



CATÓLICA  
ESCOLA DAS ARTES

---

PORTO

# Coleções Etnográficas: Questões de Inventariação, Exposição, Conservação e Restauro. O Acervo da Sociedade Martins Sarmento

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro de Bens Culturais

*Leonor Alendouro Oliveira Pinho*

Porto, junho de 2025



CATÓLICA  
ESCOLA DAS ARTES

---

PORTO

# Coleções Etnográficas: Questões de Inventariação, Exposição, Conservação e Restauro. O Acervo da Sociedade Martins Sarmiento

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro de Bens Culturais

*Leonor Alendouro Oliveira Pinho*

Trabalho efetuado sob a orientação de  
Prof. Doutora Laura Lucinda de Oliveira Castro

Porto, junho de 2025

*Não há nada mais estranho,  
numa terra estranha, do que  
o estranho que a vem visitar.*

Dennis O'Rourke, *Cannibal Tours*, 1988

## Agradecimentos

Como em muitas circunstâncias da vida, os desafios tornam-se mais leves com o apoio das pessoas certas. A todas elas, expresso a minha mais sincera e profunda gratidão.

À Professora Doutora Laura Castro, minha orientadora, agradeço de forma muito especial por toda a orientação rigorosa, pelos conselhos valiosos, pelas inúmeras correções, pela disponibilidade constante e pelas respostas sempre céleres e esclarecedoras. A sua serenidade e competência foram, ao longo destes meses, um verdadeiro alicerce para a realização deste trabalho. Sem o seu acompanhamento atento e generoso, este percurso teria certamente sido mais árduo. A sua presença foi absolutamente imprescindível.

À Dr.<sup>a</sup> Salomé Duarte, da Sociedade Martins Sarmento, manifesto o meu profundo reconhecimento pelo acompanhamento contínuo, pela motivação que sempre me transmitiu, pelo apoio incansável e pela partilha generosa de bibliografia fundamental à construção desta dissertação. Agradeço, igualmente, a toda a equipa da instituição, pelo acolhimento caloroso, pela amabilidade e pela permanente disponibilidade, que muito facilitaram o desenvolvimento deste trabalho.

À Professora Doutora Joana Teixeira, expresso o meu agradecimento pela disponibilidade demonstrada, pelos telefonemas sempre atendidos com atenção e pelo seu pragmatismo esclarecedor. O seu apoio foi, sem dúvida, de grande valor ao longo deste percurso. Muito obrigada.

À Dr.<sup>a</sup> Ana Temudo, pela prontidão com que aceitou participar na entrevista, pela empatia demonstrada ao longo da conversa e pela generosidade das suas respostas, mesmo diante do meu nervosismo inicial, deixo um agradecimento muito sentido.

Ao Dr. Leonel Costa, por me ter acolhido na empresa com generosidade e por me ter guiado como verdadeira aprendiz, esclarecendo todas as minhas dúvidas. E ao Dr. Nuno Valente, meu colega de trabalho e, hoje, também amigo, pelo apoio e pela camaradagem ao longo desta etapa. Obrigada, a vossa presença teve um impacto muito positivo na minha experiência profissional e pessoal.

Às minhas melhores amigas e ao meu companheiro, manifesto um agradecimento profundo e comovido. O vosso encorajamento constante, a vossa paciência inesgotável e a vossa presença incondicional foram absolutamente essenciais ao longo deste percurso. Vocês são, verdadeiramente, um pilar na minha vida. Espero não vos ter sobrecarregado em demasia, mas, se o fiz, agradeço ainda mais por terem permanecido sempre ao meu lado.

Agradeço igualmente aos meus amigos, estejam eles mais próximos ou mais distantes, por todas as palavras de apoio, pelo incentivo e pela presença, mesmo quando silenciosa.

Às minhas colegas e amigas Eduarda Maia e Rita Veríssimo, deixo um agradecimento muito especial. Foram cinco anos de partilha, entre a Licenciatura e o Mestrado, repletos de companheirismo, bons conselhos e motivação, que, por vezes, foi mesmo o que me fez continuar. Desejo-vos, com estima e amizade, os maiores sucessos e uma vida plena de realizações.

À minha família, o maior, mais sincero e emocionado agradecimento. Por tudo o que já passaram ao meu lado, por nunca terem desistido de mim, por me ampararem incondicionalmente e por tornarem possível cada conquista. Sem o vosso apoio constante, nada disto teria sido alcançável.

Por fim, a todos aqueles com quem me cruzei ao longo do meu percurso na Universidade Católica Portuguesa, deixo uma palavra de agradecimento. Levo comigo memórias verdadeiramente felizes.

## Resumo

Esta dissertação aborda o património imaterial, a sua importância, e problemáticas relacionadas com a sua inventariação, exposição e conservação. Parte de um corpo de coleções etnográficas e dos seus desafios, através de um estágio realizado na Sociedade Martins Sarmiento, em Guimarães, onde foram abordados dois Fundos do acervo da instituição: o Fundo Ultramarino e o Fundo de Cultura Popular.

O inventário dos Fundos mencionados era sumário e requeria aprofundamento, tendo sido objeto de uma revisão parcial, onde se procurou reforçar a informação existente e incluir nova informação, de forma a corresponder à natureza do património em questão e propor outras abordagens. Foi igualmente analisado o contexto museológico e visitadas instituições similares com outros modelos expositivos. Finalmente, foram efetuadas intervenções pontuais de restauro em peças dos fundos mencionados, cuja metodologia e processo são apresentados.

À luz das especificidades do património imaterial, a experiência do estágio permitiu concluir que seriam necessárias novas formas de inventariação, com maior participação social, estratégias participativas e debate público para que outras dimensões dos objetos pudessem estar presentes, e para que a preservação do património fosse mais abrangente.

A dissertação procurou refletir, problematizar e dar contributos relacionados com o carácter imaterial das duas coleções estudadas.

**Palavras-chave:** Património Imaterial; Coleção Etnográfica; Inventário; Sociedade Martins Sarmiento.

## **Abstract**

This dissertation addresses intangible heritage, its importance, and issues related to its inventory, exhibition, and preservation. It is based on ethnographic collections and their challenges, through an internship carried out at Sociedade Martins Sarmiento in Guimarães, where two collections from the institution's archive were studied: the Fundo Ultramarino and the Fundo de Cultura Popular.

The inventory of the mentioned collections was summary and required further development. It underwent a partial revision aimed at enhancing the existing information and incorporating new data in order to reflect the nature of the heritage in question and propose alternative approaches. The museological context was also analyzed, and similar institutions with different exhibition models were visited. Additionally, targeted restoration interventions were carried out on pieces from the mentioned collections, with the methodology and processes presented in this work.

Considering the specificities of intangible heritage, the internship experience led to the conclusion that new forms of inventorying are needed, ones that involve greater social participation, participatory strategies, and public debate, so that other dimensions of the objects can be acknowledged, and the preservation of heritage can be more comprehensive.

This dissertation aimed to reflect upon, problematize, and contribute to the understanding of the intangible nature of the two studied collections.

**Key words:** Intangible Heritage; Ethnographic Collection; Inventory; Sociedade Martins Sarmiento.

## Lista de Figuras

Fig. 1 - <i>Os Caretos</i> . Exemplo de Património Imaterial. Fonte: Carneiro, 2014. ....	6
Fig. 2- <i>Casa do escritor Miguel Torga</i> , em S. Martinho de Anta concelho de Sabrosa. ....	6
Fig. 3 - <i>Retrato dos Fundadores, por Abel Cardozo</i> . Fonte: Lemos, 2012, p. 64. ....	15
Fig. 4 - <i>Francisco Martins Sarmiento</i> . Fonte: Sociedade Martins Sarmiento, 2019. ....	19
Fig. 5 - <i>Citânia de Briteiros</i> . Fonte: Lemos, 2012, p. 22. ....	22
Fig. 6 – <i>Cantarinha de Prenda ou dos Namorados</i> . Fonte: Sociedade Martins Sarmiento, 2024 ..	35
Fig. 7 – <i>D. Afonso Henriques</i> . Fonte: Sociedade Martins Sarmiento, 2024. ....	35
Fig. 8 - “ <i>Chefe ou dembo da região dos Dembos. Fusão étnica e cultural de congolídeos (Bakongos) e quimbundos (Kimbundu)</i> ”. Fonte: Redinha, 2009, p. 36. ....	46
Fig. 9 - <i>Escultura Minungo</i> , séc. XX, Angola. Fonte: Arquivo Digital - SMS, 2024. ....	46
Fig. 10 - <i>Gorro de Soba</i> , séc. XX, Forte República- Malange-Angola. Fonte: Arquivo Digital - SMS, 2024. ....	46
Fig. 11 - “ <i>Estatueta representando um bailarino mascarado (vingandji) muito frequente na região de Menongue. Os bailarinos mascarados tomam lugar importante nos ritos e festividades locais da circuncisão. Ganguelas (Ngangela), Sul de Angola. Museu de Angola</i> ”. Fonte: Redinha, 2009, p. 231. ....	47
Fig. 12 - <i>Sacunganga(?)</i> . <i>Mascarado Ganguela</i> . Séc. XX, Bié (?), Angola. Fonte: Alves, et al (2024), p. 148. ....	47
Fig. 13 - “ <i>Máscara de madeira macia pintada, com romeira de ráfia, participante nos ritos da circuncisão. Iacas (Bayaka), Damba. Museu do Congo</i> ”. Fonte: Redinha, 2009, p. 239. ....	48
Fig. 14 - <i>ET-406 Cuco-Assobio</i> . Fonte: Arquivo Digital - SMS, 2024. ....	56
Fig. 15 - <i>ET-408 Rouxinol-Assobio</i> . Fonte: Arquivo Digital - SMS, 2024. ....	56
Fig. 16 - <i>Rouxinol e Cuco</i> . Fonte: Rios, 2006. ....	56
Fig. 17- <i>Máscara Maiaca</i> . 1967, Uíge, Angola. Fonte: Arquivo Digital – SMS, 2024. ....	63
Fig. 18 - <i>Vitrine presente no Hall de Entrada, ao lado direito do balcão inicial, na SMS</i> . Fonte: Fotografia da autora de 03/03/2025. ....	70
Fig. 19 - <i>Três vitrines com a coleção de Etnografia</i> . Fonte: Fotografia da autora de 24/02/2025..	72
Fig. 20- <i>Pormenor de vitrine</i> . Fonte: Fotografia da autora de 24/02/2025 .....	72
Fig. 21 - <i>Texto da exposição da coleção permanente “José de Guimarães e Artes Africanas, Pré-Colombianas e Antigas Chinesas. Heteróclitos: 1128 Objetos”</i> , presente no Museu CIAJG. Fonte: Fotografia da autora no dia 07/02/2025. ....	75
Fig. 22 - <i>Explicação acerca da preparação do barro</i> , Museu de Olaria, Barcelos. Fonte: Fotografia da autora de 17/12/2024 .....	78

Fig. 23- <i>ET-463 Presépio</i> . 1965, Oficina do Oleiro Mistério, Barcelos. Fonte: Arquivo Digital - SMS, 2024. ....	<b>86</b>
Fig. 24 - <i>ET-463 Presépio</i> . Vistas finais após o restauro. Fonte: Fotografia da autora de 01/06/2025. ....	<b>87</b>
Fig. 25 – <i>Vistas finais após o restauro</i> . Pormenor. Fonte: Fotografia da autora de 01/06/2025..	<b>87</b>
Fig. 26 - <i>ET-491 Pente Garfo</i> . Séc. XX, Angola. Aspeto geral. Fonte: Arquivo Digital - SMS, 2024. ....	<b>88</b>
Fig. 27 - <i>Pormenor</i> . Fonte: Fotografia da autora de 06/11/2024. ....	<b>88</b>
Fig. 28 - <i>Orelha com cavilha e PVA</i> . Fonte: Fotografia da autora de 08/05/2025. ....	<b>88</b>
Fig. 29 - <i>PVA na lacuna</i> . Fonte: Fotografia da autora de 08/05/2025. ....	<b>88</b>
Fig. 30 - <i>Vista final após o restauro</i> . Fonte: Fotografia da autora de 01/06/2025. ....	<b>89</b>
Fig. 31 - <i>Vista final após o restauro</i> . Fonte: Fotografia da autora de 01/06/2025. ....	<b>89</b>
Fig. 32- <i>ET-601 Subida ao Bacalhau (jogo tradicional)</i> . Séc. XX, Barcelos. Fonte: Arquivo Digital-SMS, 2024. ....	<b>90</b>

## **Lista de Tabelas**

Tabela 1- <i>Diferentes conceitos de património</i> . Fonte: Autora. ....	<b>5</b>
Tabela 2 - <i>Seleção dos objetos para estudo</i> . Fonte: Autora. ....	<b>28</b>
Tabela 3 - <i>Estado de Conservação</i> . Fonte: Autora. ....	<b>60</b>
Tabela 4 - <i>Proposta de contributos sobre a museografia na SMS</i> . Fonte: Autora. ....	<b>82</b>

# ÍNDICE

**Agradecimentos**

**Resumo**

**Abstract**

**Lista de Figuras**

**Lista de Tabelas**

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>1. PATRIMÓNIO IMATERIAL E A SUA CONSERVAÇÃO</b> .....	<b>4</b>
<b>2. A SOCIEDADE MARTINS SARMENTO E O SEU PATRONO</b> .....	<b>15</b>
<b>2.1 A Sociedade Martins Sarmiento, em Guimarães</b> .....	<b>15</b>
<b>2.2 Francisco Martins Sarmiento (1833-1899)</b> .....	<b>19</b>
<b>3. A SOCIEDADE MARTINS SARMENTO, ENTIDADE ACOLHEDORA DE ESTÁGIO</b> .....	<b>24</b>
<b>4. AS COLEÇÕES DA SOCIEDADE MARTINS SARMENTO</b> .....	<b>26</b>
<b>4.1 Seleção e Caracterização das Peças para Estudo</b> .....	<b>26</b>
4.1.1 <i>O Fundo Cultura Popular</i> – Identificação e Caracterização das Peças .....	<b>28</b>
4.1.2 <i>O Fundo Ultramarino</i> – Identificação e Caracterização das Peças .....	<b>36</b>
<b>4.2 O Inventário de Coleções Museológicas</b> .....	<b>49</b>
4.2.1 Questões Gerais .....	<b>49</b>
4.2.2 Revisão do Inventário de Peças da Sociedade Martins Sarmiento .....	<b>54</b>
4.2.3 Entrevistas como Forma de Documentação das Peças .....	<b>64</b>
<b>4.3 Questões de Museologia e Museografia</b> .....	<b>66</b>
4.3.1 Questões Gerais .....	<b>66</b>
4.3.2 O Fundo Ultramarino e Fundo Cultura Popular em Exposição .....	<b>69</b>
4.3.3 Outras Exposições de Espólios Semelhantes .....	<b>74</b>
4.3.4 Notas Finais .....	<b>79</b>
<b>5. RESTAURO PONTUAL DE TRÊS PEÇAS DAS COLEÇÕES</b> .....	<b>83</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>91</b>
<b>REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>95</b>
<b>APÊNDICES</b> .....	<b>101</b>

## INTRODUÇÃO

O património imaterial difere do património material na medida em que o último é representado por edifícios, monumentos, artefactos, ruínas, objetos tangíveis e palpáveis, ao passo que o primeiro consegue transcender esses limites tangíveis e físicos presentes nas heranças culturais, sendo composto por tradições, formas de expressão individuais e/ou coletivas e, portanto, elementos incorpóreos capazes de transmitir identidades.

A definição da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) diz-nos que:

*Entende-se por “património cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências– bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados– que as comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos reconhecem como fazendo parte do seu património cultural. Este património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio envolvente, da sua interação com a natureza e da sua história, e confere-lhes um sentido de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito da diversidade cultural e a criatividade humana. (UNESCO, Artigo 2º: Definições, 2003).*

Mesmo os lugares materiais, como monumentos, ou outros locais com significado (até paisagens), têm vindo a ser objetos de estudo, sendo estes carregados de significados culturais, simbólicos e religiosos. Isto confere identidade a esses lugares, e reforça o carácter antropológico, oposto aos não-lugares referidos por Marc Augé. Neste sentido o valor patrimonial é atribuído essencialmente aos fatores imateriais destes bens culturais (discutido por Aloïs Riegl), o que expressa a importância do estudo da dimensão imaterial no âmbito da antropologia (Cabral, 2016). Este tipo de património é o reflexo do dinamismo cultural presente nas comunidades, possui a capacidade de adaptação às mudanças sociais, ambientais e económicas. A sua evolução incessante e a vivacidade da sua natureza, é o que torna este tipo de património tão notável e digno de ser estudado. Ainda assim, é importante lembrar que esse processo evolutivo traz consigo, também, o risco de esquecimento, uma vez que há elementos que esmorecem com o tempo, e que podem acabar por ser negligenciados (Pereira, s.d.).

De acordo com o ICOMOS:

*De entre o vasto conjunto de vestígios materiais e valores intangíveis dos povos e civilizações do passado que perduram, a seleção dos bens a preservar, os métodos para essa preservação e a apresentação ao público constituem elementos de interpretação dos sítios culturais. Representam a visão de cada geração sobre o que é significativo, o que é importante e o que deve ser transmitido às gerações futuras. (ICOMOS, 2008, para. 4)*

A UNESCO, e organizações como esta, participam de forma ativa na divulgação da ideia de património imaterial e da sua proteção. Esta organização através da criação de listas e da realização de convenções, tem como objetivo incentivar a consciencialização global em relação à diversidade de culturas existentes por todo o mundo, enquanto procura encorajar os países a assumir diferentes medidas que preservem e revitalizem elementos imateriais determinantes.

No entanto, a preservação do património imaterial não pode ser exclusiva destas organizações, tanto nacionais, como internacionais. Aliás, a participação mais ativa na preservação do património imaterial emerge das comunidades, participantes e detentoras deste património. Esta imaterialidade existe, unicamente, porque há quem a ponha em prática através de manifestações coletivas. É necessário um esforço coletivo de investigadores e estudiosos, mas também dos membros das comunidades para que essas experiências sejam transmitidas para as gerações futuras (Pereira, s.d.).

O intangível e o tangível são dimensões interligadas no património: objetos que resultam de um processo de fabrico ou adereços e trajes de manifestações religiosas, rituais, culturais. Ambos exigem inventário, documentação, exposições, diálogos entre especialistas, diálogo inclusivo (nomeadamente com os detentores de património imaterial), a presença de vozes pouco ouvidas.

Foi o interesse pelo património imaterial que levou à abordagem de dois fundos de carácter etnográfico da coleção do Museu da Sociedade Martins Sarmento (SMS), como objeto de trabalho final de mestrado: Fundo Ultramarino e Fundo de Cultura Popular. São constituídos por peças de uso diário, popular, de proveniência nacional, e peças de proveniência de outras culturas. Como forma de reforçar o conhecimento das coleções e de ter uma experiência concreta de trabalho, associou-se à dissertação, a realização de um estágio na instituição. O estágio teve início em outubro de 2024 e terminou em maio de 2025.

A dissertação aborda as problemáticas da inventariação e da conservação deste tipo de acervos, concretamente pela dimensão imaterial que envolvem (associada, naturalmente, à sua componente material), no sentido de dar resposta à pergunta: como conservar memórias (e as tradições, costumes e sentimentos)?

Se a conotação imaterial é o que impede os lugares de se tornarem “Não-Lugares” (Augé, 1992), não sucederá o mesmo aos objetos? Não é a parte intangível que permite que alguns objetos etnográficos não se tornem meramente decorativos? Mesmo os objetos etnográficos que eram utilizados, de facto, para decoração, transmitem algo exótico, característico, tradicional, um conceito, uma mensagem, uma informação que não pode ser desvalorizada.

A dissertação assenta numa metodologia mista de natureza teórica e prática cujas estratégias se indicam em seguida.

A dissertação inicia-se com base em três documentos: Almeida (1993), do qual abordo a definição de património e a evolução do conceito; Augé (1992), com referência a locais desprovidos de carácter, o que seria o contrário do património; Smith (2006) e o debate sobre o património imaterial. Para lá destes autores, a revisão de literatura associada às diversas dimensões do trabalho (a instituição, património etnográfico, inventariação, museologia e conservação e restauro) foi fundamental.

A revisão bibliográfica foi seguida da seleção dos dois fundos para estudo e, dentro destes, selecionaram-se peças, cujos critérios são apresentados. O trabalho de campo em contexto museológico iniciou-se com a revisão do inventário. Para isso, procuraram-se as normas vigentes em Portugal, do Instituto dos Museus e da Conservação e do International Committee for Documentation (CIDOC), do ICOM. Os muitos desafios encontrados na revisão do inventário serão devidamente explicitados.

Procurou-se ainda a recolha de dados por entrevista, de forma a reforçar o conhecimento das coleções.

Foram ainda realizadas visitas de estudo a instituições com coleções etnográficas, de modo a recolher informação que permitisse uma análise crítica do modelo de exposição adotado no Museu da SMS.

Ainda no âmbito do trabalho de campo, foram propostas e realizadas intervenções pontuais de conservação e restauro em alguns objetos selecionados em função dos interesses da instituição e de critérios que serão apresentados. As intervenções, com base na teoria e nas boas práticas da conservação e restauro, foram objeto de um relatório.

Este documento divide-se em 5 capítulos, antecidos de Introdução e seguidos de Considerações Finais. Os capítulos são sucessivamente dedicados aos seguintes assuntos: o primeiro capítulo referente ao património imaterial, seguindo os temas mencionados anteriormente; o segundo capítulo descreve a instituição Sociedade Martins Sarmento e Francisco Martins Sarmento, com recurso a uma extensa revisão bibliográfica; o terceiro capítulo destina-se à explicação do estágio em si, identificando as aptidões desenvolvidas devido ao mesmo; o quarto capítulo descreve as coleções, explica o inventário e a sua revisão, as questões de museografia/museologia da instituição e de outras similares (com recurso a uma tabela comparativa), com o decorrer de aspetos na SMS; o quinto capítulo é sobre a intervenção de conservação e restauro. Seguem-se as considerações finais.

## 1. O PATRIMÓNIO IMATERIAL E A SUA CONSERVAÇÃO

*Património é o que tem qualidade para a vida cultural e física do homem e para a existência e afirmação das diferentes comunidades, desde a vicinal e paroquial, à concelhia, à regional, até à nacional e internacional. É neste duplo aspecto, isto é, o de “Património como valor de identidade e de memória” de uma comunidade e, sobretudo, o de “Património como qualidade de vida” que ele será cada vez mais falado e se lhe dará, futuramente, maior importância.* (Riegl, 1903, citado por Almeida, 1993, p. 408).

Alois Riegl (1858-1905) foi considerado um historiador de arte e teórico do património cultural muito influente. Com ideias inovadoras e impactantes, Riegl publica o seu livro *O Culto Moderno dos Monumentos. O seu Carácter e a sua Génese*, em 1903, que se tornou um dos estudos mais importantes sobre património. No entanto, a conceção de património, na altura, era bastante mais limitada do que é hoje, abrangendo principalmente, monumentos históricos e bens artísticos. No presente, esta conceção é bastante mais ampla. Como tal, recordemos a evolução do significado de património, e o que isto alberga.

Desde a Antiguidade, durante mais de dois milénios, património adquiria como significado o “conjunto de bens materiais, pertença de uma pessoa jurídica, pessoa, casa ou instituição. Tinha uma grande carga jurídica e institucional, o que ainda hoje perdura.” (Almeida, 1993, p. 409).

A palavra património, passou depois a significar “um conjunto de bens que uma geração sente que deve transmitir às seguintes porque pensa que esses bens são um talismã que permite à sociedade compreender o tempo nas três dimensões<sup>1</sup>” (Leniaud, 1993, p. 3).

O surgimento do conceito de património, como hoje o conhecemos, recebeu importantes contributos da Revolução Francesa. Algumas figuras da época, ao notarem a destruição de bens pertencentes à Igreja e à Monarquia começaram a referir que o património artístico e monumental era digno de salvaguardar, procurando sensibilizar as pessoas para esse facto. No século XIX, utilizaram-se, sobretudo, termos como “monumentos nacionais” para designar património, visto ser um século onde se aprofundou o carácter histórico e nacionalista dos bens culturais. No estudo de Riegl já mencionado, o autor discute diversos pontos interessantes, e defende uma variedade de “valores” a ter em consideração aquando da seleção e do reconhecimento de algo patrimonial. Nos seus “valores de memória”, Riegl aborda, por exemplo, o valor da antiguidade “(...) o valor da antiguidade tem a pretensão de influenciar grandes massas.” (Riegl, 2014, p. 50). Além disso, aborda os traços do tempo e o desgaste que devem ser respeitados: “Em contraposição com o tempo presente, a antiguidade revela-se como algo incompleto, à qual falta coerência (...)” (Riegl, 2014, p. 50). Defende, ainda, outros valores, como o Valor Histórico, o Valor Utilitário

---

<sup>1</sup> As três dimensões que Leniaud refere são: o passado (o património vem do passado, e carrega a sua memória); o presente (é no presente que se escolhe o que conservar: uma escolha sempre cultural e política); o futuro (o património é transmitido como legado).

ou de Uso, ou o Valor de arte.

O mais interessante nesta visão é que o autor considera que o património é criado e definido através dos valores que as sociedades lhe atribuem e não propriamente pelos objetos. Esta é uma visão muito atual da questão, e diversos conceitos que Alois Riegl discutiu permanecem relevantes no campo da conservação e restauro do património cultural até aos dias de hoje.

No entanto, dos monumentos e dos bens artísticos evoluiu-se para a consideração de novas tipologias de património. Estas não têm apenas em consideração o alto valor artístico e monumental dos bens, mas a dimensão vernacular, popular e ritual de muitos objetos e manifestações. O quadro seguinte mostra como se passou do património assente em critérios histórico-artísticos para o património assente numa conceção ampla do termo “cultural”.

Quadro 1: Comparação entre o velho e o novo conceito de Património (Sancho Querol, 2010)	
VELHO MODELO (Modelo antigo)	NOVO MODELO (Modelo actual)
"PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO"	"PATRIMONIO CULTURAL"
Restritivo: selecciona-se e valoriza-se segundo o factor tempo e o valor artístico e de excepcionalidade.	Aberto: atento às manifestações das identidades culturais dos diversos colectivos através do tempo. A solução produz-se em função da tradição, da continuidade e da diversidade.
Elitista: centrado nas produções singulares, vinculadas geralmente ao poder e ao conceito de artista como génio incomparável.	Generalista: centrado nas criações culturais que testemunham modos de vida, valores e crenças dos distintos grupos e indivíduos de uma sociedade.
Centrado nos elementos materiais da cultura.	Abarca tanto os bens materiais como os bens imateriais e também a relação existente entre eles.
Limitado à produção de bens elaborados pelos grupos e individualidades humanas.	Extravasa para a paisagem, ou seja para a relação entre o ser humano e a natureza.
Com carácter objectivo e âmbito fechado de existência.	Com carácter subjectivo, forte carga conceptual e educativa, e em evolução constante.

Tabela 1- *Diferentes conceitos de património*. Fonte: Querol, 2010, p. 3.

Após a Conferência de Nairobi, da UNESCO, em 1976, fala-se em “património mundial”, o que ultrapassa a representatividade local e nacional dos bens, e em “património natural e cultural”, abrangendo outras tipologias, como a própria paisagem. O conceito de património é evolutivo, e parece estar em constante mudança e crescimento. A classificação patrimonial expandiu-se: outrora limitava-se a monumentos nacionalistas, passando, de seguida, a atingir não só outros monumentos, como toda a sua envolvente, o seu espaço:

*Sem dúvida que um qualquer monumento arquitectónico marca o lugar onde está*

*implantado, recriando íntimas relações com o sítio. A sua envolvência faz parte da sua memória histórica e estética e, por isso, ela deverá ser conservada. O monumento forma com ela uma unidade complexa, tendencialmente equilibrada, sempre memorizada, o que aconselha a sua preservação.* (Almeida, 1993, p. 410).

E nos dias de hoje, a dimensão imaterial que também passa a ser reconhecida como objeto de classificação e de conservação. Tal acontece em manifestações rituais tradicionais, como a que a figura documenta.



**Fig. 1** - *Os Caretos. Exemplo de Património Imaterial.* Fonte: Carneiro, 2014.

Para esclarecimento sobre o que pode ser esta preservação imaterial, tomemos como exemplo a casa do escritor Miguel Torga.



**Fig. 2**- *Casa do escritor Miguel Torga, em S. Martinho de Anta concelho de Sabrosa.*

A casa de Miguel Torga não apresenta traços significativos de arquitetura e não possui qualquer tipo de elemento material que a destaque em relação às demais. Então, porque é que é considerada património? A casa está, atualmente, aberta para visita, precisamente para os visitantes poderem observar o local onde Miguel Torga começou a escrever, onde o escritor viveu e desenvolveu a obra pela qual é reconhecido nos dias de hoje. O imóvel mantém-se, porque é a materialização das memórias e experiências vividas lá pelo escritor. Assim, a casa é património, porque se decidiu que era relevante para preservar essas experiências e vivências.

De acordo com Ferreira de Almeida, além de todas as categorias que a palavra património

albergou, deve notar-se o interesse sobre a arquitetura tradicional e camponesa, bem como a conservação destas construções populares. Os valores etnográficos e de utilidade são motivo de preservação, uma vez que as aldeias e as casas antigas e humildes também nos aproximam da nossa evolução como sociedade. Contudo, os monumentos são importantes, frisando que a palavra deriva do verbo latino *monere*, que quer dizer lembrar, remetendo para o significado dos monumentos que lembram, como “*âncoras onde se firma a memória das pessoas e a prosápia das comunidades (...)*” (Almeida, 1993, p. 411).

Mas como preservar? Com que critério?

Neste sentido, a classificação é uma necessidade, e a gestão dessa classificação deverá ser melhorada: colocar questões como “classificar para quê, o quê e como?”. O autor confirma a importância da atribuição do valor consoante o que acreditamos ser relevante no presente, e para o futuro. Também refere a valorização patrimonial dos imóveis, e que deveria ser realizada uma reavaliação da legislação em Portugal, descentralizando a gestão do património, incentivando o desenvolvimento de associações locais aquando da defesa do património, demonstrando que a abordagem cultural é crucial. Além disso, propõe novos tipos e níveis de classificação como “Património de Interesse Regional”, ou “Património de Interesse Concelhio”. Embora estas recomendações não tenham passado disso mesmo, a sua ideia acerca da participação cívica nos processos de classificação é muito importante.

Para Augé, (1992):

*Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos (...). (p. 73)*

A Antropologia é, essencialmente, a investigação de lugares antropológicos. Esses lugares suportam uma comunidade e são repletos de vivências e experiências, fruto das suas relações identitárias, e da partilha de uma cultura, ao longo do tempo. Dessa forma, segundo Augé, um espaço antropológico deve albergar características como ser identitário, relacional e histórico.

Marc Augé responsabiliza a supermodernidade como responsável pela produção desses não-lugares, desprovidos de qualquer identidade ou carácter e que são, portanto, lugares iguais em todo o mundo (estações de comboio, aeroportos, shoppings, estradas, entre outros). Com este termo, Augé não pretende transmitir a ideia do fim da modernidade e referir-se a algum tipo de pós-modernidade, mas sim informar-nos acerca de uma condição diferente de modernidade. Este termo é escolhido pelo autor na medida em que é pleno de “figuras de excesso”. Como assinala Tosi:

*(...)a superabundância espacial e a individualização das referências, que nos remetem à necessidade de compreender a transformação das categorias de tempo, de espaço e de*

*indivíduo. A transformação operada nos objetos pela supermodernidade coloca em discussão o próprio estatuto da Antropologia e sua capacidade de apreender sociedades complexas em movimento.* (Tosi, 2015, para. 6).

Desse modo, o autor refere que a supermodernidade é produtora dos *não-lugares* e destaca os locais transitórios, que também são habitados (ainda que temporariamente), e que são, também, desprovidos de carácter, como clínicas, clubes de férias, hotéis, locais onde as relações são temporárias e impessoais. “*Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital*” (Augé, 1992, p. 73). Um local repleto de meios de transporte, pontos de trânsito, “*Um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero*” (Augé, 1992, p. 74). Os *não-lugares* são a representação da sociedade contemporânea, uma sociedade marcada e representada pela individualidade, pela solidão, pela efemeridade. O autor afirma:

*O não-lugar é diametralmente oposto ao lar, à residência, ao espaço personalizado. É representado pelos espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metro, e pelos meios de transporte — mas também pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados.* (Augé, 1992, para. 1)

Daí que os lugares, os locais com identidade e cultura, sejam tão necessários, caso contrário todas as tradições esmoreciam e seríamos só um conjunto de pessoas, sozinhas, transeuntes pelo mundo, despojados de qualquer ligação. Augé também refere isso, a coexistência de lugares e de *não-lugares* na contemporaneidade.

