Nesse debate, reconhece o papel social da língua nativa na literatura cabo-verdiana:

a utilização do crioulo como veículo literário pode ser entendida de duas maneiras: ou tentativa de fixação dos elementos populares, de modo a dar à literatura cabo-verdiana um raio de acção que, de momento, não possui; ou, o que parece mais lógico, imposição – ainda que dura – das sobrevivências do passado que caracterizam uma sociedade a que falham os poucos elementos tecnicistas de que dispõe. (Margarido, 2010, p. 73)⁶

A par desta dualidade de visões e, sobretudo, no que se refere à ideia de o Crioulo ser considerado língua veicular simplesmente no interior das comunidades cabo-verdianas, é preciso, na verdade, ter em conta que, para além deste estatuto social e quiçá económico, ele oferece uma ferramenta importante para a comunicação literária não necessariamente em comunhão matrimonial com o Português⁷. Tanto isto é verdade como é inevitável sublinhar, com alguma ousadia, que o papel fundamental do Crioulo não é apenas comunicar. É muito mais do que usar simples transmissão de informação. A comunicação envolve muito mais do que isso. Envolve a comunicação das tradições, da história, das vivências, da sensibilidade e sensualidade de um povo rico em factos e mistérios. A comunicação envolve o conto tradicional, o teatro, a dança, a pintura, a música, o amor, a crítica, a opinião, a gastronomia e o vestuário. Enfim, a comunicação significa esse complexo todo da vida de uma sociedade.

Por isso, apesar da forte influência portuguesa no arquipélago, o Crioulo é, sem dúvida, a língua de comunicação massiva, no lar, na rua e em todas as manifestações culturais, nas coisas mais íntimas e privadas ou colectivas. Nesta perspectiva, Eugénio Tavares, uma figura proeminente da vida cultural, política e social de Cabo Verde entre 1890 e 1930, aproveitando a rica expressividade da “canção popular (morna)” (Ferreira, 1967/1985, p. 128) deu início à escrita literária, servindo-se das raízes profundas do Crioulo.

⁶ O texto de Alfredo Margarido foi integrado numa colectânea denominada *Antologia da ficção cabo-verdiana contemporânea*, organizada em 1960 no âmbito das comemorações do achamento das ilhas e do centenário do Infante. Em 2010, o mesmo texto foi recuperado para integrar a colectânea das comemorações da revista literária *Claridade*.

⁷ Reconhecendo a importância desse casamento entre o Crioulo e o Português, convém recordar que, enquanto a língua portuguesa for a que está muito enraizada na literatura, não se exclui a hipótese de que a literatura em língua portuguesa continuará a dominar uma parte significativa dos escritores cabo-verdianos e não só. No caso de Moçambique e outros países que durante vários séculos conviveram com a cultura linguística portuguesa, continuará por várias gerações a ser, sem dúvida, privilegiada como língua literária, embora alguns escritores optem, atualmente, por fugir aos padrões canónicos de origem europeia. Esta situação deve-se a muitos factores. Um deles é o que acabamos de referir. Mas, a outra razão fundamental prende-se com o facto de que tanto o Crioulo como as línguas regionais de muitos países falantes do Português possuem um raio de comunicabilidade ainda muito restringido às fronteiras étnicas. E para quem pretenda fazer uma comunicação literária não cerceada pelas fronteiras etnicistas dificilmente se limitará a uma literatura menos abrangente. Tal situação terá sido determinante, por exemplo, para a decisão tomada pela Frelimo em adoptar o Português não só como língua oficial, mas também como instrumento de unificação dos moçambicanos. O mais importante nisto consiste no facto de a língua portuguesa estar em constante processo de revitalização em cada época no contexto em que é falada, tendo em conta as realidades linguísticas etnicamente marcadas.

Em *Chuva braba*, o conceito de profundidade não implica interioridade emotiva, não significa mera expressividade ideológica, mas sobretudo, uma “imperiosa solicitação íntima, irreversível” (Ferreira, 1967/1985, p. 159). Isto é facilmente observável pela forma como Manuel Lopes recria os actores da história, principalmente, a figura do protagonista, que, com arquitectura adequada, reinventa os aportes discursivos a partir de uma mistura intencional de vocábulos:

acho sim, acho. Ocês me tomem juízo nessa cabeça. Não acho direito essas histórias de rapaziada do Porto. (Ela sabia que Joanhina não queria saber de homem para coisa nenhuma. “Calê homem, calê nada”, dizia a filha de nh’Ana alongando o beijo). Ocês me tomem juízo nessa cabeça. (Lopes, 1997, p. 54)

A reiteração é um factor importante na estética lírica e, principalmente no realismo cabo-verdiano, sustentando, por um lado, o seu potencial objectivo de veículo comunicacional e, por outro lado, a ideologia de sentimentos que concorrem para a construção de identidades regionais do arquipélago. No Crioulo, o cabo-verdiano evade-se em direcção a um mundo onde a realização espiritual e artística, onde a alma humana extravasa as sensibilidades ontológicas no processo de sua projecção para o mundo exterior. Apesar deste tom regionalista, o Crioulo cabo-verdiano tem expressões e fonética paralelas ao Português do Brasil, enriquecido com palavras das línguas africanas e algumas do Inglês americano por causa das relações entre estes dois povos. Lembre-se que muitos cabo-verdianos emigraram para o Brasil, mas também para os Estados Unidos da América devido às condições de navegabilidade que o mar oferece, ligando Cabo Verde e aquele país norte-americano.

A expressão artística é marcada essencialmente pela língua, pela “fala doce de alma escrava” (Ferreira, 1967/1985, p. 74), porém, há alguma incerteza sobre a existência ou não de uma arte popular que poderia ser fundamental para a fortificação da indústria cultural cabo-verdiana. Neste contexto, Gilberto Freyre (1952, p. 250) afirma que “se procurar uma arte popular que seja própria do cabo-verdiano e marque, na sua cultura, uma sobrevivência africana cultivada com algum carinho: o pudor de ser africano parece explicar tal ausência”. Aqui se nota o forte “papel” da miscigenação, o hibridismo afro-europeu que se enraizou no cabo-verdiano por causa da forte influência que o arquipélago recebe das migrações que estabelece com o mundo dos outros.

O relacionamento entre os portugueses e as populações dos trópicos configurou bastantes alterações na forma de ser e estar dos diferentes grupos sociais. Desses encontros, resultou uma simbiose que é vista, pelo brasileiro, como sendo uma acção de “conveniência”, que decorre do fenómeno das relações eróticas e amorosas entre o homem branco e a mulher negra. Talvez, esta razão explique os motivos que fazem com que, mesmo depois da independência das colónias, ainda continue a existir um tremendo laço matricial entre as populações africanas e os portugueses. O fenómeno das migrações, que é muito acentuado, envolvendo as populações cabo-verdianas, não foge muito à imagem de um filho que, fugindo dos predadores, procura a protecção materna.

Na verdade, os portugueses deixaram, em África, muitos descendentes que hoje constituem uma porção importante do processo de miscigenação.

Ao examinar o impacto que o processo de miscigenação produziu no encontro entre os portugueses e os povos dos trópicos, Gilberto Freyre (1961, p. 72) afirma que houve uma espécie de um “libertino sociológico”, caracterizado pela desintegração de valores ocidentais e cristãos mais rígidos, abrindo possibilidades para maiores liberdades e expressão da personalidade, quer entre indivíduos, quer entre grupos dentro ou à margem do sistema de convivência social. Estas práticas deixaram sequelas na África falante do Português. Na obra de Manuel Lopes, há evidências profundas de uma miscigenação racial e ideológica.

COMUNICAÇÃO INTERCULTURAL: CRENÇAS, JUÍZOS E REALIDADES

Neste tópico, a abordagem temática terá que ver com a caracterização da linguagem coutista, que oscila entre a escrita padrão do Português europeu e o discurso oral das comunidades moçambicanas. Estudos já efectuados indicam que o Português falado em Moçambique, apesar de estar orientado por raízes de matriz europeia, é basicamente marcado pelo timbre estrutural das línguas originárias da cultura bantu. Os estudos de Perpétua Gonçalves (2011) e as pesquisas realizadas no âmbito da Educação Bilingue pelo Instituto Nacional de Desenvolvimento Curricular (INDE) sustentam a necessária consideração das línguas nacionais como instrumentos fundamentais de comunicação em Moçambique, não só pelo facto de o Português não ser ainda falado por todos, mas também porque permitem a evolução e a vitalidade das línguas moçambicanas. Neste momento, por exemplo, 16 línguas moçambicanas estão a ser usadas para o ensino nas classes iniciais da escolaridade primária, cuja padronização foi feita nos domínios da região austral de África.

Reconhecendo que a obra de Mia Couto apresenta marcas lexicais e estruturais das línguas nacionais, procurou-se articular, neste estudo, esses elementos discursivos, analisando até que ponto a criatividade e o uso de formas discursivas marcadas por línguas nacionais acentuam a formação de um pensamento ideológico e cultural, bem como a produção literária em Moçambique.

Mia Couto é, indubitavelmente, uma personalidade incontornável no campo da literatura moçambicana, que privilegia o conhecimento das culturas⁸ moçambicanas e da sua história. Os estudos efectuados por Maria Fernanda Afonso, em *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*, confirmam, à saciedade, esta asserção:

o espólio de saberes, mitos e tradições, veiculado ao longo de gerações pelos mestres africanos, (...) tem consequências nas escritas literárias que

⁸ Apesar das dificuldades próprias de um pioneiro nessa via de produção literária, tentou Mia Couto, no seu primeiro romance, *Terra sonâmbula*, uma experiência interessante e singular até hoje: a criação de estruturas linguísticas em que confluem regras da gramática portuguesa e das gramáticas das línguas locais faladas em Moçambique, para além de criação de vocábulos a partir da raiz portuguesa. Esta experiência continua única na sua essência, excepto em alguns trabalhos simplesmente amadores e de natureza dispersa, que estão votados ao fracasso, por falta de base de cultura filosófica dos respetivos autores.

emergem no século XX. A relação entre texto escrito e tradição oral manifesta-se em diversas marcas que vão desde os símbolos às estruturas textuais e linguísticas. Verifica-se que, enquanto as literaturas ocidentais se limitam a contar mitos, as literaturas africanas integram as estruturas mentais do mito dentro da escrita. (Afonso, 2004, p. 207)

A moçambicanidade de Mia Couto permite entender muitos aspectos que caracterizam a literatura moçambicana, desde a poesia ao conto, à crónica e ao romance. Com efeito, não se trata, como se podia imaginar, de um discurso primogénito relativo à tentativa da construção da moçambicanidade. Há referências importantes que podem ser exemplo de uma prática iniciática de um processo reivindicativo da legitimação da língua e da cultura: um dos exemplos mais esclarecedores é citado por Russel Hamilton (1984), ao tomar o longínquo poema “Quenguelequeze”, de Rui de Noronha (1909-1943), que, apesar de estar inscrito numa sintaxe (soneto) modalizada por factores da cultura europeia, revela uma clara preocupação pelos valores tradicionais da moçambicanidade.

Depois dele, vários autores moçambicanos se esgrimiram nessa epopeia da procura de afirmação, mas interessa citar o caso particular de José Craveirinha, que deixou um espólio de narrativa poetizada em *Xigubo* (1980), *Karingana ua karingana* (1982) e outras obras. Vejamos, por exemplo, como a questão da integração da língua e da afirmação cultural se imiscui nas temáticas literárias nacionais, através do poema “Sia-vuma”.

e noivas
cingem aos rins
a vertigem púrpura das capulanas
e reprimem nos bantos corações
uma a uma as missangas da tristeza
e talham a dente a xicatauana da paciência
que o tempo de amar não se extingue
e na espera o longo sono excessivo
do mais verdadeiro amor também compensa
alucinante visão de um novo horizonte
SIA-VUMA! (Craveirinha, 1999, pp. 216-217)

Está claramente visível, nos versos anteriores, o recurso a termos que emergem do quotidiano rongá do Sul de Moçambique, profetizando a utopia de uma afronacionalidade literária. O estribilho, formado pelo verso “sia-vuma”, reifica flagrantemente a noção da moçambicanidade linguística e cultural, na medida em que provém do substrato histórico do conto marcadamente moçambicano. Essa reificação acentua a preponderância étnica da lírica que “a vertigem púrpura das capulanas”, as “missangas da tristeza” e a “xicatauana da paciência” conferem à mulher tradicional moçambicana.

A consciência poética da moçambicanidade foi, durante vários anos, reprimida pelo sistema político de então, que fez com que muitos críticos literários adoptassem

uma atitude de autoflagelação e de autocensura. Ainda assim, o pensamento africano foi irreversível, tendo alcançado maior substância com o advento de uma consciência constituída a partir do projecto de formação do “homem novo” e de uma “sociedade nova”, que Brazão Mazula (1995, p. 21) nos traz à memória, cuja concretude encerra o princípio de uma nova etapa, em que os intelectuais da contemporaneidade promovem uma crítica voltada para a (re)moçambicanização, contrária ao sistema assimilacionista, que não se enquadra no contexto actual de valores da cultura e da literatura nacionais.

Em função desta consciência, os autores de ficção literária, como Paulina Chiziane, Mia Couto e outros, estão liminarmente empenhados no desenvolvimento de um imaginário cultural preocupado com o país, dando continuidade às iniciativas que, em 1974, começavam a produzir resultados animadores com a publicação do romance intitulado *Norte*, do escritor Virgílio Chide Ferrão, que segundo José Ferraz Motta (2004, p. 186), terá sido a “primeira tentativa a sério da moçambicanização do português”. Porém, em *Terra sonâmbula*, Mia Couto retoma, em profundidade, imbuído de espírito de ternura e lucidez, os problemas vivenciados durante os 16 anos da guerra sangrenta no período pós-independência. A escrita de Mia Couto não se alimenta apenas da temática, bastante aguda, como também do carácter híbrido da sintaxe da sua narrativa. Apesar de ser um romance, *Terra sonâmbula* apresenta blocos narrativos de natureza contística. Vejamos, por exemplo, a seguinte passagem que inicia o episódio intitulado “A filha do Céu”, quarto caderno de *Kindzu*: “me chamo Farida, começou a mulher o seu relato” (Couto, 2002, p. 77). Esta passagem denota, pela sua estrutura, a sequência de um conto em que Farida é uma personagem descrita como “filha do Céu”.

Poder-se-á notar a importância que os parágrafos seguintes jogam no entrelaçamento do enredo e da ficção literária. Por exemplo, a expressão temporal “dias depois” (Couto, 2002, p. 77), que começa o terceiro parágrafo, serve como elemento essencial para a expansão textual e progressão narrativa, que se enquadra na estratégia de desenvolvimento da morfologia canónica do conto. Com efeito, mais importante ainda é compreender a forma como o recurso aos episódios narrativos faz a orquestração do conteúdo relativo ao universo da história e das tradições moçambicanas.

Por outro lado, convém lembrar que este projecto de construção de um discurso polimórfico da literatura foi sempre assumido por muitos escritores com alguma hesitação, desde o período colonial. Nessa saga da mestiçagem linguística, Ana Mafalda Leite (2002) regista – num artigo intitulado “A fraternidade das palavras” – exemplos concretos de nomes sonantes da literatura moçambicana, como Rui de Noronha, Noémia de Sousa, e Kalungane, colaboradores do *Brado Africano*. O caso de José Craveirinha é *sui generis*, se tomarmos em consideração o alcance da sua poesia, cuja escrita “é uma reinvenção da língua portuguesa que se investe de uma combinação de formas e de géneros provindos da oratura moçambicana e da tradição literária ocidental” (Leite, 2002, p. 21). Assim, Mia Couto será um dos continuadores deste projecto. Mas a sua veia criadora alcança níveis mais exímios dessa “recepção de uma tradição inventiva da língua – herdada, da produção literária de José Craveirinha” (Leite, 2002, p. 23).

A notoriedade resulta do facto de que ele ultrapassa a simples construção linguística do discurso e quebra as barreiras transculturais do vasto território moçambicano.

Assim, o fenómeno literário em Mia Couto é constituído por essa miscigenação que põe em contacto a língua portuguesa e as línguas nacionais, movendo-se estas últimas para uma perspectiva mais orientada para os aspectos culturais de raiz eminentemente moçambicana. São estes recursos que fazem com que o autor seja capaz de extrair do real os aspectos de ficção, neste caso, de natureza trágica e muitas vezes contorcidos pela crueldade das situações narrativizadas, mas cujo recurso literário tem sabido ponderar e suavizar, porque, como afirma Leyla Perrone-Moisés (citado em Silva, 2000):

a linguagem tem uma função referencial e uma pretensão representativa. Entretanto, o mundo criado pela linguagem nunca está totalmente adequado ao real. Narrar uma história, mesmo que ela tenha realmente ocorrido, é reinventá-la. Duas pessoas nunca contam o mesmo facto da mesma forma. (p. 177)

No romance *coutista*, a relação simbólica entre a escrita e a oralidade evidencia que as línguas nacionais moçambicanas se vão tornando idiomas que devem ser estudados e valorizados como veículo de culturas, sem pôr em causa, porém, o papel unificador da língua portuguesa. Perpétua Gonçalves (2011, p. 21), num artigo publicado no *Jornal Savana* sobre o dia da língua portuguesa e culturas da CPLP (Comunidade dos Países da Língua Portuguesa), recupera uma passagem importante do pensamento do escritor Ungulani Ba ka Khosa sobre o lugar que deveria ser dado às línguas nacionais:

esperava-se que a língua portuguesa, língua da unidade e do desenvolvimento, partilhasse o seu espaço hegemónico na educação, na informação, nos espaços públicos e privados, com outras línguas, tal como aconteceu nos princípios do século XX quando, na reduzida cidade de Lourenço Marques, havia espaço para um jornal bilingue, português/ronga, O Africano e, posteriormente, o Brado Africano, e um diário em língua inglesa, *Guardian*. A língua portuguesa nunca saiu beliscada desse convívio multilingue.

Não se trata, segundo Ungulani Ba Ka Khosa (citado em Gonçalves, 2011), de apelar à ruptura entre a cultura moçambicana e a língua portuguesa, embora seja evidente que “quando chega o tempo do desmame, a mãe enegrece o seio”, usando a fraseologia de Soren Kierkegaard (1959, p. 30). Nesta lógica trivial, mas fundamental, poder-se-ia imaginar que seria prejudicial para o processo evolutivo da literatura moçambicana, pensar-se numa eventual ruptura com a tradição portuguesa. Pelo contrário, em *Terra sonâmbula*, o autor intui, na prática literária, estruturas que revitalizam esses laços matriciais tomando em consideração que a sua escrita obedece a uma estrutura sintáctica potencialmente portuguesa, à qual se acrescenta uma grelha de neologismos⁹ que fogem às regras vernaculares da língua.