Estaremos condenados à solidão, à superficialidade que advém da transformação de lugares tradicionais em réplicas espalhadas por todo o mundo? Abordei a mutação de lugares para não lugares, do despojar de tradição, identidade e memória. Mas, e se o inverso acontecesse?

De forma especulativa, imaginemos que surge um evento, como um encontro ou uma dança, realizado por um conjunto de pessoas num lugar como os atrás referidos. Vamos supor que essa dança tradicional de um determinado local, passava a ter lugar mensalmente ou anualmente. Deixaria o local de ser considerado um *não-lugar*? A verdade é que esse evento seria algo único, algo característico de uma cultura e, portanto, diferenciador. Assim o inverso acontecia: a passagem de *não-lugar* para lugar. Poderiam esses acontecimentos cíclicos e representativos para as pessoas, com significado específico por acontecerem naquele local, atingir o estatuto de património? E que procedimentos se tomariam para a conservação deste património?

Laurajane Smith, professora e diretora do *Centre of Heritage and Museum Studies (School of Archaeology and Anthropology, Australian National University)*, no livro *Uses of Heritage*, aborda temáticas sobre o património imaterial, discutindo a natureza discursiva do mesmo, e referindo alternativas para a preservação deste património.

A autora, com mais duas colegas, viajou até Queensland, Austrália, para gravar locais com importância patrimonial das mulheres da comunidade de Waanyi, comunidade aborígena

australiana, no *Boodjamulla National Park* e na *Riversleigh World Heritage*. Aquando da procura dos locais patrimoniais para fotografar, Laurajane apercebe-se do ato de pescar que as mulheres da comunidade partilhavam, e que era uma prática constante e com diversas finalidades:

*It was a leisure activity and a chance to catch dinner, it was also an activity to get away from us annoying archaeologists and heritage managers, and it was an opportunity that the women were using to savour simply being in a place that was important to them. (Smith, 2006, p. 1)*

Assim, a autora constata que a pesca é também “trabalho patrimonial”, na medida em que são renovadas memórias e associações, e praticam-se experiências que têm como base a tradição do passado, tomando lugar no presente e com o objetivo de as transmitir para as gerações futuras. O património não é só o passado, mas também a comunicação e as experiências vivenciadas no presente. Desse modo, Smith questiona se estes tipos de práticas são, também, os motivos pelos quais os turistas visitam locais tradicionais e se envolvem em práticas e costumes desses locais: “*Can they offer any insight into the sort of cultural and identity work that people do at these sites?*” (Smith, 2006, p. 2). A investigadora aborda discursos subalternos de participação comunitária face à gestão e conservação do património, assim como refere o discurso autorizado do património, por ela designado como *Authorized heritage discourse (AHD)*, criticando a “indústria do património” e o turismo como uma estratégia para entretenimento, como uma *disneyficação patrimonial*: “*The second strand of dissent outlined is that developed around the critique of the British ‘heritage industry’ and heritage tourism more broadly.*” (Smith, 2006, p. 35). É de frisar que Laurajane Smith refere que a crítica à indústria do património não pode ser considerada como parte de uma tendência alternativa ao património tradicionalmente entendido. Inicia o capítulo sobre este tipo de discurso, afirmando:

*The authorized heritage discourse (AHD) focuses attention on aesthetically pleasing material objects, sites, places and/or landscapes that current generations ‘must’ care for, protect and revere so that they may be passed to nebulous future generations for their ‘education’, and to forge a sense of common identity based on the past. (Smith, 2006, p. 29).*

Isto acaba por ser limitativo, uma vez que a “visão tradicional” do património não demonstra experiências culturais de alguns grupos subalternos, aumentando desigualdades sociopolíticas, assim como refletindo uma desconsideração perante estas culturas. Refere que começam, de facto, a existir cada vez mais críticas perante este tipo de abordagem, que procuram chamar a atenção para uma maior inclusão da comunidade na gestão, interpretação e conservação do património. A procura de se despojar da abordagem tradicional e de fomentar a ideia da participação comunitária está frequentemente associada a questões indígenas, mas também, naturalmente, a várias comunidades em todo o mundo: “*The primary targets for Indigenous criticism were those with the intellectual authority and power to define how the past is used to*

*legitimize (or not) certain forms of identity within Western societies.*” (Smith, 2006, p. 36). Smith acredita que esta é uma das grandes consequências da utilização deste tipo de discurso. As agências governamentais tentam, então, com o aumento da preocupação relativamente à expressão individual, desenvolver novas iniciativas em relação à inclusão social.

A autora aborda outra questão, que é a materialidade do património e a importância que lhe é atribuída, excluindo a intangibilidade e a imaterialidade presentes em muitas comunidades. Além disso, critica, ainda, os profissionais que assumem, aparentemente, a autoridade intelectual para tomarem decisões importantes face ao património, atuando em detrimento dos demais, que não podem ser chamados a pronunciar-se sobre a matéria. Smith procura demonstrar que o próximo passo deverá ser a participação comunitária na gestão, interpretação e preservação do património, utilizando uma estratégia inclusiva e o debate público.

Clara Bertrand assinala também a inventariação como parte deste processo de conservação do património imaterial, através de uma metodologia assente na *“participação ativa das comunidades, grupos e indivíduos (...)”* (Bertrand, 2009, p. 68). E continua:

*Propõe-se os seguintes princípios gerais: O Inventário é uma construção da sociedade, completada e validada pela tutela. O Inventário deverá ser informatizado e estar disponível em linha. Os dados a constar do inventário serão obtidos em várias fases: Fase 1: Disponibilização em linha de uma Base de Dados com questionários; Fase 2: Preenchimento dos questionários; Fase 3: Integração das informações sobre uma manifestação do património cultural imaterial constante em vários Questionários numa única Ficha de Inventário; Fase 4: Validação das informações na Ficha de Inventário; Fase 5: Preenchimento dos campos em falta. [...]*

*Na realidade, e contrariamente ao que se verifica relativamente aos bens culturais móveis e imóveis, os bens culturais imateriais fazem parte da vida e identidade das comunidades, grupos e indivíduos e possuem uma carga emocional que é necessário recordar e prezar a todo o momento.* (Bertrand, 2009, pp. 68 e 71).

De facto, a inventariação é um passo muito importante no que toca à parte da identificação e documentação na gestão de um acervo. Não é suficiente para a total preservação do mesmo, mas permite que pelo menos a sua existência consiga ser transmitida para futuras gerações. No entanto, é muito provável que seja uma documentação em constante evolução e com alterações, visto que é servida pela participação das comunidades, que com o tempo se alteram, assim como as próprias práticas intangíveis. O Inventário seria, assim, realizado através de uma base de dados interativa, constituída por uma plataforma para registo de informações, a que qualquer pessoa pode aceder e participar, respondendo a diferentes questionários sobre o património em questão.

Também a UNESCO propõe o seguinte:

*Inventories are integral to the safeguarding of intangible cultural heritage because they can raise awareness about intangible cultural heritage and its importance for individual and collective identities. The process of inventorying intangible cultural heritage and making those inventories accessible to the public can also encourage creativity and self-respect in the communities and individuals where expressions*

*and practices of intangible cultural heritage originate. Inventories can also provide a basis for formulating concrete plans to safeguard the intangible cultural heritage concerned. (UNESCO, s.d., para. 2)*

As categorias imaterial e material estão relacionadas, uma vez que todo o património material tem uma dimensão simbólica e traduz valores intangíveis, e as manifestações do património imaterial estão relacionadas com objetos, adereços, documentos, lugares de natureza tangível. Nesta linha de pensamento, uma coleção etnográfica pode ser a manifestação material e/ou artística, de um determinado *ethnos*. Dito de outro modo, as coleções etnográficas seriam o exemplo material mais óbvio, do imaterial. Tal condição está implícita no próprio nome. Nas coleções museológicas as duas dimensões têm obrigatoriamente de ser relacionadas.

Esta dissertação apresenta o caso dos designados Fundo Ultramarino e Fundo de Cultura Popular, das coleções etnográficas da Sociedade Martins Sarmiento, em Guimarães, e dos problemas da sua inventariação e conservação. O inventário pode ser entendido como parte do processo de salvaguarda e de conservação preventiva do património e a sua consistência resulta de um processo inclusivo e interdisciplinar. Como a UNESCO defende:

*Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam assegurar a viabilidade do património cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, investigação, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão – essencialmente pela educação formal e não formal – e revitalização dos diversos aspectos deste património. (UNESCO, 2014, p. 6)*

A documentação, o catálogo, e a contextualização das coleções de uma determinada sociedade e cultura precisa de considerar as manifestações imateriais que lhes estão associadas, algo que antecede e acompanha o inventário, em atualização regular.

As fontes de informação para esta tarefa são várias e podem incluir especialistas e não especialistas. Por outro lado, onde pesquisar informação? Quem consultar? Quem ouvir? A procura de informação, para colmatar certas lacunas importantes do património etnográfico e imaterial, deverá partir de catálogos de diversos museus de referência, nacionais e internacionais, e da consulta de exposições online. A realização de entrevistas com especialistas e, particularmente, com os doadores das coleções, quando estão acessíveis, é outra estratégia fundamental, bem como a da auscultação de artesãos e de representantes das comunidades detentoras do património, sempre que possível. Outro aspeto crucial na tentativa de melhor preservar a dimensão imaterial deste tipo de coleções, é a abordagem relativa à sua musealização, mais contextual e menos fechada nos objetos. A museóloga Elaine Gurian refere:

*The following discussion will attempt to capture that soul by throwing light on the shifting role of museum objects over time. It will show how elusive objects are, even as they remain the central element embedded within all definitions of museums. This essay will also postulate that the definition of museum object - and the associated practices of acquisition, preservation, care, display, study, and interpretation - have always been fluid and have*

*become more so recently. Objects did not provide the definitional bedrock in the past, although museum staffs thought they did. I will show that museums may not need them any longer to justify their work. But if the essence of a museum is not to be found in its objects, then where? I propose the answer is in being a place that stores memories and presents and organizes meaning in some sensory form. It is both the physicality of a place and the memories and stories that are told therein that are important.* (Gurian, 2006, p. 34)

Estas estratégias apontam para a inclusão das comunidades, para a sua participação como partes ativas na comunicação do património e da sua interpretação e preservação. A responsabilidade é, assim, partilhada, sendo que a preservação e gestão do património serão, também, coletivas.

Foi apontado que, na ausência de investigação aprofundada, muitas coleções etnográficas presentes em museus tendem a permanecer negligenciadas ou pouco compreendidas, sendo frequentemente percecionadas apenas como meros conjuntos de curiosidades exóticas. Por outro lado, há instituições que optam por enquadrar estes objetos como peças artísticas, avaliando-os segundo parâmetros estéticos de matriz ocidental, o que implica, por vezes, a descontextualização parcial ou total das suas funções originais e dos significados atribuídos pelas culturas que os produziram (Jorge, 2008), caso que nos parece ser o da SMS.

Diz-nos Creolezio (2019) que, no que respeita ao campo da museologia, destaca-se que durante a implementação da política museológica no Brasil, a valorização da memória coletiva, a participação ativa das comunidades e o reconhecimento da diversidade cultural passaram a integrar o quadro teórico e metodológico da Museologia Social, nomeadamente através da criação do Programa Pontos de Memória (PPM). Este programa foi posteriormente integrado de forma permanente nas políticas públicas do sector, deixando de constituir uma iniciativa do governo. Com isso, reforçou-se a relevância da memória e da história de comunidades e grupos, bem como o papel da produção de conhecimento em torno das suas referências culturais mais representativas no contexto territorial em que se inserem.

Consideremos o boletim do ICOM Portugal sobre um projeto feito em 11 museus portugueses, em 2010, com a preocupação de inventariar o património imaterial. Foi referido que alguns museus em Portugal utilizam o programa Matriz, criado em 1993 pelo antigo Instituto Português de Museus, com o intuito de organizar o inventário das coleções museológicas. No entanto, em 2009, apenas uma pequena parte das instituições (101 em 1156) recorriam a este sistema. Outros museus optam por *softwares* desenvolvidos por uma empresa portuguesa, como o *In Arte Plus*, *In Patrimonium Plus* e *In Patrimonium Premium*, que incluem uma versão específica para Património Imaterial – o *In Memória* –, cuja implementação está em curso em alguns museus.

Além disso, o estudo evidenciou um desfasamento entre os princípios legais que orientam os inventários e a prática quotidiana nos museus.

*O inventário continua a ser uma função estática cujo potencial cultural é subestimado, o que pode observar-se, sobretudo, através de dois indicadores: a ausência de importância formal deste trabalho e o facto de, com frequência, não tomar em linha de conta elementos ou aspectos do carácter imaterial. É verdade que, entre os museus analisados, existem alguns casos, poucos, que já iniciaram um novo caminho e que, para além disso, estão a desenvolver projectos tão interessantes como o do Centro de Memórias do MTMG, no qual a participação da comunidade local tem um papel fundamental para o estudo e para a (re)significação de saberes, lugares ou valores associados ao património local. (Querol, 2010, p.8)*

Face ao potencial dos museus enquanto espaços de expressão e construção de identidades, defende-se a necessidade de um inventário mais “*comprometido com a realidade social e cultural*” (Querol, 2010, p.8) das comunidades. Destacam-se, nesse âmbito, duas propostas: integrar a educação patrimonial nos ensinamentos básico e secundário, e criar metodologias adequadas à “*aplicação da noção contemporânea de Património Cultural*” (Querol, 2010, p.8) e à inclusão do património imaterial nas práticas museológicas. A concretização destas medidas depende da formação especializada de profissionais e de um compromisso estatal que permita cumprir “*os objectivos da Convenção da UNESCO sobre Património Imaterial*”. (Querol, 2010, p. 9)

Seguindo esta linha de pensamento, tomemos outro exemplo de como a museologia/museografia é essencial para a expressão, de forma correta e adequada, de uma coleção etnográfica, e que pode resultar num debate sobre a organização e divulgação deste tipo de coleções.

Berta Ribeiro e Lúcia Van Velthem, no artigo referenciado abaixo, relacionam a importância da associação das coleções etnográficas (mencionadas no artigo), às sociedades indígenas do Brasil, existindo assim uma interação mútua. Referem que a colocação dos objetos ao lado uns dos outros, permite a apresentação acentuada de uma determinada cultura de um povo, assim como possibilita uma melhor interpretação acerca dessa mesma cultura, por parte dos observadores.

*Na busca dessa inter-relação, ou melhor, dessa contextualização, os elementos de uma coleção, compreendidos enquanto artefactos- documentos, só contribuem para uma história social total se não forem isolados dos demais documentos aos quais estão conectados. Entretanto, a maioria dos acervos museológicos, obtida por doações feitas por não-especialistas, é desigual, mal documentada ou não documentada, embora existam exceções de extrema importância. (Berta & Lucia, 1992, p. 105)*

Além disso, as autoras referem diferentes visões sobre como certas pessoas relacionadas à coleção, podem fazer com que a gestão e organização desse acervo varie. Por exemplo, uma dimensão: a do colecionador. Esta dimensão pode ser mais subjetiva, na medida em que cada colecionador agrupa certos objetos em determinadas coleções, pois dessa forma foi desenvolvida uma narrativa e interpretação própria. Outra dimensão - a visão do conservador-restaurador, que

pode optar por uma organização realizada consoante uma estratégia de conservação. Ou a do curador.

Outra referência que tomei como importante para a discussão em causa é sobre o projeto *Voices of Culture* (2015), que afirma que os principais desafios da governança participativa do património cultural partem de políticos, profissionais e sócio-económicos. Como exemplo, respetivamente: o medo que as pessoas sentem em relação a administrações públicas e ao governo, e portanto, não exercem o seu direito de participar na preservação do património por sentirem que não o podem exercer, em alguns casos, e noutros porque, efetivamente, não lhes é atribuído esse direito; a falha de comunicação entre profissionais e cidadãos, e também a falta de adesão de outros membros profissionais da sociedade (falta de interdisciplinaridade); e a falta de fundos privados e públicos. Em relação aos desafios, estabelecem os “*principais atores*”, identificando as características que serviriam como influência direta para a forma como abordariam esta participação:

**a. Policy Actors** - *These include: the EU, UNESCO; national and local government; international and national NGOs; universities and research institutions. -Motives for developing participatory governance in cultural heritage include: cultural democracy; public support; intercultural dialogue; education and learning; political ownership.*

**b. Delivery Actors** - *These include: national institutions; public sector venues and agencies; cultural centers; private owners; charitable organisations; private sector venues and organisations; community led initiatives; and social enterprises. -Motives (...) include: increased public engagement; widening contemporary relevance of cultural heritage; investment and business case; improved governance; relationship to locale / place.*

**c. Professional Actors** - *These include: professional associations; senior managers and strategists; curatorial and operational staff; artists and producers; experts, advisers and consultants; academic researchers. -Motives (...) include: contemporary relevance; public support and engagement; community linkages; expanding reach and impact.*

**d. Community Actors** - *These include: community led organizations and projects; volunteers and other engaged citizens; local groups; project participants; audiences and visitors. -Motives (...) include: local and personal relevance; access; quality of life; place-making; community development; inter-generational and inter-cultural dialogue; support for intangible cultural heritage. (Voices of Culture, 2015, p. 7 e 8)*

## 2. A SOCIEDADE MARTINS SARMENTO E O SEU PATRONO

Com vista a conhecer a instituição detentora das coleções, a Sociedade Martins Sarmiento (SMS), e o seu Patrono, Francisco Martins Sarmiento (1833-1899), foi realizada uma pesquisa sobre estes temas, tendo como referência inicial, e talvez a mais atualizada, os *websites* da Sociedade Martins Sarmiento e Casa de Sarmiento, assim como artigos e livros destinados à compreensão da vida de Martins Sarmiento, e da instituição.

### 2.1 A Sociedade Martins Sarmiento, em Guimarães

*Que fins eram esses? “O que pede esta Sociedade? Por que luta? Qual é o laço moral que estreita as relações dos associados? Não tem aspirações políticas, assiste serena e indiferente à luta dos partidos. Um único fim a preocupa, um único sentimento a impele: desenvolver a instrução do povo, acudir à penúria intelectual do pobre, pedir aos poderes públicos, pedir aos corpos administrativos, pedir às corporações particulares, pedir aos professores que preparem as novas gerações de cidadãos. (...) É este o grande fim beneficente e patriótico desta corporação, produto das ideias modernas e vindo a preencher uma lacuna nas organizações sociais vimaranenses (...)”.* (Martins, A. J. F., 2000, p. 24-25, cita Mota Prego, 1891)



Fig. 3 - Retrato dos Fundadores, por Abel Cardozo. Fonte: Lemos, 2012, p. 64.

A Sociedade Martins Sarmiento é uma instituição cultural privada, de utilidade pública, localizada em Guimarães. É fundada em 1881 por Avelino Germano da Costa Freitas, Avelino da Silva Guimarães, José da Cunha Sampaio, Domingos Leite de Castro e Domingos José Ferreira Júnior, vimaranenses, de forma a prestar homenagem a Francisco Martins Sarmiento, pelas suas diversas conquistas nos campos cultural e cívico. Escolheram, portanto, esta forma de veneração, uma vez que Sarmiento não era homem de grandes exuberâncias, e não se sentiria confortável com demonstrações públicas ostensivas (Lemos, 2012).

Os seus fundadores estavam focados em objetivos relacionados com a promoção da instrução no concelho de Guimarães, como descrito nos objetivos estatutários da sociedade. Além de procurar combater o analfabetismo e formar operários para uma indústria em crescimento, também existia uma preocupação com a preparação de estudantes para a entrada na universidade (Sociedade Martins Sarmiento, 1999).

A fundação da Sociedade de Instrução do Porto, no século XIX, veio a servir de exemplo para várias instituições e associações, inclusive, para a fundação da Sociedade Martins Sarmiento. A mesma visava a promoção e a disseminação do conhecimento e aperfeiçoar métodos de ensino. Para isso, a sociedade organizava conferências, cursos livres, premiava iniciativas, realizava exposições, congressos e viagens científicas, além de criar bibliotecas, arquivos e museus, bem como publicar periódicos e livros educativos (Martins, 2000).

A situação da época revelava assimetrias e contrastes a nível económico e social, o que se refletiu, naturalmente, na cultura e na instrução pública, com uma sociedade de tipo oligárquico que, em muito, diferia da classe operária. A educação era uma área muito afetada e marcada por uma gestão difícil das escolas realizada pela Junta Escolar e pela Câmara Municipal. Assim,

*Foram estes condicionalismos e o desejo de alterar aquele estado de coisas, que levou um grupo de amigos, intelectuais da cidade, a pensar na criação de uma “Sociedade patriótica na intenção dos seus fundadores, literária nos benefícios que dela pudessem advir pela instrução à futura geração vimaranense, a exemplo dos Estados Unidos da América, Inglaterra, França e Alemanha e até terras do nosso país se tinham fundado instituições de instrução devidas unicamente ao duplo sentimento de patriotismo e filantropia dos seus fundadores”.* (Martins, 2000, p. 24)

De acordo com Lemos,

*Em 1888, o Rei D. Luís, pelo Decreto 80 de 3 de Abril, autorizou o Governo a ceder o edifício do extinto Convento de S. Domingos (salvo o templo), com todos os seus anexos, para sede da Sociedade, a fim de “nele estabelecer a sua biblioteca, museus, escolas e mais dependências”* (Lemos, 2012, p. 65).

Foi apenas mais tarde, anos após a criação da Sociedade, que o arquiteto Marques da Silva projetou um edifício-sede, no início do século XX, que ficou finalizado em 1967, onde integra o claustro, de estilo gótico, e o jardim, parte do extinto Convento S. Domingos. No interior do edifício, localizam-se, também, o Museu, a biblioteca e o arquivo documental. O Museu foi instituído em 1885, sendo reconhecido pelo seu acervo ímpar.

Como afirma Mário Cardozo:

*A Sociedade Martins Sarmiento possui, instalado no edifício da sua sede, um notável Museu público, constituído principalmente por antiguidades regionais, sendo um dos mais antigos museus de Arqueologia existentes em Portugal, fundado há 65 anos, e podendo considerar-se, na sua especialidade, um dos mais importantes do país.* (Cardozo, 1950, p. 405)

A Biblioteca possui cerca de cem mil volumes, com destaque na coleção de livros antigos, dispondo de inúmeros artigos e publicações sobre Guimarães, e de autores vimaranenses. Além disso, a biblioteca da Sociedade Martins Sarmiento integra áreas diversas (história, arqueologia, etnografia, medicina, direito e religião), revistas científicas, e ainda, a hemeroteca.

A Biblioteca está distribuída, no site oficial, em: Livro Antigo, Fundo Local, Hemeroteca, Arquivo, Fototeca e Coleção de Gravuras.

Relativamente à categoria de Livro Antigo, é formada por diversas doações efetuadas no período da sua fundação, no final do século XIX, o que justifica a quantidade do seu vasto acervo de livros antigos (obras impressas antes de 1820). Em 1994, na preparação da «Exposição-Inventário Bibliográfico dos Séculos XV e XVI», a Sociedade Martins Sarmiento inventariou um acervo pertencente à época quatrocentista e quinhentista, destacando-se, a obra mais antiga, uma obra de Horácio, impressa em Veneza em 1492. Em relação aos livros mais antigos da biblioteca, sobressai um exemplar da primeira edição de *Os Lusíadas* de Luís de Camões.

Existem fichas bibliográficas disponíveis, com base no catálogo da exposição de 1994, com obras dos séculos XV e XVI. Atualmente, está a ocorrer um inventário sistemático das coleções da biblioteca, que em breve permitirá um conhecimento mais detalhado do vasto acervo de livros antigos da SMS.

Estas informações não servem unicamente como uma descrição mais profunda sobre os acervos da SMS, pretende-se, em adição, demonstrar diversas práticas de inventário, conservação preventiva, e restauro, sobre a pletora de tipologias presentes, que a instituição promove. A Biblioteca serve de exemplo representativo, mas o mesmo acontece com os outros acervos da instituição, concretamente com a Hemeroteca.

A Sociedade Martins Sarmiento tem vindo a reunir uma valiosa hemeroteca, constituída por periódicos publicados em Guimarães desde 1822. Com o objetivo de proteger o património e a memória histórica, a digitalização destas coleções é essencial para evitar a degradação dos originais e facilitar o acesso público. Assim, foi já iniciada a publicação digital do *Comércio de Guimarães*, de 1884, e de outros periódicos do século XIX, tendo sido expandida a digitalização e publicação online dos títulos do século XX.

A Fototeca da Casa de Sarmiento, que constituiu um arquivo de fotografias, gravuras, pinturas e outras representações, também permite criar um acervo digital que reúna imagens dos espaços, pessoas, costumes, economia, sociedade, história e cultura da região, funcionando como um arquivo em constante atualização. O projeto visa preservar e disponibilizar a memória visual de Guimarães, permitindo aos investigadores e ao público em geral acompanhar as transformações da cidade ao longo do tempo.

A coleção de gravuras foi organizada e catalogada desde 1925 por A. Tibúrcio de Vasconcelos, e foi posteriormente tratada e catalogada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Atualmente, a coleção é constituída por mais de 2.500 gravuras, sendo uma referência no estudo da gravura em Portugal.

O papel desempenhado pela biblioteca é sublinhado por diversos autores:

*A Biblioteca foi um importante instrumento de ação educativa e cultural em Guimarães. Exerceu influência não só na elite intelectual de cada período, mas também nas classes populares, também elas atraídas pela Sociedade.*

*Encontramos na Biblioteca representadas todas as áreas do saber.*

*Hoje, apesar de Biblioteca Municipal e Biblioteca da SMS se encontrarem separadas, quer uma, quer outra, são referência obrigatória na rede de bibliotecas nacionais.* (Martins, 2000, p. 81).

No arquivo documental destacam-se os pergaminhos, a coleção de música, o Foral de Guimarães de 1507, assim como um conjunto de documentos de investigadores e escritores de renome, como o próprio Martins Sarmiento, mas também Abade de Tagilde (1853-1912), Albano Bellino (1863-1906), João Lopes de Faria (1860-1944), entre outros. As peças mais antigas do arquivo remontam ao século XII, e o mesmo alberga cerca de trinta mil peças.

A Revista de Guimarães é o órgão da SMS, que existe desde 1884. A proposta da sua edição foi aprovada em 7 de fevereiro de 1883, em assembleia geral, de forma a promover a publicação de diversos artigos de referência cultural, sendo uma das mais antigas publicações portuguesas desta natureza, com 120 anos de existência.

A SMS é gestora de bens culturais há mais de um século, sendo responsável por uma vasta unidade de monumentos classificados (Decreto-Lei n.º 24/2008, de 8 de fevereiro, 2008). Nas palavras de Mário Cardoso:

*(...) além das preciosidades que ali se guardam e constituem documentação magnífica resultante de muitas pesquisas científicas, (...) possui também a prestigiosa Instituição Vimaranesense alguns monumentos arqueológicos em diversos concelhos (Guimarães, Guarda, Bragança, Marco de Canaveses -e Barcelos) (...); São decorridos já bastantes anos após as datas em que esses imóveis arqueológicos passaram a constituir propriedade da Sociedade Martins Sarmiento, o que em parte tem contribuído para que, entre os habitantes das freguesias onde eles se encontram situados, esteja hoje mais ou menos esquecida a entidade à qual tais monumentos pertencem por título legal. Deste facto deriva o risco que essas propriedades constantemente correm de sofrerem qualquer dano que ponha em perigo a sua conservação. Só uma acção de vigilância e protecção constantes por parte da Sociedade poderia garantir inteiramente a defesa desses monumentos (...).* (Cardoso, 1950, p. 406)

Como a citação demonstra, a instituição é proprietária de vários monumentos arqueológicos.

Assim, para além de administrar a Citânia de Briteiros e o Castro de Sabroso, é proprietária dos seguintes sítios e monumentos arqueológicos:

- Dólmen Anta da Pera do Moço, em Guarda, cuja utilização seria funerária e data da Pré-História;
- Forno dos Mouros, em Barcelos, que serviria de Balneário, e remonta ao séc. I d.C;
- Laje dos Sinais, em Barcelos, que teria um cariz devocional, e remonta à Pré-História;
- Mamoã de Donai ou Tumbeirinho, em Bragança, cuja utilização seria funerária;
- Mamoã na Quinta da Bouça Nova, em conjunto com mais quatro pequenos monumentos, situados em Briteiros que seriam de utilização de cariz funerário;
- Mamoã em S. Salvador de Briteiros, com a mesma utilização que as anteriores;
- Pedra Cavalgar, situada em Briteiros;
- Penedo com “buraquinhas”, de cariz devocional, situado em Briteiros;
- Penedo com círculos concêntricos, de cariz devocional, que remonta à pré-história;
- Penedo de Cuba e Gruta de Coriscadas, e Marco de Canaveses, cuja utilização seria funerária. A datação provável é que o imóvel remonte ao 3º milénio a.C

Relativamente à história da SMS sintetizada, é possível consultar o site oficial, através da secção de *História*, onde existe a *Timeline* desenvolvida com todos os marcos histórico-sociais e institucionais. Aí, identificam-se as seguintes datas como marcantes:

- *1900 com a publicação do primeiro volume especial da Revista de Guimarães dedicado a Martins Sarmento (...);*
- *(...) 1933, com a publicação dos “Dispersos” (...)*
- *(...) a visita à Instituição de uma notável embaixada de investigadores e personalidades galegas e a colaboração da Sociedade no Centenário da Fundação da Nacionalidade (1940) com a edição de um número especial da Revista de Guimarães.”*
- *A inauguração do novo corpo de edificio da Sociedade, a meio da década de sessenta (...)*
- *A saída da Direcção do coronel Mário Cardoso (...)* (Sociedade Martins Sarmento, 1999, p. 6).

## 2.2 Francisco Martins Sarmento (1833-1899)



Fig. 4 - Francisco Martins Sarmento. Fonte: Sociedade Martins Sarmento, 2019.

*(...) detinha-se com pessoas desconhecidas que encontrava nessas digressões, camponeses que lhe serviam de guias e dos quais colhia informações, registando muitas vezes os próprios termos, a maneira característica do linguajar, do vocabulário rústico*

*dessa gente simples das aldeias, que lhe transmitia notícias das lendas, contos e tradições locais, da existência das cidades dos «mouros», dos fantásticos «tesouros encantados», das fadas e feitiçadeiras que alguns diziam ter visto, sentadas em rochedos, em sítios descampados, a pentear seus longos cabelos «com pentes de ouro». Inquiria dessa gente que lhe falava de certas «letras» que ninguém sabia ler, gravadas em rudes e grosseiras lápides. Foram todos estes informes, coloridos da fantasia ingénua do povo, do sentido do maravilhoso e do sobrenatural, que Martins Sarmiento nos deixou registados nos seus preciosos cadernos, folhas esparsas da história do longínquo e nebuloso passado do povo português. (Cardoso, 1970, p. 9, 10)*

Francisco Martins Sarmiento nasceu em Guimarães, a 9 de março de 1833 e faleceu em 1899, de doença crónica.

Desde novo demonstrou especial interesse pela arqueologia, pela etnografia e pelas raízes da cultura portuguesa. A sua infância foi passada em Briteiros, devido à origem familiar. Desde cedo entendeu que, se estudasse, iria conseguir desenredar as verdadeiras raízes portuguesas, a sua antiguidade (daí ter sempre interesse em perceber o que era a Citânia, em S. Salvador de Briteiros), certo de que eram as raízes anteriores a D. Afonso Henriques que lhe interessavam. De acordo com Cardoso, pretende realizar novas explorações para “desvendar as origens dos povos do Norte da Lusitânia, a sua cultura pré-céltica e a sua remota ascendência etnológica” (Cardoso, 1970, p. 9).

Aos 22 anos publica um volume de poesia, tendo continuado a publicar poesia e numerosos ensaios. Dedicou-se também à fotografia (Casa de Sarmiento - Arquivo Digital, 2024).

Em outubro de 1862 a sua mãe falece. Nesta altura, Martins Sarmiento manda construir um palacete do Largo do Carmo, em Guimarães. Casa com Maria da Madre de Deus Freitas Aguiar, em 1876, aos 43 anos, e vive com ela e com sua irmã, Joana Carolina, no palacete, durante algumas décadas.

Como a maior parte dos historiadores daquela época, dirige-se a Coimbra na primeira metade do século XIX, para estudar Direito. Matriculou-se na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, onde concluiu a sua licenciatura em 1853, aos 20 anos. De acordo com testemunhos, *importou-se pouco do ensino oficial, o bastante apenas para satisfazer às exigências do curso.* (Sampaio, José da Cunha, 1884, p. 36).

Vindo de uma família abastada, nunca necessitou de um trabalho remunerado, mas era intrínseco em si ser um trabalhador incansável. A bibliografia assinala:

*Na primeira metade de novecentos, prevalecia uma visão do mundo marcada pelo espírito romântico, introspectivo e individualista, que se consumia em amores impossíveis e trágicos, que venerava a natureza e o passado. Assim foi Sarmiento que, na juventude, seguiria a cartilha romântica. Escreveria Camilo Castelo Branco que terá sido nesse tempo que “o amor das cristãs lhe desmiolou a cavidade craniana”. Viveu amores sofridos e secretos, cujas feridas que sangram pelas Poesias dos seus 22 anos que, ainda segundo Camilo, “marcam o paroxismo da última flama da fé para a escuridão impenetrável do desengano.” (Lemos, 2012, p. 7)*

Diz-nos ainda José da Cunha Sampaio:

*Na leitura de bons livros fortaleceu a intelligencia, e deixou a imaginação correr a par dos affectos da alma; de fôrma que ao sahir de Coimbra não era perfeitamente um bacharel, mas um poeta* (Sampaio, 1884, p. 36).

Nos *Esboços de Apreciações Literárias*, Camilo Castelo Branco, amigo de Martins Sarmiento, escreve, acerca do livro publicado:

*O que eu de bom ânimo lhe desejo é que a sua alma receba uma nova semente de comoções e lhe prospere a colheita de frutos menos agros. Essa outra razão virá; e o sr. Francisco Martins, adestrado pela experiência que lhe vai amargurando a vida, porá de parte o coração, e pedirá à cabeça os seus modelos, que são sempre os mais corretos.* (Sarmiento, 1999, p. 9)

Martins Sarmiento deve ter ouvido o conselho deste seu amigo, porque o seu caminho tomou outra direção, e em finais da década de 1860, dedicou-se à fotografia. Tornou-se o primeiro português a utilizar fotografias como fins científicos no propósito de fotografar as suas descobertas. Após solicitar a escavação em Briteiros, expondo a famosa Citânia de Briteiros (assim como o Castro de Sabroso, entre diversos outros locais), fotografava os sítios e os próprios objetos recolhidos dessas escavações, em resumo, tudo o que lhe despertasse interesse. Para tal, possuía um atelier, onde também fazia retratos, utilizando papel de albumina a partir de negativos em vidro de colódio húmido. É possível, segundo a bibliografia estudada, que a doença que causou a sua morte tenha sido proporcionada pelos vários ingredientes tóxicos aos quais estava exposto no seu atelier.

Após várias subidas ao monte de S. Romão, próximo do antigo solar da sua família paterna, Sarmiento ficou frequentemente imerso em reflexões sobre as ruínas da cidade antiga, a Citânia. Em 10 de julho de 1874, decidiu iniciar uma exploração científica e metódica. Durante os trabalhos, descobriu ruas com edifícios, reconstruiu algumas estruturas, e revelou as vias, calçadas, muralhas e fossos da cidade fortificada. Além disso, recolheu pedras com formas ou trabalhos significativos, inscrições, moedas, fragmentos cerâmicos e outros objetos encontrados no entulho. Fez ainda transportar ao topo do monte a famosa pedra formosa, que anteriormente havia sido colocada no adro da igreja de Santo Estevão de Briteiros, e sobre a qual muitos debates ocorreram. Coordenou todos esses elementos de forma meticulosa, com o intuito de interpretar o passado através deles (Sampaio, José da Cunha, 1884).

Em 1877 explora as ruínas de Sabroso, no monte em frente à Citânia. Notou que a arquitetura, os ornamentos e a simbologia eram muito semelhantes, o que lhe dizia que seria a mesma época. No entanto, não tinha vestígios da civilização romana, em oposição à Citânia, o que lhe deu a entender que poderia ser uma civilização pré-romana. Assim, foi em busca das

restantes ruínas, *desde o rio Minho até ao Leça* (Sampaio, José da Cunha, 1884, p. 43), para perceber se conseguiria explicar esta possibilidade.

Francisco Martins Sarmento torna-se proprietário de certos monumentos e locais arqueológicos, ora comprando-os aos proprietários originais, ora assinando com eles um acordo que os “obrigasse” a proteger tal bem material, e de seguida doava-os à Sociedade Martins Sarmento, zelando para a salvaguarda e conservação dos itens e locais. Persegue esse objetivo, e como tal, apela à alteração da lei vigente à época que impossibilitava a aquisição, por instituições com o carácter da SMS, de bens de raiz. Essa modificação, possibilitou ao Museu albergar bens, monumentos, terrenos, entre outros, de cariz etnográfico e arqueológico, para estudos científicos e literários, passando, portanto, a possuir e administrar os monumentos e locais arqueológicos descritos anteriormente (Casa de Sarmento, 2024).

Martins Sarmento começa a ser reconhecido nacional e internacionalmente no último quartel do século XIX. Nacionalmente, no 1º Congresso de Arqueologia realizado em Portugal, em prol da Citânia de Briteiros, em 1877 e internacionalmente, no 9º Congresso Internacional de Antropologia e Arqueologia Pré-Históricas, em Lisboa, em 1880. Após visitarem a Citânia de Briteiros, diversos investigadores de Espanha, Polónia, França, Inglaterra, entre outros, interessaram-se pelo assunto e começaram a citá-lo.



**Fig. 5** - *Citânia de Briteiros*. Fonte: Lemos, 2012, p. 22.

Fez diversas excursões, e no caminho, no encontro com pessoas que questionava, ia anotando as expressões minhotas, e, inclusive, as reações que despertava nas pessoas, que, por sinal, divergiam muito entre si. Um exemplo está na excursão ao Monte de S. Tiago:

*Quando observava um conjunto de penedos implantado num pequeno outeiro, perguntou a uma rapariga a que terra pertencia o seu achado: a moça, assustada por o ver só, responder-lhe-ia fugindo e quase chorando (Sarmiento, 1999, p. 11).*

Os estudos deixados por Martins Sarmiento, cujas informações começaram há quase um século e continuam a ser de relevância científica, são ainda valiosos para os arqueólogos do século XX (Cardoso, 1970) e da atualidade. Assim,

*(...) como escreveria Raul Brandão, “Martins Sarmiento tem um valor mais alto, mais nobre: além dum sábio e dum grande coração, foi um homem que olhou para o futuro. Fundando escolas, dedicando a sua vida inteira à instrução, trabalhou para os homens de amanhã. E eles decerto não o esquecerão.”*

*Não foi esquecido, como bem o demonstra a presença viva de Francisco Martins Sarmiento em 2012, ano em que Guimarães foi Capital Europeia da Cultura e em que a sua memória foi revisitada num filme e em duas exposições, uma sobre a sua obra fotográfica, outra sobre a sua influência na arqueologia europeia, que fica registada neste catálogo. (Lemos, 2012, p. 7)*

### 3. A SOCIEDADE MARTINS SARMENTO, ENTIDADE ACOLHEDORA DE ESTÁGIO

A seleção da instituição acolhedora do estágio não veio por acaso. Dado que, desde que frequente o Ensino Secundário, todo o meu percurso académico teve lugar no Porto, decidi que estaria na altura de contribuir um pouco para a cultura perto do local onde nasci: Vizela.

Ainda que possa não ser uma adição marcante, penso que a intenção de procurar aproximar-me profissionalmente das minhas raízes faria sentido, especialmente sendo o tema que é. Não seria um pouco incoerente falar de etnografia, estando longe do que me moldou, inicialmente, a ser quem sou?

Além disso, decidi que abordar a temática mencionada, sem aplicar algo mais prático, não seria um reflexo tão completo acerca de mim própria. A formação em conservação e restauro é essencialmente prática (embora apoiada teoricamente), e talvez me limitassem as opções futuras se não incluísse essa vertente. A oportunidade de estágio, assim como de poder estudar o tema aplicado, ofereceu-me diversas capacidades, e fez-me refletir acerca do futuro, ampliando as minhas opções.

Descobri uma área de interesse, o estudo da etnografia, e com o estudo dela aprofundei o entendimento acerca do ser humano, acerca da minha própria cultura e da cultura africana.

A eleição da Instituição foi maioritariamente guiada por motivos académicos, sendo que a coleção de Etnografia é vasta, e preenche todos os requisitos para o desenvolvimento do trabalho: a etnografia nacional, e internacional. Investigava algo que pudesse servir de transmissor para a imaterialidade que pretendia abordar, e nada mais óbvio dessa situação, do que coleções etnográficas. Em Guimarães, situa-se a Sociedade Martins Sarmento (SMS), que apresenta um espólio inegavelmente rico, onde se insere uma coleção etnográfica de igual importância.

Aprendi a pensar de outra forma, a procurar outras abordagens; o inventário, a museografia, a conservação e restauro de coleções etnográficas difere dos demais, sendo que diversas questões surgem acerca da própria intervenção a seguir.

Desse modo, identifico, em tópicos, algumas competências que desenvolvi devido ao estágio:

- **Capacidade de trabalhar em equipa** e interação com diferentes profissionais da instituição;
- **Capacidade de investigação aplicada**, articulando bibliografia com práticas de inventário concretas;
- **Autonomia e sentido de responsabilidade**, essenciais na execução de tarefas com impacto direto na salvaguarda do património;

- **Capacidade de organização**, que se reflete diretamente no cumprimento da gestão de tempo e de prazos em contexto de projeto, necessária para gerir o fluxo de trabalho, documentar processos e manter a coerência no decorrer da dissertação;
- **Pensamento crítico**, que surge para avaliar práticas museológicas existentes e propor soluções fundamentadas;
- **Capacidade de síntese e análise**, essencial na elaboração de registos de inventário e relatórios de estado de conservação;
- **Comunicação escrita**, desenvolvida na redação de documentação técnica e de registos museológicos;
- **Capacidade de observação e atenção ao detalhe**, indispensável tanto no inventário como nas intervenções de conservação e restauro;
- **Adaptabilidade**, face a diferentes temas e tarefas, imprevistos técnicos ou metodológicos, e ao ambiente institucional;
- **Proatividade**, demonstrada na identificação de necessidades de conservação ou melhorias nos processos de inventário;
- **Ética profissional e sentido de responsabilidade**, ao lidar com património cultural sensível e decisões com impacto na sua preservação;
- **Capacidade de aprendizagem contínua**, que surge através da aplicação prática de conhecimentos teóricos e da assimilação de novas metodologias e técnicas;
- **Gestão documental e arquivística básica**, que se desenvolve ao lidar com fontes históricas, registos antigos ou fichas museológicas existentes;
- **Sensibilidade cultural e respeito pela diversidade patrimonial**, desenvolvida ao lidar com objetos que representam diferentes contextos socioculturais;
- **Capacidade de trabalhar com autonomia**, cumprindo objetivos e prazos, com supervisão quando necessário.

## 4. AS COLEÇÕES DA SOCIEDADE MARTINS SARMENTO

### 4.1 Seleção e Caracterização das Peças para Estudo

Este capítulo trata da identificação e caracterização das peças e respetivas coleções que foram objeto de estudo. Nele se refere a metodologia seguida e as tarefas desenvolvidas, particularmente, a revisão do inventário e a análise de questões de museologia e museografia referente à instituição a que pertencem e onde estão parcialmente expostas, dando nota de algumas questões de conservação preventiva na instituição.

O trabalho teve início pela consulta do website da Sociedade Martins Sarmiento e Casa de Sarmiento, na secção *Museu*. Os acervos estão separados por grandes categorias – Arte, Etnografia, Escultura e Epigrafia e Fototeca – e dentro dessas categorias, consideram-se coleções e fundos. Selecionou-se, portanto, a categoria *Etnografia*. Existem 10 fundos e coleções diferentes de objetos etnográficos:

*O fundo vimaranense, que abrange um importante conjunto de objectos com significado para a história local. O núcleo de cultura popular, que integra o espólio referente à vida quotidiana, ao trabalho, às festas e às tradições populares. O núcleo de trabalho do linho, com o acervo referente ao cultivo e à manufactura dos tecidos de linho. O fundo religioso, que abrange o conjunto de peças relacionadas com o culto religioso, abrangendo os diferentes aspectos da presença da Igreja e as manifestações da religiosidade popular. O fundo ultramarino, que acolhe um vasto conjunto de objectos relacionados com a arte, as práticas religiosas, a guerra, a caça, a vida quotidiana originários das antigas colónias portuguesas, com especial destaque para a cultura africana. As armas<sup>2</sup>, que reúne um interessante conjunto de instrumentos bélicos antigos.*

*A colecção de cerâmica, que inclui um significativo conjunto de faianças portuguesas dos séculos XVII, XVIII e XIX, azulejos hispano-árabes de várias proveniências e uma série de azulejos portugueses antigos. O núcleo de fotografia, que reúne materiais utilizados por Francisco Martins Sarmiento nos seus ensaios fotográficos. As colecções de zoologia e mineralogia, que são compostas por espécimes do mundo natural, de diferentes proveniências. Sob a designação de diversos, encontra-se reunido um interessante conjunto de objectos de diferentes origens, idades e utilizações, sem grande coerência museológica (que vão desde um saltério do século XVII a cristais dos lustres do Teatro Baquet, do Porto, destruído por um incêndio em Março de 1888. (Sociedade Martins Sarmiento, 2025, para. 2)*

Tendo em consideração os materiais e a tipologia de objetos, e por serem as que melhor se adequam ao tema da dissertação foram selecionadas duas coleções da categoria Etnografia: o *Fundo de Cultura Popular* e o *Fundo Ultramarino*. Por outro lado, permitem também abordar duas perspetivas - a etnografia no plano nacional, com peças produzidas na região norte de Portugal, e no plano internacional, com peças produzidas em território angolano, no período em

---

<sup>2</sup> Não consideramos as Armas como um Fundo, sendo que no website da SMS, na Categoria *Etnografia*, constituída por 10 Fundos, as Armas estão inseridas no Fundo Ultramarino.

que foi colónia portuguesa, independente a partir do ano 1975. Estes acervos de objetos de cultura popular e etnográfica, possibilitam, portanto, a oportunidade de abordar a imaterialidade de objetos de produção nacional e da coleção de peças africanas.

Escolhidos os acervos da SMS a abordar, passou-se para a seleção das peças que seriam objeto de trabalho.

No Fundo de Cultura Popular encontram-se 157 peças. Conhecem-se as regiões correspondentes de cerca de 80 peças [Estremoz (E); Guimarães (G); Alentejo (A); Braga (Br); Pampilhosa Beira (PB); Barcelos (B); Vila Real (V); Porto (P); Beja (BE); Minhoto (M)], ao passo que as restantes não têm essa informação. Assim, restringiu-se o estudo às peças:

- a) que tinham informação sobre as regiões a que correspondem;
- b) produzidas no Norte de Portugal;
- c) de fabrico cerâmico.

Deste modo, pude abordar práticas oficinais e outras questões da etnografia do norte de Portugal. Assim sendo, selecionaram-se 27 peças, cujas estão inseridas na lista mencionada posteriormente, que se encontra no Apêndice 1 – Lista das peças da seleção inicial. A lista foi desenvolvida no início do estágio, com o objetivo de ser algo provisório suscetível a mudanças, uma vez que além do inventário, queria realizar uma análise museológica/museográfica acerca da instituição, e de outras que foram visitadas no decorrer da investigação e estudo das coleções, como se verá no subcapítulo 3.3. Além disso, também quis estudar questões acerca da conservação e restauro pontual na SMS em alguns objetos que demonstraram essa necessidade; também a lista destes encurtou.

Assim, das selecionadas conseguiu-se inventariar 23 peças, sendo que 19 correspondem a Barcelos, e 4 a Guimarães. No núcleo inventariado, as peças são todas de cerâmica, sendo que uma é constituída também por madeira e metal, e outra também por metal.

O Fundo Ultramarino inclui 203 peças, sendo que as selecionadas foram as que tinham como doador o artista José de Guimarães – 71 peças – todas em madeira excetuando duas que são em palha e corda. Das peças que são de madeira, várias são constituídas por mais materiais, como penas (uma), e metal (diversas).

No total são 98 peças apresentadas no Apêndice 1. Das mesmas, foi possível inventariar 55 peças, sendo que 32 são pertencentes ao Fundo Ultramarino. Conhecem-se as etnias de 11 peças, em que uma é *Maiaca*, uma é *Minungo*, uma *Nhaneca-Humbe*, e 8 *Ganguela*.

É possível observar uma síntese do processo de seleção dos objetos na Tabela 2 – Seleção dos objetos (presente na página seguinte).

O restauro foi realizado em 3 peças, como se verá no capítulo dedicado a este assunto, uma do Fundo Ultramarino e duas do Fundo de Cultura Popular.

<p><b>Etnografia nacional</b> Fundo Cultura Popular - 157</p> <p>Selecionadas 27 Inventariadas 23 Proveniência: 19 - Barcelos 4 - Guimarães</p>	<p><b>Etnografia internacional</b> Fundo Ultramarino - 203</p> <p>Selecionadas 71 Inventariadas 32 Proveniência: Angola</p> <p>[etnias Maiaca, Minungo, Nhaneka-Humbe, Ganguela].</p>
<p>Critérios de seleção:</p> <p>a) informação sobre as regiões a que correspondem;</p> <p>b) produzidas no Norte de Portugal;</p> <p>c) de fabrico cerâmico.</p>	<p>Critérios de seleção:</p> <p>a) a mesma proveniência - doador José de Guimarães.</p>

Tabela 2 – Seleção dos objetos para estudo. Fonte: Autora.

#### 4.1.1 O Fundo Cultura Popular – Identificação e Caracterização das Peças

*O Estudo das olarias limita a indagação da vida antiga nos monumentos onde outros despojos se extinguíram através d'uma existência millenaria. Armas e tecidos, adornos e amuletos, mobiliario de textis, madeiras e metaes inutilisaram-se, por vezes, alterados, desapareceram pela cupidez do roubo ou destruíram-se pela natureza da substancia e do jasigo; a obra de argilla, porém, resistiu á acção dos factores que restringiram a fragmentos ceramicos toda a documentação d'um passado obscuro e longinquo. (Peixoto, 1966, p. 9)*

O Fundo Cultura Popular da Categoria Etnografia da Sociedade Martins Sarmento é constituído por mais de uma centena de bens materiais que nos falam do quotidiano das populações que os criaram, seus ofícios e atividades económicas, das indústrias populares – o linho e a olaria popular –, bem como do universo “lúdico” tradicional – os brinquedos, as festas e as tradições – das comunidades rurais. Integra objetos de variadas tipologias e proveniências diversas, sendo de destacar a olaria tradicional de Guimarães, de Barcelos e de Estremoz; trabalhos em madeira; o traje minhoto e os instrumentos de trabalho agrícola, entre outros.

A cerâmica é uma das expressões mais antigas da atividade criativa do ser humano, revelando-se desde cedo como uma importante manifestação cultural e funcional.

*A religião cristã, tal como outras religiões do mundo, diz ter sido o homem feito em barro, à semelhança do seu Criador. O barro é, portanto, uma matéria divina – do pó viemos e em pó nos tornaremos. (Fernandes, 2003, p. 17)*

Desde os tempos pré-históricos, comunidades em diversas partes do mundo desenvolveram técnicas próprias de trabalhar o barro, influenciadas pelos contextos sociais,

ambientais e culturais em que se inseriam. No norte de Portugal, esse percurso milenar encontra testemunhos desde o Neolítico e o Calcolítico, períodos durante os quais surgiram os primeiros recipientes moldados à mão e cozidos em fogueiras rudimentares, com controlo térmico limitado. Com o decorrer dos séculos, o *saber-fazer* cerâmico evoluiu significativamente: na Idade do Ferro e mais tarde com a presença romana, a introdução da roda de oleiro e de fornos especializados permitiu uma maior sofisticação das formas e das técnicas de cozedura.

*Segundo Fernandes, et.al (s.d), o oleiro era em tempos o homem que produzia louça por esta constituir um bem essencial na sociedade, atualmente o oleiro é visto não só como um artesão, mas como um conservador das tradições e costumes. O IEFP define artesão como o “trabalhador que exerce uma atividade artesanal, por conta própria ou por conta de outrem, inserido em unidade produtiva artesanal reconhecida.” (Promoção do artesanato, s.d.). (Cardoso, 2019, p. 74)*

A funcionalidade dos objetos coexistia, muitas vezes, com um sentido simbólico e estético que variava conforme as culturas locais. Na contemporaneidade, os avanços industriais e tecnológicos democratizaram a produção cerâmica, tornando-a amplamente acessível, embora por vezes à custa da componente artesanal. Para arqueólogos e historiadores, a análise das características da cerâmica – como os materiais utilizados, os processos de fabrico, as formas e as decorações – constitui uma fonte indispensável para compreender hábitos quotidianos, crenças e estruturas sociais das populações do passado:

*A arte do oleiro nasceu provavelmente logo que o homem surgiu provido contra o inimigo e o clima, isto é, armado e vestido. Fabricados os sílex e tecido grosseiramente o vestuário, uma outra necessidade fundamental o levou a submeter a matéria plástica que porventura observara nos limos depositos pelas águas, fácil de modelar, soldando-se naturalmente, endurecendo pela dessecação e podendo encerrar, em reserva, agoa e provisões. (Peixoto, 1966, p. 10)*

Outro autor relevante no estudo da cerâmica, também assinala:

*As argilas, ou barros, apresentam-se em massas terrosas, diversamente coradas, sendo mais puras quanto mais se aproximarem do branco. Em geral unctuosas ao tacto, formam com a água uma pasta mais ou menos plastica, que experimenta uma retracção bastante forte pela dessecação ao ar. As argilas provém da decomposição das rochas feldspathicas pelos agentes atmosfericos. Os feldspathos são silicatos duplos de aluminio e metaes alcalinos, geralmente crystallizados. (...) As argilas são, pois, silicatos de aluminio mais ou menos hidratados. Vem acompanhadas por fragmentos das rochas de que derivam (quartzo, feldspathos e micas) e ás vezes tambem por carbonato de calcio e silicatos de ferro ou óxidos do mesmo metal, anhydros ou hidratados. A argilla pura chama-se Kaolino e é quasi exclusivamente formada por silica, alumina e água. (Lepierre, 1899, p. 12)*

Afirma Charles Lepierre (1899), um dos autores históricos que estudou o assunto, que os principais centros de produção cerâmica na região Norte de Portugal incluíam as zonas periféricas

de Braga (nomeadamente Prado, Cabanelas...), bem como as cidades de Guimarães e Barcelos. Na região de Braga, a produção dividia-se essencialmente entre louça comum não vidrada e louça vidrada. A primeira era maioritariamente fabricada em Cabanelas e Serviães, enquanto a segunda se concentrava no Prado e em Pousa. Apesar de ambas as tipologias poderem ser produzidas nos mesmos locais, Cabanelas especializar-se-ia na produção não vidrada, e Pousa na vidrada. Esta última apresenta um vidrado de tonalidade amarelo-avermelhado ou alaranjado, sendo adequada tanto para conter líquidos como para resistir ao calor. Embora a decoração, de modo geral, revele alguma rusticidade, a louça produzida em Pousa distingue-se por um acabamento mais cuidado:

*A propósito d'esta louça transcreverei aqui as informações interessantes que o meu querido amigo Rocha Peixoto me communicou: (...) Estas louças de cozinha, que se vendem no Porto, Braga, Barcellos, Vianna, na Beira, no Douro, em Traz os Montes e até na Galliza, são de tres categorias: a negra com apparencia de schisto ardosifero luzente, cuja venda é muito limitada — a fosca, sem verniz, — a vidrada, a mais commum.” (Lepierre, 1899, p. 39)*

Ainda hoje, a olaria reflete uma continuidade do engenho humano, marcada pela preservação de saberes ancestrais e pela criatividade contemporânea. Também expressões populares são influenciadas por estas práticas: No piso 1 do Museu de Olaria, em Barcelos, pode ler-se “*Antes de passar ao “vergadoiro”, sítio onde se amassava com as mãos, o barro era atirado à parede para testar a plasticidade. Daí a expressão: “atirar o barro à parede, para ver se cola!”*”.

### Cerâmica de Barcelos

Barcelos, em particular, conserva uma longa e rica tradição oleira, com raízes que remontam à Idade do Bronze, como indicam peças como taças carenadas e recipientes cerâmicos de vários tipos. O legado continuou pela Idade do Ferro, com panelas de asa interior e outros utensílios, e durante a ocupação romana, como mostram as ânforas romanas. Esta herança culmina na atual produção de cerâmica local, onde o Figurado de Barcelos se destaca como expressão artística ímpar no panorama nacional.

Diz-nos Cardoso (2019) que:

*Refere-se a Olaria em Barcelos como remontando à época castreja. A produção de olaria no concelho passou por vários momentos de “crise”, muito frequentemente dada a utilização de novos materiais de fabrico para peças utilitárias e o desatualizar de várias peças mais antigas (chocolateiras por exemplo), no entanto, podemos continuar a afirmar que a identidade cultural da cidade se rege por uma forte tradição oleira e dedicada a todas as atividades do barro, com características singulares na arte do figurado, atividade que nasce como subsidiária à olaria e à produção de louça utilitária. (p. 73)*

Barcelos era um centro cerâmico de grande relevância no fabrico de louça comum, abastecendo amplamente os mercados dos distritos de Viana do Castelo, Braga, Porto, Vila Real e Aveiro. No que respeita à louça não vidrada, destacam-se particularmente os cântaros destinados à conservação de água fresca. Após um período de interrupção na produção deste tipo de peças, o fabrico foi retomado por duas unidades locais. A primeira, pertencente a Alberto Gomes da Cunha Guimarães, produz cântaros notáveis, tanto pela estética da argila vermelha utilizada – enriquecida com tons rosados e pequenas partículas de mica que acentuam a finura da pasta – como pela sua forma cuidada. No entanto, esta cerâmica revelava alguma fragilidade e apresentava um custo elevado, características que Lepierre diz serem partilhadas com a produção oriunda de Estremoz. A segunda unidade, propriedade de José Maria Ferreira, também se destacava pela qualidade dos objetos produzidos. O autor considerava, inclusive, que as peças de Barcelos, devido à superioridade da argila empregue, poderiam vir a rivalizar com a produção tradicional de Estremoz. No que diz respeito à louça vidrada, refere que Barcelos continuava a marcar presença significativa, mantendo-se como uma referência regional (Lepierre, 1899).

A olaria tradicional de Barcelos destacou-se, desde sempre, por um carácter marcadamente funcional, sendo a utilidade o principal critério na definição das suas tipologias, formas e especificidades técnicas de fabrico. Esta produção organiza-se essencialmente em duas categorias: a louça vermelha fosca e a louça vidrada. O seu valor distintivo reside na abundância de elementos decorativos próprios, conjugada com um forte sentido de identidade comunitária entre os oleiros locais e com um enquadramento socioeconómico profundamente enraizado na cultura do barro. Estas características tornam Barcelos um dos mais relevantes centros oleiros do território português (*As Voltas do Barro*, 2006).

### Figurado de Barcelos

Uma tipologia específica da olaria de Barcelos diz respeito ao figurado desta região. A produção do figurado em Barcelos teve origem, à semelhança do que ocorreu noutras regiões do país, como uma atividade complementar à olaria tradicional. Inicialmente, aproveitavam-se pequenas porções de barro e os espaços residuais disponíveis nos fornos — deixados livres pelo empilhamento de peças maiores — para a criação de figuras de reduzidas dimensões, representando essencialmente figuras humanas e animais. Estas peças, muitas vezes integrando apitos ou pequenos instrumentos musicais como gaitas, ocarinas, rouxinóis ou cucos, destinavam-se exclusivamente ao entretenimento.

Com o decorrer do tempo, esta produção foi adquirindo maior expressão, consolidando características distintivas que lhe conferiram autonomia e reconhecimento. O figurado evoluiu, passando de uma manifestação artesanal anónima a uma forma de expressão artística assumida, com os seus autores a assinarem as obras. Esta transição contou com o contributo significativo de

membros da elite cultural da cidade do Porto, que ao reconhecerem o valor artístico e etnográfico destas peças, promoveram a sua divulgação no panorama cultural nacional.

Neste novo enquadramento, o figurado passa a representar não só cenas do quotidiano, mas também elementos do imaginário religioso e fantástico, frequentemente inspirados em rituais e narrativas da tradição oral local. Este processo contribuiu para redefinir a função das peças, que deixaram de ser meramente lúdicas para se tornarem objetos de fruição estética e simbólica por parte dos colecionadores e apreciadores. Em relação a esta mudança de expressão, diz-nos Fernandes (2005) o seguinte:

*O que terá levado a que na segunda metade do século XX, se valorizasse no figurado a representação de cenas da vida de Cristo e a hagiografia? Quer-me parecer que há vários motivos que se entrecruzam e que poderão ajudar a perceber o fenómeno. Em primeiro lugar, a alteração na função atribuída ao figurado que deixa de ser um brinquedo de criança para passar a ser um objecto de culto para as elites adultas das cidades. Em segundo lugar, porque ao mudar de função, ao passar a ser comprado por e para adultos passa a valer economicamente mais, e, ao valer mais, traz por arrastamento a valorização do estatuto social de quem faz figurado. Em terceiro lugar, porque ao valorizar o estatuto social dos bonequeiros se permite que estes se atrevam a fazer figuras sagradas, assumindo o papel do escultor que faz as imagens que eles estão habituados a ver nas igrejas. Grande mudança esta! Não nos esqueçamos, também, que é nesta época que os bonequeiros começam a assinar as suas peças, sendo certo que muitos deles não sabiam ler nem escrever. Com a valorização do estatuto de oleiro, vem a valorização da individualidade, da obra com assinatura. (p. 19 e 22)*

Todavia, para que o público-alvo reconheça e valorize devidamente estas criações, é essencial que sinta confiança quanto à sua autenticidade e qualidade. Assim, torna-se imprescindível assegurar que cada peça apresenta características técnicas e formais que legitimem o seu valor artístico e cultural. É neste contexto que se insere o processo de Certificação do Figurado de Barcelos, iniciativa que visa não apenas qualificar uma produção que já é, por si só, emblemática no contexto do artesanato nacional, mas também garantir a sua autenticidade e promover o conhecimento sobre os seus criadores. Estes artesãos, com engenho, humor e espírito crítico, souberam transformar uma prática lúdica numa expressão identitária de grande relevância.

Deste modo, aquilo que começou como simples brinquedo assumiu-se, ao longo do tempo, como um símbolo representativo da identidade local, reflexo da notável capacidade dos barristas de reinterpretar a realidade através da criação de um imaginário singular (CEARTE, 2014).

A origem do figurado em barro remonta a épocas ancestrais, sendo plausível que esta forma de produção tenha coexistido, em termos cronológicos, com outras manifestações semelhantes em toda a Península Ibérica. Contudo, a ausência de vestígios arqueológicos concretos impede a sua datação precisa.

A mais antiga referência documental associada ao figurado de Barcelos poderá estar relacionada com uma alegada menção do Frei Bartolomeu dos Mártires, ilustre arcebispo

dominicano e fundador do Convento de Santa Cruz em Viana do Castelo, durante o Concílio de Trento, no século XVI, onde se teria referido à existência de pequenas figuras moldadas em barro tosco provenientes da zona de Prado.

A década de 1950 marca um ponto de viragem com o papel determinante de António Quadros, que promoveu a descoberta e valorização do figurado de Barcelos no meio intelectual portuense, graças à singularidade criativa de Rosa Ramalho. Foi através dela que se deram a conhecer criações como sardões, lagartos, porcos, galos, figuras híbridas, seres fantásticos, anjos, diabos, cavaleiros, entre muitos outros elementos que compõem “todo um delirante bestiário”. (CEARTE, 2014, p. 5)

Este período assistiu também à transição do anonimato para a autoria declarada, com os artesãos a começarem a assinar as suas obras, reflexo da valorização do mundo rural por parte do meio urbano. Termos como figurado e barristas passam, desde então, a ser amplamente utilizados para designar esta produção e os seus autores.