⁹ Ao optar por uma mestiçagem linguística na produção romanesca, Mia Couto procura evitar ficar com os passos peados pelo desfasamento que poderia ocorrer entre o Português de padrão europeu e a matéria humana que corporiza o seu romance, por estar intimamente relacionado com questões sensíveis da sociedade na sua diversificada estrutura e organização etnolingüística.

Trata-se de permitir que a língua portuguesa coexista com as línguas nacionais moçambicanas, sem significar hegemonia de uma sobre as outras. Deste modo, Mia Couto torna-se um autor de convicções artísticas peculiares, por conseguir estabelecer o jogo lexical híbrido numa perspectiva literária de feição nacional. O autor de *Terra sonâmbula* reivindica, através da sua arte, o estreitamento do vínculo racional com a cultural portuguesa, dando oportunidade à exaltação das culturas nacionais.

Tal tendência coutista significa, portanto, o rejuvenescimento geracional das culturas, a perenidade das línguas. A temática que o escritor desenvolve em *Terra sonâmbula*, bem como a sua forma de abordagem, geram um importante segmento semântico-pragmático que indicia a transformação do discurso crítico da sociedade do ponto de vista da visão cultural e estética, olhando a arte a partir de dentro e do presente histórico.

Moisés de Lemos Martins (2011, p. 129), citando Aristóteles, diz que “o homem define-se pela linguagem” e “a palavra é, por excelência, o grande mito da civilização”. Recupero esta citação na perspectiva de incitar a ideia de que Mia Couto não inventa os géneros que escreve, recria-os de acordo com a sua própria inspiração em consonância com as características sociais e linguísticas do público-interlocutor. Cria a sua simbologia, os seus mitos, os seus deuses e heróis arquetípicos, a partir do vocabulário da sua própria imaginação.

Pode-se considerar, por outro lado, que o discurso coutista inventa-se ele próprio para melhor se representar perante os interlocutores das suas obras, porque precisa de provocar reacção e diálogo interactivos entre a escrita e as culturas. A linguagem usada em *Terra sonâmbula* aparece como arma com que se reconstroem os traços culturais, com que se reinventam os alicerces de uma terra que sucumbe por causa da guerra e da pobreza.

Moisés de Lemos Martins é peremptório em afirmar que a palavra imagética “ameaçou sempre o logos ocidental ao conter nela própria a *virtus* da separação” (Martins, 2011, p. 129). Para o caso de Mia Couto, a *virtus* não aponta para a força intrínseca de separação. Pelo contrário, denuncia os malefícios de um conflito destruidor e separatista, exigindo implicitamente o inverso. Concomitantemente, pode-se constatar isso nas personagens de *Terra sonâmbula*, uma espécie de sociedade-protótipo, que se intui através da efabulação popular. As personagens coutistas veiculam sentimento de amor e de alegria em contraponto com os problemas provocados pela guerra, fome e pobreza. O ambiente que se vive na narrativa é produto dessa capacidade que o autor tem de manipular a língua portuguesa ao serviço da arte. O diálogo, estabelecido entre as personagens, sustenta esse pensamento utópico de construção de identidade a partir da língua:

como eu não comparecesse ao chamamento, ele me segurou pelos braços e me puxou. Usava as violências? Não. Essa é a estranheira: ele me manjava com delicadeza, vice-versátil, quase me fosse cinturar para uma dança. Então, me senti tombar em seus braços, sucumbente. E o mundo se apagou em toda a volta. (Couto, 2002, p. 45)

A personagem Xipoco¹⁰, embora parecesse suspeita a Kindzu, não tinha inspiração maliciosa. Com efeito, instou, de forma inconstante, a sua presa, aparentemente, para não causar dor, uma figura familiar que seguia os passos, as deslocações e os devaneios de Kindzu: “desconfiei: não podia ser a âncora que assim se despropositava. Era o Xipoco, a aparição que me surgira na praia de Tandissico. Aquele barco estava espiritado, guardado contra intrusos” (Couto, 2002, p. 66).

A utilização de termos como “estranheira”, “vice-versátil”, “cinturar”, “sucumbente” e “espiritado”, estranhos ao Português europeu, torna Mia Couto um precursor da criação de lexemas ou de expressões que procuram adequar a língua aos falares regionais¹¹ do vasto contexto linguístico da literatura moçambicana da contemporaneidade. Com isto tudo, conclui-se que a crítica à realidade é um exercício artístico que exige um exame cuidadoso dos factores existenciais da vida, mas, sobretudo, se comporta como a ciência que deseja ser concreta. Por isso, a comunidade de cultura sobrevive à luz da história e de memórias.

O estudo permitiu constatar que, na sua maioria, os episódios romanescos interpretam espaços e tempos agrestes, onde a natureza preenche o vazio criado pelo desassossego da guerra e da fome. Os episódios, a vida e a interacção quotidiana reificam a esperança e a promessa de uma consciência colectiva, reanimando os preceitos de construção de nações-simbólicas à luz dos relemas estruturantes da narrativa lírico-realista.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é 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. (nº 333162622) no contexto do projeto “Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?”.

REFERÊNCIAS

Afonso, M. F. (2004). *O conto moçambicano: escrita pós-colonial*. Lisboa: Caminho.

Amarilis, O. (1986). Crioulo/Português, uma inter-relação a considerar. In T. V. da Silva (Ed.), *Simpósio internacional sobre cultura e literatura cabo-verdianas: actas* (pp. 179-183). Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

Bergson, H. (2006). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.

¹⁰ Nas línguas do Sul de Moçambique, “xipoco” significa fantasma, figura onírica que tanto pode fazer o bem, se representar a família, como pode causar o mal, se for intencionalmente enviado para representar os interesses de alguém que deseja a maldição.

¹¹ Mia Couto, que diz ao ter lido Luandino, em 1977-1978, considera que terá ganho, com essa leitura, alguma inspiração no domínio da criação. Depois leu Guimarães Rosa. Na entrevista que concedeu a Patrick Chabal (1994, p. 289) confessa que foi ainda impulsionado pelo facto de que o Brasil tinha conseguido criar o brasileiro, o que intuitivamente podia fazer “com um sabor moçambicano”, criando “beleza, mostrar um pouco o que é a possibilidade de alguém fazer uma língua sua”.

- Chabal, P. (1994). *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Vega.
- Couto, M. (2002). *Terra sonâmbula*. Lisboa: Caminho.
- Craveirinha, J. (1980). *Xigubo*. Lisboa: Edições 70.
- Craveirinha, J. (1982). *Karingana ua karingana*. Lisboa: Edições 70.
- Craveirinha, J. (1999). *Obra poética*. Lisboa: Caminho.
- Escarpit, R. (1969). *Sociologia da literatura*. Lisboa: Arcádia.
- Ferreira, A. M. (2015). As dores da tristeza: o romance *Rainha da noite*, de João Paulo Borges Coelho. In A. M. Ferreira & M. F. Brasete (Eds.), *Pelos mares da língua portuguesa 2* (pp. 43-52). Aveiro: UA Editora.
- Ferreira, M. (1967/1985). *A aventura crioula*. Lisboa: Plátano Editora.
- Ferreira, M. (1989). *O discurso no percurso africano I* (1.ª ed.). Lisboa: Plátano.
- Ferreira, V. (2005). *Aparição*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Freyre, G. (1952). *Aventura e rotina*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Freyre, G. (1961). *O luso e o trópico: sugestões em torno dos métodos portugueses de integração de povos autóctones e de culturas diferentes da europeia num complexo novo de civilização*. Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique.
- Gomes, S. C. (2008). *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Gonçalves, P. (2011). Português e línguas bantu na construção de uma identidade cultural moçambicana. *Savana - semanário independente*, p. 2.
- Hamilton, R. (1984). *Literatura africana, literatura necessária II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70.
- Kierkegaard, S. (1959). *Temor e tremor*. Lisboa: Guimaráes Editores.
- Laranjeira, J. L. P. (1995). *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento.
- Leite, A. M. (2002). A fraternidade das palavras. *Via Atlântica*, 5, 21-28. <https://doi.org/10.11606/va.voi5.49718>
- Lukács, G. (1989). *Teoria do romance*. Lisboa: Presença.
- Lukács, G. & Bakhtin, M. M. (1976). *Problemi di teoria del romanzo*. Torino: Giulio Einaudi.
- Lopes, B. (1967/1985). Prefácio. In M. Ferreira, *A aventura crioula*. Lisboa: Editora Ulisseia.
- Lopes, M. (1997). *Chuva braba*. Lisboa: Caminho.
- Machado, Á. M. & Pageaux, D-H. (2001). *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Editorial Presença.
- Mapera, M. J. C. (2014). *Realismo e lirismo em Terra sonâmbula, de Mia Couto, e Chuva braba, de Manuel Lopes*. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. Retirado de <http://hdl.handle.net/10773/12369>

- Margarido, A. (2010). A antologia da ficção caboverdiana contemporânea. In F. Bettencourt & A. Silva (Org.), *Claridade: a palavra dos outros* (pp. 71-75). Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Disco.
- Martins, M. L. (2011). O que podem as imagens. Trajecto do uno ao múltiplo. In M. L. Martins; J. B. de Miranda; M. Oliveira & J. Godinho (Eds.), *Imagem e pensamento* (pp. 129-135). Coimbra: Gráfica Editor.
- Matusse, G. (1998). *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo, Moçambique. Maputo: Livraria Universitária.
- Mazula, B. (1995). *Educação, cultura e ideologia em Moçambique*. Lisboa: Afrontamento.
- Motta, J. F. (2004). *Literatura moçambicana dos séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM.
- Ribeiro, O. (1997). *A Ilha do Fogo e as suas erupções*. Lisboa: Comissão Nacional Para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.
- Silva, R. da. (2000). *Percurso da narrativa literária moçambicana: entre a história e a ficção*. Teste de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Trigo, S. (s.d.). *Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega.
- Wellek, R. & Warren, A. (1971). *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América.

NOTA BIOGRÁFICA

Martins Mapera é Professor Associado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanidades da Universidade Zambeze, que fundou o projecto de doutoramento em Língua, Cultura e Sociedade. É director da Faculdade de Ciências Sociais e Humanidades da Universidade Zambeze. Doutorou-se pela Universidade de Aveiro e pela Universidade do Minho em Hermenêuticas Culturais, em 2014. Tem publicado, no âmbito da Literatura, Cultura e Sociedade, Comunicação Intercultural e Estudos Lusófonos. É investigador do projecto “Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?” do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) da Universidade do Minho – Portugal. É, actualmente, membro do conselho editorial da editora Pangeia, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e co-organizador da revista *Guavira Letras*, de Pós-Graduação da mesma Universidade. Das publicações destaca-se *Realismo e lirismo em Terra Sonâmbula, de Manuel Couto, e Chuva braba, de Manuel Lopes* (2015); *Cinzas de cão: ensaios críticos de literatura* (2018); *Poema aberto e a tela da diversidade* (2017) e diversos artigos científicos publicados em revistas com revisão de pares.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7476-2986>

Email: lazifand@gmail.com

Morada: Faculdade de Ciências Sociais e Humanidades da Universidade Zambeze, Av. Alfredo Lawley, nº 1018, Matacuane, Beira/Sofala - Moçambique

Submetido: 08/05/2020

Aceite: 30/07/2020

MEMÓRIAS E CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS DAS RÁDIOS OCIDENTAIS SOBRE ÁFRICA

Celestino Joanguete

Departamento de Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique

RESUMO

Três marcos históricos permitem uma reflexão sobre as narrativas das rádios transnacionais em África: a expansão de canais transnacionais em África, depois da II Guerra Mundial e o início da Guerra Fria; a realização da “Conferência dos países não alinhados” em Bandung, 1955, que expressava a vontade de soberania dos países da África e Ásia; o “Fórum de meios de comunicação social e desenvolvimento” (2008) realizado em Uagadugu, Burkina Faso, que manifestava a vontade de “descolonização da informação”. Estes grandes acontecimentos despertaram um certo interesse no campo dos Estudos da Rádio na África. A presente reflexão tem como objetivo analisar as narrativas das rádios ocidentais em África, concentrando-se na revisão histórica do papel da rádio como meio de expansão do imperialismo ocidental. Numa outra perspetiva, a reflexão tenta capturar as últimas tendências de mudanças ideológicas e discursivas das rádios internacionais em África: a internacionalização comparticipada, a promoção de consciência de democracia e o despertar de direitos humanos. A emergência das novas narrativas das rádios africanas, mediadas por web rádios nas plataformas das redes sociais da internet e as suas potencialidades, constituem outros pontos de reflexão. Numa análise desta informação histórica, o estudo optou por uma abordagem de natureza interpretativa da documentação, declarações de conferências e literatura produzida sobre as rádios internacionais em África, naquilo que se aproxima da análise tipológica desenvolvida pelo sociólogo Max Weber sobre os tipos ideais, ou seja, uma hermenêutica de cunho interpretativo e explicativo, na qual se deve compreender textos, ideologias, culturas e períodos históricos como símbolos que devem ser elucidados dentro de seus próprios sistemas de significação. Este modelo de análise extrai do material bibliográfico os elementos típicos e descreve-os com detalhe.

PALAVRAS-CHAVE

rádio; imperialismo; redes sociais

WESTERN RADIO MEMORIES AND NARRATIVE CONSTRUCTION ON AFRICA

ABSTRACT

Three historical milestones allow a reflection on the narratives of transnational radio stations in Africa: the expansion of transnational channels in Africa, after the Second World War and the beginning of the Cold War; the holding of the “Conference of non-aligned countries” in Bandung, 1955, which expressed the will of sovereignty of the countries of Africa and Asia; the “Media and development forum” held in Ouagadougou, Burkina Faso, which expressed the desire to “decolonize information”. These great events aroused a certain interest in the field of Radio Studies in Africa. The present reflection aims to analyze the narratives of Western radio stations in Africa, which it focuses on the historical review of the role of radio as a mean of expanding Western imperialism. From a different perspective, the reflection tries to capture the

latest trends in ideological and discursive changes in international radio in Africa: internationalized participation, the promotion of democracy awareness, and the awakening of human rights. The emergence of the new narratives of Africans radio stations, mediated by web radios on the platforms of social networks on the internet and their potential, are other points of reflection. In an analysis of this historical information, the study opted for an interpretative approach to the documentation, conference statements, and literature produced on international radio in Africa, what comes close to the topological analysis developed by sociologist Max Weber on the ideal types, an interpretative and explanatory hermeneutic, in which texts, ideologies, culture and historical periods must be understood as symbols that must be elucidated within their systems of signification. This analysis model extracts typical elements from the bibliographic material and describes them in detail.

KEYWORDS

radio; imperialism; social networks

INTRODUÇÃO

A memória é uma função cognitiva construída por um indivíduo, organizações ou pela sociedade para armazenar e transmitir informações através da expressão escrita, oral e eletrónica. Um percurso pela memória da literatura e documentação sobre as rádios transnacionais em África permitiu a elaboração do presente artigo. O objetivo é compreender a construção de narrativas das rádios internacionais em África. Por um lado, para um melhor entendimento das suas ideologias em África, por outro, para compreender o processo da “descolonização da informação” e o subsequente papel assumido pelas rádios africanas nas sociedades independentes, suas implicações políticas e culturais, sua contribuição efetiva para o desenvolvimento de democracia e cidadania e, por último, compreender os desafios das rádios africanas na era digital.

O problema das rádios ocidentais quer no período da colonização ocidental, caracterizado pelo imperialismo ideológico e cultural, quer na era pós-colonial, caracterizada pelas mudanças das narrativas de transmissão de informação, apresenta pouca profundidade epistemológica e histórica nos anais da história da rádio em África. Nesta reflexão, as questões centrais são: que tipo de narrativas foram produzidas pelas rádios transnacionais sobre África nos períodos da colonização e depois das independências? Que perspectivas para o futuro da rádio em África?

Três aspetos respondem à primeira pergunta de partida nesta reflexão: o plano histórico e teórico que contribuiu para a construção de narrativas ideológicas das rádios ocidentais em África; a perceção dos africanos sobre as narrativas das rádios ocidentais, com base nos relatos e estudos teóricos dos académicos africanos e escritores; por fim, a abertura da África ao mundo, graças aos meios alternativos de comunicação, baseada nas redes sociais da internet e a possibilidade de construção das suas próprias narrativas desintermediadas.

A evolução dos estudos de rádio pode ser analisada em duas abordagens: ou por uma abordagem epistemológica, buscando em quais campos de pesquisa surgiram

esses estudos, como eles foram integrados em Estudos da Comunicação de Massa ou por uma abordagem histórica, apresentando a evolução da própria rádio, ambiente social e cultural que se estabeleceu. É a segunda postura que o presente estudo optou por privilegiar e refazer a rota descrita pelos estudos anteriores.

A diversidade de bibliografia e temas sobre as rádios em África exigiu um esforço de agrupar diferentes fontes de informação, seguida de uma análise interpretativa da informação. Por último, a discussão de resultados foi um exercício que tentou estabelecer um confronto dialético entre os autores e mostrou a relação entre os conceitos expostos e a questão central de estudo.

As análises dos resultados do estudo permitiram concluir que a expansão das rádios transnacionais em África e as respectivas narrativas foram impulsionadas por três interesses históricos e ideológicos: primeiro, pela manutenção dos valores culturais e da civilização ocidental durante e depois do período colonial; segundo, pelas guerras ideológicas durante o período da Guerra Fria, altura da massificação das rádios ocidentais no continente africano devido à bipolarização antagónica entre os blocos capitalista e comunista; e o terceiro interesse, depois da Guerra Fria, era o do desenvolvimento da cooperação e de produção de novas narrativas focalizadas em regiões de conflitos em África.

CONTEXTUALIZAÇÃO

A presente reflexão inspira-se nas publicações de Asante (2013) sobre “The Western media and the falsification of Africa: complications of value and evaluation”, da corrente de pensamento latino-americana sobre imperialismo cultural, e nos estudos de Biney (1997) sobre “The Western media and Africa: issues of information and images” no *Journal of International Affairs*, publicações que desconstruíram as ideologias dos média ocidentais em África.

As audiências ocidentais, ao longo de muitos anos, construíram a imagem de África como sendo um lugar de caos, conflitos tribais, guerras étnicas, corrupção, doenças e genocídios. De facto, são construções sociais levadas a cabo pelo poder dos média num continente imenso e de diversidade cultural. Porém, tem havido poucos esforços dos mesmos em apresentar os aspetos positivos do continente africano como, por exemplo, o empreendedorismo africano, as invenções, o desenvolvimento do campo da educação, a riqueza cultural e outras dinâmicas sociais.