Com Rosa Ramalho vieram a ser reconhecidos outros barristas contemporâneos, como Luísa Lopes, Maria Sineta, Armando Macedo do Vale (Barrote), Domingos Côta, Ana Baraça e Domingos Gonçalves Lima (Mistério), entre outros. Posteriormente, seguiram-se nomes como Rosalina Baraça, Fernando Baraça, Júlia Côta e Júlia Ramalho. Com o tempo, novas gerações, incluindo descendentes destes mestres — como os filhos e netos de Ana Baraça, os filhos do Mistério, Fernando Morgado e Conceição Sapateiro — deram continuidade à tradição, assegurando simultaneamente a sua renovação. As peças começaram a apresentar maiores dimensões, geralmente cerca de 20 cm, incorporando antigas técnicas artesanais em conjugação com métodos mais recentes, como o uso de moldes e a modelação de secções levantadas na roda de oleiro, resultando em corpos ocos e mais robustos.

Os barristas continuam a perpetuar estilos e temáticas herdadas das suas famílias, enquanto introduzem novas criações que refletem temas e contextos contemporâneos, garantindo a vitalidade desta forma de expressão cultural única (CEARTE, 2014).

### Cerâmica de Guimarães

Em Guimarães, a cerâmica caracterizava-se pela produção de peças comuns, não vidradas e de cor amarelada, também destinadas a uso com água e fogo. Tratava-se de um fabrico de menor escala, cuja distribuição abrangia principalmente localidades próximas como Fafe, Basto, Amarante e Penafiel. As peças produzidas nesta zona apresentam-se lisas, sendo utilizadas argilas locais, nomeadamente de Guimarães e do Prado (Lepierre, 1899).

De acordo com Peixoto:

*Anteriormente à aquisição da roda de oleiro, ou como ornamentação ou primeiro ensaio de eixo, já alguns produtos cerâmicos primitivos são brunidos, alisados por um polidor e*

*lustrados em uma ou nas duas faces, vestidos mesmo por um induto provavelmente destinado a diminuir a avidéz do barro pela água. Só mais tarde, porém, talvez muito mais tarde e partindo dos povos orientais, é que a vitrificação exterior ou interna vem corrigir a permeabilidade das olarias (...).* (Peixoto, 1966, p. 14, citado em S.M.S., 1995, para. 17)

Tal como sucedia na maioria dos centros produtores do país, a olaria de Guimarães tinha, primordialmente, um propósito utilitário, destinando-se à conservação, confeção e serviço de alimentos. Existe também registo da produção de telha na região desde o século XIII. A atividade oleira desenvolveu-se sobretudo em Ponte de Santa Luzia (freguesia de Azurém), Cano (freguesia de Oliveira) e Cruz da Pedra (freguesia de Creixomil), sendo esta última a única que permaneceu ativa até ao século XX. A produção da Cantarinha das Prendas, peça de particular relevância pela sua rica ornamentação e simbolismo, ainda hoje se preserva como um dos elementos mais emblemáticos da tradição cerâmica vimaranense.

A olaria vimaranense é constituída por exemplares produzidos pelas mãos de artesãos vimaranenses que deram forma, entre outros objetos, à Cantarinha dos Namorados de Guimarães, cujos elementos constitutivos evidenciam características estético-formais e simbólicas particulares.

Do ponto de vista temporal, é possível verificar a presença da forma conhecida como Cantarinha entre os séculos XVI e XVII, sustentada pelos dados obtidos nas intervenções arqueológicas efetuadas em 2010 no Largo do Carmo, em Guimarães. Nessa ocasião, foram recolhidos diversos fragmentos de argila vermelha, reconhecidos como pertencentes a um cântaro com decoração. Entre os vestígios, destaca-se uma representação em relevo (*tondo*), de evidente influência renascentista, bem como um motivo vegetalista, ambas as decorações integrando mica:

*Em algumas das nossas olarias rústicas atuais ainda se observa o preparo grosseiro das pastas onde frequentemente os grãos de quartzo mesclam o barro. A mica distribui-se pela pasta luzente em certas loiças negras transmontanas e do distrito de Aveiro, na vermelha de Guimarães aplica-se na decoração em relevo como ornamento, semelhantemente a processos análogos de épocas pré e proto-históricas.* (Peixoto, 1966, p. 15, citado por S.M.S., 1995, para 20)

A Cantarinha corresponde a um cântaro enriquecido com mica, pelo que se presume que não se tratava de um objeto de utilização quotidiana, dado que o seu valor comercial seria provavelmente mais elevado (SMS, 2023). Distingue-se pela sua ornamentação abundante e minuciosa. Consiste num cântaro provido de duas asas: uma de menor dimensão, colocada sobre o bojo, e outra maior, que parte do colo e se fixa sensivelmente a meio do bojo. Esta parte central apresenta um trabalho rendilhado e, tal como o colo, encontra-se ricamente decorado. A incorporação da mica na superfície da peça ocorre após um período inicial de secagem ao ar livre. A sua aplicação pode realizar-se em três métodos distintos: diretamente sobre a cerâmica, através

de instrumentos como marcadeiras ou carretilhas (conhecidas também por conteiras), ou ainda com recurso a pequenos moldes, elaborados em madeira ou em barro. O processo decorativo decorre do seguinte modo: no caso da utilização da conteira, o oleiro procede à sua imersão prévia em água, polvilha-a com mica e imprime, de seguida, o motivo representado sobre a peça. Quando se recorre à utilização de moldes, a concavidade do molde é previamente polvilhada com mica, sendo depois preenchida com barro, o que permite formar o relevo positivo do desenho contido na forma. Posteriormente, com precaução, o barro moldado é removido e aplicado na superfície da peça cerâmica.

Duas peças do Museu da SMS apresentam estas características e foram descritas da seguinte forma:

***Cantarinha dos Namorados (ou das Prendas)*** *Cantarinha dos namorados ou das prendas, executada em barro e decorada com ornatos geométricos estilizados “polvilhados” com mica, símbolo da aceitação ou da rejeição do pedido de noivado, pelo rapaz. Quando o namorado pretendia efetuar o pedido de noivado oferecia uma cantarinha à namorada, aceitando-o, depois do consentimento dos pais e de definido o dote, passariam os noivos a guardar nela as prendas que lhes eram oferecidas. O conjunto é formado por uma cantarinha maior, simbolizando a abundância e a esperança, uma cantarinha menor, que significa a vida real, as incertezas e as pequenas felicidades do quotidiano, e uma pequena pomba no topo. Oferta de Joaquim Oliveira à SMS em 1995. Matéria prima: Barro e mica. (...)*

***D. Afonso Henriques*** *Representação de D. Afonso Henriques, figura incontornável da História de Portugal, tendo incorporada a figuração de Jesus Cristo, executada em barro por um artífice vimaranense. O trabalho do barro em Guimarães- funções utilitárias e artísticas- detém uma secular representação na olaria tradicional portuguesa, de que é assinalável exemplo os Fornos da Cruz de Pedra, local onde várias gerações de oleiros produziram inúmeras peças em barro, entre elas a emblemática Cantarinha dos Namorados ou das Prendas. Oferta de M.A. Meneses Sousa à SMS (1996). Matéria prima: Barro. (SMS, 2018).*



Fig. 6 – À ESQUERDA: *Cantarinha de Prenda ou dos Namorados*. Fonte: Sociedade Martins Sarmento, 2024.

Fig. 7 – À DIREITA: *D. Afonso Henriques*. Fonte: Sociedade Martins Sarmento, 2024.

Sobre a relação entre as tradições de Barcelos e de Guimarães, pode ler-se no Museu de Olaria, no piso 1:

*Importa referir que os oleiros de Guimarães sempre souberam conviver com a loiça que chegava das olarias de Barcelos. Aí havia uma enorme variedade de oleiros e de tipologia de loiça que se disseminava pelo território, através das feiras e das romarias.*

Saliento que o estudo direcionado à etnografia nacional e à olaria do Norte de Portugal, visa entender as colecções abordadas na dissertação, práticas de muito difícil preservação. Uma das principais investigadoras desta área afirma:

*Hoje, em muitos casos, há centros oláricos onde apenas subsiste um velho oleiro que deixou de ter necessidade de se preocupar com a concorrência, pois é o único a produzir loiça. Perdida que foi a função para a qual as peças inicialmente se destinavam, o oleiro deixou de se preocupar em dar o seu melhor na sua execução. (Fernandes, 2003, p. 24 e 25)*

#### **4.1.2 O Fundo Ultramarino – Identificação e Caracterização das Peças**

*Senhor Governador Civil, Senhor Presidente da Câmara Municipal Minhas Senhoras e meus Senhores : Uma colecção de 85 objectos da Africa portuguesa adquiridos em Luanda, no Instituto de Trabalho, Previdência e Acção Social, pelo nosso conterrâneo e consócio nesta Colectividade, Sr. Capitão de Engenharia José M. Fernandes Marques [José de Guimarães], e postos à disposição da Sociedade Martins Sarmento, constituiu a base da Exposição de ARTE NEGRA que neste momento aqui se inaugura. A essa colecção juntamos os exemplares que a nossa Sociedade possui, na Secção Etnográfica do seu Museu, e mais diversos objectos que pessoas amigas desta Casa amavelmente nos facultaram para este fim, totalizando assim os objectos expostos cerca de duas centenas. Consideramos oportuna a realização desta pequena Exposição pelas seguintes razões: Em primeiro lugar está na índole desta instituição colaborar, sempre que lhe seja possível, ou tomar iniciativas que contribuam para o progresso e prestígio da nossa terra; e assim aproveitamos esta ocasião em que se realizam as Festas anuais da Cidade, de tão brilhantes tradições, para, de algum modo, lhes darmos também o nosso concurso. Depois, porque sendo em geral ignorada pela maioria do público a indiscutível importância estética e etnográfica das artes plásticas africanas, é útil que todos contribuamos para a sua divulgação, na parte respeitante às nossas ricas províncias do Ultramar. E, por fim, porque sendo actualmente essas províncias tão discutidas por certas potências estrangeiras, que pretendem, interessadamente, subtraí-las à nossa acção civilizadora, para nelas imporem o seu domínio económico e a sua ideologia política - convém que cada um de nós tome plena consciência do dever e direito que temos de pugnar pela ocupação desses territórios, que há séculos os navegadores portugueses descobriram e hoje fazem parte integrante da Nação. Devemos, portanto, esforçar-nos, pela propaganda, para que se adquira um melhor conhecimento do valor dessas terras, em qualquer das manifestações da sua grandeza, seja no ponto de vista da sua riqueza telúrica, ou no campo da antropologia cultural das populações nativas que as habitam. Quanto melhor conhecermos o Portugal de Além-Mar mais profundamente o amaremos e nos orgulharemos desta grandiosa parte da nossa Pátria, una, multirracial e indivisível, que a heróica juventude nacional está, dia a dia, hora a hora, defendendo de inconfessáveis ambições estranhas, e oferecendo, pela manutenção da sua integridade, o sacrifício máximo, que é o da própria vida. Não aspira, evidentemente, esta singela Exposição de ARTE NEGRA a facultar aos vimaranenses, ou a quaisquer outros portugueses, conhecimentos profundos sobre as características culturais ou demográficas da população indígena do nosso Ultramar, mas deseja simplesmente chamar a atenção e a curiosidade de pessoas menos esclarecidas neste sentido, que acerca dessas terras, de enorme extensão territorial, tenham ainda uma ideia incompleta ou mesmo falsa, no que se refere à extraordinária capacidade espiritual e estética da raça negra, seus curiosos usos e costumes locais, suas expressões simbólicas e religiosas. Finalmente, terminadas estas breves palavras de justificação da oportunidade da elementar Exposição de ARTE NEGRA, que hoje apresentamos ao público, cumpre-nos o dever de agradecer à Ex.ma Câmara Municipal o subsídio que inteligentemente concedeu à Sociedade*

*Martins Sarmiento, para esta poder ocorrer à despesa com a montagem do limitado, mas elucidativo agrupamento de curiosos objectos artísticos e funcionais, procedentes das nossas províncias de Moçambique, Angola e Guiné.*

[...]

*Tais objectos diziam respeito a ritos de fecundidade para iniciação de jovens dos dois sexos com práticas de excisão e de circuncisão executadas nos bosques sagrados, outros serviam para os ritos funerários, como sejam as máscaras de madeira e certas estatuetas, outros para os ritos agrários; outros ainda para fins musicais, para uso guerreiro, para uso dos chefes políticos e administrativos, para aplicação na vida doméstica ou económica, etc. (Cardoso, 1970, pp. 413-415).*

Inicia-se o subcapítulo remetendo à extensa citação, uma vez que é crucial demonstrar o contexto da primeira inauguração na SMS com os objetos doados por José de Guimarães.

As peças foram compradas por José de Guimarães, em Luanda, tratando-se de peças de artesanato (alguns objetos têm uma etiqueta com o preço). Produzidos por artesãos locais utilizando materiais da região, os objetos inserem-se nas políticas de incentivo à economia e à sociedade da antiga colónia, que, com o objetivo de atrair o interesse dos europeus e turistas, produziam itens não destinados a funções práticas, mas para fins decorativos ou como recordações da estadia em Angola. No entanto, o facto de serem rotulados como objetos de artesanato, em vez de autênticos, não impede que esses produtos mantenham conexões com o universo ritual e religioso dos artesãos que os criam.

O Fundo Ultramarino da categoria Etnografia é caracterizado por um documento interno do museu, do seguinte modo:

*O valioso e diversificado acervo museológico da Sociedade Martins Sarmiento integra, na sua Coleção de Etnografia, um conjunto de origem angolana oferecidos, na década de 70 do século XX, pelo então Capitão de Engenharia José Maria Fernandes Marques, que usa o pseudónimo José de Guimarães pelo qual é conhecido e identificado, um dos mais destacados artistas plásticos portugueses de arte contemporânea, a quem o Estado Português atribuiu, em Junho de 2005, a distinção Ordem do Mérito.*

*Os objectos, reunidos em coleção, foram adquiridos pelo artista vimaranense aquando da sua primeira passagem pelo então território angolano, na altura integrando uma comissão de serviço militar, como engenheiro. (Duarte, 2019, p.1).*

Esta coleção, com mais de sete dezenas de objetos, é constituída 6 tipologias – Máscaras e Mascarados, Objetos Musicais, Estatuetas, Adornos, Objetos Utilitários e Figurações Zoomórficas. Para o propósito da coerência do trabalho académico, só se descreverão os primeiros, terceiros, quartos e quintos, sendo que as peças estudadas (identificadas no subcapítulo seguinte) pertencem a essas tipologias, não se tendo estudado nenhuma peça que se inserisse nos Objetos Musicais e Utilitários. Estas peças exprimem a cultura e algumas tradições das regiões angolanas de Moxico, Lunda, Kwanza Sul, Kuando Kubango, Uíge, Bié, Huíla, Malanje, Lubango, Namibe e Luanda. Segue-se com a referência interna de Duarte (2019).

### Máscaras e Mascarados

A máscara e o mascarado funcionam como ferramentas sociais de expressão e comunicação, dando forma física à personagem representada e animando-a por meio de coreografias acompanhadas de música. Todos os componentes do cenário ritual – a máscara, o traje e os adereços do bailarino/mascarado, as coreografias e o tipo de música – são fundamentais para recriar visualmente a narrativa que a máscara simboliza, bem como o ambiente psicológico que a envolve, permitindo que o ser representado entre em contato com a comunidade.

As máscaras, imbuídas de uma profunda carga simbólica, são empregues em diversos rituais africanos, sendo esculpidas, pintadas e adornadas com uma ampla variedade de materiais e formas, conforme a natureza do ritual e o seu propósito específico. Elas constituem uma das expressões mais significativas, simbólicas e identitárias das comunidades africanas. São utilizadas em cerimónias de iniciação, costumes funerários, nos ritos de fertilidade e iniciação, em momentos de renovação de eventos míticos, veneração dos ancestrais ou cura de doenças. Variam entre diferentes grupos étnicos, as máscaras destacam-se pela sua dimensão estética e técnica, evidenciando não apenas uma construção complexa repleta de elementos simbólicos, mas também a inventividade dos artistas responsáveis pela sua criação.

Ao personificarem entidades sobrenaturais, reis e antepassados, e ao refletirem os seus poderes e virtudes, a máscara e o mascarado assumem o papel de intermediários entre o mundo dos deuses e o dos homens, promovendo o equilíbrio entre o ser humano e a Natureza.

O Museu Nacional de Etnologia (2000), em relação aos materiais de máscaras, diz-nos o seguinte:

*While some masks are made of wood, most are very vulnerable due to their large dimensions and the perishable nature of the materials from which they are fashioned such as twigs, barkcloth and textiles painted after assembly. Although their finish is often less refined than that of the wooden masks, rendering them for a long time less attractive to collectors in the field, their ritual and artistic importance should not be underestimated. (p. 10).*

### Estatuetas

O escultor africano reflete o universo cultural e biológico que envolve a sua comunidade, destacando aspetos da sua existência e do cosmos. Ele expressa a interioridade sensorial do ser humano e a sua relação com o mundo. A escultura foca principalmente a figura humana – guerreiros, caçadores, líderes, mascarados e mulheres – mais do que animais, plantas ou outros elementos da natureza. Frequentemente, são representados antepassados míticos, figuras importantes da hierarquia local e personificações com significado religioso, como as estatuetas de fecundidade e maternidade, que sublinham a importância destes valores no que diz respeito à sucessão e preservação do grupo étnico. O grande valor religioso atribuído às representações deve-se à sua capacidade de materializar o sobrenatural, tornando-o visível e concreto. Através dessas figuras, o contato com os antepassados ou entidades além do mundo terreno é garantido,

oferecendo proteção contra perigos, abrigo em momentos de perseguição e força contra os inimigos. Juntamente com as tradicionais representações, a chegada do europeu levou ao surgimento de figuras e adornos esculturais com influências ocidentais, tanto laicas quanto missionárias, como exemplificado pelas cadeiras de soba e pela adoção de símbolos e figuras ocidentais.

### Adornos

Os adornos e o vestuário revelam as diferenças de hierarquia e poder dentro de um grupo. Em geral, membros de comunidades africanas utilizavam roupas que refletiam a sua posição social ou marcavam uma fase específica da vida, como a idade ou o estado civil.

Os adornos de cabelo, como os pentes, não só servem para prender ou pentear o cabelo, mas também indicam diferente estatuto social ou estados, como o estado de solteira, noiva ou casada, em várias regiões da África. Já os chapéus ou gorros de soba, utilizados em público, são símbolos de estatuto dentro da comunidade étnica.

### Objetos Utilitários

A posse de certos objetos contribuiu para que o ser humano pudesse obter e beneficiar de produtos alimentares, bem como explorar outras fontes naturais existentes no ambiente envolvente.

Apesar de a madeira ser recorrente e de diversa aplicação, também são utilizadas técnicas de produção como a cestaria, a cerâmica e a metalurgia, para a produção de objetos de uso utilitário, divulgados entre as populações africanas. No que se refere à metalurgia, *no ofício metalúrgico, nomeadamente na fundição, usam o forno e o fole. Este, normalmente em madeira monobloco e pele, é um instrumento de insuflação do ar.* (Duarte, 2019, pág.4). A cerâmica pode ser utilizada para produzir vasilhas, de forma a reter água ou para a preparação de alimentos; vasos, para se colocarem em santuários ou para serem utilizados em rituais. A cestaria servia para propósitos agropecuários, comércio e uso pessoal.

### Figurações Zoomórficas

Embora em menor quantidade, as representações de animais domésticos ou míticos também fazem parte da escultura angolana. Na abordagem naturalista, várias criaturas são esculpidas ou pintadas em objetos. As peças zoomórficas tinham funções propiciatórias, especialmente para garantir o sucesso na caça. As representações mais comuns incluem aves, gatos e outros felinos, mas as serpentes também são frequentes e significativas, não apenas pelo seu valor figurativo, mas principalmente pelo seu simbolismo, associado à fertilidade ou à sua promoção.

Os objetos mencionados estão associados a diferentes grupos étnicos e possuem valor simbólico que, por vezes, é complexo. Relativamente às etnias, não me propus a tentar identificar as que não estavam mencionadas nas fichas de inventário anteriores, uma vez que para o fazer, teria de centrar toda a minha investigação nessa procura, e se o fizesse, talvez estivesse a enveredar por um caminho diverso daquele que foi apresentado. Também para desenvolver a simbologia, a tese tornar-se-ia, essencialmente, um estudo antropológico. Para aprofundar estes aspetos, ter-se-ia de realizar trabalho de campo e dispor de outros recursos e contactos.

Não obstante, procuramos conhecer, pelo menos, as etnias identificadas nas fichas de inventário anteriores, o seu contexto, e qualidades estético-simbólicas. Partindo das fichas anteriores de inventário, pesquisaram-se artigos, livros, catálogos e websites da instituição, outros presentes em bibliotecas e em repositórios (EBSCO, JSTOR, Academia...), websites e revistas.

O investigador Virgílio Coelho faz uma análise evolutiva da bibliografia sobre etnografia angolana e partilha a forma como alguns trabalhos são confusos e inverosímeis, e outros mais coerentes e avançados. Num artigo que publicou faz referência a Mário Milheiros e a Padre Carlos Estermann:

*Com efeito, podemos concluir que este trabalho de Mário Milheiros constitui um manancial de confusões cuja leitura não aconselho a nenhum leigo na matéria; não obstante não citar a sua fonte, tudo leva a crer que este autor tenha usufruído das informações dadas a estampa num artigo denominado «Os Vatwa», publicado pelo Padre Carlos Estermann na revista Mensário Administrativo (1951), justamente a instituição da administração colonial a que Mário Milheiros estava ligado. (Coelho, 2015, para. 13)*

É ainda Virgílio Coelho que refere um autor, José Redinha: *Em nosso entender, esta parece ter sido a primeira forma actualizada de organização apresentada sobre os povos de Angola. (para. 16), e ainda, Os estudos levados a cabo por José Redinha acerca das classificações étnicas dos povos de Angola, constituem, em relação aos materiais conhecidos anteriormente, um considerável avanço. (para. 20).*

Assim sendo, utilizei Redinha como uma fonte privilegiada, não tendo encontrado artigos mais recentes que abordassem os grupos identificados no Fundo Ultramarino. No entanto, importa mencionar que estou consciente da total credibilidade do estudo mencionado, sendo que a sua primeira publicação é de 1975, estudo esse ainda assente num discurso colonial. O autor afirma:

*As actuais populações angolanas são constituídas por Bantos, por alguns grupos pré-bantos, um número apreciável de não-bantos e europeus. É, no entanto, das populações autóctones que vão tratar estas páginas, nas quais os bantos tomam uma natural importância por formarem um agrupamento humano numérica e culturalmente importante. (Redinha, 2009, p. 18)*

De acordo com os dados disponíveis, a maioria da população angolana era constituída por povos *bantos*, organizados em grupos somato-linguísticos que apresentam grande diversidade e distribuição numérica, estimando-se um total aproximado de cinco milhões de indivíduos (Redinha, 2009). Neste contexto, referencia Redinha que, face à escassez de estudos de antropologia física sobre as populações *bantas*, a análise linguística surge como uma das poucas alternativas viáveis para a classificação étnica. Acresce ainda que, em Angola, se verifica com frequência uma correlação significativa entre etnia, língua e cultura, mesmo tendo em conta que os próprios antropólogos especializados em taxonomia nem sempre convergem nas suas classificações.

Relativamente ao *Quadro Das Etnias Representadas em Angola*, Redinha divide os *Bantos* em 9 Grupos Etno-linguísticos, da seguinte forma:

- *Quicongos ou Congueses (Bakongo)*
- *Quimbundos (Tymbundu)*
- *Lunda-Quiocos (Lunda-tchokwe)*
- *Mbundos (Ovimbundu)*
- *Ganguelas (Ngangela)*
- *Nhaneca-Humbe (Nyaneka-Nkhumbi)*
- *Ambós (Ovambo)*
- *Hereros (Tjiherero ou Tchielelo)*
- *Xindongas (Oshindonga)* (p. 24)

Estes nove grandes grupos etnolinguísticos dividem-se, por sua vez, em aproximadamente uma centena de subgrupos, tradicionalmente referidos como tribos. Em cada um desses grandes conjuntos é possível identificar subgrupos de maior relevância, sendo possível traçar perfis históricos e socioculturais que permitem reconhecer, dentro da diversidade banta, as especificidades e traços identitários que melhor caracterizam estas comunidades, contribuindo assim para uma compreensão mais profunda da riqueza humana presente nas populações de Angola (Redinha, 2009).

Redinha começa por explicar que os povos *Bantos* são frequentemente caracterizados, de forma resumida, como comunidades que utilizam a raiz *ntu* para se referirem aos seres humanos. Combinando-se esta raiz com o prefixo plural *ba*, origina-se o termo *ba-ntu*, do qual derivam as denominações *Banto* ou *Bantu*. A classificação linguística adotada para esta vasta família — a *banta* — constitui, de resto, o mesmo princípio orientador aplicado na distinção dos principais grupos em Angola, razão pela qual são considerados etnolinguísticos. Esta lógica estende-se também à nomeação dos vários subgrupos ou tribos, funcionando como um critério sistemático. Assim, independentemente das variações dialetais que distinguem os diferentes grupos étnicos, é a língua *banta* que constitui a base linguística comum às populações autóctones do território angolano.

No plano cultural, os *Bantos* distinguem-se por possuírem uma tecnologia diversificada, uma produção escultórica marcada por uma originalidade estilística significativa, um vasto conjunto de saberes empíricos e uma rica tradição de literatura oral, com elevada densidade simbólica e expressividade intelectual (Redinha, 2009). Para o propósito da dissertação, serão explicados, consoante os registos de José Redinha, os grandes grupos e subgrupos identificados no Fundo Ultramarino.

- *Kikongo/Quicongo ou Congueses/Bakongo*

Os *Quicongos*, também conhecidos como *Congueses*, constituem comunidades agrícolas tradicionais, praticando uma agricultura sazonal baseada na utilização da enxada durante a estação das chuvas — sistema este de cariz patriarcal — sendo a mandioca o principal produto cultivado. Para além da agricultura alimentar, estes grupos dedicam-se igualmente ao cultivo do café.

Culturalmente, os povos *congueses* revelam uma marcada tendência para o misticismo religioso e para crenças de natureza supersticiosa. Registos antigos, elaborados por cronistas da época colonial, referem a existência de rituais como a *qipachi*, associado a práticas simbólicas de morte e ressurreição, bem como de cultos abióticos como o dos chamados “homens-leopardo” (*quinzar*). No que respeita às manifestações culturais, os *Quicongos* da faixa costeira de *Cabinda*, vulgarmente denominados *Cabindas*, destacam-se por um forte espírito filosófico e por uma expressiva tradição proverbial. Nos territórios a sul do rio Zaire, salienta-se a relevância da escultura, incluindo expressões funerárias em pedra, de elevado valor artístico.

No caso das peças do Fundo Ultramarino, vemos, aparentemente pertencente ao grupo étnico mencionado, a máscara *Maiaca/Mayaka/Bayaka* (Vd. Fig. 17) tipo de etnia *Iaca*.

Entre os *Iacas*, um subgrupo congus, desenvolveram-se máscaras com uma expressividade artística notável. Os *Cabindas* foram reconhecidos pela sua mestria em ofícios como a metalurgia, tecelagem, cerâmica e escultura em madeira e pedra. Demonstraram ainda elevada competência na construção de instrumentos musicais como tambores, na fabricação de canoas e outros objetos utilitários em madeira. A sua habilidade como navegadores é amplamente reconhecida e *Os actos judiciais e as discussões das costumagens jurídicas comprazem os Cabindas, mas deles se diz que são melhores advogados que juizes*. (Redinha, 2009, p. 33).

- *Kimbundu/Quimbundo*

Relativamente ao grupo *quimbundo*, observa-se que a sua zona norte apresenta uma forte influência da cultura conguesa, especialmente visível na região dos Dembos. No vale do Cuango, é notável a prática da escultura, enquanto a sul do rio Cuanza, nas regiões do Libolo e da Quibala, há registos de participação em construções funerárias megalíticas com características semelhantes às rodesianas, além do domínio de técnicas de mumificação.

A língua *quimbunda*, originalmente confinada ao curso do Cuango, expandiu-se significativamente para leste, entre os *Xinjes* e *Minungos*. Já os *Luandas* demonstram uma marcada predisposição para manifestações culturais, como se comprova pela sua forte adesão aos cortejos carnavalescos, herança de antigas tradições de espetáculos folclóricos mascarados e ornamentados.

No litoral, as comunidades *quimbundas* mostram-se mais influenciadas pelo modo de vida ocidental, desempenhando profissões liberais, dedicando-se a ofícios especializados e frequentando formações académicas em diferentes níveis. Redinha afirma que *Tipologicamente, o padrão étnico quimbundo caracteriza-se por uma ampla miscigenação. A integração cultural do Grupo Etno-linguístico Quimbundo atingiu um desenvolvimento que justifica para este ciclo etnológico uma classificação de luso-quimbundo.* (Redinha, 2009, p. 34)

- *Ganguela/Ngangela*

De acordo com Redinha, as populações *ganguelas*, descendentes de antigos grupos de caçadores, dedicam-se, sobretudo na sua zona oriental, à prática agrícola. Por sua vez, a parte ocidental da etnia, apresenta uma forte vocação para a pecuária. Entre as principais atividades económicas destacam-se a agricultura durante a estação das chuvas, a criação de gado, a pesca sazonal em lagos e a apicultura.

Entre os subgrupos, salienta-se o *Luena*, composto por antigos *Lunda-Quiocos* que passaram a utilizar a língua dos *Ganguelas*, tendo absorvido marcadas influências culturais provenientes da Rodésia. Este subgrupo destacou-se historicamente na fundição do ferro e ainda mantém uma notável produção cerâmica, de tonalidade escura, polida e de modelação elaborada.

No domínio social, sobressaem os rituais de passagem destinados ao sexo masculino, enquanto no plano artístico são reconhecidos pela criação de máscaras peculiares e pela prática de escultura. Alguns investigadores sugerem que os *Ganguelas* possam estar entre os mais antigos povos *bantos*.

- *Nhaneca-Humbe/Nyaneka-Nkhumbi/Nhaneka-Humbe*

Segundo Redinha, o grupo *Nhaneca-Humbe* é constituído por comunidades tradicionalmente dedicadas à criação e pastoreio de gado bovino, desenvolvendo uma economia agropecuária semelhante à dos povos vizinhos, como os *Ambós* e os *Hereros*.

É geralmente aceite que os *Nhanecas*, integrantes do referido grupo, figuram entre os mais antigos habitantes da região, antecedendo os *Humbes*.

A organização sociopolítica dos *Humbes* caracteriza-se por uma autoridade distribuída, exercida por chefes locais – denominados *seculos* – e por criadores de gado de maior prestígio. No plano cultural, à semelhança dos *Ambós* e *Hereros*, evidenciam influências da tradição

camítica oriental, nomeadamente através da prática associada ao “gado sagrado”. Destaca-se, neste âmbito, o cortejo do “Boi sagrado”, que é interpretado como uma reminiscência do culto do boi Ápis, proveniente das antigas práticas religiosas do vale do Nilo, sendo ainda hoje realizado anualmente entre os *Nhanecas*.

Em termos artísticos, os *Humbes* revelam especial apreço pela ornamentação corporal e por penteados elaborados, dedicando-se também à produção de vestuário e adereços variados, com destaque para pulseiras metálicas finamente decoradas. No que respeita à vida social do grupo, os rituais de puberdade feminina assumem particular importância, e no campo espiritual, é praticada a aruspicação.

Como se percebe da descrição com base em José Redinha, a questão das etnias é marcada por uma grande diversidade e complexidade que não se poderá traduzir totalmente na informação presente nas fichas de inventário trabalhadas, o que exigiria estudo complementar.

Para lá da identificação das etnias, um aspeto fundamental acerca destas coleções é o das correntes artísticas que podem expressar, que se abordará ainda com base em José Redinha (2009).