A rádio foi um dos meios de comunicação social de dominação imperialista em África. Para Power (2000), por exemplo, durante o período de colonização de Moçambique, representava seu trabalho como sendo uma rádio de colonização que enfatizava os vínculos entre as suas atividades e a manutenção da cultura e civilização europeia nas colónias. Em Moçambique, ela procurava solidificar a sua contribuição para a cultura e civilização ocidental em função dos objetivos políticos coloniais.

Nos últimos dias do colonialismo português, as emissoras começaram tardiamente a tentar assimilar assuntos não-brancos na ordem percebida de modernização

colonial. A programação da rádio foi diferenciada de maneiras importantes de acordo com a etnia e o género (Power, 2000).

Em todo o continente africano, a rádio apresentou um passo importante na conquista dos outros territórios, graças à sua facilidade de propagação pelo ar, através das ondas hertzianas, sobretudo durante o período conturbado da II Guerra Mundial.

Após a II Guerra Mundial, foram realizadas conferências internacionais sobre os aspetos técnicos de regulação, especificamente a atribuição de frequência de transmissão. A primeira conferência realizou-se em Moscovo, em setembro de 1946. A segunda foi em Atlantic City, nos EUA, ambas deram origem ao Comité Internacional de Registo de Frequência (Jeanneney, 1996, p. 267).

Na “World Administrative Radio Conference” realizada em Genebra, 1979, sob a égide da União Internacional das Telecomunicações (UIT), os americanos tentaram, sem sucesso, opor-se à redistribuição da frequência de transmissão da rádio, praticamente monopolizada por eles e outros países industrializados, em detrimento dos países em vias de desenvolvimento, o que indicava uma tentativa de monopolizar as frequências e impor a superioridade técnica e ideológica naquilo que lhes caracteriza nas teorias de comunicação de massa (Joanguete, 2010).

Foi notável durante a Guerra Fria, os países capitalistas e socialistas competirem pelo poder de controlo de informação. Cada vez mais ficava claro que se tratava de uma guerra ideológica. De um lado, os EUA propagavam a seu favor a ideologia da cultura de massas, através de suas músicas e da indústria cinematográfica. Por outro, a história das relações entre os vários países do Leste europeu e os países do continente africano, que adotaram modelos socialistas durante as guerras para a libertação nacional, como também no período pós-independência, não se preocupava com ideologias, mas antes em garantir ajuda financeira e militar dos países comunistas do Leste para derrubar a dominação colonial do Ocidente (Cascais & Blanchard, 2017; Groppo, 2008).

Groppo (2008, pp. 131-132) afirma que:

a ligação que se instaurou entre os partidos comunistas e a URSS não era simplesmente de dependência política, mas também de dependência material. Muitos desses partidos recebiam do Estado soviético, de forma direta ou indireta, financiamentos e diversos tipos de ajuda, mais ou menos consistentes, dos quais dependia, em parte, a capacidade deles de desenvolver uma atividade política constante.

No continente africano, a relação de cooperação entre os países comunistas do Leste e os que seguiam o regime comunista incluía a abertura de espaço para a retransmissão de rádios da URSS. O cenário manteve-se mesmo depois da independência dos países africanos, pois muitas potências ocidentais trataram de introduzir uma lógica de monopólio do sinal de transmissão de rádios e sua internacionalização (Mattelart & Mattelart, 1997). Neste quadro, algumas academias e centros de pesquisa em comunicação começaram a preocupar-se com as ideias propagandísticas e com a disputa pela dominação cultural e ideológica.

Num artigo publicano por Barrot (2010) na *La revue des médias* intitulado “Les radios internationales en Afrique”, o autor afirma que nenhuma outra região do planeta é tão aberta a informações internacionais e tão dependente de emissoras estrangeiras como a África Subsaariana. Entre as rádios internacionais ouvidas na África, alinham-se centenas de transmissores internacionais no continente como os da British Broadcasting Corporation (BBC) World Service, Voice of America (VOA) e, recentemente, a rádio Chine Internationale.

A escola francesa de comunicação, conhecida pelas teorias culturalistas, questionou a maneira como se procedia à internacionalização dos meios de comunicação ocidentais e como interferiam de forma direta na cultura dos outros povos com os aparelhos ideológicos de Estado, como a rádio e televisão ou as indústrias culturais imperialistas (Mattelart & Mattelart, 1997).

O historiador britânico Trevor-Roper (1969) escrevia no seu artigo “The past and the present: History and Sociology”, que em África não havia nenhuma história a contar, apenas a história dos europeus na África. O mesmo discurso do historiador reproduziu-se implicitamente nas políticas dos média quando começou a corrida pelas novas audiências africanas.

Devemos entender que todos os relatos apresentados sobre a rádio em África configuram-se como mecanismo ideológico de controlo de massas africanas, que ao longo da história foram ganhando outras significações, quer nos aspetos técnicos, quer ideológicos.

AS RÁDIOS NACIONAIS PÓS-INDEPENDÊNCIAS

Na sociedade colonial, em que a rádio imperava como meio de comunicação de massa, é preciso encarar a cultura como um meio carregado de ideologia. Depois das independências dos países africanos, a partir da década de 60, as rádios eram um meio de comunicação de massa do monopólio estatal e seguiam as linhas orientadoras dos governos e não podiam transmitir conteúdos que suscitasse outras mudanças políticas dentro de suas próprias populações. A informação era muito controlada (Agbobli, 2016; Perret, 2010).

Myers (2008) e Ilboudo (2014) relatam que depois da independência, a maioria das transmissões das rádio nacionais foram estabelecidas. Passaram a emitir na língua do ex-colonizador e, às vezes, em uma ou duas línguas nacionais para afirmar o papel de novos estados independentes e, neste contexto, a rádio tornou-se um atributo de independência desses países e os serviços de rádios controlados pelos estados independentes conquistaram as maiores audiências na maior parte da África Subsaariana.

Convém dizer que a primeira manifestação de autonomia africana no sector das telecomunicações e audiovisual foi a criação, em 1962, da Union des Radiodiffusions and Televisions Nationales d’Afrique (URTNA), composta pelas organizações nacionais de rádio e televisão dos estados africanos. Mais tarde, a URTNA foi transformada no dia 30 de outubro de 2006 em União Africana de Radiodifusão (AUB), com o objetivo

de contribuir para enriquecer a qualidade de vida dos africanos e revelar uma verdadeira imagem da África.

Como se pode notar, a URTNA é o primeiro organismo africano que busca resgatar a imagem de África, através de produção e distribuição de conteúdos produzidos pelos africanos. Contudo, a URTNA estava longe de debater a regulação dos média e os aspetos políticos da comunicação. As principais preocupações estavam concentradas na construção da nação através dos média. Nisto, os governos assumiram o controlo das rádios para a construção da nação, facilitou a tarefa dos governos na educação do povo e elevou a consciência nacional. Os média eram um catalisador de políticas governamentais; unificar a nação e popularizar os líderes dos governos (Asante, 2013).

Apesar da nacionalização das rádios do regime colonial, a África Subsaariana foi, desde o início da independência e da Guerra Fria, o foco de transmissões em ondas curtas em várias línguas por emissoras transnacionais, concretamente das antigas potências coloniais e dos principais países comunistas. Por exemplo, em 1958 e 1959, a Rádio Moscovo e a Rádio Pequim lançaram suas emissões em Francês, Inglês e Português para o continente africano (Mattelart, 2015).

A “Conferência dos países não alinhados” realizada em Bandung, Indonésia, em 1955, era o primeiro marco político que expressava a vontade de soberania dos países da África e da Ásia. Era o primeiro movimento a favor do renascimento africano, inclusive asiático, no campo da economia, política e no sector dos média. Graças a essa organização dos países não alinhados contra o colonialismo, as políticas públicas de comunicação abriram o espaço para a globalização neoliberal, da qual resultou um desequilíbrio nos processos comunicativos (Amin, 2015).

Na mesma sequência, em 1970 foi lançado o debate sobre a Nova Ordem Mundial da Informação e Comunicação (NOMIC), um projeto internacional de reorganização dos fluxos globais de informação, por meio de diversas ações de governos. A NOMIC foi uma iniciativa do movimento dos países não alinhados e com apoio da Unesco, cujo objetivo era a “descolonização no domínio da Informação” (Silva, 2009, p. 11).

A descolonização da informação era um debate dos finais da década de 60. No entender de Bourges (1978) a rede mundial de informações estava nas mãos dos países ricos, enquanto os países em desenvolvimento não tinham o lugar que deveria ser deles. A prova disso é que as grandes agências de notícias, europeias e americanas, produziam e distribuía a matéria-prima das notícias publicadas em todo o mundo. Daí a necessidade de implementar, em escala mundial, uma política que reduzisse a hegemonia das grandes potências.

Outro marco importante na história dos média em África foi a realização da “Conferência geral de Nairobi”, 1976, organizada pela Unesco, que constituiu uma comissão internacional para o estudo do fluxo mundial de comunicação. A comissão era presidida pelo jornalista, jurista e ex-ministro das relações exteriores da Irlanda, Seán MacBride, composta por 16 personalidades internacionais da área da cultura e da comunicação. Esta comissão trabalhou até 1980, quando elaborou e divulgou um relatório com o título de *Um mundo e muitas vozes*, mas que ficou também conhecido como *Relatório*

MacBride, no qual relatava os desequilíbrios comunicacionais no mundo e a predominância de narrativas únicas nos média ocidentais (Silva, 2009).

Internamente, no continente africano, as conferências internacionais para discutir o relatório de MacBride sobre o fluxo de informação equilibrado e o impacto das rádios e televisões ocidentais em África constituiu tema de agenda no “Fórum de meios de comunicação social e desenvolvimento” realizado em Uagadugu, Burquina Faso, nos dias 11 a 13 de setembro de 2008, organizado pela Comissão Europeia, Comissão da União Africana, Organização Internacional da Francofonia, Comunidade Britânica e a Comunidade dos Países da Língua Portuguesa, que constituíram os primeiros debates internacionais sobre a nova dinâmica de comunicação social em África.

Particularmente nas ex-colónias portuguesas, a preocupação de estabelecer uma rádio que ligasse as colónias e a metrópole já remontava aos anos de 1935. Porém, a ideia só veio a materializar-se 60 anos depois, com a criação da RDP África em abril de 1996, pelo Despacho n.º 25 356/2006, Diário da República, 2.ª Série, n.º 238, 13 de dezembro de 2006, num contexto de regime político diferente, tendo como base ideológica a difusão da língua e cultura portuguesa e “trazendo para Portugal uma larga informação africana” (Jordão, 2009, p. 19).

Contra os estereótipos ocidentais sobre África, realizou-se em setembro de 2008 no Burquina Faso o “Fórum de meios de comunicação social e desenvolvimento”, que permitiu colocar à luz o debate sobre o assunto. Para Jean-Luc Maertens, diretor da Euronews que presidiu a mesa redonda sobre os estereótipos de África na Europa e os da Europa em África, concluiu que muitos destes problemas devem-se, em grande parte, aos meios de comunicação ocidentais e sobre os quais deveriam ser instituídas certas medidas para atenuar os impactos, tal como uma forte pressão em determinados média que os veiculam e apoiam (Goutier, 2008).

Em síntese, nota-se neste quadro histórico que as administrações coloniais usaram a rádio como uma ferramenta política para preservar o domínio colonial e impor a cultura ocidental. Contrariamente, os líderes africanos pós-independência usaram a rádio para promover a construção da nação, sobretudo, transformaram a rádio num meio de mobilização para a solidificação do estado-nação.

No entanto, na década de 90, a situação mudou quase drasticamente à medida que avançavam os regimes democráticos em África e, conseqüentemente, os média ganhavam a liberdade de imprensa e de expressão. A pesquisa feita pela African Media Development Initiative (AMDI), em 17 países subsaarianos, descobriu que as rádios comerciais locais cresceram em média 360% entre 2000 e 2006 e as rádios comunitárias cresceram em média 1,386% em relação ao mesmo período (Myers, 2008).

AS IDEOLOGIAS NAS NARRATIVAS DAS RÁDIOS OCIDENTAIS

As primeiras transmissões de rádio na África Subsaariana foram feitas no início dos anos 1920. O Quênia tinha sua própria estação de rádio em 1927, seguida por

Moçambique em 1933 e o Senegal em 1939. Mas estas rádios tinham programas que eram transmitidos para a população europeia em África¹.

O desenvolvimento das comunicações via satélite possibilitou que as tradicionais emissões internacionais em ondas curtas, promovidas principalmente por estações estatais e públicas ocidentais, fossem também retransmitidas por estações de rádios em África em ondas curtas e ondas médias, porque a maioria da população africana vivia em zonas rurais e muito dispersas. Para longas distâncias, usavam-se emissores de ondas curtas. Para as cidades, usavam-se emissores de ondas médias.

Depois da II Guerra Mundial, a República Federal da Alemanha marca a sua presença em África através da rádio Deutsche Welle (DW); a Grã-Bretanha com a British Broadcasting Corporation (BBC); a Holanda através da Rádio Nederland, a França com a Rádio França Internacional (RFI); os Estados Unidos com a Voice of America (VOA). Todas estavam entre as estações das rádios mais ouvidas no mundo e em África (Jeanneney, 1996).

Comparativamente, a atuação política francesa de comunicação internacional em África foi facilitada pelas suas relações de afinidade com as ex-colónias, desde os tempos da Rádio Paris Mondial. A RFI agora tem 107 transmissores FM no continente, todos localizados na África subsaariana, incluindo 82 na África francófona, onde sua participação de mercado chega a 25% (Barrot, 2010). Enquanto isso, a política de comunicação internacional da BBC estava focalizada para audiência da Índia, mais tarde houve mudança para audiência mundial, incluindo África com 70 transmissores FM em África, transmitindo em Inglês para 36 países (Barrot, 2010; Jeanneney, 1996). Por isso, a BBC é considerada a estação de maior audiência, que ronda em volta de 120 milhões de ouvintes em todo o mundo. Este número não inclui países como a China, onde estudos de audiência não foram feitos por questões políticas (Sousa, 1993).

A prática de retransmissão das rádios e televisões internacionais em África é baseada em acordos comerciais de venda de espaços, cenário que criou uma lógica de penetração no continente africano. A mesma política era praticada pela URSS durante a Guerra Fria na década de 60. Por exemplo, a VOA foi fundada no dia quatro de agosto de 1963 para fornecer serviços de notícia para África. Contudo, a ideologia subjacente na VOA é de combater os regimes não-democráticos, promovendo os direitos humanos e as liberdades em África, oferecendo serviços noticiosos mais abertos e sem censura a mais de 25 milhões de ouvintes.

Landau (2012) afirma que as mutações das narrativas das rádios ocidentais sobre África ganham uma nova abordagem mais africanista a partir dos finais dos anos 60 e início da década de 70, quando os países francófonos desencadearam uma série de reivindicações de direitos junto da RFI, que detinha o monopólio do mercado francófono.

As mudanças da Rádio e Televisão Portuguesa (RTP) ocorreram nos países africanos falantes da língua portuguesa através de acordos de cooperação técnica para o domínio da comunicação social em três campos: (a) a assistência técnica; (b) a formação

¹ Retirado de https://www.bbc.co.uk/worldservice/specials/1624_story_of_africa/page17.shtml

profissional; (c) o intercâmbio e a circulação de jornalistas e a circulação de informação (Carvalho, 1994; Jordão, 2009).

Na sequência desta cooperação, entre 1987 e 1989, foram estabelecidos acordos entre a Radiodifusão Portuguesa (RDP) e as rádios nacionais dos países africanos falantes da língua portuguesa (PALOP), bem como entre a Agência de Notícias de Portugal (Anop) posteriormente, Lusa – e as agências noticiosas das ex-colónias portuguesas.

Para integrar as narrativas africanas nas suas programações, a RDP África estruturou a sua equipa redatorial e de correspondentes, compondo-a por 36 elementos, entre jornalistas e realizadores de nacionalidade portuguesa e dos países africanos de expressão portuguesa, cujo trabalho tem o propósito de funcionar de forma bilateral, África/Portugal e trazendo para Portugal uma larga informação africana (Jordão, 2009, p. 19).

Paralelamente, a BBC disputa a mesma audiência com a RTP em serviços da língua portuguesa. O serviço português da BBC consegue metade da audiência de todas as rádios internacionais a retransmitir para os PALOP, graças a 80 estações de retransmissão de radiodifusão em onda curta situadas nas Ilha de Ascensão, Ilhas das Maurícias, Seicheles, Lesoto, África do Sul e Madagáscar. Deste modo, as transmissões vindas do Reino Unido chegavam a África, incluindo aos países menos democráticos com leis rígidas que impediam a presença dos órgãos de comunicação estrangeiros.

Nos anos 90, a BBC mudou da sua tradicional estratégia de transmissão em ondas curtas para FM de duas formas: através de seu próprio relé de 24 horas numa frequência dedicada ou através de acordos de retransmissão com estações de rádio locais. É nisto que se evidencia o seu papel de oferecer fonte alternativa de notícias, uma vez que grande parte dos órgãos de comunicação social dos países africanos estava sob o controlo estatal (Sousa, 1993, p. 10).

Quer através de retransmissores montados em lugares geoestratégicos, quer por via de acordo com as rádios locais, as emissoras internacionais foram crescendo as suas coberturas radiofónicas para África e, simultaneamente, influenciaram as mudanças para a melhoria das políticas internas e reforço dos direitos dos cidadãos. Neste esforço, não se pode descartar a hipótese de que tiveram o papel central em impor através de hegemonia tecnológica as suas culturas e modelos governativos (Archangelo, 2006).

As transmissões de radiodifusão internacional transformaram-se em meios de transmissão de programas sobre as liberdades e direitos humanos aos ouvintes africanos e, posteriormente, transformaram-se no poder influenciador da cultura e da ideia de abertura para a globalização comercial. A política de radiodifusão passava “com frequência mais utilmente por uma impregnação cultural lenta das mentalidades” (Archangelo, 2006; Jeanneney, 1996, p. 264).

Na BBC África e na RFI houveram mudanças significativas nas ideologias e na forma de contar as histórias. As duas estações emissoras começaram por quebrar as barreiras linguísticas. Por exemplo, a BBC conseguiu, até 2009, transmitir em 33 línguas locais, enquanto a rádio France Internationale, demorou muito para abordar a transmissão de informação em línguas africanas, apenas iniciando seus programas em Hausa em 2007 e os de Swahili em 2010. Esta nova política já permitiu à emissora francesa assumir a

liderança em Níger, onde a BBC foi a rádio internacional mais ouvida em 20 anos. No que lhe concerne, a Deutsche Welle assumiu mudanças em África através da língua Amárico, além de Hausa e Swahili e a VOA passou a transmitir em 10 línguas africanas (Barrot, 2010).