O entalhe decorativo reveste-se de particular importância entre diversos grupos étnicos, como os *Quiocos*, *Minungos*, *Xinjés* e *Congueses*, assumindo um elevado valor artístico e simbólico. A prática escultórica em Angola é predominantemente antropomórfica e representada com nudez, embora também existam expressões de escultura animalista. Os escultores abordam tanto figuras isoladas como grupos, produzindo obras em relevo pleno e baixo-relevo, além de se dedicarem com frequência à escultura decorativa, aplicada sobretudo a mobiliário, como bancos e cadeiras. A representação do torso é praticamente inexistente, uma vez que, na mentalidade artística tradicional angolana, a figura humana é concebida de forma integral, sendo a fragmentação entendida como mutilação expressiva. Ainda assim, a cabeça das estatuetas recebe destaque considerável, especialmente na criação de máscaras de madeira, onde se observa um notável trabalho escultórico do rosto. A escultura nativa desempenha também um papel significativo no contexto espiritual e religioso, fornecendo elementos associados ao culto e às crenças, como as figuras de oratório rústico e os ídolos fetichistas que, segundo a tradição, adquirem poder e ação mediante a intervenção dos magistas. A figura antropomorfa, nesse contexto, reveste-se de uma dimensão que ultrapassa o plano estético, assumindo também conotações metafísicas. Acredita-se, inclusive, que a imaginária ligada aos cultos animistas tenha tido origem em práticas ancestrais de veneração aos antepassados, onde se esculpiam figuras humanas em troncos, num possível reflexo de fitolatria. Esta tradição evoluiu, ao longo do tempo, para formas mais definidas, como estatuetas com características humanas exageradas.

Os *Cabindas* praticavam uma escultura semelhante à dos povos *quicongos* ou *congueses*, com os quais partilham afinidades etnolinguísticas. Entre os *Cabindas*, destacava-se a criação de

tampas de potes em madeira, decoradas com provérbios figurativos em relevo, como se pode observar no Museu Nacional de Etnologia. Por outro lado, os *Iacas*, da região do Cuango, são reconhecidos pela originalidade das suas esculturas, que se distinguem pelo uso expressivo da cor em estatuetas e máscaras. As suas obras representam frequentemente mulheres, animais e caçadores, combinando elementos escultóricos e pictóricos em composições de carácter descritivo e narrativo (...) *neles figuram o homem, o cão, a cubata e a bananeira, animados com coloridos relativamente condizentes.* (Redinha, 2009, p. 219)

No nordeste de Angola destaca-se a escultura de tradição *lunda-quioca*, com especial predominância dos *Quiocos*, reconhecidos como mestres qualificados nesta arte. Esta produção escultórica distingue-se da *conguesa* por um maior grau de convenção formal, com predomínio de linhas verticais e horizontais, angularidade acentuada e uma expressividade ritualizada, o que lhe confere um carácter mais conservador e contido. Apesar dessa rigidez formal, revela-se como uma expressão intimamente ligada ao universo animista e de grande interesse etnográfico e estético.

A estatueta feminina constitui o modelo escultórico mais representativo desta tradição, assim como das máscaras femininas, frequentemente associada à antiga estrutura social de base matriarcal que caracterizava as comunidades *lunda-quiocas*. Estas estatuetas expressam um ideal feminino segundo a visão do escultor *quioco*, também moldado pela mentalidade do caçador-artista, incorporando elementos simbólicos da fauna da savana na representação do corpo feminino: o pescoço alongado remete para a elegância dos antílopes, a púbis idealizada evoca o traço deixado pelo antílope-cavalo (palanca), e os olhos fendados remetem para a iconografia da máscara *muana mpuo*. Os seios, altos e ogivais, fazem alusão aos fornos antropomorfos usados na fundição do ferro, simbolizando o corpo feminino.

Embora a rigidez das formas seja evidente, observa-se igualmente um gosto pelas formas plenas e sensuais, por vezes marcadas por exageros anatómicos intencionais. Para além da figura feminina, a escultura *quioca* representa ainda caçadores, personagens variadas e mascarados.

Os *Ganguelas* destacaram-se pela produção de esculturas, muitas das quais inspiradas nas suas práticas performativas, nomeadamente nos *vingandji*, dançarinos mascarados que realizam um teatro popular de grande expressividade nas regiões entre os cursos superiores dos rios Cubango e Cuito. Algumas dessas figuras revelam uma clara harmonia gestual, sugerindo uma dinâmica plástica marcada por ritmo e graça.

Na região de Malanje, era comum a criação de representações populares do quotidiano, como figuras femininas a cozinhar, a carregar terra ou a pillar milho, bem como representações masculinas de caçadores e líderes tradicionais, como os *sobas* ou *jingas*, facilmente identificáveis pelos seus característicos gorros pontiagudos.

Observe-se a imagem seguinte, uma possível utilização de um adorno muito semelhante

ao *Gorro de Soba* (Fig. 10), a ser utilizado pelo Chefe (Fig. 8), e a *Escultura Minungo* (Fig. 9), presente no Fundo Ultramarino.



Fig. 8 - À ESQUERDA: “Chefe ou dembo da região dos Dembos. Fusão étnica e cultural de congolídeos (Bakongos) e quimbundos (Kimbundu).”. Fonte: Redinha, 2009, p. 36.

Fig. 9 - À DIREITA: ET- 520 Escultura Minungo, séc. XX, Angola. Fonte: Arquivo Digital - SMS, 2024.

Esta informação pressupõe que, como as estatuetas podem representar figuras hierárquicas, talvez a *Escultura Minungo* possa mesmo representar um chefe, *dembo*, *soba*, *jinga*, uma vez que a escultura parece retratar uma figura a utilizar um chapéu semelhante.



Fig. 10 – ET- 549 Gorro de Soba, séc. XX, Forte República- Malange-Angola. Fonte: Arquivo Digital - SMS, 2024.

De acordo com Redinha (2009), a escultura angolana, no seu conjunto, não segue os princípios ocidentais clássicos de proporção anatómica e idealização formal. Em vez disso, assenta num sistema estético próprio, baseado em linhas ritmadas, deformações propositadas e volumes estilizados, integrados numa visão culturalmente específica e marcada por uma geometrização expressiva. As emoções não são traduzidas através de expressões faciais, mas por gestos codificados: braços sobre a cabeça representam dor ou sofrimento; cruzados sobre o peito simbolizam desânimo ou injustiça; apoiados nos joelhos, com a cabeça entre as mãos, indicam meditação ou reflexão profunda.

O mesmo autor refere que, de forma geral, a escultura angolana insere-se no contexto artístico dos grupos equatoriais da África Central, abrangendo áreas dos Camarões, da República Democrática do Congo e de Angola. Ainda assim, escolas regionais, como as dos *Lunda-Quiocos*, *Ganguelas* e *Quimbundos* do Leste, desenvolveram estilos próprios e distintivos.



**Fig. 11** - À ESQUERDA: “Estatueta representando um bailarino mascarado (*vingandji*) muito frequente na região de Menongue. Os bailarinos mascarados tomam lugar importante nos ritos e festividades locais da circuncisão. *Ganguelas (Ngangela), Sul de Angola. Museu de Angola.*”. Fonte: Redinha, 2009, p. 231.

**Fig. 12** - À DIREITA: *Sacunganga(?)*. Mascarado *Ganguela*. Séc. XX, Bié (?), Angola. Fonte: Alves, et al (2024), p. 148.

Como anteriormente se referiu, as máscaras destinam-se a ocultar os rostos de bailarinos ou figurantes que personificam personagens com significados simbólicos, rituais ou sociais. Embora algumas representem figuras femininas, os seus utilizadores são exclusivamente homens. Estas figuras mascaradas participam ativamente em rituais e cerimónias tradicionais, nomeadamente nas iniciações, e assumiam também papéis relevantes em associações ou seitas antigas, hoje extintas ou desconhecidas (Redinha, 2009).

No imaginário popular, os mascarados são tidos como entidades espirituais, e apenas os homens iniciados têm conhecimento da sua verdadeira identidade humana. O uso da máscara é acompanhado de trajes justos em rede, muitas vezes feitos de fibras naturais como rafia ou algodão, podendo incluir carapaças que cobrem o corpo até aos pés e, por vezes, imitam formas animais de acordo com o carácter zoomórfico da máscara.

A natureza dos mascarados varia amplamente: alguns são austeros e intimidantes; outros assumem papéis cômicos, lúdicos ou mesmo satíricos, servindo como veículo de crítica social. Existem também mascarados de cariz obsceno, utilizados de forma furtiva em contextos de entretenimento, com cantares por vezes licenciosos ou paródicos. Curiosamente, os dançarinos

que interpretam papéis femininos chegam a influenciar os padrões de graciosidade e elegância nas danças femininas locais. E também se verificam *máscaras cornutas, bexigosas e de bigodes hirsutos, em faces geralmente cômicas, exibindo grandes verrugas e enormes caninos anómalos*. (Redinha, 2009, p. 233)

O artesanato ligado às máscaras ocupa uma posição social e artística de relevo, envolvendo mestres especializados na talha, modelação e acabamento dessas peças. No caso das máscaras femininas, privilegia-se uma expressão idealizada segundo o gosto popular; nas masculinas, pode acentuar-se a força interior do personagem ou a sua faceta caricatural.

Para além das peças em madeira, existem máscaras produzidas com resinas, entrecascas e cordoalhas, exigindo habilidades específicas por parte dos artesãos, tal como os restantes elementos do traje – saiotes, chapéus estruturados ou carapaças.

Observe-se, na imagem seguinte, uma máscara *Iaca (Bayaka)*, e compare-se com a Fig. 17 Máscara *Maiaca*, presente no subcapítulo referente à revisão do inventário.



Fig. 13 - “Máscara de madeira macia pintada, com romeira de ráfia, participante nos ritos da circuncisão. *Iacas (Bayaka)*, Damba. Museu do Congo”. Fonte: Redinha, 2009, p. 239.

Relativamente à classificação das máscaras:

*Esboçando uma classificação das máscaras angolanas, no conjunto africano da máscara, estabelecemos as seguintes fases:*

**I — Máscara-face**, seccionada segundo um plano aproximadamente vertical, partindo da região inframentoniana, e por um outro horizontal, e meia da frente.

**II — Máscara-face**, seccionada segundo um plano aproximadamente vertical, desde o vertex à região inframentoniana.

**III — Máscara cefálica**, seccionada segundo uma diagonal, desde a parte posterior da nuca à região inframentoniana.

*Em alguns modelos a diagonal é substituída por um ângulo com o vértice ao plano orbital, constituindo uma máscara craniofacial.*

*IV — Máscara subcervico-cefálica, seccionada, segundo uma diagonal, desde as primeiras vértebras à região clavicular. (Redinha, 2009, p. 240).*

É importante notar que, ainda que se possa fazer uma análise dos recursos artísticos dos autores das peças e uma análise das suas características artísticas (com critérios que se utilizam para a arte ocidental), a arte africana tem de ser vista à luz do seu contexto cultural. Ou seja, os objetos não podem ser vistos como objetos de arte – no sentido ocidental em que existem criações de arte pela arte – mas como objetos etnográficos. Assim, alguns autores sublinham que:

*(...) a arte tradicional africana é uma arte conceitual, que significa, não imita; sua forma carrega uma mensagem. Aspecto que justifica a abordagem etnográfica adotada por alguns museus, pois a produção dessa arte é integrada com relações presentes em um mundo cultural determinado. (MUNANGA, 2004). As características formais que identificam a arte tradicional africana têm diferentes significados, segundo cada cultura. A respeito das proporções, Bastin (1994) afirma que na área cultural de Angola a proporcionalidade relaciona-se a significados por eles atribuídos. Assim, as cabeças são maiores porque é o centro das principais faculdades humanas; os pés e mãos grandes significam grande resistência às marchas e destreza, habilidade manual. (Galas, 2016, pp. 170 e 171)*

E, no mesmo sentido:

*Na relação dos artistas modernos europeus com a arte africana produziu-se o equivocado entendimento de que as máscaras seriam formas expressivas de uma arte primitiva ou tão somente representações de rostos humanos. Aqui consideramos máscaras como Representações artísticas de seres, sejam estes espíritos auxiliares, forças personificadas da natureza, seres que intermediam entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses e antepassados e, às vezes, são também representações de tipos humanos. (...) (Junge, 2003, p. 36, citado por Galas, 2016, pp. 251 e 252).*

## 4.2 O Inventário de Coleções Museológicas

### 4.2.1 Questões Gerais

*1 - O inventário museológico é a relação exaustiva dos bens culturais que constituem o acervo próprio de cada museu, independentemente da modalidade de incorporação. 2 - O inventário museológico visa a identificação e individualização de cada bem cultural e integra a respectiva documentação de acordo com as normas técnicas mais adequadas à sua natureza e características. 3 - O inventário museológico estrutura-se de forma a assegurar a compatibilização com o inventário geral do património cultural, do inventário de bens particulares e do inventário de bens públicos, (...) (Decreto-Lei nº47/2004, de 19 de Agosto, 2004)*

Na rotina de conservadores-restauradores ou de historiadores de arte, assim como de outras profissões da área, a recolha e análise de fontes documentais é crucial no processo de pesquisa sobre as coleções. Esses profissionais, conduzidos pela análise que pretendem desenvolver acerca das obras de arte e de outros objetos museológicos, vão em busca de informação sobre a sua produção e o seu contexto histórico que permitirão um melhor

entendimento, o que resultará num conhecimento mais aprofundado das peças. É necessário, também, entender que existem numerosas possibilidades de pesquisa sobre as coleções, no entanto, o interesse aqui definido decorre da perspectiva da obra de arte enquanto fonte, sendo que é a partir dela que o profissional retira a sua análise e inicia a investigação da peça.

No processo de análise de um objeto, a imperiosidade de inventariar de modo exaustivo e competente os bens histórico-artísticos nacionais, desde o património monumental construído – tanto religioso como militar e civil – aos seus recheios móveis – imaginária, pintura, talha, tumulária, azulejaria, ourivesaria, entre outros – é reconhecida. O processo de inventariar objetos de uma forma padronizada, pode ajudar a prevenir a perda de itens e, até, auxiliar na recuperação dos mesmos em caso de extravio. Estas práticas documentais foram desenvolvidas, portanto, pela necessidade de proteger a propriedade cultural contra dano, perda, roubo, e crimes contra a humanidade. A convenção da UNESCO (1970) relativamente aos meios de proibição e prevenção de importação e exportação ilícita, assim como transferência da posse da propriedade cultural, recomenda que os inventários nacionais sejam estabelecidos, de forma a identificar a propriedade cultural.

A disponibilidade de boa documentação, também garante que o conhecimento acerca dos objetos se estenda além dos próprios. O *CIDOC (International Council for Documentation)*, comité pertencente a *ICOM (International Council of Museums)*, desenvolveu uma série de *Information Categories* para objetos em museus. Estas orientações – *The Guidelines (1995)* – são como diretivas para um sistema documental, que podem ser adaptadas por um museu, entre outras instituições. Estas têm como base a experiência de membros da equipa do projeto, e numa análise da melhor prática realizada em vários projetos. Uma vez que as Diretrizes não adquirem o estatuto de uma resposta padronizada oficial e universal, devem ser consultadas como uma proposta, adaptável às diferentes circunstâncias. Estes foram os pontos propostos pelo CIDOC:

- *assegurar a responsabilidade legal pelos objetos: as Diretrizes podem ser utilizadas na definição dos objetos que pertencem ao museu, identificação desses objetos e registro de sua localização;*
- *auxiliar na segurança de objetos: as Diretrizes podem ser utilizadas na manutenção de informações sobre a situação do objeto, além de fornecer descrições e comprovar a propriedade do objeto em caso de roubo;*
- *permitir a organização de um arquivo histórico dos objetos: as Diretrizes podem ser utilizadas na manutenção de informações sobre a produção, coleção, propriedade e posse dos objetos, além de possibilitar a proteção do valor de longo prazo dos dados;*
- *favorecer o acesso físico e intelectual aos objetos: as Diretrizes podem ser utilizadas para favorecer o acesso aos objetos em si, ou às informações referentes a eles. (CIDOC (2014, p. 38)*

Neste documento, os significados de documentação e inventário são distintos:

*Controle de Inventário: Processo de estabelecimento da presença física, no museu, de todos os objetos custodiados e pelos quais é legalmente responsável (incluindo os objetos da coleção, objetos em empréstimo e sob custódia do museu). (...)*

*Documentação: Registros que documentam a criação, a história, a aquisição feita pelo museu e a história subsequente de todos os objetos do acervo. Esses registros incluem documentos de origem e procedência, documentos de aquisição, relatórios de conservação, fichas de catalogação, imagens e pesquisas criados tanto pela instituição detentora do objeto, como por proprietários anteriores, pesquisadores independentes etc. O termo também se aplica ao processo de coleta dessas informações. (CIDOC, 2014, p. 42)*

Na dissertação presente, o processo de revisão do inventário passou por todos os passos abordados na *Documentação*.

No mesmo documento, também é referida a utilização de terminologia específica como controlo das coleções. Este consiste no que auxilia a produzir uma documentação mais coerente e consistente. O processo, em relação às coleções estudadas e mencionadas na dissertação, apresentou os seus obstáculos e, em relação a fichas de inventário anteriores de alguns objetos, foi considerado adequado proceder a uma alteração da terminologia utilizada. Para tal, é necessário perceber o motivo pelo qual certas denominações deixam de funcionar e necessitam atualização. A atualização está prevista no “Controlo do Inventário e Catalogação”:

*A segunda fase do sistema de documentação do museu é o desenvolvimento e utilização da informação sobre os objetos individuais do acervo. O museu deve estabelecer registos sobre cada um dos bens do acervo, atualizá-los sempre que os objectos são examinados e utilizados. Os registos podem ser utilizados como base para investigação, acesso público, exposição, educação, desenvolvimento do acervo, gestão do acervo e segurança. (ICOM, 2004, p. 35)*

Noutras referências bibliográficas como Boylan (2004), os campos do inventário e do catálogo são baseados em conceitos amplamente adotados por museus. A abordagem geral fundamenta-se no Manual de Procedimentos da AFRICOM, elaborado pelo ICOM e pelo Comité Coordenador da AFRICOM, com o objetivo de ser utilizado nos museus africanos. Este manual inclui mais de 50 campos organizados em quatro categorias principais: gestão do objeto, descrição do objeto, histórico do objeto e documentação do objeto. O modelo da AFRICOM foi fortemente influenciado por um conjunto de diretrizes mais amplas desenvolvidas pelo CIDOC (1995). Há ainda outros modelos em uso. No entanto, não se justifica estar a desenvolvê-los neste contexto e apenas se referem: padrão *Spectrum 4.0*, criado pela Associação de Documentação para Museus do Reino Unido, em 1997; Objecto ID (Thornes, 1999); Dublin Core (Dublin Core, 2004). Também é necessário considerar terminologia específica e a importância da digitalização do acervo na internet, por exemplo (ICOM, 2004).

Relativamente ao *Spectrum 4.0* mencionado acima, notamos que apesar de ser considerado um guia importante e com bastante informação acerca da gestão de coleções, carece do campo

destinado à iconografia ou comentário histórico, indicando os seguintes: *Identificação do objeto; Localização do objeto; Localização; Endereço; Registro; Histórico de alterações; Data; Aquisição; Empréstimo – entrada; Empréstimo – saída* (Collections Trust, 2014, p. 46) Sobre este referencial, afirma Galas:

*Atualmente, os Roteiros do CIDOC e Glossário da norma Spectrum 4.0 de 2014 indicam as seguintes informações mínimas: nome da instituição, número de inventário, nome do objeto, breve descrição ou título, data e modo de aquisição, proprietário anterior e localização principal no museu.* (Galas, 2016, p. 53)

Na dissertação de Galas, referem-se vários modelos de inventário e catálogo, sendo que a autora faz referência a Maria Inêz Cândido (Cândido, 2006), abordando que a mesma, a partir de uma proposta de Van Mensch (Mensch, Pouw, Schouten, 1983), apresenta uma definição clara do processo de documentação, considerando os catálogos e inventários como ferramentas essenciais de investigação, permitindo a identificação, classificação, descrição e localização de objetos. Maria Inêz propõe uma ficha de inventário constituída por trinta e sete metadados, distribuídos de acordo com o tipo de informação, seja intrínseca, extrínseca, histórica ou de gestão interna. Trata-se do modelo utilizado no Museu Mineiro, situado em Belo Horizonte, no Brasil.

Além disso, identifica o inventário utilizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN): o Inventário de Bens Culturais. Este instrumento integra um conjunto de ações destinadas à preservação do patrimônio cultural, desde a identificação e seleção dos bens até à sua documentação detalhada, incluindo a elaboração de fichas, investigação histórica e realização de entrevistas. É de frisar que a condução de entrevistas é um instrumento crucial na obtenção de informação relativamente a coleções que não conhecemos, como será demonstrado posteriormente. Salienta-se, ainda, que os debates relativos à documentação nos museus tendem, de forma geral, a concentrar-se nos modelos de instrumentos de gestão ou na estruturação da informação. São escassas as referências que tratam das particularidades e dos desafios inerentes aos processos de documentação da cultura material nos museus. Por outro lado, tanto a dimensão imaterial, como a dimensão material apresentam desafios específicos.

Apesar de o inventário ter sido realizado com base nas diversas Normas de Inventário nacionais e não no Manual de Procedimentos para objetos africanos, existem semelhanças nos diferentes formatos a nível da organização de informação: a identificação do objeto, de seguida a sua descrição, e por fim a função e historial do objeto, ainda que a sua ordem possa ser diferente.

Não será realizada uma análise minuciosa sobre cada ponto, mas procurar-se-ão exemplos que se poderiam cruzar para enriquecer os inventários futuramente. No presente caso, não houve tempo para procurar outra informação, e certos recursos não foram obtidos (resposta pelos entrevistados em relação a temas de aquisição e contexto, como se explicará adiante).

O Manual de Procedimentos enfatiza etnias, pessoas, grupos, às quais os objetos pertencem, a quem foram adquiridos, e pelos quais são utilizados (os grupos de pessoas podem ser diferentes nessas fases, por exemplo); atribui nomes específicos, tanto no nome original como noutras línguas, e faz referência tanto à função (e ao/s anterior/es usuário/s), como ao comentário histórico, que não tem correspondência direta nas Normas de Inventário, podendo ser mencionados aqueles aspetos nos campos a Iconologia/Iconografia e o Historial, quando adequado:

*Escreva a história do objeto e faça uma interpretação do mesmo. (...) Dois tipos de informação referentes ao objeto ou espécime podem ser anotados nesse campo: - informações sobre a história do objeto ou espécime; por exemplo, informações sobre os diferentes proprietários do objeto antes da sua entrada no museu, sua situação no âmbito das coleções, etc. - explicações sobre o objeto; por exemplo, uma descrição detalhada do modo de utilização do objeto, ou informações pertinentes sobre o usuário, ou detalhes específicos sobre um espécime. (ICOM, 2010, p. 50)*

Neste caso, um cruzamento das Normas de Inventário, com os campos relativos à identificação das várias etnias e grupos às quais as peças pertenceram, ou por quem as peças foram utilizadas, no contexto da dissertação relativamente ao Fundo Ultramarino, poderia ser enriquecedor. Talvez se esse formato tivesse sido adotado institucionalmente, a falta de informação poderia ser mais reduzida. Os diferentes manuais de inventário estudados são, em diferentes prismas, bastante complexos, cada documento faz referência a outros tantos, e explicam os formatos da própria documentação, inventário, e preservação, que em regra geral são similares, sendo uns mais extensos do que outros. As Normas de Inventário com as quais trabalhamos permitiram desenvolver um modelo de ficha de inventário mais completo do que aquele que a instituição possuía.

No caso de Portugal, considero que poderiam existir normas com terminologias direcionadas a coleções etnográficas portuguesas, referenciando as respetivas culturas, através de uma análise minuciosa de cada cultura aqui representada, seja proveniente do território português ou de outros territórios. Daí, poderiam ser desenvolvidas Normas mais direcionadas àquele tipo de património que serviriam como base de trabalho. Para isso, seria necessário envolver as comunidades locais ou da diáspora em Portugal, como aconselha o ICOM:

***Trabalhar com as Comunidades** O acervo do museu reflecte o património cultural e natural das comunidades da qual provém. Como tal, poderá ter um valor que vai além da propriedade comum e que pode envolver fortes afinidades com a identidade local, regional, nacional, étnica, religiosa ou política. É por isso, importante que a política do museu leve em consideração estas responsabilidades. (ICOM, 2004, p. 13)*

As Normas de Inventário utilizadas (explicadas no seguinte subcapítulo), também apresentaram as suas dificuldades:

*Lidamos sempre com dados parcelares, quer pelas circunstâncias que determinaram a recolha da informação que temos, quer porque a realidade é mais complexa e impossível de limitar nos mais recentes sistemas de documentação dos museus. No entanto, através do cruzamento dos dados recolhidos a partir de várias fontes, pretendo ilustrar a inclusão da maior diversificação possível de informação na informatização do inventário (...).* (Botas, 2013, p. 93)

Tentamos, assim, demonstrar, a melhor forma de realizar a junção de vários sistemas de registo para os objetos, desenvolvendo as fichas da forma mais objetiva possível. É um trabalho incansável, especialmente quando as fichas de inventário anteriores se encontravam num estágio básico, com informação bastante sucinta, como aconteceu na SMS.

#### **4.2.2 Revisão do Inventário de Peças da Sociedade Martins Sarmiento**

A elaboração de uma nova ficha de inventário, mais completa do que a existente na instituição (esta apresenta-se no Anexo Fichas de Inventário), foi a primeira etapa da revisão do inventário. Neste subcapítulo descreveremos o processo de elaboração da nova ficha, os problemas que surgiram na revisão do inventário, as decisões tomadas e as fontes utilizadas para fundamentar essas decisões. No seguinte, será realizada uma comparação entre as novas fichas de inventário e as anteriores, presentes na SMS.

Utilizou-se como referência um documento que serviu de modelo para fichas de inventário, no decorrer da unidade curricular de Técnicas de Inventário, da Licenciatura de Conservação e Restauro de Arte, da Escola das Artes-UCP, que já contemplava campos importantes para o inventário das peças que incorporo na minha dissertação. Para lá deste modelo, seguiram-se as várias Normas de Inventário, e consultaram-se outras referências bibliográficas.

Inicialmente, no campo de identificação dos objetos, coloca-se a informação relativa a Instituição/Proprietário (no caso, a detentora das peças é a Sociedade Martins Sarmiento), e a: Super-Categoria; Categoria; Subcategoria; Título; Nº de Inventário e Nº de Inv. Anteriores. Este primeiro campo com os seus subcampos serve para identificar o objeto, do mais geral ao mais específico.

A Super-Categoria contempla as diferentes áreas do saber: Arqueologia, Etnologia, Arte, Imaterial, Artes Plásticas e Artes Decorativas, entre outros. Em todas as fichas foi colocado o termo Etnologia.

Já no que se refere à Categoria, as designações variam entre o material do objeto, a forma de produção do objeto, e a função do objeto, não sendo uma decisão fácil de tomar. Para o Fundo de Cultura Popular, indicou-se a denominação *Escultura* inicialmente, por ser “um objecto artístico tridimensional que ocupa um determinado espaço com os seus volumes” (IPM, 2007, pp. 17 e 18). No entanto, sendo que se trata de objetos de Olaria, a designação foi alterada para

*Cerâmica*, uma vez que esta é a terminologia mais adequada, pelo facto de os objetos desse Fundo serem todos desse material, bem como ser a designação utilizada pelo Museu da Olaria no caso do Figurado de Barcelos, e no caso dos objetos de Guimarães, referências bibliográficas confirmam a utilização da designação *Cerâmica*. No caso do Fundo Ultramarino, manteve-se o termo *Escultura* para os objetos de madeira que foram esculpidos. Os únicos casos em que a categoria diferiu, são referentes aos objetos *ET- 539 Cachimbo*, *ET-488 Pente garfo*, *ET-491 Pente garfo*, *ET-551 Colar Nhaneca* e *ET-549 Gorro de Soba* (Vd. fichas de inventário): no primeiro caso colocou-se *Narcóticos e psicotrópicos*, por se tratar de um cachimbo, seguindo a orientação do Museu Nacional de Etnologia, nos segundo e terceiro casos, indicou-se *Equipamentos e utensílios*, e nos quarto e quinto casos *Têxteis*.

Em relação à Subcategoria, por termos considerado que a definição atribuída a *Escultura de Vulto* (que seria a designação mais adequada, no caso do Fundo Ultramarino), pelas Normas de Inventário de *Escultura*, não ser a mais adequada, foi decidido manter esse ponto em branco. O mesmo sucede em relação ao Fundo de Cultura Popular, sendo que depois de considerado o termo “Espécie Unitária Autónoma”, presente nas Normas de Inventário de *Cerâmica*, ele não pareceu totalmente adequado. No entanto, nos objetos *ET-539 Cachimbo*, *ET-551 Colar Nhaneca* e *ET-549 Gorro de Soba*, o mesmo campo foi preenchido por *Grupo Escultórico*, *Adorno*, e *Adorno*, respetivamente, sendo que se seguiu a definição atribuída pelas Normas de Inventário de *Escultura* no primeiro, e nos seguintes aplicou-se aquela terminologia por se tratar de objetos que seriam utilizados pelas pessoas no corpo e cabeça, como decoração e/ou simbolismo hierárquico. Além disso, o objeto *Et-486 Máscara Maiaca* obtém a denominação de *Máscara* na subcategoria, por se tratar de um adorno utilizado por “bailarinos”<sup>3</sup>, em África, que visa possibilitar a incorporação de um espírito. Deste modo, utiliza-se esse elemento visual para exprimir uma certa identidade não-humana. A consulta bibliográfica também foi importante, sendo que se observou a utilização do termo *Máscara* em vários catálogos de museus. Inclusive, a referência surge se o mesmo se pesquisar no MatrizPix (plataforma de inventário da empresa Museus e Monumentos de Portugal, S.A.). Se procurarmos *Estatueta*, surge, mas no campo do Título, daí mantermos aquela denominação nos títulos dos objetos, ao invés de nas suas subcategorias.

Relativamente ao Título, utilizaram-se, maioritariamente, as denominações das fichas de inventário anteriores, alterando-se, no entanto, parte da terminologia e/ou adicionando outras designações. Em alguns casos, ocorreu a alteração total. Destes, identificam-se: o objeto *ET-486 Máscara Maiaca*, cujo título se encontra na exposição, mas não na ficha de inventário anterior (onde surge *cabeça*); o objeto *ET-483 Sem título [Mulher com duas crianças]*, que estava identificado, no campo Descritor/Assunto (equivalente a Título) como *Mulher com filhos*. Esta

---

<sup>3</sup> Os bailarinos são as pessoas que, em cerimónia, incorporam espíritos ou animais através da utilização de máscaras, vestes, e da dança.

descrição pareceu-nos demasiado informal, pelo que seria preferível que não tivesse título (mas sustentada por uma referência complementar; o objeto *ET-408 Rouxinol-Assobio*, de cerâmica, que na ficha de inventário anterior se caracterizava como *Assobio de água*. A mudança foi realizada pelo facto de, em pesquisa por fontes bibliográficas, como o *Caderno de Especificações para a Certificação*, desenvolvido pela CEARTE<sup>4</sup>, acerca do Figurado de Barcelos, termos verificado a terminologia *Rouxinóis* e *Assobios*, em tabelas separadas, e não *Assobio de água*, sendo que se trata de um nome bastante geral, podendo referir-se a qualquer tipo de assobios (cucos, rouxinóis, músicos...). Além disso, podemos seguir as designações de Rios (2006) que identifica um *Rouxinol* e um *Cuco*, semelhantes aos pertencentes à SMS, como demonstrado nas imagens seguintes. O mesmo acontece com o objeto *ET-406 Cuco-Assobio*, que se identificou como sendo um cuco, ao invés de um rouxinol.



Fig. 14 - À ESQUERDA: *ET-406 Cuco-Assobio*. Fonte: Arquivo Digital - SMS, 2024.

Fig. 15 - À DIREITA: *ET-408 Rouxinol-Assobio*. Fonte: Arquivo Digital - SMS, 2024.



Fig. 16 - *Rouxinol* e *Cuco*. Fonte: Rios, (2006).

Além dos mencionados, alteraram-se os seguintes: o objeto *ET-522 Sem título [Figura masculina]* (na ficha de inventário anterior era intitulado *Homem*); *ET-520 Escultura Minungo*, sendo que na ficha de inventário anterior consta *Homem*, mas na exposição está identificada como *Escultura "minungo"* (em letra maiúscula na atualização do inventário, por se tratar de um nome próprio, referente a uma etnia-linguística); *ET-488* e *ET-491* ambos *Pente garfo* (ficha anterior: *Pente esculpido*); *ET-551 Colar Nhaneca* (ficha anterior: *Colar*); *ET-549 Gorro de Soba* (a terminologia estava na exposição, mas na ficha de inventário anterior intitulava-se *Barrete*); *ET-*

<sup>4</sup> O CEARTE - Centro de Formação Profissional para o Artesanato e Património.