Com base no exposto, fica claro que desde a independência dos países africanos, na década de 60, as rádios ocidentais em África desenvolveram a teoria de mão dupla: uma influenciando a melhoria dos sistemas de governação e consciencialização das liberdades e direitos humanos e, outra, impondo modelos culturais e abrindo espaços para a globalização comercial, conseqüentemente, a construção de narrativas de África sob ponto de vista ocidental. Esta foi a percepção da jornalista Hirsch (2012) no seu texto “The west’s lazy reporting of Africa”.

De acordo com Asekun-Olarinmoye, Esiri, Ogungbamigbe e Balofin (2014) houve duas conseqüências principais da cobertura tendenciosa dos média ocidentais em África: em primeiro lugar, o modelo de narrativa criou um quadro muito negativo e uma percepção pessimista dos países em desenvolvimento pelos cidadãos das sociedades industrializadas, particularmente aqueles que nunca estiveram no continente africano. Essas pessoas tendem a ver o continente africano como um país sem fronteiras nem identidades. A segunda conseqüência desta visão pessimista de África é o efeito negativo sobre o investimento estrangeiro direto, pois a cobertura tendenciosa ou negativa de África afeta o fluxo de investimento estrangeiro directo.

O paradoxo do imperialismo cultural das rádios ocidentais, apesar de ter sido concebido com o propósito político, ainda mantém uma carga de imposição cultural na sua programação e informação. Ou seja, detém o controlo sobre o modo pelo qual os factos importantes difundem-se pelo mundo. Além disso, têm outros interesses subjetivos a defender como, por exemplo, ajudar os seus governos a cumprir objetivos políticos, promoção cultural e seus valores nos países africanos.

Nos últimos anos registam-se melhorias das narrativas das rádios internacionais sobre África. Abordagens mais próximas do consenso tentam ocupar espaços nos média internacionais, que tentam destacar a diversidade de programas sobre o continente africano como, por exemplo: programas sobre a diversidade cultural, mercado, religiões, arte, sistemas governativos, música, literatura, etc.

A abordagem dos aspetos positivos de África é notória na Rádio França Internacional (RFI), que privilegia as fontes de informação e jornalísticas oriundas da África. Na RFI, 60% da programação é orientada às questões africanas com objetivo de promover proximidade da rádio com a audiência local, internacional e da diáspora africana (Archangelo, 2006). A política de comunicação da RFI deixa dúvida se realmente privilegia a promoção de África. Subtende-se em todos os programas produzidos e transmitidos para África que existe interesse cultural e linguístico bastante expressivo em toda a boa vontade da França em relação às suas ex-colónias.

Outras mudanças ocorrem na BBC África, que apresentam alguns programas radiofónicos feitos por africanos como, por exemplo, *Focus on Africa*, *Network Africa*, *Fast*

Track e African Performance, nos quais abordam uma diversidade de temas, desde desporto, negócio, arte, literatura e religião. Houve um pequeno recuo de investimento neste campo, devido à contenção de custos com programas internacionais, mas a BBC demonstrou um avanço na produção de narrativas positivas sobre África, chamando interesse da audiência global para ter novas percepções sobre o continente.

Percebe-se nesta discussão que as rádios imperialistas ocidentais tinham uma percepção errada de África. Uma das razões do fraco entendimento de África deve-se à análise dos eventos ou ocorrências africanas sob o prisma ocidental. Outra observação é o facto do grosso número das rádios africanas apresentarem um quadro frágil de sustentabilidade, designadamente, a carência de recursos essenciais para o bom funcionamento dos meios de comunicação social como impressoras, papel, veículos de distribuição e de muitos outros instrumentos indispensáveis à edição e distribuição de jornais (Levingston, 2011).

A presença dos canais internacionais em África deve-se, por um lado, às razões de projecções diplomáticas dos países ocidentais para África. Por outro, constitui para os ouvintes que vivem em países africanos um meio alternativo de informação, cujos regimes se esforçam por controlar os meios de comunicação internos. Ou seja, as ondas de rádio transnacionais permitem que os ouvintes africanos contornem as políticas de censura oficial, dando-lhes acesso às rádios ocidentais, que lhes permite formar sua opinião (Mattelart, 2015).

Em termos gerais, as políticas dos média ocidentais focavam inicialmente nas questões de hegemonia cultural e de civilização, mas nas últimas décadas regista-se um novo quadro de abordagem baseada numa relação consentida caracterizada por inclusão das narrativas africanas nas rádios internacionais, respondendo a uma nova ordem mundial de comunicação equilibrada.

PERCEÇÕES AFRICANAS SOBRE AS RÁDIOS OCIDENTAIS

Em março de 2015, um grupo de 159 académicos, escritores e jornalistas de vários países endereçaram uma carta ao produtor executivo do programa *60 Minutos* da televisão norte-americana CBS, criticando a forma distorcida como os africanos foram apresentados em três reportagens: duas sobre vida selvagem e outra sobre a epidemia de ébola na Libéria. De acordo com o teor da carta, os africanos ficaram limitados ao papel de vítimas passivas ou a vilões brutais, corruptos e incompetentes. Eles foram apresentados como se não tivessem capacidade de ação.

Ngũgĩ wa Thiong’o, um dos grandes escritores africanos, no discurso proferido no dia 25 de maio de 2012 na Universidade do Estado Livre da África do Sul, disse que esta imagem negativa da África é espalhada e intensificada nas imagens de todos os dias no Ocidente, em forma de documentários da televisão para ilustrar a fome, vítimas de ciclone, crimes violentos e guerra étnica (Dersso, 2014).

A visão de Ngũgĩ wa Thiong’o é partilhada pela escritora queniana Nanjala Nyabola, a qual observou que os jornalistas ocidentais continuam a abordar os assuntos africanos

de forma errada: (a) analisam a realidade em oposição ao Ocidente e não a partir da realidade intrínseca; (b) ao trabalharem em países com a língua diferente da sua necessitam de intérpretes, o que afeta a compreensão do fenómeno. A escritora apontou como solução o emprego de jornalistas locais a reportar, em lugar de serem contratados para assessorar os jornalistas ocidentais (Nyabola, 2014).

Mamdani (2009), um dos principais pensadores críticos e intelectuais de África, criticou no seu livro *Saviors and survivors: Darfur, politics, and the war on terror*, aqueles que confiam nos média ocidentais para obter informação sobre África. Para o escritor, os média ocidentais chegam a pensar que África é o manancial de informação para alimentar as suas televisões, sobretudo, os conflitos armados, guerras étnicas, doenças contagiosas e outros males, ao invés de construírem narrativas jornalísticas de paz e reconciliação.

Percorrendo profundamente a posição de Mamdani (2009), a hegemonia tecnológica das rádios ocidentais cria nas audiências africanas a ideia de serem os únicos meios fiáveis e credíveis das notícias, em detrimento das rádios locais.

Num outro ângulo de análise, não é verdade que as rádios africanas dependam dos órgãos de comunicação internacionais baseados no Ocidente para divulgar as suas notícias. De acordo com Asante (2013), isto trata-se de uma forma sistemática de inferiorização da África, que faz parte do tecido filosófico e cultural da europeização da África, segundo a qual África não pode relatar as suas próprias histórias. Na verdade, “eles”, leiam-se os africanos, são parte do problema, perpetuando e disseminando perspetivas ocidentais, preconceitos e estereótipos (Gathara, 2014).

AS NARRATIVAS AFRICANAS NAS WEB RÁDIOS VIA STREAMING

A rádio ainda é o meio de comunicação de massa dominante na África com o maior alcance geográfico e as maiores audiências em comparação com a televisão e jornais. Em geral, a rádio está passar por um processo de “radiomorfose” e por um renascimento devido às tecnologias mais acessíveis, uma percepção de que a tecnologia tornou a rádio como um meio bidirecional e que pode ajudar a diminuir a exclusão digital ao fornecer um meio poderoso para a disseminação de informações, especialmente para audiência rural de difícil alcance.

As plataformas dos média sociais e as transmissões das rádios por via *streaming* abrem um espaço de oportunidade aos africanos para contar as suas histórias em primeira mão, retirando a mediação das rádios internacionais em África e dando-lhes outra visibilidade contada por eles mesmos. Ao mesmo tempo, a web rádio deseja oferecer uma nova perspectiva no campo da informação em comparação com a fornecida pelos meios de comunicação ocidentais.

Há uma redescoberta do rádio no contexto das TIC (tecnologias da informação e comunicação), uma percepção de que a tecnologia *streaming* está a transformar a rádio em um meio que ajuda a reduzir o fosso digital, fornecendo uma ferramenta poderosa para disseminação de informações para o público com acesso à internet.

Para Girard (2004), as estações de rádio africanas com sites e que oferecem transmissão via *streaming* de áudio estão em minoria, mas tendem a aumentar à medida que os custos de largura de banda da internet diminuem gradualmente. O número de pessoas que escuta as webrádios transmitidas em *streaming* é muito baixo. Mas numa análise profunda, o interesse por tais estações *streaming* atrai mais a audiência juvenil detentora de dispositivos móveis e com acesso à internet das companhias operadoras de telefonia móvel e da diáspora africana, que constitui uma das principais audiências da webrádio e dos média sociais.

As vantagens das estações de rádio em *streaming* ainda não são aceites com facilidade, sobretudo nas populações empobrecidas, onde a conexão da internet ainda não é a principal prioridade. No entanto, para muitas estações de rádio, particularmente aquelas que levam a sério a coleta de notícias e reportagens, a internet é um benefício enorme. Agora, notícias internacionais, desporto, previsão do tempo, etc., estão disponíveis quase que instantaneamente.

Os dados da Internet World Stats 2020², revelam que em África cresceram as taxas de penetração da internet na ordem dos 39,3% até março de 2020. Do universo de 4.575.578.718 usuários de internet no mundo, 11,5% situam-se no continente africano.

A internet no continente africano é tratada como um “artigo de luxo”. Quanto ao custo, segundo um levantamento feito pela Cable.co.uk mostrou que de 36 países africanos pesquisados apenas sete países (Egito, Tunísia, Reunião, Argélia, Ilhas Maurício, Marrocos e Mayotte) tinham pacotes que custavam menos que US\$ 50³.

Os média sociais constituem uma plataforma poderosa para criar várias histórias sobre a África, graças à acessibilidade da tecnologia moderna. Por isso, as rádios tradicionais, os blogueiros e comentaristas dos média sociais africanos estão a usar o Facebook, o YouTube e outras plataformas para criar as suas narrativas para alcançar a audiência universal. O exemplo disto é a campanha “The Africa the media never shows you”, liderada por jovens africanos, que difundem através de webrádio e “postam” imagens positivas sobre o continente para combater o estereótipo mostrado pelos média ocidentais.

As redes sociais em África estão a capturar as histórias humanas positivas. Elas abrem espaço para contar e partilhar as múltiplas experiências africanas. Esses momentos de alegria, brincadeira, celebração, amor e interação humana criam narrativas de África. Essas novas representações podem desencadear uma viragem na forma de contar as estórias dos africanos, de forma desintermediada.

A taxa de penetração da internet e dos dispositivos móveis, a massificação das redes sociais da internet são elementos que concorrem para a manifestação de narrativas diferentes e multidireccionais sobre o continente africano. Por exemplo, web rádios, blogs, páginas de webnotícias e redes sociais da internet contam estórias, mostram fotografias e vídeos capturados em África pelos africanos na tentativa de formar um retrato mais completo da vida no continente.

² Disponível em <https://www.internetworldstats.com/stats1.htm>

³ Retirado de <https://www.cable.co.uk/broadband/pricing/worldwide-comparison/#regions>

As várias vozes africanas nos média sociais podem ser interpretadas como uma tentativa africana de construção dos seus discursos pós-coloniais para contestar as narrativas de descaracterização africana.

No campo dos telemóveis, apesar da maioria da população enfrentar a exclusão digital, os dispositivos móveis smartphones representavam acima de 620 milhões de conexões móveis em setembro de 2011 e prevê que cheguem a 735 milhões no final 2012 (GSMA, 2011). Estas potencialidades tecnológicas constituem uma oportunidade de impulsionar as web rádios africanas para o alcance das audiências globais. Os jornalistas podem anunciar seus números de telefone pelo ar e convidar ouvintes para telefonar ou enviar mensagens com comentários sobre notícias, perguntas, saudações, pedidos de música, etc.

DISCUSSÃO

Desde a instalação dos emissores das rádios internacionais em África, depois da II Guerra Mundial e da independência dos países africanos, eram claras as políticas do imperialismo ocidental. No entender dos críticos da escola francesa de Comunicação, os estados ocidentais mantinham uma influência ideológica e cultural sobre África, primeiro através da rádio e segundo, através da televisão e indústrias culturais, mais tarde através da estratégia de acordos de cooperação técnica e contrapartidas comerciais para a retransmissão do sinal. Esta última estratégia foi aplicada pela RFI, RTP e BBC quer através dos meios radiofónicos, quer televisivos.

A construção de narrativas ocidentais sobre África, através de transmissão radiofónica, muitas vezes carregada de preconceitos e pessimismo foi uma prática que durou muitos anos, sobretudo, a forma como o continente africano e seus países são descritos no Ocidente, onde a situação africana é avaliada pelas lutas tribais e misérias nos seus países. Uma reflexão realizada no “Fórum de Meios de comunicação social e desenvolvimento” realizado em Uagadugu, Burquina Faso, em setembro de 2008, estabeleceu novos marcos comunicacionais entre o Ocidente e África, num processo que Bourges (1978) designou de “descolonização de informação”.

No período a seguir à independência dos países africanos, não eram apenas as rádios ocidentais que eram culpadas pelo imperialismo político e cultural em África. Internamente, as rádios locais da herança colonial transformaram-se em monopólio do Estado, por um lado como instrumento de propaganda política e, por outro, como meio de incentivo ao desenvolvimento social (Agbobli, 2016).

Percebe-se, depois do fórum de Burquina Faso de 2008, subsequentes mudanças de modelo de comunicação das rádios ocidentais em África, graças às novas políticas de cooperação e informativa que se foram estabelecendo entre África e o Ocidente, onde a BBC África, RFI e a Deutsche Welle mostraram mudanças significativas ao incorporar as línguas africanas nas suas emissões informativas.

Interpretando Jeanneney (1996), Archangelo (2006) e Hirsch (2012), nos períodos subsequentes ao fórum de Burquina Faso, as rádios ocidentais em África tornaram-se

um sistema influenciador de políticas democráticas, promotores dos direitos humanos e, simultaneamente, operavam no sentido de converter as audiências em massa numa crítica interna.

No início, a presença das grandes cadeias de rádios ocidentais no continente africano impunha uma espécie de hegemonia mediática sobre os média locais, bem como o poder avassalador na (re)interpretação dos factos, assim como na influência decisiva da opinião pública e, às vezes, nas interferências políticas.

Nas últimas décadas, embora se registem melhorias no novo quadro de abordagem sobre África, no qual busca introduzir formatos de inclusão das narrativas africanas nos média ocidentais, revertendo o antigo cenário de narrativas únicas, porém, a cobertura negativa do continente persiste nalgumas rádios internacionais, cenário que pode ser ultrapassado por países africanos através de medidas mais práticas para contar as suas próprias histórias ao mundo exterior.

CONCLUSÃO

O papel das rádios internacionais em África é um assunto de grande interesse africano quer como memória histórica, quer como objecto de estudo que precisa ser avaliado antes que as memórias se apaguem.

A reflexão permitiu-nos trazer novos caminhos para a análise histórica das rádios internacionais em África em uma estrutura multidisciplinar que liga as Ciências da Comunicação, História e Política. Outras abordagens mais específicas centradas, por exemplo, nos objetivos de criação de cada rádio internacional, na distribuição geográfica das rádios em África e tipologia de narrativas, poderiam permitir-nos complementar os resultados do estudo e aproximar a realidade e, assim, contribuir para o debate holístico em torno das narrativas das rádios ocidentais em África.

O questionamento sobre as narrativas das rádios ocidentais sobre África no período pós-independência e que perspectivas para o futuro da rádio em África? A resposta é encontrada na discussão de resultados, descobriu-se que elas retrataram através de três tipos de discursos e ideologias diferentes em três momentos históricos: o primeiro, desenvolvimento de uma narrativa para o acompanhamento da política colonial, manutenção e transmissão da cultura e civilização ocidental; o segundo, narrativas de guerras ideológicas durante o período da Guerra Fria, altura da massificação das rádios ocidentais no continente africano; e o terceiro, interesse, depois da Guerra Fria, era do desenvolvimento da cooperação e de produção de novas narrativas focalizadas em regiões de conflitos em África.

O “Fórum de Meios de comunicação social e desenvolvimento” realizado em Uagadugu, foi o principal marco de mudança das narrativas das rádios ocidentais em relação à África. A partir do qual começou o processo de “descolonização de informação”, iniciado pelas rádios BBC, RFI, Deutsche Welle e VOA ao incorporar nas suas emissões as línguas africanas para que os africanos tivessem a oportunidade de apresentar as suas próprias narrativas e mudar o imaginário social do Ocidente em relação à África.

É preciso pensar que a “descolonização da informação” não libertou os países africanos do imperialismo das rádios ocidentais, enquanto internamente as rádios eram tomadas por alguns regimes políticos como meio de propaganda política.

Apesar de todas as vicissitudes históricas das rádios em África, hoje em dias elas caminham para uma maior autonomia de produção de conteúdos locais, dentro do quadro da liberdade de imprensa e de expressão.

Quanto às perspectivas futuras para a rádio em África, tanto quanto pode ser previsto, a FM parece ainda ter um futuro sólido na África. A webrádio e a *digital audio broadcasting* (DAB) poderão ser adotadas por emissoras africanas num futuro próximo, dada a queda de preços da internet e a massificação de smartphones com rádio FM incorporada.

REFERÊNCIAS

- Agbobli, C. (2016). Démocratie, communication et changement en Afrique subsaharienne francophone. *REFSICOM*, (2). Retirado de <http://www.refsicom.org/135>
- Amin, S. (2015, 05 de junho). De Bandung (1955) a 2015: velhos e novos desafios. *Carta Maior*. Retirado de <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Pelo-Mundo/De-Bandung-1955-a-2015-velho-e-novos-desafios/6/33668>
- Archangelo, F. A. B. (2006). Redes internacionais em estações locais caso RFI África. Retirado de http://www.comtec.pro.br/prod/artigos/archangelo_afr_cpc2006.pdf
- Asante, M. (2013). The western media and the falsification of Africa: complications of value and evaluation. *China Media Research*, 9(2), 64-70.
- Asekun-Olarinmoye, O. S., Esiri, M. J., Ogungbamigbe, O. O. & Balofin, A. (2014). The impact of international broadcasting on Africa. *Developing Country Studies*, 4(4), 78-84. Retirado de <https://core.ac.uk/download/pdf/234681533.pdf>
- Barrot, P. (2010, 20 de outubro). Les radios internationales en Afrique. *La Revue des Médias*. Retirado de <https://larevedesmedias.ina.fr/les-radios-internationales-en-afrique>
- Biney, A. (1997). The western media and Africa: issues of information and images. *Journal of International Affairs*, 1996/1997(2), 1-2. Retirado de <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1156>
- Bourges, H. (1978). *Décoloniser l'information*. Paris: Éditions Cana.
- Carvalho, A. (1994, julho). *Cooperação Portugal-PALOP no domínio da comunicação social*. Comunicação apresentada no III Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Lisboa. Retirado de http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/2815/1/acarvalho_III_LusoAfroBr_1994.pdf
- Dersso, S. (2014, 06 de Março). Reporting Africa: in defence of a critical debate. *Aljazeera*. Retirado de <https://www.aljazeera.com/opinions/2014/3/6/reporting-africa-in-defence-of-a-critical-debate>
- Gathara, P. (2014, 24 de janeiro). If western journalists get Africa wrong, who gets it right?. *The Guardian*. Retirado de <https://www.theguardian.com/world/2014/jan/24/africa-media-who-gets-right>
- Girard, B. (2004). La radio e internet: mezclar los medios para cerrar la brecha digital. In B. Girard (Ed.), *Secretos a voces: radio, NTICs e interactividad* (pp. 5-22). Roma: Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación. Retirado de <http://www.fao.org/3/a-y4721s.pdf>

- Goutier, H. (2008, dezembro). Os debates de Uagadugu. *Le Courrier*, pp. 3-4.
- Grosso, B. (2008). O comunismo na história do século XX. *Lua Nova*, 115-141. <https://doi.org/10.1590/S0102-64452008000300007>
- GSMA, Global System for Mobile Communications Association. (2011). *African mobile observatory 2011: driving economic and social development through mobile services report*. Retirado de <https://www.gsma.com/spectrum/wp-content/uploads/2011/12/Africa-Mobile-Observatory-2011.pdf>
- Hirsch, A. (2012, 15 de abril). The west's lazy reporting of Africa. *The Guardian*. Retirado de <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/apr/15/west-lazy-reporting-africa>
- Ilboudo, J. P. (2014, fevereiro). *Les étapes d'implantation de la radio en Afrique noire*. Comunicação apresentada no Dia Mundial da Rádio, Dakar. Retirado de <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Dakar/pdf/ConferencesurlradioenAfriqueNoire130214.pdf>
- Jeanneney, J. (1996). *Uma história da comunicação social*. Lisboa: Editora Terramar.
- Joanguete, C. (2010, julho). *O delete da memória cultural na contemporaneidade africana*. Comunicação apresentada no Simpósio Nacional de História-UNIRIO, Rio de Janeiro. Retirado de http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1272923398_ARQUIVO_Delitedamemoriacultural.pdf
- Jordão, A. (2009). *Som, audiência e arquivo: a RDP África como case study*. Dissertação de Mestrado, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Lisboa, Portugal. Retirado de <http://hdl.handle.net/10071/1893>
- Landau, J. (2012). *Le passé de l'Afrique à la radio, mémoire d'un continent (RFI): pour une histoire de la coopération radiophonique franco-africaine à travers une émission de 1964 à nos jours*. Dissertação de Mestrado, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, França. Retirado de <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00839173/document>
- Levingston, S. (2011). *A evolução dos sistemas de informação em África: um caminho para a segurança e a estabilidade*. Washington: Centro de Estudos Estratégicos de África.
- Mamdani, M. (2009). *Saviors and survivors: darfur, politics, and the war on terror*. Nova Iorque: Pantheon Books.
- Mattelart, A. & Mattelart, M. (1997). *História das teorias da comunicação*. Lisboa: Editora Campo das Letras.
- Mattelart, T. (2015, 25 de junho). L'Afrique subsaharienne au défi des médias internationaux. *La Revue des Médias*. Retirado de <https://larevuedesmedias.ina.fr/lafrique-subsaharienne-au-defi-des-medias-internationaux>
- Myers, M. (2008). Radio and development in Africa: a concept paper. *International Development Research Centre (IDRC)*. Retirado de https://assets.publishing.service.gov.uk/media/57a08b3ce5274a31e0000a5c/Radio_and_Development_in_Africa_concept_paper.pdf
- Nyabola, N. (2014, 02 de janeiro). Why do western media get Africa wrong?. *Aljazeera*. Retirado de <https://www.aljazeera.com/opinions/2014/1/2/why-do-western-media-get-africa-wrong/>
- Perret, T. (2010). L'Afrique à l'écoute: la France, l'Afrique et la radio mondiale. *Cahiers d'Études Africaines*, 198-199-200, 1003-1032. <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.16448>
- Power, M. (2000). Aqui Lourenço Marques!! Radio colonization and cultural identity in colonial Mozambique, 1932-74. *Journal of Historical Geography*, 26(4), 605-628. <https://doi.org/10.1006/jhge.2000.0240>

Silva, M. (2009). A imagem de África na imprensa europeia: o caso da cimeira UE-África em dezembro de 2007. Retirado de https://infoeuropa.euroid.pt/opac/?func=short-sort&set_number=003737&sort_option=03---A

Sousa, H. (1993). BBC nos PALOP's: análise do significado político. *Risco*, 20, 1-14. Retirado de http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/2706/1/helenasousa_BBCPALOPs_1993.Pdf

Trevor-Roper, H. R. (1969). The past and the present: History and Sociology. *Past & Present*, 42(1), 3-17. <https://doi.org/10.1093/past/42.1.3>

NOTA BIOGRÁFICA

Celestino Joanguete é doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho, Portugal. É pesquisador em Média e Jornalismo na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. É membro da Organization for Social Science Research in Eastern and Southern Africa (OSSREA) e membro da The Association for Education in Journalism and Mass Communication (AEJMC).

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0289-8937>

Email: celestino.joanguete@gmail.com

Morada: Escola de Comunicação e Artes, Universidade Eduardo Mondlane, C.P. 257 Maputo, Moçambique

Submetido: 12/02/2020

Aceite: 08/09/2020

LITERATURA E TURISMO NO DIGITAL: O CASO DE LISBOA E FERNANDO PESSOA

Bruno Barbosa Sousa

Centro de Investigação, Desenvolvimento e Inovação em Turismo (CiTUR) / Escola Superior de Hotelaria e Turismo (ESHT), Instituto Politécnico do Cávado e do Ave (IPCA), Portugal

Ana Margarida Anjo

Escola Superior de Hotelaria e Turismo (ESHT), Instituto Politécnico do Cávado e do Ave (IPCA), Portugal

RESUMO

A cultura é uma das maiores motivações dos turistas quando estes decidem visitar um destino. A oferta presente no turismo cultural é bastante diversificada, pelo que cada vez mais se tem subdividido em diferentes categorias. Embora seja ainda prematuro em Portugal, o turismo literário constitui um nicho de turismo com capacidade de exploração, não só devido aos escritores portugueses de renome, mas também porque os lugares por onde passaram, e nos quais se inspiraram, constituem elementos patrimoniais únicos. Assim sendo, a presente investigação pretende abordar os conceitos de turismo cultural e turismo literário, assim como a sua ligação ao digital. Posteriormente, como caso de estudo, é explorado o escritor português, Fernando Pessoa, e os lugares literários marcantes na sua terra natal, Lisboa, que podem ser combinados e apresentados num itinerário digital. Numa perspetiva interdisciplinar, o presente estudo apresenta contributos para o marketing (digital) e para o turismo numa vertente literária.

PALAVRAS-CHAVE

comunicação; Humanidades Digitais; turismo literário; literatura; Pessoa

LITERATURE AND TOURISM IN DIGITAL: LISBON AND FERNANDO PESSOA

ABSTRACT

Culture is one of the greatest motivations of tourists when they decide to visit a destination. The offer of cultural tourism is much diversified and recently it has been subdivided into several categories. Although it is still premature in Portugal, literary tourism represents a niche of tourism with ability of exploration, not only because of the reputable Portuguese writers, but also due to the places where they went through and in which they were inspired by. These places are unique equity elements. Therefore, this investigation intends to approach the cultural tourism and literary tourism concepts, as well as their connection to the digital. Later, as case of study it is explored the Portuguese writer Fernando Pessoa and the remarkable literary places existing in his homeland, Lisbon, which can be combined and presented in a digital itinerary. From an interdisciplinary perspective and a literary point of view, this study presents contributions to (digital) marketing and tourism.

KEYWORDS

communication; Digital Humanities; literary tourism; literature; Pessoa

INTRODUÇÃO

O turismo cultural é um segmento que além de atrair um crescente número de turistas, pode ser desenvolvido praticamente em todas as regiões, visto que é “omnipresente” (Richards, 2007, p. 1). O turismo cultural é, porém, um conceito vago, uma vez que o próprio termo “cultura” é difícil de definir. Na era contemporânea, o facto de surgirem diversas variantes dentro deste segmento, impede também a existência de uma única definição (Richards, 2018).

Segundo Nyaupane, White e Budruk (2006), a cultura, assim como o património, faz parte das motivações, comportamentos e experiências turísticas. Ainda que, por vezes, o turismo cultural seja interpretado como tendo como procura um mercado de massas, os turistas são heterogéneos e, como tal, é necessário agrupar os diversos segmentos conforme os seus gostos, para poder posteriormente oferecer aquilo que procuram (Dolnicar, 2008). Atualmente, o turismo cultural não significa somente visitar museus, monumentos, praças e/ou infraestruturas históricas ou culturais, mas também criar um envolvimento com o que é intangível, como as tradições e costumes (Noonan & Rizzo, 2017).

Dentro das tradições, refletoras da identidade cultural e social de uma determinada cultura, expressas individualmente ou em grupo, encontram-se diversas formas, tais como a linguagem, a literatura, a música, a dança, os jogos, a arquitetura, entre outros (Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore, 1989). De acordo com Ghetau e Esanu (2011), a literatura e as viagens têm objetivos comuns, considerando que ambas ajudam o ser humano a escapar à rotina. Além disso, o turismo literário constitui uma forma alternativa do turismo, capaz de atuar como um instrumento responsável pelo desenvolvimento sustentável da identidade cultural de um dado local, e ainda pela preservação do seu património.

No âmbito do turismo literário surgem os itinerários literários fundamentais na estimulação e criação de redes de negócios entre diversos parceiros, que ajudam a desenvolver o turismo a nível local ou regional, contribuindo para uma cooperação entre os *stakeholders* e a sustentabilidade do destino turístico (Carvalho, Batista & Costa, 2010). Contudo, apesar da existência de inúmeros roteiros em formato de papel, com o surgimento da web 2.0 torna-se necessário ingressar no mundo digital, a fim de oferecer ao público uma maior interação e participação na escolha dos conteúdos, sendo assim fundamental uma ligação às Humanidades Digitais (Guerreiro & Borbinha, 2016).

Deste modo, o presente artigo tem como principal objetivo aliar o turismo e a literatura ao digital, de forma a compreender os benefícios dessa sinergia, abordando como caso de estudo a obra literária e os lugares marcantes na vida do escritor português,

Fernando Pessoa, em Lisboa. Numa primeira fase é apresentada uma revisão de literatura, na qual é feita uma contextualização do turismo cultural, onde se insere o turismo literário, e das Humanidades Digitais. Posteriormente, na metodologia, há um foco no legado de Pessoa e na forma como o mesmo é desenvolvido no digital. Após a exposição dos resultados associados à metodologia, é feita uma síntese a par das principais conclusões retiradas do estudo. A principal motivação para a elaboração desta investigação encontra-se no facto de não só o turismo literário ser um nicho com potencial em Portugal, como também o papel do digital como impulsionador do reconhecimento da literatura.

TURISMO LITERÁRIO E DIGITAL: UMA SIMBIOSE

TURISMO CULTURAL: UMA FRAGMENTAÇÃO

O turismo é um setor em constante crescimento e desenvolvimento. Contudo, foi especialmente após a Segunda Guerra Mundial, entre os anos 50 e 70, que ocorreu uma ascensão que conduziu ao popular termo “turismo de massas” (Gordon, 2002). O crescimento do turismo de massas começou por apresentar vantagens a nível económico, porém, o mesmo não aconteceu a nível ambiental e sociocultural. Reconhecendo que os efeitos negativos superavam os positivos, o turismo moderno procura desenvolver formas mais sustentáveis para este grande mercado ou desenvolver outras atividades que se tornam nichos de produtos e mercados de turismo (Marson, 2011).

De facto, o mercado torna-se cada vez mais exigente e a procura foca-se essencialmente em locais únicos que permitam conjugar o intercâmbio cultural, a natureza e ainda as memórias de outros locais (Zaoual, 2008). Segundo Oh, Assaf e Baloglu (2016), este setor viu surgir recentemente uma proliferação de novas formas de turismo. As pessoas encontram novas motivações específicas para viajar, e como tal surgem determinadas formas de turismo como o turismo de património, o ecoturismo, o *green tourism* ou até mesmo o cultural.

O turismo é, segundo Gordon (2002), a expressão prática de curiosidade, a expressão de valores estéticos culturais. O turismo e a estética cultural desenvolveram-se de forma recíproca no decorrer da história. O turismo cultural representa atualmente um importante papel na economia do turismo, uma vez que é uma ferramenta que combate a sazonalidade, atrai um forte mercado estrangeiro capaz de trazer recursos financeiros que servem, posteriormente, para conservar os locais históricos e desenvolver os destinos (Figini & Vici, 2012).

Richards (2018, p. 12) afirma que “o turismo e a cultura sempre foram indissociáveis”, uma vez que os principais pontos turísticos, as atrações e eventos culturais são uma forte motivação para viajar, além de que a própria viagem gera cultura. Embora, no passado, a cultura não fosse fortemente associada ao turismo, sendo apenas vista como uma atividade de lazer, durante o século XX os turistas começaram, gradualmente, a procurar ter novas experiências de férias. Foi então que os locais reconheceram a cultura como um potencial gerador de turismo (Richards & Wilson, 2007).

McKercher (2002) apresentou, através de um estudo, um modelo de segmentação dentro do mercado do turismo cultural baseado na centralidade que esta forma de turismo representa, assim como a experiência. Deste modo, surgiram cinco tipos de turistas: o *turista cultural propositado*, cujo principal objetivo da viagem é conhecer e aprender mais sobre determinada cultura/património, sendo que a sua experiência é profunda; existe também o *turista cultural superficial*, que embora inclua a cultura como motivação para visitar um destino, a sua experiência volta-se para o entretenimento, sendo assim mais superficial; o *turista cultural casual*, para o qual a cultura representa um papel limitado na escolha do destino e o *turista cultural incidental*, que embora não considere a cultura uma motivação, quando se encontra no destino, participa em atividades culturais; por fim, existe ainda o *turista cultural serendipitous*, para o qual a cultura de um lugar teve pouca ou nenhuma influência na visita de um destino, porém, *in loco*, visita atrações turísticas e acaba por ter uma experiência significativa.

É relevante identificar este tipo de turistas, pois além de serem um segmento atrativo, são conhecidos por investir mais dinheiro diariamente no destino turístico e viajar em períodos não sazonais. Apesar de ser importante saber quem são estes turistas, para posteriormente lhes oferecer exatamente o que procuram, o turismo cultural exhibe uma oferta atrativa original em todos os destinos, uma vez que o património cultural é algo único e inato, que quase não sofre de imitações por parte da concorrência (Dolnicar, 2002).

De acordo com um estudo de Csapo (2012), o produto do turismo cultural, assim como o próprio turismo cultural, representam um segmento complexo nesta indústria, uma vez que a procura e a oferta são bastante diversas e versáteis. Embora o turismo de massas se mantenha, e possa estar associado ao turismo cultural, os turistas e visitantes procuram cada vez mais algo diferenciador nas culturas das regiões.

TURISMO LITERÁRIO: UM NICHOS COM POTENCIAL

Independentemente do objetivo da viagem, os turistas e excursionistas, com motivações mais heterogéneas, acabam por explorar os centros históricos e participar em atividades culturais durante as suas visitas (García-Hernández, de la Calle-Vaquero & Yubero, 2017). Não obstante o mercado cultural geral, é possível encontrar dentro do mesmo vários nichos, isto é, pequenos mercados que consistem num cliente individual ou num pequeno grupo de clientes com características semelhantes (Dalgic & Leeuw, 1994). Um exemplo de uma forma de diversificar a oferta do turismo cultural, é através do turismo literário, uma tipologia que ainda carece de exploração, tanto por parte do setor turístico, como pelos académicos (Carvalho & Batista, 2015).

Lugares associados a escritores e aos seus textos têm atraído a atenção de várias pessoas desde a Antiguidade. As motivações são várias, podendo oscilar entre o desejo de encontrar nesses espaços alguma troca intelectual ou interesse em expressar a sua admiração, a vontade de honrar os poetas, o seu trabalho ou a literatura (Hendrix, 2009). Os lugares literários são caracterizados pelo papel histórico que representam, pelas suas funções, e obviamente, pelas conotações literárias. Visitar um lugar literário

não significa somente ter a percepção de uma paisagem ou cidade, é uma experiência que depende da ficção da obra ou história literária do escritor. É graças à imaginação do turista que esses locais são moldados (Maj, 2018).

De acordo com Herbert (2001), a ideia de “peregrinos literários” não é recente e este tipo de turistas é geralmente instruído, conhecedor dos clássicos e com capital cultural para apreciar e compreender esta forma de cultura. O mesmo autor afirma que “lugares literários” não são somente os locais de nascimento ou falecimento de um escritor, mas também lugares que são palco das histórias fictícias/reais ou lugares que desencadeiam uma emoção profunda, uma nostalgia libertadora em relação a uma história ou ao escritor. Desta forma, as motivações do turismo literário podem incluir a procura de autenticidade em objetos turísticos, assim como a procura do “verdadeiro eu”, considerando a realidade e a ficção (Jia, 2009).