463 *Presépio* (neste caso o nome *Presépio* estava colocado no campo Indexação, que poderá ser o equivalente a Categoria, ainda que sem certeza); ET-458 *Mulher com cesta de flores - Figura de Presépio* (ficha anterior: *Mulher com flores*); ET-454 *Mulher com galinha - Figura de Presépio* (ficha anterior: *Mulher com galinha*); ET-601 *Subida ao Bacalhau (jogo tradicional)*, na ficha anterior estava *Subida ao bacalhau*; ET-665 *D. Afonso Henriques* (ficha anterior: *pote decorado com D. Afonso Henriques*); ET-457 *Velho com bengala - Figura de presépio* (ficha anterior: *Idoso*); ET-449 *Pastor com ovelha - Figura de presépio* (ficha anterior: *Pastor com ovelha*); ET-508 *Mascarado Ganguela*, sendo que na ficha anterior denomina-se *Indígena*, mas no site da SMS, nos objetos digitalizados e respetiva informação, intitula-se de *Mascarado “ganguela”*. Uma vez mais, usou-se letra maiúscula por se tratar de um nome próprio referente a uma etnia em Angola. Nesta linha de pensamento, o mesmo acontece com o objeto ET-505 *Mascarado Ganguela* (na ficha anterior, *Indígena*, e no site, “*ganguela*”).

Ao adotar um título mais próximo da representação do objeto<sup>5</sup>, não só ajudamos a transmitir uma interpretação mais correta e concreta, como o próprio inventário se torna mais rigoroso. Por um lado, está mais atualizado e, por outro, auxilia na própria localização do objeto.

Seguindo Alves et al (2024, p. 148 e 149), conseguimos obter identificações mais específicas acerca de seis objetos, todos miniaturas de Mascarados *Ganguela*: O objeto ET-507 *Candanda[?]*, *Mascarado Ganguela*, (na ficha anterior: *Indígena*); ET-509 *Catelenga[?]*, *Mascarado Ganguela*, (na ficha anterior: *Indígena*); ET-506 *Sacunganga[?]*, *Mascarado Ganguela*, (na ficha anterior: *Indígena*); ET-510 *Socou*, *Mascarado Ganguela*, (na ficha anterior: *Indígena*); ET-511 *Chauila*, *Mascarado Ganguela*, (na ficha anterior: *Indígena*), e ET-521 *Covole*, *Mascarado Ganguela*, (na ficha anterior: *Homem negro*).

Seguem-se mais objetos cujo título foi modificado: ET-554 *Cobra* (ficha anterior: *Representa uma cobra*); ET-492 *Amuleto* (esta peça consta um conjunto de 10 objetos que são amuletos, e nas fichas de inventário anteriores está, nas 10 peças, *Mini cabeça esculpida*); o mesmo termo *Amuleto* se repete em ET-487; ET-531; ET-532; ET-528; ET-489; ET-527; ET-534; ET-495 e ET-490.

Na área da terminologia é necessário ter em atenção os vários regionalismos, procurando ser sempre o mais objetivo possível, daí a procura de informação em diversas fontes bibliográficas ser tão importante: ajuda a distanciarmo-nos da nossa realidade e da subjetividade, embora seja impossível nos despojarmos inteiramente dela.

A área seguinte na ficha de inventário destina-se à localização. Nela refere-se: a Incorporação, onde se coloca a Data de Incorporação do objeto na instituição, e o Modo de

<sup>5</sup> Utilizo o termo “próximo”, porque a atualização do inventário não está finalizada, não só porque deve ser uma tarefa a realizar ao longo do tempo, mas também porque não se sabe o nome concreto da figura que representa, sendo que *Ganguela* é o grupo étnico que o objeto pretende representar, mas não é a designação específica.

Incorporação, de forma a especificar se a obra foi doada, comprada e depositada. Em alguns casos, colocou-se, ainda, a Descrição, para explicitar quem efetuou a doação: sabe-se que os doadores variam entre D. Margarida Ribeiro<sup>6</sup> e a Câmara Municipal de Guimarães, às vezes com (?) imediatamente a seguir aos nomes, indicando que não se tem a certeza. Também aparece o nome Delfim José Mendes Sousa, M.A. Meneses Sousa<sup>7</sup>, e Joaquim Oliveira; 1 objeto ET-409 Assobio-Menino sentado, foi comprado na Feira de Barcelos<sup>8</sup>. A Localização, que se preenche de acordo com o local da peça, identificando se está em Exposição Etnográfica ou em Reserva Etnográfica, e o subcampo Especificações, onde se identifica a vitrine e a prateleira em que a peça está inserida. Tanto os dados da Incorporação como da Localização, estavam presentes nas fichas de inventário anteriores. O mesmo acontece com o campo subsequente: Autoria. Este preencheu-se com o Nome do artista, nos casos em que o mesmo era conhecido e se encontrava nas fichas de inventário anteriores. Deste modo, no subcampo de Justificação de Autor, nada se colocou. Nos casos que possuem este campo preenchido, é porque existe outra justificação para além da referida, por exemplo: “Pela observação das etiquetas no interior da escultura”.

De seguida, a Assinatura, com os pontos: Descrição da Assinatura; Escola/Estilo, onde é colocada a informação do local de proveniência dos objetos. No caso do Fundo Ultramarino utilizam-se regiões como Uíge-Angola, Cuanza-Sul Angola, por não se saber a que escola estilística pertencem, e no caso dos objetos de Barcelos preencheu-se com Figurado de Barcelos. No caso dos objetos pertencentes a Guimarães, também se colocou apenas o nome da cidade. A ficha continua com os subcampos Oficina (no caso dos objetos pertencentes ao Figurado de Barcelos, por vezes obteve-se a informação de que foram produzidos na Oficina Oleiro Mistério), e Centro de Fabrico, em que se repete a localização (Angola, Barcelos e Guimarães). É importante mencionar que, em qualquer local em que a informação, ou não era suficiente, ou não se aplicava a qualquer um dos campos, optou-se pela colocação “Não aplicável” abreviada: “N.a.”.

Prossegue-se com a Identificação de Marcas e Datação da peça, também com Justificação da Data. Por exemplo, no caso dos objetos do Fundo Ultramarino, sabe-se que a criação dos objetos foi anterior à independência de Angola. Nos casos do Fundo de Cultura Popular em que não se justificou a data, é devido à informação ter sido retirada da ficha de inventário anterior. No campo Dimensões, procedeu-se à medição de alguns objetos, no entanto noutros casos recorreu-

<sup>6</sup> Associada da SMS desde abril de 1967 e sócia correspondente a partir de 1967.

<sup>7</sup> Sobre M.A. Meneses Sousa. Vimaranense. Trabalho na execução de objetos do tipo olaria vimaranense, como a tradicional Cantarinha.

<sup>8</sup> É importante mencionar que não se realizou uma investigação exaustiva acerca da proveniência e/ou a tentativa de contactar doadores de objetos do Fundo de Cultura Popular, como no caso do Fundo Ultramarino. Para este último, tentou-se entrevistar José de Guimarães, ao passo que não se propôs a realização de uma entrevista com doadores do Fundo de Cultura Popular. Apesar de não se ter contacto direto com essas pessoas, consegue-se identificar os objetos e caracterizá-los, através da leitura e comparação de referências bibliográficas e estéticas. Não temos, no caso do Fundo Ultramarino, essa facilidade. Foi também necessário gerir o tempo de trabalho e estabelecer prioridades. Caso me dedicasse à identificação rigorosa dos objetos do Fundo Ultramarino, teria de me focar inteiramente nesse tema.

se à informação presente nas fichas de inventário anteriores. O campo referente à Descrição Formal da Peça, foi preenchido com as características do objeto, de modo objetivo, e seguindo algumas referências de inventários, tanto de peças de Portugal, como catálogos online estrangeiros, mencionados adiante.

O ponto 16 faz menção à Legenda/Inscrição dos objetos. Aqui, incluíram-se referências às legendas ou inscrições presentes na peça ou na ficha de inventário anterior, que contribuem para completar a descrição da mesma, normalmente siglas, números, locais, material, entre outros exemplos. Por vezes coloca-se informação semelhante a esta, no ponto 24, Observações, sendo que o que dita o local da informação (no ponto 16 ou no ponto 24), é se a mesma é descritiva, como uma legenda que está ou já esteve presente na peça, ou se é uma “informação adicional”, como o nome de um grupo que o objeto integra, por exemplo.

A abordagem da Iconografia/Iconologia é crucial, especialmente aquando da realização do inventário de coleções etnográficas. Assim sendo, neste ponto procurou-se demonstrar a simbologia de cada objeto, relacionada com o respetivo contexto cultural.

Considero esta parte uma das mais importantes, se não a mais importante da ficha de inventário, pela forma como devolve a imaterialidade a um objeto. É de frisar que gostaria de ter desenvolvido mais este campo, e julgo que se deveria procurar completar as lacunas que permanecem, especialmente em objetos deste cariz, dando especial atenção aos objetos do Fundo Ultramarino, de forma a tentar identificar a região exata de cada um, e o grupo ou etnia a que esse objeto pertence e a sua dimensão simbólica e cultural. Em todos os casos, seria enriquecedor aprofundar o estudo das peças, de forma a identificar os autores, as oficinas de olaria, os artesãos e as Escolas a que pertencem.

A Informação técnica destina-se a mencionar o Suporte da peça (o material), e a Técnica utilizada (“madeira esculpida com vestígios de policromia”; “Barro modelado”...). Utilizaram-se diferentes terminologias retiradas das Normas de Inventário.

Também se indicou o Estado de Conservação (ponto 19), que serve para categorizar a condição da peça (Muito Bom, Bom, Razoável), especificando alguns danos observados nos objetos, com fotografias que ilustrem os mesmos.

Para a realização da categorização mencionada, desenvolvi uma tabela. Importa referir que a tabela foi criada explicitamente para os objetos inventariados e restaurados, sendo que os graus do Estado de Conservação vão variar consoante o estado geral das peças. Nesse sentido, como as peças se apresentam maioritariamente em Bom estado, o Razoável desta tabela, poderia ser considerado Bom noutra tabela, dependendo dos restantes objetos envolventes desse espólio. O que pretendo explicar é que, cada tabela variará consoante o termo comparativo de estados de conservação de cada coleção. A coleção estudada estava, em geral, em bom estado de conservação, se comparada com outros espólios mais degradados.

Segue a tabela, desenvolvida de forma a auxiliar na caracterização do estado de conservação de cada objeto, identificando os danos presentes na escultura, cerâmica e têxteis:

Modelo Estado de Conservação	
Muito Bom	Não apresenta danos, a não ser ligeira acumulação de sujidade superficial.
Bom	Poderão existir danos como Desagregação, Alteração cromática, Fissuras e Perdas de material (Madeira e Cerâmica), Perda das qualidades físicas e Alterações cromáticas (Têxteis), mas não comprometem a estabilidade da peça.
Razoável	Poderão existir os mesmos danos mencionados anteriormente, com adição de Fendas e Oxidação metálica, que comprometem a estabilidade da peça e leitura visual.

Tabela 3 - *Estado de Conservação*. Fonte: realizada pela autora.

No Historial, aborda-se, precisamente, o percurso da obra antes e depois de dar entrada na instituição. Nem sempre foi possível preencher este campo. Para os objetos relativos ao Fundo Ultramarino, a doação de José de Guimarães foi colocada na zona da Incorporação. Quanto ao historial, não se conhecem os factos anteriores à doação, a não ser dados sumários sobre as condições da sua aquisição.

Na Bibliografia colocaram-se as referências bibliográficas alusivas à informação desenvolvida para cada objeto, e os links respetivos do inventário de cada um, para o site da SMS. Inseriu-se, também, a informação correspondente às exposições que as peças integraram, no campo Exposições. Preencheram-se informações específicas sobre o Registo de Imagens, e, por fim, colocaram-se imagens com as várias perspetivas do objeto em questão, e da ficha de inventário anterior. O campo 20, Intervenções de Conservação e Restauro, só foi preenchido nos objetos que sofreram intervenção de conservação e restauro, sendo que para os restantes não se obteve informação acerca de intervenções anteriores.

Como síntese, refiram-se alguns dos problemas identificados, no preenchimento das fichas. Em primeiro lugar, não existe uma Norma de Inventário exclusiva para todas as peças selecionadas das coleções estudadas. Foi necessário consultar diversas Normas e referências bibliográficas. As Normas de Inventário mais consultadas foram as de Etnologia, Têxteis e Escultura. No caso do Fundo de Cultura Popular, apesar de o mesmo ser constituído por peças em cerâmica, quase não consultamos as Normas de Inventário de Cerâmica, pois não consideramos que se adequasse. De facto, as peças são desse material, no entanto, a técnica é denominada de Olaria, terminologia que estava representada nas Normas de Inventário de Escultura.

É desafiante utilizar as Normas de Inventário para a etnografia. As existentes são as Normas de Inventário de Etnologia, mas que são maioritariamente sobre instrumentos utilizados

para a agricultura. Por um lado, exploram o lado imaterial das peças e a junção de vários materiais diferentes, mas é ainda uma normativa muito distante de certas coleções, por ter foco nos instrumentos agrícolas, como mencionado.

As Normas de Inventário da Escultura também são de difícil utilização. Apesar de terem auxiliado na denominação da Categoria e Super-Categoria, não possuem qualquer informação sobre arte de outras culturas, coleções etnográficas, ou até peças que envolvam muitos materiais.

Além disso, o documento sobre as Normas de Inventário de Têxtil não é a melhor referência para os adornos presentes. Tanto um *Colar*, como um *Gorro de Soba*, que são de corda e palha, não são totalmente abrangidos por essas Normas. As Normas de Inventário Gerais são, como o nome indica, generalistas e, portanto, acabam por exigir a consulta de outras, acabando por serem utilizadas todas as Normas.

Uma reflexão sobre todo este trabalho leva-nos a perguntar se não deveriam existir Normas de Inventário específicas para coleções etnográficas, tanto de cultura popular (já que a nossa cultura é, em parte, sustentada por peças com esse cariz), assim como para peças de outras culturas que existem em Portugal, mas são, por exemplo, provenientes do período colonial e dos territórios então colonizados. Não deveria Portugal possuir normativas que auxiliassem o seu inventário?

Ainda assim, tudo o que acabei de mencionar, não foi, de todo, o maior obstáculo com que me debati. A maior dificuldade (talvez, o mais interessante), foi o não saber. As ilimitadas possibilidades, perguntas, respostas, são, sem dúvida, o que foi mais exigente. Como seria de esperar, esta dificuldade foi mais notória na coleção do Fundo Ultramarino. Relativamente a este, tive alguma dificuldade em rastrear bibliografia concreta para as diferentes etnias presentes na coleção. Após encontrar artigos mais genéricos (Redinha, 1965), e muito referenciados, também fui ao encontro de outros mais específicos, mas cuja credibilidade era mais duvidosa, como mencionado no subcapítulo referente à identificação e caracterização das peças, no caso do Fundo Ultramarino. Algumas terminologias podem variar consoante o autor, mas a simbologia presente nas máscaras e esculturas de arte africana, embora descrita de forma similar, recorre, por vezes a palavras diferentes.

Apesar de todos os obstáculos, procurei solucioná-los o quanto pude, e portanto, além de pesquisar livros e artigos, consultei diferentes exposições online de vários museus, como o *National Museum of African Art*, em Washington, nos Estados Unidos. Nas exposições online, procurei por “África Central”, e observei as diferentes máscaras, esculturas e indumentárias, percebendo se e como eram aplicadas as terminologias referentes a aspetos específicos. Alguns extremamente detalhados, outros não. Deparei-me com uma espécie de pente, que remetem para pentes do Fundo Ultramarino. Embora de épocas diferentes, são da mesma zona (Angola), e notei que no catálogo online, é também denominado de pente, e classificado como escultura (poderia

ser adorno, ou algo semelhante, por exemplo)<sup>9</sup>. Além deste objeto, deparei-me com uma máscara<sup>10</sup>, também da região de África Central (Zâmbia), que me levou a um livro muito rico<sup>11</sup>, no site *Internet Archive*, do *The British Museum*, em Londres. Embora apresente características decorativas bastante diferentes, é de uma época aproximada à das máscaras presentes na coleção. Além disso, a sua descrição é bastante completa, explicando os mascarados masculinos e femininos, e máscaras de poder, como a mencionada. Face à pesquisa online no Museu Britânico, pesquisei pelos catálogos, mas essencialmente fui ao encontro de vários livros e artigos interessantes presentes no arquivo da internet. Outro fator interessante é o facto de a máscara ser uma representação das peças originais utilizadas em danças. Pela descrição do objeto, a máscara foi criada pelo artesão a pedido de Robert e Ninette Reis, como recordação das peças originais que Robert Reis tinha observado num ritual de dança. O mesmo pode acontecer com as peças da SMS, podem ser réplicas de outras peças originais usadas em contexto ritual.

Também procurei por arte africana nos museus africanos, tentando encontrar coleções que estivessem digitalizadas, assim como vídeos de visitantes que gravaram as suas visitas ao interior de museus, como no Museu de Etnologia de Luanda, em Angola, e no Musée national du Cameroun, em Camarões; procurei o catálogo de *Yemishi Shyllon Museum of Art*, na Nigéria. Contudo, os espólios destes museus contêm, inegavelmente, menos peças que os museus na Europa.

A visita ao Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa, foi um ponto crucial para o desenvolvimento da dissertação, não só porque fui ao encontro de objetos similares aos do Fundo Ultramarino (uns, até, dos mesmos grupos étnicos como *Nhaneka-Humbe*, *Mayaka* e *Nganguela*), como foi causa de inspiração na proposta de novas abordagens museográficas e museológicas, discutidas posteriormente neste capítulo. Além disso, as referências bibliográficas do Museu e as descrições de objetos das coleções prestaram imenso auxílio:

*(...) This is followed by a section showing a number of masks and pole sculptures by the Nkanu, Zombo, Yaka and Suku peoples. Although the Nkanu and Zombo peoples are included with the Eastern Kongo peoples, their cultures exhibit a strong Yaka influence. A smaller section shows the brightly colored initiation masks of the Matapa. The next and very important grouping includes objects of the Chokwe and related peoples. Like the Yaka, the Chokwe exerted an important influence on the art and culture of the neighboring peoples for several centuries. This influence is apparent in the sculpted Ovimbundu and Songo symbols of authority, including stools, chairs, chief's staffs and pipes. Together with the Ngangela initiation masks, those of the Chokwe, Matapa, Songo, Lwena and Ovimbundu are perhaps the strongest ensemble in the collection of the National Museum of Ethnology. (...) Another ensemble features dolls of the Ngangela, Kwanyama, Mwila,*

<sup>9</sup> Smithsonian Institution. (2025). *Comb*. [Record Comb | Collections Search Center, Smithsonian Institution](#)

<sup>10</sup> Smithsonian Institution. (2025). *Record Fiber mask*. [Record Fiber mask | Collections Search Center, Smithsonian Institution](#)

<sup>11</sup> O livro explora a arte africana dividida por regiões, sendo que na página 202 é demonstrado um mapa com a região da África Central (Thompson, J. L., Vogel, S. M., 1981). [For spirits and kings : African art from the Paul and Ruth Tishman Collection : Vogel, Susan Mullin : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)

*and Muchimba or Oncocua peoples from southwestern Angola who produce very few figural sculptures other than the dolls. They play an important part in the socialization process of young girls not merely as toys, but as fertility symbols that foreshadow the future role the girls will fulfill when they become mothers.* (Museu Nacional de Etnologia, 2000, p. 10)

O *Pitt Rivers Museum*, em Inglaterra, também apresenta um espólio intrigante. Na exposição online, encontrei uma máscara que recorda a Máscara *Maiaca*, apesar de serem de locais e épocas diferentes. Ambas apresentam uma face alongada na diagonal, mas as feições diferem bastante. São, também, de géneros diferentes (a máscara *Maiaca* representa uma figura masculina). Seriam as duas utilizadas no topo da cabeça, como um chapéu<sup>12</sup>.



Fig. 17- ET-486 Máscara *Maiaca*. 1967, Uíge, Angola. Fonte: Arquivo Digital – SMS, 2024.

À medida que fazia novas consultas, alguns elementos se alinhavam. No entanto, ainda não existe informação suficiente para poder colmatar certas lacunas presentes nas fichas de inventário, e portanto, decidi completar informação acerca do que já se sabia, que penso ser preferível à estagnação. Assim, e como autocrítica, não foi preenchida a informação tal como pretendia para evitar a deficiente ou incompleta documentação. Também lidar com a vastidão de significados por detrás destes objetos apresentou dificuldades. Para alcançar aquele objetivo, ou pelo menos, aproximar-me dele, teria de ser realizado trabalho de campo e contacto com as etnias mencionadas.

No que se refere à operacionalização da revisão do inventário, foi necessário estabelecer um plano de abordagem aos objetos. Alguns encontravam-se em exposição, outros em reserva e outros cedidos, temporariamente, a outras instituições. Optou-se pela abordagem mais acessível e pragmática que consistiu em iniciar o trabalho pelos objetos que se encontrassem disponíveis no próprio Museu, nas áreas de exposição permanente. Este trabalho foi realizado às segundas-feiras, dado que o museu encerra e a tarefa podia ser realizada sem interferir com as visitas ao local. Iniciou-se pela vitrine no hall de entrada do edifício, seguindo-se a vitrine dentro da zona

<sup>12</sup> Pitt Rivers Museum. (s.d.) *Collections online*. [Collections online | Pitt Rivers Museum](https://www.pittriversmuseum.org/collections-online)

de exposição propriamente dita. No interior das mesmas, todos os objetos da primeira e segunda prateleira, pertenciam ao Fundo Ultramarino, excetuando o *Assobio* e a *Cantarinha de Prendas ou dos Namorados*. Em seguida, trabalhou-se com os objetos em reserva e os que estavam em empréstimo foram os últimos a ser trabalhados.

Foi igualmente realizada a documentação fotográfica, tendo sido cada objeto captado através de vista frontal, vista anterior e vistas laterais, quando o objeto o exigia. Além disso, foram fotografados alguns danos observados. Algumas peças - *Sem título [Mulher com duas crianças]* e *Cantarinha de Prendas ou dos Namorados* foram fotografadas no local, uma vez que as mesmas são pesadas e a vitrine é algo instável. O levantamento fotográfico de outras peças, foi feito na sala do Acervo de Literatura – que tinha condições para esse efeito – com a colaboração da museóloga (e coorientadora desta dissertação), no que se refere ao manuseamento e deslocação das peças.

Durante o processo, foram ainda registados os danos visíveis nas peças, catalogados os diversos estados de conservação, seguindo a tabela mencionada anteriormente, tendo como base as Normas de Inventário, e os danos observados nas peças.

#### **4.2.3 Entrevistas como Forma de Documentação das Peças**

A documentação, o catálogo, e a contextualização das coleções de uma determinada sociedade e cultura precisa de considerar as manifestações imateriais que lhes estão associadas, algo que antecede e acompanha o inventário, em atualização regular. As fontes de informação para esta tarefa são várias e podem incluir especialistas e não especialistas. Nesta dissertação dá-se nota das possibilidades que se abrem para os Fundos identificados – onde pesquisar informação? Quem consultar? Quem ouvir?

A procura de informação, para colmatar certas lacunas importantes para a preservação das tipologias em presença, deverá partir de catálogos de diversos museus de referência, nacionais e internacionais, da consulta de exposições online, como mencionado. No entanto, também é crucial a realização de entrevistas com especialistas e, particularmente, com os doadores das coleções, quando estão acessíveis. Outra estratégia fundamental é a da auscultação de artesãos e membros das diásporas, e representantes das comunidades detentoras do património, sempre que possível. Outro aspeto relevante na tentativa de melhor preservar a dimensão imaterial deste tipo de coleções, é a abordagem relativa à sua musealização, mais contextual e menos fechada nos objetos (este aspeto será abordado posteriormente). Estas estratégias apontam para a inclusão das comunidades, para a sua participação como partes ativas na comunicação do património e da sua interpretação e preservação.

De forma a enriquecer o trabalho, colmatando certas dúvidas que surgiram em relação a

coleções etnográficas, foi decidido realizar três entrevistas às seguintes figuras: José de Guimarães, entrevista mais direcionada para o contexto de aquisição e proveniência das peças; Ana Temudo, direcionada para o tema da museologia, e Graça Morais, direcionada para a arte contemporânea, e a permanência de aspetos concetuais e rituais. Todas as entrevistas têm o seu propósito, e os respetivos guiões podem ser consultados no Apêndice 3 – Guiões das entrevistas planeadas.

Assim sendo, procuraram-se respostas nas entrevistas. A condução de uma entrevista ao doador dos objetos teve como objetivo entender melhor o contexto de aquisição dos mesmos, de forma a aprofundar a compreensão das próprias peças, a sua interpretação, a sua simbologia e auxiliar na identificação de outras etnias representadas. Como não obtivemos resposta, restaram as referências bibliográficas anteriores, que, como mencionado, referem que os objetos foram comprados a um artesão, em Luanda, que fabricava peças para turistas e colonos. Na ausência da entrevista não foi possível confirmar tal informação.

A entrevista a Graça Morais seria direcionada para os contextos ritualísticos, da simbologia, do imaterial que a artista continua a preservar no tempo presente. Seria uma forma de sustentar a ideia, transmitida nesta dissertação, de que a dimensão intangível é tão importante quanto a tangibilidade dos objetos.

Ambas as entrevistas foram enviadas por escrito para os emails correspondentes, junto com a declaração para a autorização de utilização das informações obtidas, e foram feitas insistências, sem sucesso.

Com a entrevista a Ana Temudo<sup>13</sup>, realizada via Zoom, confirmei bastantes questões, uma vez que Ana Temudo realizou um estudo sobre as coleções de objetos de arte da Guiné-Bissau nos museus portugueses e no Museu Etnográfico Nacional da Guiné-Bissau, estudando a sua proveniência e abordando temas como a repatriação, mas também o valor atribuído pela sociedade guineense a essas coleções. Explica a história do Museu Etnográfico Nacional da Guiné-Bissau, no qual realizou voluntariado e diversos trabalhos de campo. O primeiro contacto que tive com o seu trabalho foi em 2024, quando Ana Temudo foi convidada para dar uma palestra na Universidade Católica Portuguesa, no contexto da unidade curricular “Património Cultural”. O seu trabalho e a entrevista tiveram um papel importante para esta dissertação.

Ana Temudo fez voluntariado no Museu Etnográfico Nacional da Guiné-Bissau, auxiliando no processo de recuperação da coleção (com a realização de um inventário em objetos que nunca tinham sido inventariados), que teve início no acervo fotográfico encontrado na sala inserida na Secretaria do Estado da Cultura (o antigo edifício do Museu da Guiné Portuguesa),

---

<sup>13</sup> Ana Temudo é licenciada em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Realizou o Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Doutorou-se em Estudos do Património, na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Foi Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

que ajudou a perceber a história do museu pós-colonial. Organizou uma exposição, que perdurou até 2020 (o Museu encerrou novamente nesse ano), de forma a expor os objetos que sobreviveram à guerra civil.

Ana Temudo desenvolveu o seu estudo, centralizado na experiência social e nas visões dos entrevistados, algumas que podem ser surpreendentes. Entrevistou 12 Interlocutores-Chave da Cultura Portuguesa; 4 Interlocutores-Chave da Cultura de Guiné-Bissau; 6 Grupos Diásporas que vivem em Portugal, e 45 Estudantes Universitários e Intervenientes Culturais da Guiné-Bissau, entre os 23 e os 70 anos de idade. Para mim, este trabalho é tão interessante porque Ana Temudo refere assuntos delicados, como a localização das peças guineenses, que estão situadas em Portugal e em museus espalhados por toda a Europa, assim como o próprio valor das coleções.

No estudo é referido o conceito de *alma* aquando da abordagem do valor atribuído pelos guineenses aos seus objetos (o valor e a importância dada aos objetos variam consoante as etnias da sociedade Guineense). Quando não existe essa *alma* ou esse espírito, a peça não tem valor. Por exemplo, se a peça for levada para fora da aldeia, a mesma deixa de ter *alma*, e conseqüentemente deixa de ser valorizada. No entanto, para além da dimensão espiritual, interessa ao património a sua utilidade, função. Se o objeto estiver com térmitas, ou partido, a comunidade já não o querará, porque já não está a cumprir a sua função, privilegiam algo novo. Na mentalidade ocidental, privilegia-se o mais antigo porque aí residirão os valores da antiguidade e da autenticidade.

São estes aspetos que explicam a especial curiosidade que sinto pelas comunidades cujos objetos adquirem um acrescido valor sentimental ou uma *alma*. Esta dimensão, que ultrapassa a condição dos ornamentos, do mobiliário, dos monumentos, exprime-se pela imaterialidade e, nos contextos dos objetos etnográficos pela dança, pelo canto, pelo ritual coletivo e de partilha.

A entrevistada confirmou, não só a importância da dimensão emocional, espiritual e simbólica que um objeto pode adquirir (no caso da dissertação, isso estende-se para ambos Fundos), e o quão crucial é lutar para manter a possibilidade de interpretação dessa vertente dos objetos, melhorando-a. Por outro lado, é importante não adotar medidas generalistas, estudando cada caso como um caso, e, quando possível, praticar um diálogo inclusivo, realizando entrevistas aos membros que representam as coleções, dando prioridade à sua voz.

### **4.3 Questões de Museologia e Museografia**

#### **4.3.1 Questões gerais**

A definição oficial transcrita em seguida é o mais recente entendimento do que é um museu, e a evolução nela expressa resulta precisamente no abranger de materialidade e imaterialidade, alargando assim a categorização dos “objetos”:

*A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing. (ICOM, 2022)*

No caso português, a definição é a seguinte:

*1 - Museu é uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite:*

*a) Garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objectivos científicos, educativos e lúdicos;*

*b) Facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade.*

*2 - Consideram-se museus as instituições, com diferentes designações, que apresentem as características e cumpram as funções museológicas previstas na presente lei para o museu, ainda que o respectivo acervo integre espécies vivas, tanto botânicas como zoológicas, testemunhos resultantes da materialização de ideias, representações de realidades existentes ou virtuais, assim como bens de património cultural imóvel, ambiental e paisagístico. (DL nº47/2004, de 19 de agosto).*

Assim, pode-se entender que as principais funções passam pela aquisição dos objetos, assim como a sua valorização e preservação, mas também o ensino das coleções, promovendo a cultura pública:

*Museums have evolved considerably over the years, and more precisely over the last five decades. The ICOM definition of the museum (which is currently undergoing a revision process) distinguishes five functions of the museum: it acquires, conserves, researches, exhibits and communicates. UNESCO adopts a functional framework for the museum based on four functions: preservation, research, communication and education. (Mairesse, 2019, p. 28)*

A preservação envolve a gestão, armazenamento e proteção das coleções, com ênfase no desenvolvimento de medidas preventivas e na manutenção de inventários, essenciais para combater o tráfico ilícito. A pesquisa, considerada uma atividade chave, foca-se no estudo e interpretação das coleções, podendo ser realizada em parceria com outras instituições. A comunicação engloba exposições, publicações e mediações, incluindo ações de inclusão social. A educação, segundo o modelo PRC (Preservação, Pesquisa, Comunicação), está integrada na função de comunicação (Mairesse, 2019).

Elaine Heumann Gurian, apresenta cinco categorias de museus: “object-centered, narrative, client-centered, community, and national.” (Gurian, 2006, p. 5). O primeiro, como o nome indica, são instituições cujo foco são os materiais que possuem, ou adquirem por empréstimo. Desde 1960 que este tipo de instituições museológicas são pressionadas de forma a que ocorram mudanças, uma vez que, existia uma sensação de descontextualização e falta de

conceptualização, assim como outras problemáticas.

A ideia da narrativa é interessante porque desfoca o objeto, e o interesse incide na narrativa e no contexto. Destes, o Jewish Museum Berlin, e o United States Holocaust Memorial Museum, são exemplos importantes: o foco destes museus é uma história, utilizando os objetos como provas.