O turismo literário desencadeia-se em diversas expressões que, embora se interliguem, apresentam diferentes definições. Os lugares literários podem, como supracitado, ser representados em textos literários ou associados à vida do autor, sendo que o indivíduo que visita um destes lugares inspirado nas obras, ou geralmente faz essa visita para aumentar o capital cultural, é geralmente considerado um “turista literário”. Por outro lado, aquele que procura encontrar-se com o autor, através da visita a lugares onde este esteve, onde se inspirou, onde viveu, é visto como um “peregrino literário”, uma vez que é a admiração que nutre pelo escritor a principal motivação da viagem (Quinteiro & Baleiro, 2017). Através de uma peregrinação literária subentende-se que o indivíduo demonstra um sentimento de profundo compromisso em experimentar determinado lugar num nível mais “espiritual” (Fairer-Wessels, 2005).

É graças à imagem favorável criada pelos autores que muitos locais atraem os turistas. Os escritores são, de facto, capazes de mudar a percepção em relação a um cenário, podendo transformar paisagens reais em paisagens literárias através da imaginação e emoção. Alguns exemplos de lugares ou construções que obtiveram maior relevância devido às descrições literárias são o caso de *Romeu e Julieta* (1595), de Shakespeare, cujo espaço histórico se situa em Verona, Itália, e onde é possível visitar a “casa” de Julieta, assim como seu túmulo no Mosteiro de S. Francisco. O litoral de Long Island, em Nova Iorque, foi também local de inspiração de Scott Fitzgerald, na sua obra *O grande Gatsby* (1925). O país natal das irmãs Brontë, Inglaterra, alberga também casas e campos narrados principalmente na obra de Emily Brontë, *O monte dos vendavais* (1847), em Yorkshire (Agarwal & Shaw, 2017).

Em Portugal, o turismo literário ainda se encontra em desenvolvimento, sendo que a maioria dos itinerários existentes são direcionados para uma vertente mais educativa. Contudo, segundo Carvalho e Batista (2015), caso os projetos existentes se aliassem ao setor turístico conseguiriam não só autossustentar-se, como também obter um papel mais relevante na divulgação da cultura e literatura locais.

Ainda que nem todos os destinos turísticos consigam diversificar no âmbito do turismo cultural (Figini & Vici, 2012), Portugal tem potencial para conceber, ao articular-se com os diversos *stakeholders*, um maior reconhecimento da literatura portuguesa no

exterior do país, assim como uma sinergia capaz de resultar em múltiplos benefícios tanto para o turismo como para a cultura.

O DIGITAL: UMA COLABORAÇÃO TURÍSTICO-LITERÁRIA

O processo de integrar as humanidades no digital começou a ser desenvolvido nos anos 60 do passado século, quando diversas novas técnicas surgiram, tais como a análise textual e linguística, a par da tradução automática. Contudo, na era contemporânea assiste-se a uma inclusão dos processos automáticos dos meios digitais como ferramentas que permitem a alteração de métodos no que toca a produzir conhecimento nas humanidades (Portela, 2013). Nas Humanidades Digitais não se trata somente de expor certos esquemas de apresentação, mas disponibilizar também obras de “forma útil, acessível e adequada” (Guerreiro & Borbinha, 2016, p. 20) quer para o investigador, quer para o leitor.

O século XXI é marcado por um forte apelo ao uso, consumo e reprodução de informação no meio digital. Além da ciência, que se consolidou com os recursos tecnológicos com vista a divulgar, circular e ser dinamicamente produtiva, as Humanidades Digitais, igualmente conhecidas por *Computing Humanities*, constituem um vasto campo que envolve não só a investigação, como também a vertente pedagógica, informativa e inovadora (Pimenta, 2016).

De modo a dinamizar as sociedades atuais, torna-se importante associar a cultura à tecnologia. A tecnologia de informação e comunicação altera a forma como as pessoas se comunicam, assim como a forma como as mesmas se relacionam, e num mundo em constante mudança torna-se essencial que esta associação das humanidades à tecnologia seja frequentemente readaptada. A presença da cultura e das humanidades num campo tecnológico permite o enriquecimento e disponibilidade de meios e recursos de modo a apropriar não só as informações e os conhecimentos, como também a expressão e criação cultural (Almeida, 2014).

De acordo com Berry (2011), as Humanidades Digitais (HD) tiveram duas fases distintas: inicialmente foram direcionadas para a construção de infraestruturas no estudo de textos de humanidades através de repositórios digitais, marcação de texto entre outros. Posteriormente, as HD sofreram uma ampliação dos limites conceituais, uma vez que passam a incluir obras digitais e conjuntos de ferramentas metodológicas das humanidades capazes de examinar os novos elementos que surgiram devido ao digital, como a literatura eletrónica, ficção, artefactos baseados na web, entre outros. Contudo, o autor supracitado considera a existência de uma terceira fase, na qual a componente digital das HD é estudada de forma única, a fim de refletir sobre o modo como as mudanças mediais produzem mudanças cognitivas.

A par da informação e das tecnologias de comunicação, o turismo constitui uma das atividades que orienta a economia contemporânea, sendo que as três áreas representam fatores chave na possibilidade de “energizar, inovar e oferecer conhecimento às comunidades e organizações” com o objetivo de comunicar e interagir com o meio

envolvente (Anato, 2006, p. 19). Segundo Roque (2015), as novas tecnologias ampliam a intervenção por parte do público e aliar a mediação cultural às novas tecnologias, procurando atualizar novas estratégias de comunicação de acordo com aquilo que os requisitos dos visitantes é fundamental.

Através da tecnologia certas instituições culturais e de património podem partilhar informação, promover e vender a sua oferta, assim como melhorar a experiência do visitante, podendo ainda fornecer métodos de interpretação dos artefactos e conteúdo. Além disso, os visitantes podem ter acesso regular atualizado sobre as atividades e eventos que irão decorrer. Um turista geralmente procura informação através da tecnologia sobre um determinado destino turístico, como hotéis, restaurantes, meteorologia, pontos turísticos, entre outros, antes de o visitar. Posteriormente, partilha a sua própria opinião e experiência no digital (Maurer, 2015).

É, deste modo, importante que os componentes do turismo cultural adotem e implementem uma comunicação e informação com base no digital, pois dessa forma conseguirão atrair novo público e manter fidelidade com o já existente, tornando o valor cultural reconhecido, adaptável e inovador.

ESTUDO DE CASO: LISBOA DE PESSOA

TURISMO CULTURAL EM LISBOA

O turismo é um setor considerado estratégico e prioritário em Portugal (Associação Turismo de Portugal, 2007). Antes de saber o que oferecer, é necessário saber a quem oferecer. Deste modo, é feita, neste ponto, uma breve análise dos principais mercados da cidade de Lisboa, assim como é explorada a vertente cultural da mesma.

A Associação Turismo de Lisboa (ATL) elabora anualmente o *Inquérito motivacional*, com base nos turistas nacionais e estrangeiros que tenham ficado hospedados em unidades hoteleiras da região de Lisboa. O inquérito de 2018 conta com uma amostra de 5.827 indivíduos, dos quais 5.461 são estrangeiros e os restantes nacionais (ATL, 2019a).

O principal *motivo* que levou os estrangeiros entrevistados a visitar a capital portuguesa foram as “férias, lazer ou recreio”, com cerca de 90,4%, sendo seguido por “motivos profissionais”, com 9,2%. Quando se subdivide este grupo através da segmentação de produtos, verifica-se que 84,5% dos estrangeiros consideraram a viagem como uma “city & short break”, 5,1% vieram devido a negócios particulares e cerca de 3,9% visitaram a cidade a fim de reuniões ou congressos. Quanto aos *objetivos* da visita, constata-se que 88,8% confirmaram que estavam na cidade para visitar especialmente monumentos ou museus, 87,3% pretendiam degustar a gastronomia e vinhos, 77,1% tencionavam explorar a vertente mais moderna da cidade e 71,2% desejavam conhecer a cultura portuguesa. Dos portugueses que viajaram até à capital, 60,4% fizeram-no devido a questões profissionais, 25,7% por motivo de “férias, lazer e recreio” e 5,7% devido a motivações de saúde. A maioria dos portugueses pretendia apreciar a atmosfera ou paisagem, descansar ou relaxar sem menosprezar o contacto com a natureza (ATL, 2019a).

A nível de mercado estrangeiro verifica-se que as *city-short breaks* foram fortemente escolhidas pela China, Itália, EUA, Canadá, Áustria/Suíça e Reino Unido/Irlanda. Os mercados nacional e espanhol assumiram um maior peso no segmento das *meetings industry*. A nível de género, o mercado estrangeiro caracterizou-se pelo predomínio de indivíduos do sexo masculino, sendo que o mercado nacional apresentou um peso do mesmo sexo ainda mais acentuado. Em ambos os mercados a idade entre os 36 e os 55 predomina, representando cerca de 61,3%, sendo seguida pelos indivíduos com menos de 36 anos, que equivaliam a 23,6%, e os turistas com idade superior a 55 anos era de 15% (ATL, 2019a).

É importante ainda reconhecer os dados em relação ao mercado que utilizou a internet para planear a sua viagem. Deste modo, aproximadamente três quartos dos estrangeiros recorreram à internet para reservar alojamento, sendo que quase 87,1% dos inquiridos utilizou a internet para obter mais informação sobre a cidade. Os portugueses utilizaram menos este recurso, sendo que quando o faziam era para reservar alojamento. Em geral, a estadia média de ambos os mercados na capital é de 3,88 noites, valor que aumenta para 4,10 quando o segmento vem em lazer. Ainda de um modo global, cerca de 32,6% dos turistas viajaram com um grupo de amigos, 22,6% em casal e 21,3% em família, pelo que a viagem feita com amigos, família ou em casal era a preferida quando viajavam em lazer (ATL, 2019a).

Um outro inquérito também desenvolvido pela ATL (2019b), intitulado *Inquérito às atividades dos turistas e informação 2018*, revela dados estatísticos em relação às fontes de informação consultadas antes de viajarem¹. Os resultados revelam que o sexo masculino predominava (62,8%), 51,4% dos entrevistados tinham idade entre os 35 e os 54 anos, 57% eram licenciados, 58,4% eram casados ou estavam em união de facto, 93% nunca tinham visitado Lisboa antes e 35,9% viajavam em grupo. Antes da viagem, os websites de alojamento, as companhias aéreas e os familiares e amigos constituíram as principais fontes de informação. Os websites oficiais, como o site do Turismo de Lisboa², foram bastante utilizados. A satisfação relativamente às fontes digitais não é tão grande, quando comparada com a informação obtida pela família/amigos.

Durante a estadia, é de salientar a utilização de brochuras turísticas e aplicações móveis como fonte de apoio. Os locais de interesse mais visitados (Chiado, Avenida da Liberdade, Belém, Terreiro do Paço, entre outros) correspondem aos locais literários pessoais.

A cultura, além de ser um marco histórico e de identidade, é uma componente significativa para o setor económico e social da região através das áreas de turismo, comércio, hotelaria, transportes, entre outros. As indústrias culturais tornam-se um segmento em ascensão e procuram uma modernização tecnológica, assim como o desenvolvimento de atividades artísticas, culturais e internacionais. Uma vez mais, a localização de Lisboa permite-lhe alcançar um posicionamento cosmopolita entre os continentes e

¹ Relatório feito com base em entrevistas realizadas em 2018, a 2.969 turistas estrangeiros que visitaram a região de Lisboa, ou seja, a área metropolitana.

² Ver <https://www.visitlisboa.com/pt-pt>

refletir a imagem de um destino turístico privilegiado. Para tal, dever-se-á conferir à cultura uma coesão com o património e o turismo, sem esquecer a valorização dos residentes. Em Lisboa, os números associados à realização de grandes eventos deste setor têm aumentado e verifica-se um alargamento de agentes culturais, polos de empresas criativas, espaços para criadores que atuando em conjunto permitem a atração de turistas. Devido às características, que oscilam entre as físicas e as histórico-culturais, esta área metropolitana tem capacidade para desenvolver atividades ligadas a apostas de especialização inteligente. Embora seja ainda uma abordagem em desenvolvimento, esta pode destacar a imagem turística de Lisboa e contribuir para o aumento da empregabilidade. Os equipamentos, infraestruturas e recursos humanos encontram-se, ainda, em maior número, na capital (Ministério da Agricultura, do Mar, do Ambiente e do Ordenamento do Território, 2015).

A LISBOA DE PESSOA

O turismo literário está presente em diversas cidades, como Paris através de Victor Hugo, Roma pelas palavras de Virgílio, São Petersburgo pela voz de Dostoiévski, Praga, que tem outro valor devido a Kafka e Nova Iorque devido a Arthur Miller. O património literário deve tornar-se uma componente característica de uma cidade, sendo que para tal necessita de se aliar a outras componentes, nomeadamente arquitetónicas, paisagísticas, artísticas, de costumes, entre outros (Henriques & Henriques, 2010).

A capital portuguesa, por sua vez, é marcada por um vasto leque de escritores de renome, tais como Camões, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, José Saramago, entre outros. Contudo, será sobre Fernando António Nogueira Pessoa, nascido a 13 de junho de 1888, que o presente caso de estudo se debruçará. Pessoa não só deixou um legado literário tão importante para o seu país, também deixou marca pelos lugares por onde passou.

O principal local a visitar será o local onde nasceu, o Largo de São Carlos, no número 4 do 4.º esquerdo. Este edifício construído no século XIX encontra-se mesmo em frente ao Teatro Nacional de São Carlos. A Basílica de Mártires viu o escritor ser batizado³. Embora Pessoa tenha vivido uma parte da sua infância e adolescência na África do Sul, regressou a Lisboa em 1905 para estudar Filosofia na Faculdade de Letras. Mesmo tendo desistido da faculdade dois anos depois, era normalmente visto por entre os restaurantes e livrarias.

- *Habitação*: sem habitação certa, Pessoa viveu em vários quartos alugados. No Largo do Carmo, 18-20, 1.º, estava aquele que seria o seu quarto alugado no final de 1910 e 1911. Por esta altura, o escritor dedicava-se à tradução de obras inglesas e espanholas para Português que mais tarde seriam colocadas na Biblioteca Internacional de Obras Célebres. Contudo, desde 1905 até à data da sua morte, Pessoa percorreu “Lisboa com suas casas de várias cores” (Álvaro de Campos, 1934), tendo permanecido em quartos na Avenida D. Carlos I (n.º 109, 3.º dt.), Calçada da Estrela (n.º 100, 1.º), Largo de S. Carlos (n.º 4, 4.º esq.), Rua Almirante Barroso (n.º 12), Rua Antero de Quental, Rua Bernardim Ribeiro (n.º 54, 1.º esq.), entre tantos outros (Machado, 2001). A atual Casa/Museu Fernando Pessoa localiza-se na Rua Coelho de Ourique, n.º 16, no primeiro direito, e foi o seu lar durante os últimos 15 anos da sua vida.

³ Retirado de <https://www.egeac.pt/>

- *Livrarias*: Pessoa participou como crítico literário na revista *Águia*, em 1912, como poeta na revista *A Renascença*, em 1914, e como mentor na revista *Orpheu* desde 1915. Sendo um homem das letras, recorreu a várias livrarias e alfarrabistas, a fim de adquirir novos livros e revistas, especialmente em Inglês. Entre esses espaços literários, encontram-se a Alfarrabista Eliezer Kamenezki, a Alfarrabista Pires, a Livraria Bertrand, Livraria Clássica Editora, a Livraria Ferreira, a Livraria Inglesa – um espaço de conforto para o escritor, cuja porta assistiu a alguns encontros entre Pessoa e Ofélia Queiroz – e a Livraria António Maria Pereira, na Rua Augusta, na qual conversava com o proprietário (Machado, 2001).
- *Cafés e restaurantes*: se há locais que Pessoa frequentou, foram os cafés e restaurantes de Lisboa. Estes lugares não eram somente vistos como espaços de refeição, mas principalmente eram tidos como “locais de tertúlia, espaços para esperar a vida, lugares de degustação” (Machado, 2001, p. 63). Entre eles encontra-se o mítico café A Brasileira, no Chiado, aberto em 1905 e que presta homenagem ao escritor ao ter uma estátua sua na esplanada. Outros locais são A Brasileira do Rossio, o Café Gibraltar, o Café La Gare, o Café Royal, a Cervejaria Jansen, o Hotel Alliance, no qual almoçava com Sá Carneiro, a Leitaria Académica e Alentejana, o Restaurante Ferro de Engomar, o Restaurante Irmãos Unidos, o Restaurante Leão D’Ouro e o Restaurante Pessoa, que surgiu no século XIX e fornecia refeições a Pessoa especialmente em 1913 (Machado, 2001). O Martinho da Arcada, que se situa no Terreiro do Paço, ou o “Café da Arcada” como designava Pessoa, é o café mais antigo de Lisboa, inaugurado em 1782⁴. Estes locais tiveram um papel relevante na vida do escritor, uma vez que eram o espaço propício a diálogos e momentos de reflexão. O escritor utilizou também as mesas destes locais como base para os seus poemas.
- *Morte*: Fernando Pessoa faleceu a 30 de novembro de 1935, no Hospital de São Luís dos Franceses, em Lisboa. O seu corpo foi depositado no jazigo da sua avó, D. Dionísia Pessoa, no cemitério de Lisboa desde o momento da sua morte até 1985⁵. Cinquenta após o seu falecimento, os seus restos mortais foram transportados para o Mosteiro dos Jerónimos, onde se encontra atualmente o seu túmulo esculpido por Lagoa Henriques⁶.

Embora os locais supracitados estejam fundamentalmente ligados ao poeta e à sua vida, o mesmo elaborou um livro, em 1925, intitulado *Lisbon: what the tourist should see*, que servia de guia para os viajantes que visitavam a capital. Contudo, este guia em Inglês não foi publicado enquanto o mesmo viveu, tendo apenas sido descoberto depois da sua morte. Este livro trata, segundo Lopes, Baleiro e Quinteiro (2016), um conjunto de imagens que possibilitam conhecer aquela que foi a principal casa do escritor, a cidade em si. O facto de Pessoa ter escrito o guia em Inglês poderá ter ajudado a formar uma imagem favorável do país, numa altura em que o mesmo ainda começava a explorar o potencial do setor turístico.

Este livro, publicado desde 1992, é o mais vendido na Casa Fernando Pessoa, sendo que se encontra traduzido em mais de cinco idiomas. Ao contrário do seu restante legado, este livro parece ter sido escrito de forma mais objetiva, não evidenciando a relação que o poeta mantinha com a sua menina lisboeta (Santos, 2009). A obra começa com o pressuposto de que o turista chega à capital por mar, obtendo assim uma visão panorâmica de Lisboa. O primeiro grande monumento que encontra é a Torre de Belém. Posteriormente, reconhece-se a Câmara Municipal, “um dos edifícios mais admiráveis de Lisboa” (Pessoa, 1925) e Pessoa oferece roteiros que se incorporam pelos típicos bairros. Por fim, o turista tem oportunidade de saber um pouco mais sobre Sintra. Quase

⁴ Retirado de <https://www.egeac.pt/>

⁵ Retirado de <https://www.egeac.pt/>

⁶ Retirado de <https://casafernandopessoa.pt/pt/cfp>

100 anos depois de Pessoa ter delineado este roteiro, pouco mudou na área urbana descrita, pelo que se pode considerar um guia relativamente atual.

É com base em todos os lugares literários evidenciados, quer os que fizeram parte do quotidiano do escritor, quer os locais que o próprio destacou em Lisboa, que se pretende combinar e consolidar um mapa turístico digital, capaz de tornar a experiência de quem procura encontrar-se com o escritor, nos quatro cantos da cidade, única e especial.

DO PAPEL PARA O DIGITAL

Neste ponto é feita uma análise exploratória sobre a presença de Fernando Pessoa, e do seu legado, no digital. Além das Humanidades Digitais, procura-se apresentar sinteticamente as entidades que fazem alusão ou promovem os lugares literários que fazem parte da literatura, de Pessoa e de Portugal.

Inserido nas Humanidades Digitais existe um projeto de arquivo digital, do *Livro do Desassossego* (LdD) de Fernando Pessoa, que se encontra ainda em desenvolvimento. O resultado final deste arquivo possibilitará fazer comparações entre *fac-similes* digitais e as quatro edições existentes. Tal permitirá ao utilizador criar edições virtuais, tendo a oportunidade de escolher de que forma pretende ler (ordem de edição, ordem cronológica, entre outros). Neste arquivo é ainda possível encontrar imagens dos documentos autógrafos⁷.

Existe ainda o Arquivo Pessoa, uma base de dados que funciona a par do portal MultiPessoa, baseados no CD-ROM designado *Multi-Pessoa – Labirinto Multimédia*, orientado por Leonor Areal. Deste modo, o portal MultiPessoa pretende chegar a todo o tipo de leitores, tendo como objetivos divulgar o legado de Pessoa, funcionar como uma ferramenta didática que incentiva o estudo da obra multifacetada e ainda atua como um instrumento de investigação, visto que permite pesquisas textuais complexas do legado pessoano. No decorrer do tempo este portal foi inovando e introduzindo novas vertentes dentro da página, oferecendo, desde 2009, uma secção Pessoaana, com textos de crítica literária sobre o escritor, excertos de vídeo do Arquivo RTP e ainda jogos literários. No entanto, algumas dessas opções ainda se encontram em desenvolvimento⁸.

A Câmara Municipal de Lisboa apresenta uma secção sobre o que visitar em Lisboa, na qual consta um subgrupo denominado “museus e património” que refere a Casa Fernando Pessoa⁹. Também é possível encontrar, quando se pesquisa pelo nome de “Fernando Pessoa”, alusão a alguns eventos que abordem o mesmo. Contudo, a informação é escassa¹⁰.

A Associação Turismo de Lisboa, principal entidade turística da cidade, apresenta no seu website, quando pesquisado o nome do autor, a Casa Fernando Pessoa. Com uma breve descrição da casa, a entidade sugere a visita guiada ou temática, assim como

⁷ Ver <https://ldod.uc.pt/>

⁸ Ver <http://arquivopessoa.net/info>

⁹ Ver <http://www.cm-lisboa.pt/>

¹⁰ Ver <http://www.cm-lisboa.pt/>

um restaurante para finalizar a visita com uma refeição. Oferece uma ligação para o website oficial da casa¹¹. Se por um lado a entidade da região oferece pouca informação sobre um dos maiores escritores lá nascidos, a entidade promotora de turismo nacional, Turismo de Portugal, expõe no seu website, quando se procura por “o que fazer?”, seguido de “arte e cultura”, conteúdo relativo a “roteiros literários”. Nesta página é possível conhecer alguns dos roteiros existentes, sendo que se subdividem em regiões como os escritores do Norte, escritores do Centro, representado por José Saramago, passeios literários por Lisboa, que engloba a Lisboa de Saramago, Lisboa de Pessoa, Lisboa de Eça e Lisboa dos Descobrimentos, e ainda os roteiros literários açorianos¹².

A Casa Fernando Pessoa, cuja missão é usar o legado pessoano em prol do conhecimento do seu universo criativo e funcionar como local de encontro e reflexão sobre a literatura, é talvez o local com maior referência ao escritor. Além de uma biblioteca pública, especificada em Fernando Pessoa, a casa apresenta a biblioteca privada do escritor. No website oficial desta entidade encontra-se a história sobre a casa, informação sobre o horário e preçário da visita, notícias e publicações, entre outros¹³. A Casa pertence à Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural (EGEAC), gestora de alguns dos mais importantes espaços culturais da cidade, assim como a operadora nas festas de Lisboa¹⁴. A EGEAC e a Casa Fernando Pessoa propõem um roteiro, intitulado *Lugares, trajetos e afetos de Pessoa*, que poderá ser acompanhado por um ficheiro áudio, cuja autora é Sofia Saldanha¹⁵.

DISCUSSÃO DE RESULTADOS

O caso de estudo com foco em Fernando Pessoa e nos lugares literários a ele associados revelam que existe já um campo que explora não só a obra do escritor, como também direciona o leitor a seguir alguns dos seus passos. Na era contemporânea, a tecnologia torna-se cada vez mais um instrumento imprescindível ao ser humano. Dentro do vasto campo tecnológico é relevante existirem meios de comunicação e informação no digital atualizados e detalhados, uma vez que é a forma principal de chegar a um maior número de pessoas, principalmente os turistas.

Um turista, antes de viajar, recorre geralmente aos meios digitais para obter mais informação sobre o local que vai visitar, como se verificou através dos inquéritos realizados, onde poderá ficar, o que poderá comer e o que poderá visitar. As estatísticas sobre os turistas que visitam Lisboa revelam não só que há um enorme mercado que procura obter da viagem um maior conhecimento cultural, como também indicam que os mesmos acedem a informação no digital antes e durante a viagem. Deste modo, percebe-se

¹¹ Ver <https://casafernandopessoa.pt/pt/cfp>

¹² Ver <https://www.visitportugal.com/pt-pt/content/roteiros-literarios>

¹³ Ver <https://casafernandopessoa.pt/pt/cfp>

¹⁴ Ver <https://www.egeac.pt/>

¹⁵ Ver <https://casafernandopessoa.pt/pt/cfp/servico-educativo-e-visitas/roteiros>

que é fundamental trabalhar as ferramentas digitais para uma melhor divulgação da cultura portuguesa assim como dos locais turísticos.

É com base no estudo feito que se sugere a criação de um omnicanal capaz de conter as principais entidades associadas a Pessoa, assim como os arquivos digitais e média sociais.

Sugere-se, ainda, que exista numa fase inicial, no mesmo canal, dois itinerários, pensados para diferentes tipos de procura. Por um lado, através do programa de metas curriculares de Português, no ensino secundário nacional, no qual é obrigatório o estudo da contextualização histórico-literária de Pessoa (Buescu, Maia, Silva & Rocha, 2014), assim como a questão da sua heteronomia, surgindo a possibilidade de um turista jovem literário. Este turista é geralmente praticante de turismo nacional, cuja idade poderá ir até aos 25 anos e que tem conhecimento do autor e do seu legado. Este turista poderá usufruir de um roteiro baseado principalmente nos seus poemas e textos em prosa. Por outro lado, o turista literário, geralmente vindo do estrangeiro, sabe o que pode visitar na capital e tem particular interesse em Fernando Pessoa, pelo que lhe será preparado um roteiro baseado no guia de Pessoa onde é possível encontrar uma apresentação de Lisboa para quem vem de fora e pretende conhecer os espaços mais emblemáticos, assim como os diversos lugares literários e textos mais importantes. O peregrino literário, cuja ligação com o autor é a mais profunda, conseguirá usufruir de ambos os itinerários propostos, de modo a ter uma experiência enriquecedora e completa.

Apesar de existir bastante informação na internet sobre os lugares literários pessoanos, esta encontra-se dispersa, não existindo um único canal conciso e detalhado capaz de fornecer a informação necessária para o turista, e especialmente para o peregrino literário. É devido a este problema que se propõe a criação de um omnicanal pessoano, que além dos itinerários propostos oferece a possibilidade de aceder a textos já existente em websites como o Arquivo Pessoa e o Arquivo Livro do Desassossego. Um canal deste tipo constituirá uma forma acessível, prática e eficaz para os que pretendem conhecer a capital, acompanhados pelo escritor português. Esse canal deverá ser promovido e divulgado em todas as entidades turísticas e literárias, uma vez que é através da pesquisa nessas plataformas que os turistas e peregrinos encontram exatamente aquilo que pretendem.

CONCLUSÃO E PERSPETIVAS FUTURAS

Através da presente investigação conclui-se que há potencial na exploração de uma interação entre o Turismo, a Literatura e as Humanidades Digitais. O turismo cultural é um dos segmentos que mais peso tem para os viajantes na escolha de um destino turístico. Contudo, na era contemporânea, esse mesmo tipo de turismo tem vindo a segmentar-se de acordo com as distintas motivações por parte da procura, criando assim novos nichos. Entre eles, encontra-se o turismo literário, que embora não esteja ainda devidamente desenvolvido em Portugal, salienta uma capacidade de se fazer notar.

No caso de estudo exposto, sobre o escritor Fernando Pessoa, procurou-se identificar quais os lugares lisboetas mais marcantes da sua vida, a par dos lugares por si

reconhecidos. Numa tentativa de facilitar a pesquisa de um turista literário, por exemplo, tenciona-se oferecer, através de um omnicanal digital, dois itinerários de acordo com dois perfis de turistas literários. Além disso, para uma maior eficácia na divulgação do legado pessoano, os atuais websites de arquivo do mesmo devem constar nesse omnicanal, pois tal só iria complementar a oferta. Também os média sociais associados a entidades de Pessoa devem ser destacadas.

Este omnicanal servirá essencialmente para dois grupos de procura: o jovem literário e o turista literário, sendo que o peregrino literário pode usufruir das propostas feitas para os dois grupos. Contudo, através de investigações futuras poderão os mesmos roteiros ser readaptados e ainda existir uma opção de roteiro personalizado, de acordo com aquilo que os turistas mais pretendem conhecer. Através de mais estudos na área do Turismo Literário é possível criar uma oferta única e privilegiada capaz de se destacar pela autenticidade, deixando no turista um sentimento de *engagement*.

Ainda que o presente estudo tenha alcançado o objetivo de reconhecer a possibilidade de conjugar os três temas – literatura, turismo e o digital – e retirar proveito dos mesmos, demonstra limitações, sendo a principal a carência de um trabalho empírico. Sendo o artigo de natureza exploratória, aconselha-se, em futuras investigações, a recolha de informação mais precisa, nomeadamente sobre o perfil do turista literário e peregrino literário. Para tal, deverá ser necessário adquirir dados estatísticos através dos principais lugares associados ao autor, como a Casa Fernando Pessoa, e ainda, administrar inquéritos, por via de questionário ou grupos de foco.

REFERÊNCIAS

- Agarwal, S. & Shaw, G. (2017). *Heritage, screen and literary tourism*. Bristol: Channel View Publications.
- Almeida, M. A. de. (2014). Mediação e mediadores nos fluxos tecnoculturais contemporâneos. *Informação & Informação*, 19(2), 191-214. <https://doi.org/10.5433/1981-8920.2014v19n2p191>
- Anato, M. (2006). El uso de los instrumentos clásicos del marketing y la tecnología digital en turismo. *Estudios y perspectivas en turismo*, 15(1), 19-40.
- Associação Turismo de Portugal. (2007). *Plano estratégico nacional do turismo*. Retirado de https://www.guimaraesturismo.com/uploads/writer_file/document/114/PENT_Revis_o.pdf
- ATL, Associação de Turismo de Lisboa. (2019a). *Inquérito motivacional 2018. Destino Lisboa*. Lisboa: Observatório Turismo de Lisboa.
- ATL, Associação de Turismo de Lisboa. (2019b). *Inquérito às atividades dos turistas e informação. Região de Lisboa 2018*. Lisboa: Observatório Turismo de Lisboa.
- Berry, D. M. (2011). The computational turn: thinking about the digital humanities. *Culture machine*, 12, 1-22.
- Buescu, H. C., Maia L. C., Silva, M. G. & Rocha, M. R. (2014). *Programa e metas curriculares de Português: ensino secundário*. (s.l.): Ministério da Educação e Ciência. Retirado de https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/ficheiros/programa_metas_curriculares_portugues_secundario.pdf
- Carvalho, I. & Baptista, M. M. (2015). Perspetivas sobre o turismo literário em Portugal. *Revista Turismo & Desenvolvimento*, (24), 55-68.

- Carvalho, I., Baptista, M. M. & Costa, C. (2010). Em Sintra pela mão de Eça: proposta de um itinerário literário queirosiano. *Revista Turismo & Desenvolvimento*, 3(13), 1133-1134.
- Csapo, J. (2012). The role and importance of cultural tourism in modern tourism industry. In M. Kasimoglu (Ed.), *Strategies for tourism industry: micro and macro perspectives* (pp. 201-232). Rijeka: IntechOpen.
- Dalgic, T. & Leeuw, M. (1994). Niche marketing revisited: concept, applications and some european cases. *European journal of marketing*, 28(4), 39-55.
- Dolnicar, S. (2002, fevereiro). *Activity-based market sub-segmentation of cultural tourists*. Comunicação apresentada em XII International Research Conference for the Council of Australian University Tourism and Hospitality Education (CAUTHE 2002), Fremantle. Retirado de <https://ro.uow.edu.au/commpapers/266/>
- Dolnicar, S. (2008). Market segmentation in tourism. In A. G. Woodside & D. Martin (Eds.), *Tourism management: analysis, behaviour and strategy* (pp. 129-150). Cambridge: CAB International.
- Fairer-Wessels, F. (2005). A literary pilgrimage to Robben island as inspired by Nelson Mandela's. *South African Journal of Cultural History*, 19(2), 1-16. Retirado de <http://hdl.handle.net/2263/4480>
- Figini, P. & Vici, L. (2012). Off-season tourists and the cultural offer of a mass-tourism destination: the case of Rimini. *Tourism Management*, 33(4), 825-839. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2011.09.005>
- García-Hernández, M., de la Calle-Vaquero, M. & Yubero, C. (2017). Cultural heritage and urban tourism: historic city centres under pressure. *Sustainability*, 9(8), 1346. <https://doi.org/10.3390/su9081346>
- Ghetau, L. & Esanu, L. V. (2011). Literary tourism as a promoter of cultural heritage. *Transactions on Ecology and the Environment*, (150), 345-353. <https://doi.org/10.2495/SDP110291>
- Gordon, B. M. (2002). El turismo de masas: un concepto problemático en la historia del siglo XX. *Historia contemporánea*, 25, 125-156.
- Guerreiro, D. & Borbinha, J. L. (2016). Humanidades Digitais: novos desafios e oportunidades. *Revista Internacional del Libro, Digitalización y Bibliotecas*, 2(2), 7-19.
- Hendrix, H. (2009). From early modern to romantic literary tourism: a diachronical perspective. In N. Watson (Ed.), *Literary tourism and nineteenth-century culture* (pp. 13-24). Londres: Palgrave Macmillan.
- Henriques, C. & Henriques, L. (2010). Turismo literário em cidades da periferia europeia. O caso de Lisboa e Dublin. In *Anais do VI Seminário de Pesquisa do Mercosul*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul.
- Herbert, D. (2001). Literary places, tourism and the heritage experience. *Annals of tourism research*, 28(2), 312-333.
- Jia, H. (2009). The construction of literary tourism site. *Turizam: međunarodni znanstveno-stručni časopis*, 57(1), 69-83.
- Lopes, D. A., Baleiro, R. & Quinteiro, S. (2016). Lisboa: o que o turista deve ver, de Fernando Pessoa: o contexto e as imagens. In *Literatura e Turismo: turistas, viajantes e lugares literários* (pp.103-118). Faro: Universidade do Algarve.
- Machado, L. (2001). *À mesa com Fernando Pessoa*. Lisboa: Pandora Edições.
- Maj, J. (2018). Literary tourist guides as a form of new literary history. A popular genre in the field of professional literary knowledge. *Open Cultural Studies*, 2(1), 500-509.
- Marson, D. (2011). From mass tourism to niche tourism. *Research themes for tourism*, 1(1), 1-11.