Dos museus centrados na audiência ou no público cita os museus orientados para as crianças, em que existem vários “jogos” e zonas de entretenimento. Na maior parte das vezes, nem existem coleções e, portanto, o objetivo destes museus é direcionado ao ensino e ao entretenimento.

Semelhantes aos anteriores (na medida em que “oferecem” um “serviço”), os museus centrados em comunidades, são espaços multifuncionais onde ocorrem celebrações e exposições, mas também são espaços de partilha de conhecimentos de uma certa comunidade, procurando o bem-estar da mesma, e fomentando a preservação das suas tradições. Na minha opinião, parecem-me museus de preservação da imaterialidade.

Por fim, a autora faz referência aos museus nacionais que, resumidamente, são construídos para celebrar as conquistas de uma nação: *In government-sponsored museum cultural policy comes into play* (Gurian, 2006, p. 53).

Numa análise crítica da museologia da coleção etnográfica do museu da Sociedade Martins Sarmento, dir-se-ia que, à luz do entendimento de Gurian, o museu da SMS e o seu Fundo Ultramarino, começou por ser um museu nacional, uma vez que tinha espólio dos territórios colonizados, então abrangidos pela nação portuguesa. No entanto, após a revolução de 1974, parece tornar-se num museu centrado nos objetos. A exposição teve início na altura do Estado-Novo e o propósito da inauguração foi o enaltecer da Nação, da Pátria, como se percebe pelo tipo de descrição utilizada, de “Arte Negra” (como mencionado no início do subcapítulo referente ao Fundo Ultramarino), e pela designação ainda utilizada: Fundo Ultramarino. O título da coleção remete para um discurso colonialista que hoje permanece para elucidar o público acerca da sua origem histórica.

Apesar de a SMS ser uma instituição com foco em várias áreas patrimoniais (consegue-se perceber isso na descrição realizada no capítulo 2), o espólio mais divulgado é o de arqueologia, tanto na altura da inauguração, como agora. Dessa forma, considero que o “objeto central” do museu, é a arqueologia, devido ao facto de ter sido fundado em homenagem a Francisco Martins Sarmento, e às suas descobertas.

Mas a SMS não permanece alheada da renovação da museologia e da museografia e, ao longo do tempo implementa ações que revelam atenção às mudanças em curso no universo dos museus e, particularmente, às funções que os museus devem desempenhar. Em seguida, assinalam-se algumas ações que revelam a melhoria das condições de exposição e abertura ao

público dos diversos núcleos da Sociedade e outras que procuram preservar os espólios e os sítios musealizados.

Em 1990, realizou-se um levantamento acerca das condições físicas de alguns sítios arqueológicos, e uma análise técnica do acervo bibliográfico e documental, e do espólio arqueológico.

Em 1982, a Assembleia Geral da Instituição decidiu autorizar a venda das propriedades rurais da Sociedade, cujos rendimentos eram praticamente irrelevantes. O produto da venda foi depositado em conta de capital, da qual apenas os juros estavam (e estão) autorizados a ser movimentados, permitindo o investimento na recuperação e valorização da Sede (SMS, 1999, junho).

Contratou-se uma Técnica Superior e um Arqueólogo, através da colaboração com a Câmara Municipal, o que auxiliou bastante na proteção do património. Realizaram-se diversas exposições.

Iniciou-se o processo de informatização, proteção, arrumação e “fichagem” das variadas coleções, incluindo a de Etnografia.

A partir de 1994, a SMS candidatou-se a fundos comunitários e foi aprovada para o “Sub-Programa C do PRONORTE “Centenário de Francisco Martins Sarmiento” que possibilitou uma recuperação (parcial) e valorização da Citânia de Briteiros.” (SMS, 1999, junho, p. 7).

No seguimento deste processo, candidataram a conclusão da intervenção da Citânia, e seria iniciada a recuperação do moinho de grão do Solar, através do programa *Leader II*. Também se concluiu a recuperação do Solar da Ponte.

Nesta fase, visam a instalação do Museu de Cultura Castreja, e a valorização do Parque presente na antiga Casa de Sarmiento em Briteiros.

Relativamente aos locais arqueológicos, propuseram às respetivas Câmaras Municipais a assinatura de uma série de protocolos, cujo objetivo é garantir a preservação e valorização dos mesmos.

Passaram a acompanhar os eventos com exposições, catálogos, congressos ou seminários.

Seguiu-se a criação do Centro de História Local e um centro de digitalização e microfilmagem, de forma a registar cerca de três milhões de páginas. Dessa forma, disponibilizaram-se os documentos para consulta e preservaram-se os originais. (Sociedade Martins Sarmiento, 1999, junho).

#### **4.3.2 O Fundo Ultramarino e o Fundo Cultura Popular em Exposição**

Neste ponto será analisada a opção museológica da instituição no que se refere aos espólios mencionados. O ano de 1970 foi importante pela apresentação do que se considerou

serem objetos de arte provenientes das regiões então colonizadas por Portugal, como se descreve no texto seguinte:

*No dia 31 de Julho do ano corrente teve lugar na Sociedade Martins Sarmento a inauguração oficial de uma Exposição de objectos de Arte, constituídos na grande maioria por esculturas em madeira policromada, procedentes de povos indígenas das nossas Províncias ultramarinas de Angola, Moçambique e Guiné. (...) o Ex.mº Governador Civil, Senhor Comendador António Santos da Cunha, e o Ex.mº Presidente da Câmara, Senhor Dr. Manuel Bernardino de Araújo Abreu, enaltecera e felicitaram, em singelas palavras, a iniciativa da Sociedade Martins Sarmento promovendo mais este contributo que, na continuidade da sua acção educativa, a prestigiosa Instituição vimaranense oferecia à divulgação da Cultura e da instrução popular. Seguidamente percorreram com manifesto interesse e agrado, as duas salas, onde a Exposição estava instalada. (...) No intuito de facilitar a esses visitantes a compreensão, interpretação e finalidade funcional dos objectos expostos, publicou-se um Catálogo ilustrado contendo a designação de cada exemplar, seus lugares de procedência, sua utilização material, bem como algumas notas acerca do significado e função simbólica que muitos desses produtos artísticos encerram, rituais litúrgicos e cerimónias religiosas a que estão ligados, características estéticas das manifestações de Arte dos diversos agrupamentos étnicos, etc. (...) Ainda na intenção de elucidar o público, funcionou numa sala junto às da Exposição a passagem e projecção de diapositivos coloridos mostrando aspectos curiosos da vida dos povos africanos, das suas obras de arte, costumes, indumentária, etc. (Cardoso, 1970, p. 413 e 415)*



**Fig. 18** - Vitrine presente no Hall de Entrada, ao lado direito do balcão inicial, na SMS. Fonte: Fotografia da autora de 03/03/2025

A exposição de objetos da categoria *Etnografia* e, concretamente do Fundo Ultramarino e

do Fundo de Cultura Popular, está situada no piso de entrada, no *Hall de Entrada*. É uma exposição permanente, no entanto, às vezes substituem uma peça da vitrine por outra. Esta rotação de peças não tem periodicidade constante, pode ser mensal ou anual.

A disposição dos objetos, como é visível na imagem, é estruturada em divisão de classes, e não de tipologias, que explico já de seguida.

A 1ª prateleira contém objetos constituintes do Fundo Ultramarino, ao passo que a 2ª contém o Fundo de Cultura Popular e Fundo Vimaranesense; a 3ª prateleira apresenta o núcleo Armas do Fundo Ultramarino no canto inferior esquerdo, sendo que o direito expõe o Fundo Trabalho do Linho. Dessa forma, mostram-se objetos pertencentes a vários Fundos do Museu, oferecendo uma visão mais ampla.

Esta distribuição rege-se pela distribuição de *Classes*. A atribuição da denominação *Classe* para a distribuição dos objetos é realizada pelo museu, e neste contexto significa a representação de núcleos inseridos nos Fundos que constituem a categoria *Etnografia*. Ou seja, dentro dos Fundos de Cultura Popular e Ultramarino, colocam objetos utilitários (sapatos e cachimbo na 1ª prateleira, e armas, e pesos para o trabalho do linho na terceira prateleira), instrumentos musicais (na segunda prateleira), e “decorativos”<sup>14</sup> (esculturas), de forma que parece ser aleatória. Denoto que não se segue o critério de divisão de tipologias, nem pelo material/técnica (escultura, olaria, metalurgia...), o que se justifica pela coexistência de vários materiais no mesmo objeto, nas coleções etnográficas.

Quanto à identificação da classe, colocaram um texto explicativo atrás dos objetos, com tradução em inglês, da autoria de Salomé Duarte.

Relativamente à identificação das peças, foi colocada uma folha informativa atrás da vitrine, ao lado da descrição mencionada acima, com os números de cada objeto e as respetivas descrições, contendo o nome, a região (em alguns), a data e o material.

Em relação à disposição das restantes vitrines, as mesmas estão noutra local do museu, de forma a serem observadas pelos visitantes no percurso que os conduz ao exterior, para a zona da Arqueologia.

As vitrines, como se pode observar na imagem seguinte, estão alinhadas umas em relação às outras, e apresentam os Fundos abordados anteriormente. Acima das mesmas estão projetores dispersos pela sala, cuja luz não incide diretamente sobre as peças, devido à aplicação de um vidro mais espesso, na zona superior da vitrine, que atua como um difusor da luz.

---

<sup>14</sup> Importa mencionar que os objetos etnográficos nunca são só decorativos, precisamente porque têm a dimensão etnográfica, mas a função de decoração pode estar aliada a esse simbolismo imaterial.



**Fig. 19-**Três vitrines com a coleção de Etnografia. Fonte: Fotografia da autora de 24/02/2025

As vitrines são em vidro, dividindo-se, na sua maioria, em três prateleiras, que estão suspensas por fios metálicos, dois nas extremidades, um no centro.



**Fig. 20 -** Pormenor de vitrine. Fonte: Fotografia da autora de 24/02/2025

As coleções foram objeto de várias exposições temporárias, ao longo do tempo. Seguindo a referência do Catálogo do Museu de Martins Sarmiento, publicado no ano 1981, uma reedição

do catálogo original de 1967, disponibilizado pela instituição, sobre a coleção Fundo Ultramarino, constituída por objetos de Angola, Moçambique, e Guiné, nota-se que a divisão realizada na altura procurava simplesmente a exposição dos objetos existentes. Assim, surgem, consoante a explicação anterior das terminologias, tipologias e classes misturadas.

Anterior à exposição, que ocorrera desde 3 de dezembro de 2018, a 4 de janeiro de 2019, na Universidade do Minho, mencionada no subcapítulo 4.1.3 *Descrição das peças*, obtive informação sobre outra, ocorrida na SMS, em 1995. Contudo, o catálogo não tem informação acerca da exposição em si, mas sim da proveniência dos objetos: A- Cerâmica de Barcelos; B- Cerâmica de Estremoz, e C- Cerâmica de Proveniência Diversa, onde se insere, no último, a região do Alentejo, da Beira, de Estremadura, do Minho, de Trás-Os-Montes, e de Local Desconhecido.

Ocorreu ainda outra exposição, seguindo a referência do Catálogo do Museu de Martins Sarmiento, publicado no ano 1967, com alguns objetos da atual coleção Fundo de Cultura Popular, estruturados seguindo uma divisão referente ao trabalho do linho (existindo, assim, algum critério de exposição). No entanto, as restantes divisões são algo confusas.

Através desta informação, percebe-se como as exposições mudaram ao longo do tempo, com critérios mais alargados e sólidos. No entanto, considero que a divisão dos objetos em exposição poderia seguir um critério mais organizado, colocando, talvez, o mesmo número de objetos de cada Fundo em cada prateleira, ou pelo menos um número aproximado, sendo que esse formato poderia acentuar a divulgação de cada Fundo, tanto pela organização, como pela identificação de cada Fundo. Seria interessante disponibilizar um resumo acerca de cada um, e assim transmitir-se-ia uma visão geral do espólio etnográfico. Além disso, seria importante decidir um critério de exposição para a seleção dos objetos de cada Fundo, como por exemplo, por função do objeto (ou *classe*), mas em cada prateleira: utilitários, decorativos, musicais.

Também a utilização de mais ferramentas de transmissão de informação seria desejável. Este processo pode ser tanto visual como auditivo, e tem como objetivo documentar a coleção, e assim, fomentar a sua divulgação. É importante remeter ao aspeto imaterial e simbólico de uma coleção etnográfica. Se se trata de um acervo com este tipo de dimensão, que não é visível, através da expressão material, não deveria existir algo que transmitisse aquela? Alargar a descrição acerca das etnias mencionadas e as suas práticas, colocar fotografias que demonstram as pessoas a utilizar certos objetos/adornos. Também para o Fundo de Cultura Popular se poderia descrever o contexto de utilização, por exemplo, do *Rouxinol-Assobio*, ou da *Cantarinha das Prendas*, através de imagens do processo de produção, seria uma adição importante. Por outro lado, mediante um trabalho de longa duração e muito exigente, seria interessante tentar envolver doadores e membros das diásporas relacionadas com as peças internacionais, para melhor documentar a exposição e sensibilizar para a proteção deste património.

O modelo de exposição da SMS é centrado nos objetos, com poucos elementos de

contextualização que permitam visualizar cenários e enquadramentos de utilização das peças; com escassos ou nenhuns documentos escritos ou visuais sobre a sua produção, sobre os materiais de origem, e até, sobre a sua própria identificação. Por isso, é uma exposição muito tradicional, mais próxima de uma exposição de arte, do que uma exposição que trata os objetos na sua dimensão etnográfica.

### 4.3.3 Outras exposições de espólios semelhantes

De forma a utilizar um termo comparativo aquando do estudo dos processos e das instalações museológicas, além da procura de informação, visitei diversas instituições com coleções afins das que a SMS possui, cujos temas e formas de exposição variam bastante.

A procura de informação é um passo importante, independentemente do tema em questão. Uma vez que se trata de coleções etnográficas, uma parte delas classificada como património imaterial, a visita aos locais torna-se indispensável. Foram visitados os seguintes locais: o CIAJG, pela exposição de arte africana pertencente a José de Guimarães; o Museu de Olaria, em Barcelos, pelo Figurado de Barcelos; e o museu Fornos da Cruz de Pedra, pela explicação, ainda que breve, da Olaria Vimaranesa, concretamente, da Cantarinha das Prendas. Foram, portanto, abordados, um centro de arte contemporânea com uma coleção de arte africana, e dois museus com arte popular. Procurarei caracterizar cada um dos museus, à luz do pensamento de Elaine Heumann Gurian, expondo as suas diferenças e comparando diversas estratégias museográficas.

#### Centro Internacional de Artes de José de Guimarães (CIAJG), Guimarães

O CIAJG é um centro de arte contemporânea localizado em Guimarães, e o seu projeto cultural tem como base a coleção reunida pelo artista José de Guimarães (1939), doada à cidade. Essa coleção é constituída por arte africana, arte pré-colombiana, arte antiga chinesa, e uma seleção representativa de sua própria obra. A partir das diferentes formas culturais presentes na coleção, o CIAJG desenvolve uma programação pública regular que abrange exposições, artes performativas (CIAJG, s.d.). O CIAJG afirma-se, desde 2012 (ano em que iniciou a sua atividade), como um projeto “experimental e discursivo” (CIAJG, s.d., para. 3), em que se realiza, continuamente, uma crítica à ideia de instituição museológica, e onde se demonstra uma atitude reflexiva face às suas coleções. De acordo com a informação oficial:

*É no quadro desta atividade que concebe a sua missão. Ser diverso, inclusivo e plural. Construir públicos, criar sensibilidades e sentidos críticos. Participar no desenvolvimento cultural e social do território. Ser um lugar de experiências transformadoras. Preservar, pesquisar e difundir seu acervo. Acolher os olhares e discursos dos que o visitam e ocupam. Observar as narrativas da arte, expressões do pensar e do fazer artístico. Refundar o museu como lugar de fala e escuta, topografia redesenhada de ficções e histórias por contar. (CIAJG, s.d., para. 2)*

A seleção dos objetos e a própria exposição, pode diferir de outros museus na medida em que o centro tem por base a sensibilidade de “artista-colecionador”, estando também expostas algumas obras do artista. José de Guimarães adquiriu as peças no mercado europeu de objetos artísticos, arqueológicos e etnográficos, entre 1980 e 2000, tendo, depois doado os mesmos ao CIAJG. Não se obteve mais informação sobre o contexto de aquisição, nem sobre o facto de os objetos colecionados terem sido efetivamente utilizados em contextos cerimoniais e/ou ritualísticos. Existe um texto na exposição, na zona das Máscaras, em que se aborda a interrupção da vida ritual dos objetos, no entanto, interpretei esta ideia como uma afirmação generalizada e não sobre as máscaras expostas.

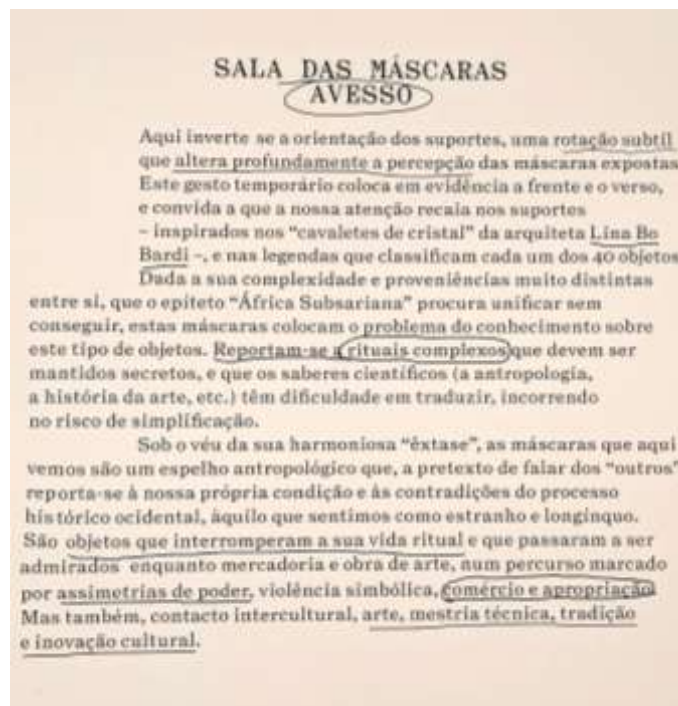


Fig. 21- Texto da exposição da coleção permanente “José de Guimarães e Artes Africanas, Pré-Colombianas e Antigas Chinesas. Heteróclitos: 1128 Objetos”, presente no Museu CIAJG. Fonte: Fotografia da autora no dia 07/02/2025.

Este museu difere imenso do museu da SMS, em várias questões. Apesar de o considerar, tal como o da SMS, um museu “*object-centered*”, tem uma abordagem inegavelmente diversa. Este museu, que também apresenta exposições temporárias, é mais recente, refletindo-se nas instalações modernas, e assim, a sua própria forma de expor pode ser considerada mais atual. Isto também deriva do facto de se tratar de um museu que é constituído por um acervo bastante diferente. A SMS alberga o espólio histórico e documental, em instalações monumentais, clássicas, sendo um museu com uma conotação histórica.

O CIAJG adotou um discurso abrangente<sup>15</sup>, e interdisciplinar, privilegiando, no caso das

<sup>15</sup> Quando me refiro, aqui, a um discurso abrangente, é devido ao facto de, no caso das máscaras presentes na exposição, existir descrição étnica como mencionado, e não à possibilidade de uma parceria com representantes das

máscaras, a descrição relativa aos grupos étnicos, e qualidades estéticas e artísticas. No caso da restante coleção, proporcionou um diálogo entre várias culturas, e considero que esse tenha sido o foco da exposição: a capacidade de interligar discursos, através de cores, tons, formas e materiais diferentes; talvez mais do que a própria descrição de cada grupo étnico representado.

São frequentes textos em algumas paredes no decorrer da exposição, tanto para informar, como ferramenta de interação com o público, que aliados à utilização de dispositivos muito cuidados, uma boa iluminação, uma cenografia impactante, procuram promover uma visita mais informal, orgânica e sensorial.

No entanto, como mencionado, a exposição do CIAJG remete para uma exposição dos objetos como objetos de arte, como arte contemporânea, e não como objetos etnográficos, sendo que não existe informação que contextualize os objetos, excetuando a sala das máscaras.

### Museu Nacional de Etnologia, Lisboa

Importa mencionar o Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa, que comporta um vasto acervo de objetos de cariz etnográfico, tanto de etnografia nacional como internacional, cuja metodologia de exposição se destaca bastante: expõe os objetos enfatizando, precisamente, o cariz etnográfico dos mesmos. Aí observamos dispositivos audiovisuais com cerimónias ritualísticas e outras expressões coletivas, com o propósito de elucidar os visitantes sobre o contexto do objeto e a simbologia do mesmo. Notam-se descrições acerca dos objetos/adereços, do grupo/região natural dos mesmos, e do contexto de utilização deles. Coloquei em Apêndice diversas fotografias de objetos semelhantes e/ou pertencentes aos mesmo grupos étnicos mencionados no Fundo Ultramarino, visitados no Museu de Etnologia. Apesar de não existir um elevado número de objetos dos exatos grupos étnicos mencionados na dissertação, foi possível utilizar termos comparativos e melhorar a compreensão do núcleo estudado, através da visita ao museu.

### Museu de Olaria, Barcelos

O museu de Olaria, abaixo descrito, está situado no centro histórico de Barcelos, instalado na antiga Casa dos Mendanhas Benevides:

*Decorria o ano de 1963, quando foi inaugurado o Museu de Cerâmica Regional, em Barcelos. Onze anos antes, o etnógrafo Joaquim Sellès Paes de Vilas Boas doara a sua coleção de louça utilitária e figurado ao Município, promovendo a criação de um museu. Uma sala subterrânea, por baixo do Paço dos Condes, foi o local escolhido para acolher a coleção. Muito se discutiu e se fez em torno deste museu e do que ele significava, enquanto polo dinamizador da investigação cerâmica em Portugal. Sim, a vontade de quem o dirigia ultrapassava o limite concelhio, entendia Eugénio Lapa Carneiro que tinha de ser um museu útil e vivo e foi assim que se manifestou aquando de uma doação de uma pequena biblioteca: “(...) o museu de Barcelos deve ser apetrechado de modo a servir os estudiosos da cerâmica popular, portugueses e estrangeiros, deve preparar-se*

---

diversas etnias, uma vez que não obtive esse tipo de informação.

*para desempenhar cabalmente o seu papel de centro promotor de estudos sobre cerâmica popular” (Carneiro, 1969). Não chegava uma coleção, importava ter um centro de investigação. Com Eugénio Lapa Carneiro, a coleção do museu foi aumentando, desafiou antropólogos e etnógrafos para estudarem cerâmicas de países lusófonos. João Lopes Filho fez um importante levantamento em Cabo Verde; Adélio Marinho Macedo Correia para além do Alentejo, percorreu Angola onde desenvolveu um trabalho imensurável. Com a inclusão de Isabel Maria Fernandes na equipa, a investigação do mundo do barro ganhou nova dimensão. O museu desempenhava agora um papel fulcral na perspetiva do estudo, mas também na divulgação e promoção do seu acervo. A incorporação de peças nacionais e de países de língua oficial portuguesa como Angola, Cabo Verde, Brasil, Timor, Moçambique e Guiné são reflexo da sua vivência, intimamente ligada à história nacional. Em 1995, foi inaugurado o Museu de Olaria; nova designação, mudança de instalações com a adaptação a museu da Casa dos Mendanhas de Benevides, onde nos encontramos. O acervo, com mais de 10000 peças, é apresentado de forma sucinta nesta exposição, contudo conscientes de que a riqueza da olaria portuguesa não se limita neste espaço. É, por isso, que Cláudia Milhazes, diretora do museu, refere que: “o papel do museu na comunidade extravasa as instalações, a olaria requer ainda muita investigação e tem sido uma preocupação constante transmitir conhecimento, desde o público escolar ao público em geral, bem como a promoção de novos artistas no mundo da cerâmica”. O Museu de Olaria quer ser útil para manter a olaria viva!”*

O museu *Tem como missão a aquisição, a investigação e a divulgação desse importante património olárico, bem como a sua preservação.* (Município de Barcelos, s.d.). Considero que este museu difere muito dos demais mencionados. De acordo com o entendimento de Elaine Gurian, poderia inserir-se na categoria “*community-centered*”, uma vez que parece explorar mais a inclusão da própria comunidade aquando da exposição dos objetos. Isto também se deve ao facto de o Figurado de Barcelos ser considerado património imaterial. Para corresponder a esta tipologia patrimonial a exposição contempla a colocação de imagens de pessoas no contexto de produção e um vídeo explicativo do processo de extração do barro, por exemplo. Dessa forma, transporta-nos para uma determinada época, para um grupo, para uma área geográfica, como se viajássemos no tempo. Assim parece corresponder à descrição de Gurian:

*They generally arise from a community’s desire for self-expression, rather than being created by or aimed at an elite group” (Tirrul-Jones 1995). An editorial in an ICOM New issue devoted to community museums put it this way: “In many cases, community museums are the only way that local traditions - crafts, religious rites, language - survive” (Hogan 1995). (...) They are often a mixed-use space of affiliated organizations and functions, with a blend of meeting spaces, gathering spaces and stages (...) (Gurian, 2006, p. 52)*

Quando visitei o Museu, deparei-me com uma sala utilizada como “Oficina”, onde se realizavam aulas e workshops sobre a Olaria, em que as pessoas criavam algo naquele espaço. Pareceu-me bastante interessante a inserção das pessoas no Museu, através da interação prática e da experimentação técnica e material associada às coleções do museu. Os textos são elucidativos, e acompanham-nos durante a visita e divulgam a simbologia presente. Existe também um ecrã com as várias regiões conhecidas pela olaria, em Portugal, e ao clicarmos numa, surge uma

descrição explicativa acerca do contexto e de características artísticas da olaria do local. Tal acontece com as regiões de Vila Real, Guimarães ou Barcelos, entre outras regiões e distritos. Faz-se, também, a divisão da olaria de Portugal nos quatro grupos principais: olaria vermelha fosca (barro vermelho); olaria vidrada; louça preta, e o figurado. Além disso, foram colocadas imagens documentais de pessoas a trabalhar na produção do barro, referências a expressões populares como “atirar com o barro à parede” e os seus primórdios. O fator interativo está muito presente. Colocaram-se peças em cestos nas quais as pessoas podiam tocar e pegar, uma roda de oleiro que se podia experimentar, um forno que produzia som e luz à medida que as pessoas se aproximavam...

Em resumo, o Museu de Olaria é constituído por vários complementos audiovisuais, seja no formato de fotografias, de sons, ou em vídeo, com o objetivo de explicar sucintamente a prática da olaria, nas suas várias regiões, identificando diversos aspetos artísticos. Possui, também, um espólio complexo desta arte, e dá ênfase, naturalmente, ao Figurado de Barcelos, tendo uma sala específica para o Galo de Barcelos. O museu dá a devida importância às pessoas que existiram, existem, e vão existir, no contexto da prática da olaria, para que esta não caia em esquecimento, como várias outras tradições caíram.

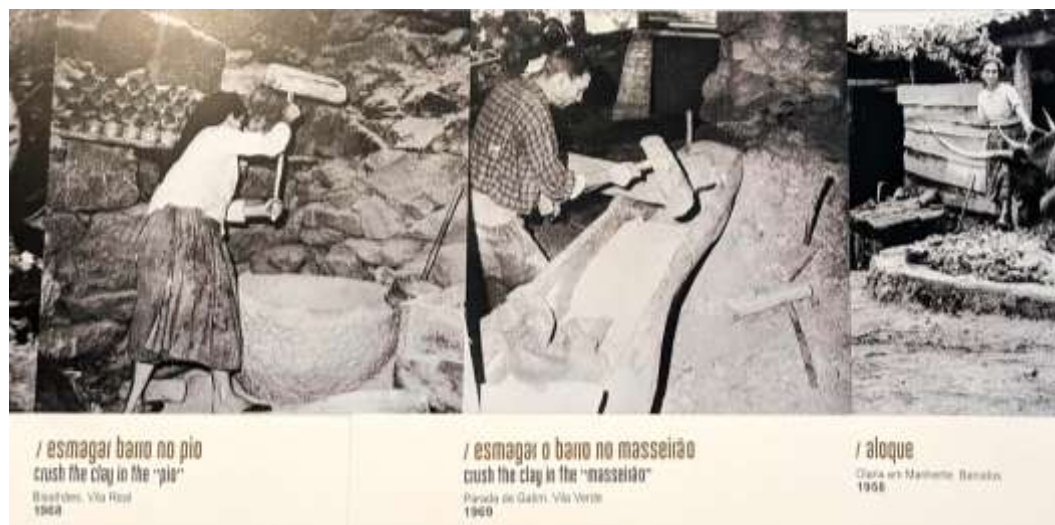


Fig. 22- Explicação acerca da preparação do barro, Museu de Olaria, Barcelos. Fonte: Fotografia da autora de 17/12/2024

Nas instituições museológicas referidas até agora, realizam-se exposições de arte contemporânea, sendo uma boa estratégia de articular o passado e o presente.

### Fornos da Cruz de Pedra

O museu Fornos da Cruz de Pedra, situado em Guimarães, é um espaço que era conhecido pelos seus fornos de olaria, onde se produziram elementos de barro para a população em geral, para os reis e para ordens religiosas, durante longos séculos. No ano de 2024 foi reabilitado e deu

lugar a uma instituição museológica sobre a olaria vimaranense:

*Guimarães tem uma longa história ligada ao saber fazer. Desde o têxtil, às cutelarias, aos curtumes e à olaria, a região destaca-se pelo acumular de conhecimento e prática de ofícios ligados tanto ao artesanato quanto à indústria. Os Fornos da Cruz de Pedra são um exemplo deste património material e imaterial do saber fazer vimaranense, uma antiga Oficina de Olaria que acolheu várias famílias de oleiros, acolhe agora um centro museológico sobre os ofícios mais característicos desta região - Olaria, Têxteis, Curtumes e Cutelarias.*

A descrição desta instituição museológica é mais reduzida do que as anteriores, pelo facto de a própria instalação ser de menores dimensões e, além disso, porque a quantidade dos objetos pertencentes a Guimarães cujo inventário foi revisto são também em menor quantidade que os das duas instituições já descritas.

Embora de pequenas dimensões, o museu transporta-nos por vários temas, com vários textos informativos dispersos pela exposição. Sobre um dos fornos originais do local, foi colocado um vídeo acerca da utilização dos mesmos. A informação etnográfica é constante, assim como alguns elementos de museografia interativa (uma roda que se move se as pessoas tocarem; placas que rodam com informação na frente e no verso), para proporcionar explicação acerca das pessoas do meio, do local, e de Guimarães. É importante mencionar, contudo, que o tema fulcral, além do contexto de produção do barro generalizado e das indústrias, é a Cantarinha das Prendas acompanhada de informação simples. Existe, ainda, uma oficina de olaria que está ativa, onde se realizam aulas e workshops.

Segundo Gurian, este museu seria “*object-centered*”, embora seja semelhante ao Museu de Olaria, com oficina, espaço de experimentação, bastante informação audiovisual e privilegiando a componente imaterial, modos de fabrico, apresentando, portanto, aspectos de “*community-centered*”. Esta é a realidade de várias instituições museológicas, na medida em que não se inserem numa categoria só, sendo que esse não era o propósito de Gurian (limitar a caracterização de um museu), mas sim auxiliar a nortear este tipo de questões.

#### **4.3.4 Notas Finais**

A colocação de estruturas sonoras e visuais, a representação de certas danças cerimoniais de alguns grupos étnicos mencionados, a música tradicional (como acontece no Museu Nacional de Etnologia, por exemplo), assim como uma descrição mais profunda acerca dos grupos étnicos, seria uma vantagem para o museu, tornando a exposição ainda mais rica. Tal como propõe Gurian:

*The African American and Native American communities in the United States have suggested, (...), that their primary cultural transmission is accomplished through the ephemeral vehicles of oral language, dance, and song. Their central artifacts or objects, are not dimensional at all, and museums that wish to transmit the accuracy of such*

*cultures, or display historical periods for which material evidence is not available, must learn to employ more diverse material.* (Gurian, 2006, p. 40)

No que se refere às coleções etnográficas, é fundamental contextualizá-las, comunicá-las e transmiti-las devidamente:

*[um] sistema de objetos, no sentido amplo do termo, pelo fato de apresentar um lado sensível, visual, auditivo, configura-se em um recurso pedagógico inestimável para uma compreensão rápida e direta de contextos transculturais [...] Configura-se, portanto, como um canal de comunicação privilegiado, já que permite o reconhecimento do outro como diferente de si em suas concepções de mundo, em seu modo de vida e em sua produção material e artística e, ao mesmo tempo, como igual, dono de sensibilidade, inteligência, criatividade, capaz de elaborações sobre aspectos fundamentais da existência humana.* (Vidal, 1995, citado por Athias & Gomes, 2016, p. 360).