- Maurer, C. (2015). Digital divide and its potential impact on cultural tourism. In V. Katsoni (Ed.), *Cultural tourism in a digital era* (pp. 231-241). Nova Iorque: Springer.
- McKercher, B. (2002). Towards a classification of cultural tourists. *International journal of tourism research*, 4(1), 29-38.
- Ministério da Agricultura, do Mar, do Ambiente e do Ordenamento do Território. (2015). Especialização inteligente de Lisboa 2014-2020. Retirado de [https://lisboa.portugal2020.pt/np4/%7B\\$clientServletPath%7D/?newsId=19&fileName=EREI_Lisboa_2014_20_vfinal_atualizada_ja.pdf](https://lisboa.portugal2020.pt/np4/%7B$clientServletPath%7D/?newsId=19&fileName=EREI_Lisboa_2014_20_vfinal_atualizada_ja.pdf)
- Noonan, D. S. & Rizzo, I. (2017). Economics of cultural tourism: issues and perspectives. *Journal of Cultural Economics*, 41, 95-107.
- Nyaupane, G. P., White, D. D. & Budruk, M. (2006). Motive-based tourist market segmentation: an application to native american cultural heritage sites in Arizona, USA. *Journal of Heritage Tourism*, 1(2), 81-99.
- Oh, H., Assaf, A. G. & Baloglu, S. (2016). Motivations and goals of slow tourism. *Journal of Travel Research*, 55(2), 205-219.
- Pessoa, F. (1925). *Lisbon: what the tourist should see?*. Farnalhão: Editora Centro Atlântico.
- Pimenta, R. M. (2016). Os objetos técnicos e seus papéis no horizonte das Humanidades Digitais: um caso para a ciência da informação. *Revista Conhecimento em Ação*, 1(2), 33.
- Portela, M. (2013). Humanidades Digitais: as humanidades na era da web 2.0. *Rua Larga*, 38, 50-51.
- Quinteiro, S. & Baleiro, R. (2017). Uma personagem à procura da literatura: a ficção literária e a prática turística. *Dos Algarves: A Multidisciplinary e-Journal*, (24), 9-27.
- Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore, 1989, de 15 de novembro, Unesco.
- Richards, G. (Ed.). (2007). *Cultural tourism: global and local perspectives*. (s.l.): Psychology Press.
- Richards, G. (2018). Cultural tourism: a review of recent research and trends. *Journal of Hospitality and Tourism Management*, 36, 12-21.
- Richards, G. & Wilson, J. (2007). Tourism development trajectories: from culture to creativity?. In G. Richards & J. Wilson (Eds.), *Tourism, creativity and development* (pp. 23-56). Abingdon: Routledge.
- Roque, M. I. (2015). As Humanidades Digitais no cruzamento entre museus e turismo. *Revista Internacional de Humanidades*, 4(2), 179-194.
- Santos, G. (2009). As Lisboas de duas pessoas. *Abril: Revista do Estudos de Literatura Portuguesa e Africana-NEPA UFF*, 2(2), 8-17.
- Zaoual, H. (2008). Do turismo de massa ao turismo situado: quais as transições?. *Caderno virtual de turismo*, 8(2), pp. 22-33.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Bruno Sousa é Professor Adjunto no Instituto Politécnico do Cávado e Ave (IPCA) e coordenador do Mestrado em Gestão do Turismo do IPCA. Membro investigador do Centro de Investigação, Desenvolvimento e Inovação em Turismo (CiTUR) e da Unidade

de Investigação Aplicada em Gestão (UNIAG). Doutorado em Marketing e Estratégia pela Universidade do Minho, em parceria com a Universidade de Aveiro e a Universidade da Beira Interior (2014). Enquanto Professor Convidado na Universidade do Minho obteve o Prémio de Ensino da Escola de Economia e Gestão da Universidade do Minho, assim como o Best Thesis in Tourism Award na “International Conference on Innovation and Entrepreneurship in Marketing and Consumer Behavior” (2015). É licenciado em Gestão pela Universidade do Minho e Prémio Universidade do Minho (prémio destinado a galardoar o melhor estudante de licenciatura). Desempenhou, anteriormente, a função de analista de mercados e de cartão cliente no Grupo Sonae (Continente Hipermercados), bem como a de assistente de marketing na Global Media Group SGPS, SA (jornal *O Jogo*).

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8588-2422>

Email: bsousa@ipca.pt

Morada: Campus do IPCA, Barcelos

Ana Margarida Anjo é mestre em Gestão do Turismo pelo Instituto Politécnico do Cávado e do Ave (IPCA) e licenciada em Estudos Culturais pela Universidade do Minho.

Email: anamsanjo@gmail.com

Morada: Campus do IPCA, Barcelos

Submetido: 02/04/2020

Aceite: 30/07/2020

LEITURAS | *BOOK REVIEW*

RECENSÃO DO LIVRO *A INVENÇÃO DO ASSIMILADO. PARADOXOS DO COLONIALISMO EM MOÇAMBIQUE*

BOOK REVIEW OF *A INVENÇÃO DO ASSIMILADO. PARADOXOS DO COLONIALISMO EM MOÇAMBIQUE*

Vítor de Sousa

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Portugal

Macagno, L. (2019). *A invenção do assimilado. Paradoxos do colonialismo em Moçambique*. Lisboa: Edições Colibri.

Passado quase meio século desde que os territórios que foram colónias portuguesas se assumiram como países livres, a temática do colonialismo e os seus paradoxos ainda vai pontuando a sua dinâmica. O que também acontece, há que sublinhá-lo, por parte dos países ex-colonizadores, como é o caso de Portugal. E nem poderia ser de outra forma, como explica Roberto Vecchi (2018), quando afirma que o passado colonial pode revelar-se problemático, não podendo ser considerado como um assunto ultrapassado. É que a força das ideologias e das suas reutilizações poderá alterar profundamente, ou até inverter, os modos da sua evocação. No caso de Moçambique, cuja independência foi fixada em 25 de junho de 1975, “o paradoxo colonial continua interpelando-nos sob as mais variadas roupagens e gramáticas” (p. 14), como assinala Lorenzo Macagno logo no início do livro *A invenção do assimilado. Paradoxos do colonialismo em Moçambique*, que pretende responder à pergunta: “em que campo de batalhas reais ou imaginárias, reside a sua teimosia actualidade e resiliência?” (p. 14).

O autor “parte do pressuposto de que o colonialismo funciona como um sistema de práticas e representações e, como tal, pode ser analisado como cultura” e, talvez por ser antropólogo de formação, o autor estudou o fenómeno “investigando o que pensam e o que fazem os ‘nativos’ que conferem sentido a essa cultura”, independentemente do seu papel durante o processo colonial (s.p.).

Para concretizar os seus objetivos, Macagno cruza a Antropologia Política com a História Social, seguindo a matriz de investigação que tem vindo a desenvolver, de há uns anos a esta parte, num diálogo que Michel Cahen¹ considera “profícuo e bem sucedido”, uma vez que, “ao abandonar a tese clássica que opõe a política oficial de assimilação à política concreta de discriminação, demonstra que não podia existir uma sem a outra” (s.p.).

¹ Referido na contracapa do livro.

Esta obra é uma análise crítica da história do assimilacionismo na política africanista portuguesa no período que vai dos finais do século XIX até à segunda metade do século XX, como escreve no prefácio João de Pina Cabral, que orientou a tese de mestrado do autor, defendida já em 1996, e que deu origem a este livro. Um dos seus aspetos mais inovadores “é a atenção dedicada ao modo como a antropologia se foi relacionando com o processo de evolução ideológica do colonialismo africanista português” (Cabral, 2019, p. 17).

Trata-se de uma obra muito bem-vinda, já que decorre de um olhar que sai fora da costumeira lógica ocidental de investigação. Macagno é Professor Associado de Antropologia da Universidade Federal do Paraná (Brasil) e investigador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que tem desenvolvido investigação tendente a propor caminhos alternativos aos “canónicos”, mas resultantes de uma investigação aturada, mostrando que “o tempo pós-colonial não cancela o tempo colonial, embora o recicle” (Sousa, 2019, p. 263). Reescrevendo a História, mas, ao mesmo tempo, demonstrando que esta é uma disciplina não linear, mas que olha de forma retroativa para os factos que estão no cerne da reflexão dialética, em sentido do conhecimento dito absoluto. Assente na ideia de Hegel (2008), em que a verdade não é estática, mas resulta da consciência dos momentos contraditórios que se superam num movimento dialético, em direção ao conhecimento “absoluto”. É, dessa forma, que este livro terá uma utilidade óbvia para os estudantes de História de África e da História Colonial, mas também para quem se interessa pela História de Portugal (Cabral, 2019).

Segundo Macagno, os paradoxos do assimilacionismo assumem formas variadas, no entanto, a sua versão discursiva mais evidente expressa-se numa mensagem auto-contraditória que o enunciado reflete: “civilizem-se, assimilem-se, mas não se destribalizem, mantenham-se em seu lugar”; ou, também, na consigna “aprendam a falar e a escrever em português, incorporem hábitos e costumes portugueses, mas não pretendam ser doutores” (p. 201). O que é análogo às mensagens que produzem situações de duplo vínculo, descritas pelo antropólogo Gregory Bateson ao qualificar determinadas relações interpessoais nas quais, a partir de certas patologias da comunicação, um dos membros participantes fica preso na dupla coação expressa na mensagem.

Já António Ferronha chamara a atenção para esta problemática no livro *Ideário de portugalidade. Consciência da luso/tropicalidade*, salientando não ter dúvidas de que o futuro lhe parecia uma evidência, uma vez que o branco já não estava mentalizado “à branco”, nem o preto “à preto”, mas ambos “portugalizados em luso-tropicalismo” (Ferronha, 1969, p. 249). Ambos “mestiços de ideias, de sentimentos e de ação”, sendo que, a seu lado, “labuta e diverte-se o mestiço fisiológico, tabernáculo das ideias da Portugalidade, e predisposto por natureza a melhor servir de fiel de balança entre o extremismo branco e negro, porque ele é filho dos dois, sem ser organicamente nenhum deles”, não obstante lembrar que “alguns pródigos mestiços preferiram fazer o jogo do racismo estrangeiro” (Ferronha, 1969, p. 249). Defendia que os mestiços “deviam fazer alarde da consciência de sua mestiçitude”, em contraposição com a “negritude” propalada por Aimé Césaire e Leopold Senghor, e como “fonte de valores positivos de saudável equilíbrio étnico e cultural e não de negativismo histórico” (Ferronha, 1969, p. 249).

Segundo Lorenzo Macagno, é sobretudo a partir da década de 1950, que a preocupação do assimilacionismo português contrasta com a obsessão que o segregacionismo do *apartheid* mostrou os supostos perigos de contaminação miscigenadora. Sendo que nas narrativas tardo-coloniais, a cultura, por vezes, parecia operar como uma espécie de fluído “espiritual” capaz de transitar por diferentes povos (Macagno, 2019). Num discurso pronunciado em 1952, no Centro Associativo dos Negros de Moçambique, Gilberto Freyre condensava essa ambiguidade: “ser português não quer dizer apenas ser branco. Ser português quer dizer ser português no coração, no espírito, na cultura. E o português pode ser amarelo, pelo vermelha, branco, preto e sempre bom português” (Freyre, 1953, pp. 245-246). O que, segundo Macagno (2019, p. 202), significava que a cultura estava no “coração”, no espírito e na alma, sendo que corpo e sangue não eram instâncias determinantes na definição de “lusitanidade” (uma forma subtil de se referir à “portugalidade”), apesar de permanecerem latentes, alertas, sempre prestes a emergir como marcadores exclusivistas. A posição de Freyre colheria inúmeros aplausos, embora também fosse alvo de violentas críticas. É que o mundo imaginado pelos portugueses tanto podia ser “o paraíso de ‘harmonia racial’ que muitos pretendiam encontrar no Brasil, como o inferno de exploração, segregação e violência que outros notavam na África portuguesa” (Macagno, 2002, p. 102). O que assentava no slogan “Portugal do Minho a Timor”, sublinhado entre os anos 50 e 60 do século XX, período durante o qual foi cunhada a palavra “portugalidade”, e se disseminou com intensidade a respetiva retórica.

E, muito embora Freyre se tenha preocupado, em determinada etapa da sua trajetória, com a questão da mestiçagem, esta preocupação nunca fez parte, ao menos de forma oficial, da agenda da política do assimilacionismo. Ainda que, em algum momento, possa ter aparecido como componente de uma estratégia retórica, a miscigenação nunca constituiu num objetivo organicamente formulado, nem num requisito imprescindível para adquirir o estatuto de assimilado. A questão cultural da assimilação deslocou amplamente a questão biológica da miscigenação (Macagno, 2019).

De resto, o slogan do Estado Novo “Portugal do Minho a timor” ganhou força em 1951 com a revogação do Ato Colonial, em que o Governo português passa a defender que Portugal seria um todo uno e indivisível, do Minho a Timor, onde todas as colónias passariam a ser províncias, tal como as outras que existiam na metrópole. Para a mudança de política por parte do Estado Novo terá contribuído a aprovação, em 1945, da Carta das Nações Unidas, em que se fixavam os princípios de administração dos territórios não autónomos (Sousa, 2017). O Estado Novo procurava um estatuto especial para as “colónias ultramarinas” que sustentasse a tese de que elas integravam uma nação multirracial, ainda que em vários continentes. As alterações legislativas limitaram-se, no entanto, segundo Reis Torgal (2009), a uma mera cosmética. A expressão “colónias” foi substituída por “províncias ultramarinas” e o Ministério das Colónias passou a chamar-se Ministério do Ultramar. No contexto das alterações constitucionais, a Carta Orgânica do Império Colonial Português era substituída pela Lei Orgânica do Ultramar Português (1953), “que acabou por afirmar a ideia de uma maior solidariedade entre as

províncias ultramarinas e a metrópole” (Torgal, 2009, p. 488), com uma descentralização mais ampla, alargando-se também os poderes do Ministério do Ultramar. A construção do mito da homogeneidade foi feita em diversas alturas, adaptando-se as suas justificações ao momento em causa. Durante os primeiros tempos do Estado Novo, a ideia assentava na existência de um império colonial português, “em que vastos territórios necessitavam de ser iluminados pelos valores e saberes oriundos do continente” (Stoer & Cortesão, 1999, p. 58). Na sequência da eclosão dos movimentos de libertação um pouco por todo o mundo, o Governo português passa a defender que Portugal seria um todo uno e indivisível, do Minho a Timor, como já foi referido (Sousa, 2017). Por via das pressões internacionais e das primeiras ameaças à presença portuguesa, em 1961, por ação do então ministro do Ultramar, Adriano Moreira, é extinto o “Estatuto do Indígena Português”, através de um decreto-lei em que era determinado que os que antes eram designados como “‘portugueses de segunda’ (os portugueses brancos nascidos em África), e mesmo os até então rotulados de ‘indígenas’ passassem a ser considerados cidadãos portugueses” (Stoer & Cortesão, 1999, p. 59). Esta foi, segundo Reis Torgal (2009, p. 489), uma forma hábil destinada a provar “que se estava a avançar no sentido da ‘assimilação’”, tentando mostrar-se o contrário relativamente às críticas evidenciadas em relação ao estatuto dos indígenas. A redação do novo estatuto “tinha apenas como finalidade, dentro da ‘tradição portuguesa’, respeitar o ‘direito privado das populações’ e não propriamente negar a ‘cidadania’ aos indígenas”, o que não deveria ser confundido com “a capacidade de gozo e exercício de direitos políticos relacionados com as novas formas dos órgãos de soberania” (Torgal, 2009, p. 489).

Perante as tensões existentes entre “assimilação” e “segregação” enquanto participante de uma relação gestáltica Lorenzo Macagno posiciona-se. Refere ter adotado uma visão a partir de um olhar de conjunto sensível aos paradoxos das práticas e do discurso colonial, chamando a atenção para a imagem de um panfleto reproduzido no final do último capítulo da obra (p. 188), em que um soldado português carregando, de um lado, uma espingarda, e de outro uma criança é, em si mesma, “uma poderosa metáfora multiplicadora do oximoro colonial” (p. 203).

Preferiu, assim, chamar a atenção para o papel reciprocamente estruturante das dimensões da “tolerância do espaço residual das superestruturas mascaradoras” e da “violência do espaço das estruturas reveladoras”, justificando com o facto de tal sistema não agir passivamente (p. 203). “Por isso, desde o lugar da *práxis*, seria legítimo perguntar: como sair da violência cordial ou, se preferirmos, da cordialidade violenta? Como escapar do ‘duplo vínculo?’” (pp. 203-204). Perante estas interrogações, o lugar do analista dissipa-se, já que, como refere, foram os próprios moçambicanos que, ao longo do tortuoso processo da sua independência política, foram os fornecedores da resposta.

Macagno refere que o colonialismo português mostrou, sem qualquer dúvida, o seu “jugo”, o “ferro”, a “ira” e o “braço duro e forte” aos habitantes da costa oriental do Índico. E, deixando para trás a lógica mítica que pontuou a epopeia portuguesa, Macagno sublinha que às vezes a história derrota o mito, já que os “gentios” a que se refere a ninfa do escrito de Camões no Canto X (estrofe 10) de *Os Lusíadas*, que o autor

utiliza como epígrafe na conclusão da obra, se negaram a aceitar o destino decretado no poema: o tal duplo vínculo assente, neste caso, em morrer ou em render-se. O que se trata, segundo o autor, de uma luta mais histórica do que mítica, que pertence a um outro longo e doloroso capítulo da História de Moçambique.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é financiado por fundos nacionais, através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020.

REFERÊNCIAS

- Cabral, P.-C. (2019). Prefácio. In L. Macagno (Ed.), *A invenção do assimilado. Paradoxos do colonialismo em Moçambique* (pp. 17-22). Lisboa: Edições Colibri.
- Ferronha, A. (1969). *Ideário de portugalidade. Consciência da luso/tropicalidade*. Porto: Tipografia Marca.
- Freyre, G. (1953). *Um brasileiro em terras portuguesas*. Rio de Janeiro: José Olympo Editora.
- Hegel, G. W. F. (2008). *Filosofia da História*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Macagno, L. (2002). Lusotropicalismo e nostalgia etnográfica: Jorge Dias entre Portugal e Moçambique. *Afro-Ásia*, 28, 99-124. Retirado de <https://www.redalyc.org/pdf/770/77002804.pdf>
- Sousa, V. (2017). *Da 'portugalidade' à lusofonia*. V. N. Famalicão: Húmus.
- Sousa, V. (2019). Memory as an interculturality booster in Maputo, through the preservation of the colonial statuary. *Comunicação e Sociedade* [Vol. especial], 269-286. [https://doi.org/10.17231/comsoc.0\(2019\).3073](https://doi.org/10.17231/comsoc.0(2019).3073)
- Stoer, S. R. & Cortesão, L. (1999). *“Levantando a pedra” – da pedagogia inter/multicultural às políticas educativas numa época de transnacionalização*. Porto: Afrontamento.
- Torgal, L. R. (2009). *Estados novos, Estado Novo*. Vol. 1. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Vecchi, R. (2018). Depois das testemunhas: sobrevivências. *Jornal Memoirs*, p. 18. Retirado de <https://www.ces.uc.pt/ficheiros2/files/MEMOIRS-encarte.pdf>

NOTA BIOGRÁFICA

Vítor de Sousa é doutorado em Ciências da Comunicação (Comunicação Intercultural), pela Universidade do Minho, com a tese *Da 'portugalidade' à lusofonia*, é mestre (especialização em Educação para os Média) e licenciado (especialização em Informação e Jornalismo) na mesma área. Entre os seus interesses de investigação constam as questões em torno da identidade, Estudos Culturais, Educação para os Média e teorias de jornalismo. É investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, onde integra o grupo de Estudos Culturais, membro do projeto “CulturesPast&Present – Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural

relations in Mozambique and Portugal?” (FCT/Aga Khan) e do Museu Virtual da Lusofonia. É sócio da Sopcom e da ECREA. Venceu o Prémio Científico Mário Quartim Graça 2016, que distinguiu a melhor tese concluída nos últimos três anos na área das Ciências Sociais e Humanas, em Portugal e na América Latina. Foi jornalista (1986-1997) e assessor de imprensa (1997-2005).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6051-0980>

Email: vitorde Sousa@ics.uminho.pt

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga

Submetido: 20/05/2020

Aceite: 30/07/2020