É necessário um diálogo interdisciplinar aquando do estudo de objetos e coleções. Isto torna-se cada vez mais indispensável devido a questões colocadas pelo património material e imaterial. Assim, é notória uma melhoria na compreensão e entendimento acerca da própria materialidade, assim como da imaterialidade das respetivas coleções etnográficas:

*Os estudos de cultura material têm sido revitalizados nos últimos anos por abordagens inovadoras da Antropologia e áreas afins. A discussão sobre a noção de identidade, agora pela perspectiva da diferença, impulsionada por fluxos informacionais viabilizados pelas redes tecnológicas de informação, que colocam em interação permanente pessoas, coletivos sociais e étnicos e, portanto, culturas diferenciadas, têm vindo a produzir um movimento de valorização da memória social e étnica.* (Filho, & Porto, 2019, p. 11)

Dessa forma, também a imaterialidade do património cultural, está a ser mais estudada e valorizada. Assim, o interesse direcionado a certas coleções assentes em reservas técnicas, que têm vindo a ser objeto de reflexão também tem prosperado, com a adição a um novo protagonismo desempenhado por diversas comunidades outrora silenciadas ou até oprimidas. Esse protagonismo resulta numa maior intervenção da parte dessas comunidades nos processos museais-antropológicos, em relação às memórias das suas comunidades. Como tal, realiza-se a revisão de diretrizes museológicas, e promove-se uma nova prática onde a interculturalidade, e a museologia compartilhada das coleções torna-se indispensável (Athias & Gomes, 2016).

Por exemplo, alguns museus do Brasil desenvolveram mecanismos diferentes, como a criação de contextos de valorização e de acessibilidade, de forma a intensificar a relação com os povos indígenas:

*Buscaram, desta forma, assegurar-lhes o direito à memória, à cultura, ao tempo, como um dever de gestão compartilhada que procura diminuir a incomensurável distância existente entre as comunidades indígenas contemporâneas e as coleções de cultura material, produzidas pelos seus antepassados.* (Athias & Gomes, 2016, para. 1)

Pretende-se, com estas referências, demonstrar a importância da gestão de acervos

etnográficos e medidas que norteiam a sua musealização e a sua preservação:

*Estudiosos do patrimônio imaterial indígena defendem a necessidade e a urgência da documentação destas manifestações, uma vez que garantem às sociedades ameríndias um espaço no mapa das culturas do mundo. Contudo, o registro em si, não assegura nem a sobrevivência nem a continuidade de uma determinada prática cultural.* (Athias & Gomes, 2016, para. 3).

Como se conclui, só o registro não é suficiente para garantir a sobrevivência dessas manifestações. Na salvaguarda das coleções etnográficas, (tanto de locais fora de Portugal, como, no caso desta dissertação, o Fundo de *Cultura Popular*), o registro é só o começo:

*Consideramos que a ação de documentar acervos etnográficos traduz (...) preocupações (...). Devido à natureza material e simbólica do artefato, informações relevantes não estão explicitamente postas no suporte e em geral não foram devidamente registradas. Entender os sentidos de alguns deles implica ter uma relação sensível com sua materialidade, conhecer sua trajetória enquanto objeto de museu e também em levar em conta aspectos do sistema cultural no qual estiveram inseridos, que muitas vezes é desconhecido e inacessível aos profissionais de museus. Mesmo destacando serem imprescindíveis os procedimentos padrões de identificação, organização e controle de vocabulário, observamos que a leitura e interpretação mínimas de cada objeto requerem, do profissional que realiza sua documentação, o entendimento da natureza do objeto etnográfico, investigações na construção de informações de natureza relacional, bem como uma análise crítica das categorias ocidentais utilizadas para classificá-los e as fundamentais mudanças na forma de interpretá-los.* (Galas, 2016, p. 46 e 47)

O conceito da memória e o contexto antropológico da coleção são fatores importantes a ter em consideração aquando do estudo de coleções. O rigor metodológico, desenvolve-se a partir da contextualização das coleções de uma determinada sociedade e cultura. Por isso, “*o conceito de memória está associado aos de objeto e coleção. Deveria ser bem trabalhado nas diversas formas de descrição de peças.*” (Athias, 2016, p. 2).

Pode ser fácil cair no erro de criar uma narrativa que não traduza o sentido original do objeto, basta selecionar alguém que não participou no processo de formação. Para que tal não aconteça, deve existir uma aproximação do objeto à sua época e espaço geográfico, assim como uma identificação da sua utilidade, do seu uso, da sua descrição e interpretação, algo que pode ser percebido através da realização de fichas museográficas (Athias & Gomes, 2016), criadas com a colaboração e participação das comunidades. O objeto é uma alusão à memória, servindo para a educação e conhecimento.

Como síntese global da observação das opções museológicas e museográficas da SMS e de eventuais melhorias, elaborou-se a tabela seguinte com a sua sistematização:

<b>Fundos Cultura Popular e Ultramarino</b>	<b>Museografia atual</b>	<b>Contributos para nova museografia</b>
<b>Localização na exposição permanente</b>	Vitrine situada no <i>Hall de Entrada</i> , e as restantes no piso 0.	Reunir num mesmo espaço os fundos de cultura popular e ultramarino, como forma de destacar o seu lugar nas coleções e no próprio museu.
<b>Relação com outros núcleos expositivos</b>	As três vitrines do piso 0 estão colocadas junto à área das exposições temporárias, contígua ao corredor que dá à acesso à exposição de arqueologia.	Poderia ser preparado um local próprio para as vitrines, que permitisse concentrar a informação e potenciar a sua exposição.
<b>Dispositivos de exposição</b>	Vitrines.	Vitrines, mesas e outros suportes. Poderia ser interessante utilizar outros suportes para os objetos (suportes verticais para máscaras, por exemplo, mesas para certos adereços, permitindo uma visibilidade diferente, embora devidamente resguardados.
<b>Distribuição das peças</b>	Os objetos distribuem-se de forma aparentemente aleatória.	Reforçar os critérios de organização e distribuição dos objetos: colocar o mesmo número de objetos de cada Fundo em cada prateleira, de forma a equilibrar a exposição; distribuir os objetos de cada Fundo, em função do seu caráter - utilitários, decorativos, musicais.
<b>Tipo de informação</b>	Texto descritivo simples acerca do espólio de Etnografia.	Optar por uma descrição pormenorizada de cada objeto, com a explicação do contexto de produção e utilização, bem como sobre os aspetos simbólicos e culturais (iconografia/iconologia).
<b>Suportes de informação</b>	O texto descritivo situa-se atrás da vitrine do <i>Hall de Entrada</i> .	Painéis informativos (visuais e escritos) que documentem práticas, contextos de produção e de utilização dos objetos; suportes verticais ou suspensos; ecrãs de projeção para informação visual e filmica; espaços de escuta para informação auditiva.
<b>Modelo de exposição</b>	Acentua o caráter de obras de arte dos objetos.	Acentuaria o caráter etnográfico dos objetos.

Tabela 4 – Proposta de contributos sobre a museografia na SMS. Fonte: Autora.

## 5. RESTAURO PONTUAL DE TRÊS PEÇAS DAS COLEÇÕES

Todas as imagens referentes ao processo de restauro pontual das três peças estão presentes no Apêndice 3 – Restauro de três peças da coleção.

Os ideais de Cesare Brandi, o teórico do restauro, desempenharam o seu papel crucial na seleção do processo executado, sendo que o mesmo refere que o restauro de uma obra de arte deve ter em consideração tanto o seu valor histórico como o valor estético, e que o restaurador deve ter, além da atividade técnica, uma atividade interpretativa e criativa. Brandi atribui imenso valor à autenticidade da obra, e que esta não deve ser entendida apenas pela procura da condição original da obra de arte, mas também um entendimento do seu valor artístico, e da sua essência. O autor diz-nos que:

*Uma vez esclarecido este ponto, não será fonte de surpresa extrair o seguinte corolário: qualquer comportamento em relação à obra de arte, incluindo aí a intervenção de restauro, depende de ter havido o reconhecimento ou não da obra de arte como obra de arte. (Brandi, 2006), p. 3)*

Assim sendo, durante todo este processo, procurou-se sempre respeitar a estrutura e leitura visual da obra artística, e como tal, a sua estética.

No entanto, é importante mencionar que estes são objetos de cariz etnográfico, e, portanto, não são exclusivamente obras de arte; apesar de serem artísticas, são peças cuja simbologia poderá superiorizar-se ao seu aspeto material. Não refiro isto no sentido em que é válido alterar a estética do objeto (considero precisamente o oposto: se a estética for alterada, pode vir a ser sentido que o seu significado também alterou, ou esmoreceu), mas apenas para salientar a importância da dimensão simbólica e cultural da peça:

*O objecto etnográfico não constitui uma simples entidade estética – ele é portador de toda uma carga funcional e ritual que é necessário compreender, de forma a que dele se possa ter um completo entendimento e fruição. Esta característica específica dos bens etnográficos obriga a que estes sejam sujeitos uma pesquisa contínua e documentada, num processo que deve acompanhar o objecto desde a sua recolha e integração nas colecções do museu, passando pela exposição ao público e continuando, em muitos casos, para além dela. (Jorge, 2008, p. 69)*

Segundo uma perspectiva contemporânea, as intervenções de conservação e restauro passaram a privilegiar a preservação da autenticidade material dos objetos, ao contrário das práticas anteriores, que se caracterizavam por uma abordagem mais intrusiva e uniformizadora, frequentemente orientada para a reposição do aspeto original da peça, através da substituição integral de elementos danificados e da aplicação de repinte. Atualmente, valoriza-se a integridade histórica e material do objeto, mesmo quando este apresenta sinais de deterioração, considerando-se que tais marcas podem fornecer informações relevantes sobre a sua trajetória e contexto. Assim, defende-se uma intervenção mínima, que recorra a materiais reversíveis e distintos dos originais

— por exemplo, com tonalidades ligeiramente diferentes — permitindo uma fácil identificação e eventual remoção das áreas intervencionadas. Além disso, os materiais utilizados devem possuir estabilidade química, de forma a não comprometer a integridade dos elementos originais nem acelerar processos de degradação. Importa ainda assinalar que o restauro, embora ainda praticado, restringe-se essencialmente à reconstituição de peças fragmentadas (reconstituição volumétrica) ou à reintegração de componentes imprescindíveis à sua correta interpretação (reintegração cromática) (Jorge, 2008).

Os tratamentos descritos visaram a preservação e conservação do objeto sendo que foram realizados tanto no suporte da obra, como na superfície da mesma. No âmbito do plano de conservação e restauro levado a cabo, cada ação foi cuidadosamente ponderada à luz das questões éticas inerentes à preservação de bens etnográficos.

A este respeito, Stephen Mellor destaca a necessidade de tratar este tipo de património, em especial o de origem africana, com respeito pelas suas dimensões rituais e simbólicas. Alguns objetos podem estar associados a prescrições religiosas que condicionam a sua exposição ou manuseamento. Mellor propõe, ainda, que os profissionais da conservação e restauro reflitam sobre outras questões éticas pertinentes, que se revelam particularmente relevantes no enquadramento deste trabalho:

*Should we secure loose and detached fragments of sacrificial patination on a Bamana Komo headdress, when the amount and thickness of this incrustation are directly related to the degree and effectiveness of its cultural power? Should we mend the shattered arm on a Kongo nkisi figure, when culturally, destroying the object might be the only way to mitigate its unrestrainable power? (Mellor, 1992, p. 3)*

É reconhecido que determinados objetos podem perder parte do seu significado ou informação contextual caso sejam removidas *patines* funcionais, como resíduos orgânicos provenientes de práticas rituais ou do manuseamento do artefacto. Nesse sentido, defende-se que as ações de conservação e restauro devem ser cuidadosamente planeadas, de modo a salvaguardar este tipo de vestígios, pois constituem elementos relevantes para a compreensão do percurso do objeto. Do mesmo modo, importa respeitar e preservar intervenções efetuadas pelos próprios utilizadores, conhecidas como restauros etnográficos, uma vez que estas modificações representam testemunhos significativos da história material e simbólica do artefacto (Jorge, 2008). E Mellor acrescenta:

*To care for African objects in a manner that respects their aesthetic, formal, contextual, and nontangible attributes, conservators must remain vigilantly informed about African cultures. This can be a formidable task, particularly when we are confronted with objects for which the historical and contextual records are incomplete. However, by pursuing dialogues with Africanists, anthropologists, art historians, and Africans and by studying pertinent literature from dissertation studies to catalogues raisonnés, conservators can constantly refine their understanding of African objects. When conservators are prepared to make informed conservation decisions concerning treatment and exhibition and offer*

*enlightened opinions regarding acquisitions, deaccessioning, or even repatriation, then they will be assured that they have treated these objects with dignity.* (Mellor, 1992, p. 14)

As atividades de conservação e restauro de uma coleção museológica devem ser precedidas por um estudo preliminar tão abrangente quanto possível, contemplando, nomeadamente: o contexto de recolha dos artefactos; o seu percurso histórico; a caracterização dos materiais que os compõem; as condições ambientais a que foram sujeitos ao longo do tempo; bem como as condições ideais para a sua preservação futura (Jorge, 2008).

A presença simultânea de múltiplos materiais e patologias num mesmo objeto coloca desafios significativos à intervenção. Torna-se, por isso, essencial encontrar soluções que promovam um equilíbrio entre as exigências específicas de cada material. Deste modo, cada objeto deverá ser considerado como uma entidade singular, com problemáticas próprias, exigindo-se, por conseguinte, a definição de uma proposta de intervenção personalizada e adequada às suas particularidades (Jorge, 2008).

As peças dos Fundo Ultramarino e Fundo de Cultura Popular, são de cariz museológico e etnográfico, o que pressupõe que, aliado ao facto de se justificar a realização da intervenção mínima de forma diferenciada (para que se perceba o que é original e o que não é), também é necessário ter especial cuidado para não alterar o valor do objeto. Assim sendo, e como contextualizado anteriormente, decidiu-se efetuar uma intervenção de conservação e restauro pontual que foi possível realizar em três objetos. As imagens do processo da intervenção estão presentes no Apêndice 4 - Conservação e Restauro

#### ET-463 Presépio

Além de acumulação de sujidade superficial, o objeto apresentava algumas fissuras ao redor dos animais representados, sendo que a figura de Nossa Senhora, pelos relatos da ficha de inventário anterior, destacou completamente, tendo sido utilizado um adesivo para que ela se mantivesse na base. Além disso, os fios de metal, presentes na estrela maior, estavam, em algumas zonas, com a pintura em destacamento, e com alguma oxidação. Notavam-se também lacunas ao nível da camada de preparação e da camada cromática.

O primeiro passo passou pela remoção dos excessos do adesivo de intervenções anteriores, colocado na fissura da Nossa Senhora e do Menino Jesus, que resultou da utilização de um bisturi. De seguida, aplicou-se o adesivo Paraloid B72® diluído em Acetona®, nas mesmas zonas fissurais, de forma a reforçar a adesão das figuras ao suporte. É importante referir que o adesivo (assim como todos os materiais aplicados no objeto) é escolhido mediante características de reversibilidade e compatibilidade para com o material original. Portanto, é relevante se pode ser removido caso amareleça ou cause qualquer outro tipo de reação no objeto, e se é compatível com as características do material original. Além disso, fatores como a estabilidade, a transparência,

assim como a resistência, também são considerados.



Fig. 23- ET-463 *Presépio*. 1965, Oficina do Oleiro Mistério, Barcelos. Fonte: Arquivo Digital - SMS, 2024.

Caso se note que a leitura visual da peça está a ser perturbada pela existência de lacunas, deve-se realizar o preenchimento das mesmas, utilizando um material cujas propriedades sejam compatíveis com o material original, e portanto, neste caso, procedeu-se à utilização da massa de preenchimento Milliput®, por ser de fácil utilização e por não quebrar ao aplicar em fissuras de maiores dimensões, como poderia ser o caso do Modostuc®. Para tornar a aplicação da massa mais eficaz (a massa é espessa e os locais onde a mesma teve de ser aplicada não eram de fácil acesso pela existência de várias figuras), utilizou-se Álcool®, revestindo a superfície da mesma, através de um pincel. A diluição facilitou a aplicação da massa. Removeram-se excessos com um cotonete.

A presença de lacunas levanta questões ao conservador-restaurador na medida em que tem de decidir realizar o seu preenchimento ou não, percebendo se as mesmas interferem com a leitura visual da obra. Caso seja decidido que se devem preencher, esse passo tem de ser efetuado com a devida coerência: se uma lacuna é preenchida, porque é que a outra deve ou não deve ser? No caso, o passo coerente a seguir foi o preenchimento das lacunas a nível da camada de preparação, sendo que as mesmas interferem com a leitura visual da obra, e com a própria estabilidade da estrutura. Após a secagem da massa, a mesma tem de ser lixada e polida, de forma a resultar numa superfície regular, para produzir melhores resultados estéticos. As lixas utilizadas foram as P1000, P600, P180 e P100.

A reintegração cromática, que foi o passo subsequente, toma várias formas, e é algo importante para a leitura da obra. Optou-se pela reintegração cromática diferenciada (com a

utilização de um sub-tom), uma vez que se pretende eliminar interferências visuais, mas respeitando sempre o original, evidenciando-o. Como tal, procurou-se o tom mais adequado, e fez-se uma reintegração pontual, nas zonas das massas de preenchimento, e nas lacunas ao nível da camada cromática, sendo que a aplicação do pigmento com o aglutinante, por ser uma mistura com viscosidade e relevo, iguala ao relevo da camada cromática envolvente. Assim, decidiu-se utilizar pigmentos puros e um aglutinante próprio, composto por Goma Arábica®, Preventol® a 5% e Água Destilada®. Tomou-se a seguinte decisão porque dessa forma sabe-se totalmente o que se está a utilizar, e assim, o processo de reação dos pigmentos ao longo dos anos, confirmando a segurança da sua utilização. Os pigmentos foram os seguintes: Amarelo Cadmio PY34; Laranja Cadmio PO20; Preto Óxido de ferro PK11; Amarelo Ocre PY42; Vermelho Óxido de ferro PR101; Siena Queimada Pbr7; Sombra Natural PBr7, Azul Cobalto PB28; Óxido de ferro hidratado PG18, e Branco de Titânio PW6. É de notar que a cerâmica em questão absorve imenso os pigmentos e, portanto, foram aplicadas várias camadas para alcançar um sub-tom mais próximo dos tons originais.



Fig. 24 - ET-463 Presépio. Vistas finais após o restauro. Fonte: Fotografia da autora de 01/06/2025.

Fig. 25 – Vistas finais após o restauro. Pormenor. Fonte: Fotografia da autora de 01/06/2025.

Relativamente à aplicação da camada da proteção: a mesma irá estabilizar a massa de preenchimento utilizada e a camada cromática, e atuará como barreira protetora contra os fatores ambientais, protegendo também “contra” intervenções futuras, que com o verniz, não serão tão invasivas para a obra. Em geral, preservará o objeto e os materiais constituintes. No caso, foi utilizada uma mistura de cera microcristalina® e Paraloid B72®, sendo que a adição do solvente permitirá o corte do brilho da cera (a camada cromática original é opaca).

### ET-491 Pente Garfo

Nesta peça, constatava-se a perda de material na orelha da figura representada no remate superior do objeto.



**Fig. 26 - ET-491 Pente Garfo.** Séc. XX, Angola. Aspeto geral. Fonte: Arquivo Digital - SMS, 2024.  
**Fig. 27 - ET-491 Pente Garfo.** Séc. XX, Angola. Pormenor. Fonte: Fotografia da autora de 06/11/2024.

De forma a devolver a homogeneidade no que toca à leitura visual da obra, procedeu-se à reconstituição volumétrica. Assim, utiliza-se um material semelhante às propriedades da madeira original, mas que também seja compatível ao seu fim e, portanto, a densidade da madeira, é um fator importante a ter em consideração. Neste caso utilizou-se madeira, mas também se podem utilizar pastas de preenchimento.

Assim, tentei replicar a orelha original com a utilização da balsa® (madeira com baixa densidade), e para a colocação da mesma, fez-se um pequeno corte na base utilizando um bisturi®.



**Fig. 28 - À ESQUERDA:** Orelha com cavilha e PVA. Fonte: Fotografia da autora de 08/05/2025  
**Fig. 29- À DIREITA:** PVA na lacuna. Fonte: Fotografia da autora de 08/05/2025

Para a criação da orelha iniciou-se com um bloco de balsa®, onde se desenhou o formato da orelha e foi-se desbastando a madeira até se obter um formato aproximado. Após isso, utilizaram-se as lixas descritas anteriormente, e também o minicraft®, de forma a acentuar o

formato pretendido.

Na base da orelha com material em falta, realizou-se um furo, utilizando o minicraft®. De forma a assegurar a estabilidade da orelha replicada, decidiu-se, também com balsa®, cortar uma espécie de “cavilha”, reforçando a união com a utilização do adesivo de Acetato Polivinilo-PVA® (o adesivo selecionado tem PH neutro, de modo que o mesmo não danifica a madeira), que se aplicou, com recurso a pincel, na zona da lacuna da balsa® e da madeira original. Após isso, a madeira balsa® foi colocada. Utilizou-se, para a realização de pormenores, Aguaplast®, uma espécie de massa com velatura de madeira, reforçada com microfibras de vidro. A massa também reforçou a estabilidade da reconstituição volumétrica, sendo que ao secar atribui-lhe uma rigidez que a sustenta no local, não sendo maleável.

Procura-se sempre preservar o aspeto original do objeto e nunca perturbar a leitura visual do mesmo. Nesta linha de pensamento, perante a diferença de tonalidade entre a madeira balsa® (bastante clara), e o objeto original, aplicou-se a reintegração cromática. Para tal, regemo-nos pelo mesmo raciocínio que a intervenção anterior, utilizando os pigmentos Siena Queimada Pbr7 e Sombra Natural PBr7, diluídos na solução descrita da intervenção no presépio. Recorrendo à utilização de um pincel, suaves velaturas de cor foram realizadas sobre a balsa®, de forma que, com a sua acumulação, se chegasse ao sub-tom pretendido. A reintegração foi diferenciada, uma vez que se procurou evidenciá-la, para que se notasse a diferença entre o material original e a reconstituição volumétrica e reintegração cromática realizada.

Para a camada de proteção utilizou-se cera microcristalina® diluída em White Spirit®.



Fig. 30 - Vista final após o restauro. Fonte: Fotografia da autora de 01/06/2025.

Fig. 31 - Vista final após o restauro. Fonte: Fotografia da autora de 01/06/2025.

### ET-601 Subida ao Bacalhau (jogo tradicional)

O mastro desta peça apresentava instabilidade, pelo que a intervenção se regeu pela necessidade de resolver este dano.

Assim sendo, utilizou-se o adesivo de Acetato Polivinilo-PVA®, que, com o pincel, se

colocou ao redor da base do mastro. De seguida, de forma a dissimular as zonas com o adesivo, realizou-se uma reintegração pontual sobre as mesmas, com o pigmento Óxido de ferro hidratado PG18, misturado na mesma solução utilizada nas intervenções anteriores.

Para a camada de proteção, por se tratar de cerâmica sem brilho, foi utilizada a mistura de cera microcristalina® e Paraloid B72®.



**Fig. 32-** *ET-601 Subida ao Bacalhau (jogo tradicional). Séc. XX, Barcelos. Fonte: Arquivo Digital-SMS, 2024.*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o primeiro capítulo, e ao longo da dissertação, abordei o significado que o património imaterial pode acarretar, levantando diversas questões. Seria utópico conservarmos algo que parece não ter existência concreta, algo intangível? Como proceder face a esta realidade patrimonial?

Para a compreensão do tema, tentou-se demonstrar a importância da imaterialidade como parte identitária de uma comunidade, através de um paralelismo com o conceito de Não-lugares, de forma a sublinhar a importância de preservar lugares com identidade, alma e carácter únicos.

Laurajane Smith fala-nos da imaterialidade como experiências, mas qual é o limite para não interferirmos na decadência natural das mesmas? Esses eram os receios como conservadora-restauradora: não ultrapassar a linha ténue entre conservar algo e estar a alterar o rumo natural das coisas. No que se refere ao património imaterial, a inclusão e a participação das comunidades como partes ativas na inventariação, interpretação e preservação, são boas normativas a seguir. A responsabilidade, assim, é partilhada, sendo que a seleção do património será coletiva e mais representativa, como o excerto seguinte atesta:

*Hans FÜRST refere a importância dos estudos em cultura material enquanto complemento dos registos escritos e orais obtidos na investigação antropológica. O autor não considera os artefactos enquanto fontes mais objectivas de informação, mas defende que estes contêm elementos que muitas vezes “escapam” aos registos tradicionais. Gaynor Kavanagh vai mais longe, ao considerar que os registos escritos apresentam muitas vezes uma visão parcial, produzida por uma classe média-alta letrada ocidental. Os objectos etnográficos tornam-se assim indicadores importantes das realidades, ideologias ou até mesmo da posição social de uma imensa massa iletrada ou culturalmente distinta, cuja voz não foi directamente registada para a posteridade. Neste campo, funcionam como poderosos indicadores os materiais, estrutura e técnicas de construção do objecto, bem como a função e significados que lhe eram atribuídos. (Jorge, 2008, p.70)*

Na dissertação estas questões teóricas foram tratadas em relação ao acervo específico de uma instituição museológica – o Museu da Sociedade Martins Sarmiento – concretamente, os seus Fundo de Cultura Popular e Fundo Ultramarino. Procurou-se a sua caracterização e o levantamento de questões pertinentes relacionadas com a sua inventariação, exposição e restauro.

No caso do Fundo Ultramarino, os objetos são decorativos, ou seja, embora utilizados para representar certas figuras e certos ambientes (seja uma mãe, um Soba, um grupo étnico), nenhum deles foi utilizado em ambientes ritualísticos ou outros contextos culturais. Assim, estamos perante objetos que possuem valor imaterial, sem possuírem a dimensão de um objeto “original” de que são uma espécie de réplicas. Estes objetos não remetem diretamente para qualquer manifestação tradicional, ligada a usos próprios de uma comunidade, mas resultam apenas da vontade de produzir um objeto (para venda) que evoque um enquadramento e um significado específicos. Por outro lado, os modos de fazer – elaborar e produzir os objetos – constituem

práticas ancestrais, com recurso a materiais e modelos, que são parte da sua imaterialidade. No entanto, tendo sido doados por alguém que os adquiriu localmente e que conheceu a cultura de origem, eles possuem um valor de experiência – a do tempo colonial – e para a instituição que os recebeu adquirem valor patrimonial, material e imaterial.

No caso do Fundo de Cultura Popular, a maior parte das figuras remete para contextos culturais bem conhecidos: música (as bandas com os instrumentos), casamento (representação da cerimónia, ou objetos que se oferecem para pedir em casamento), jogos/festas, e rural/quotidiano (pastor com ovelhas). Estes temas da cultura popular fazem alusão a situações comuns: trabalhar, comer, beber, dançar, cantar, rezar e casar. Aqui a dimensão imaterial é também relativa aos processos de fabrico e modos decorativos tradicionais que os objetos continuam a apresentar.

A dissertação revelou como é desafiante manter uma exposição e trabalhar com um acervo deste cariz, e como as práticas de inventário são um ponto crucial neste processo. Estas, entendemos hoje, valorizam a produção e o acesso à informação, para fundamentar e viabilizar as novas conceções de bens culturais como património, tendo por base critérios e procedimentos que permitam compartilhar o saber, refletindo o movimento da sociedade em prol da democratização dos processos de seleção e construção do património cultural. É o que preconiza a agenda *Voices of Culture* da Comissão Europeia:

*We believe that participatory governance can be the driver for change, radical transformation and innovation in the management and governance of cultural institutions in Europe. Citizens cannot be kept apart from participating in the protection and preservation of European heritage. Far from the absolutist maxim “Everything for the people; nothing by the people”, governments in Europe should promote citizen participation in the government and management of cultural heritage in order for people to be able to take care of their own cultural wealth. Participatory governance in the cultural sector could be the first step towards promoting shared governance in other sectors in society. It could be at the forefront of public participation in the governance of governmental institutions, regardless of the social area they are working on. Citizens today are demanding more direct participation in the decision-making process of managing governmental institutions. Voting is not enough. (Voices of Culture, 2015, p. 4)*

O inventário e a museologia participativa são conceitos importantes que deverão ser cada vez mais implementados. O inventário, assim, destina-se “ao público em geral e [é] inserid[o] numa política pública de identificação, valorização e discussão sobre o património cultural de grupos e comunidades.” (Creolezio, 2019, p.73) Sublinha-se que uma das principais contribuições desta metodologia aberta reside na valorização do papel central da comunidade nos processos “de escolha, inventário, descrição e classificação do seu património cultural”. (Creolezio, 2019, p.73) Assim, ao prescindir da formalização de acordos institucionais ou da criação de vínculos oficiais para o registo de bens culturais, os grupos culturais passam a dispor de uma maior autonomia para reconhecer e promover as suas próprias referências culturais (Creolezio, 2019).

Concluir esta reflexão em torno dos Fundos Ultramarino e de Cultura Popular implica considerar o que foi proposto e efetivamente concretizado nas três dimensões fundamentais da dissertação: a revisão do inventário, a análise das opções museográficas e o restauro das coleções. Cada uma destas áreas revelou potencialidades distintas, mas também um conjunto de limitações e desafios estruturais que importa problematizar à luz das teorias e boas práticas atualmente recomendadas no âmbito da gestão de coleções etnográficas.

No que respeita à revisão do inventário, a proposta inicial previu um levantamento atualizado das peças pertencentes a ambos os fundos, com o objetivo de sistematizar a informação existente e corrigir lacunas e inconsistências herdadas de fichas anteriores. Embora tenha sido possível realizar um trabalho significativo de identificação e reclassificação de objetos, nomeadamente no que se refere à sua proveniência, tipologia e iconografia/iconologia, surgiram entraves à plena eficácia deste processo. A ausência de documentação sobre a recolha original, bem como a fragmentação dos registos disponíveis, e a falta de resposta por parte de possíveis entrevistados, dificultou a reconstrução de trajetórias culturais e sociais das peças, afetando a sua interpretação crítica.

Em relação às opções museográficas, constatou-se que tanto o Fundo Ultramarino como o Fundo de Cultura Popular foram condicionados por narrativas expositivas marcadas por leituras sumárias, mantendo-se reféns de uma estética da “curiosidade” ou de uma simplificação das dinâmicas culturais representadas. A falta de envolvimento das comunidades de origem e a escassez de abordagens colaborativas comprometem a construção de uma museografia verdadeiramente dialógica e contemporânea, que valorize a pluralidade de significados e usos associados aos objetos etnográficos.

No domínio da conservação e restauro, os trabalhos realizados revelaram a necessidade de preservar a integridade material dos objetos e o respeito pela sua dimensão simbólica e imaterial. Assim, emergiu a consciência de que, no contexto das coleções etnográficas, o restauro deve ser informado por uma leitura cultural sensível às especificidades das matérias-primas, das técnicas de fabrico e dos valores atribuídos pelos contextos de origem, evitando intervenções que desvirtuem a autenticidade ou o significado cultural dos objetos.

A reflexão em torno do património imaterial foi particularmente reveladora das distâncias entre os princípios teóricos e a prática museológica. A valorização da oralidade, das técnicas tradicionais, das performances e dos modos de vida associados aos objetos nem sempre encontra tradução nas instituições museológicas. A dificuldade de operacionalizar o que a teoria propõe advém, em parte, da própria estrutura institucional dos museus e arquivos, ainda muito centrada no objeto como evidência material e menos preparada para lidar com processos vivos e dinâmicos. Esta limitação é agravada pela ausência de recursos humanos especializados e pela dificuldade

em estabelecer parcerias sustentadas com os detentores de saberes tradicionais.

No caso concreto dos Fundos Ultramarino e de Cultura Popular, os obstáculos manifestaram-se na falta de contextualização histórica e antropológica dos acervos, na escassez de políticas de salvaguarda com práticas de conservação preventiva a longo prazo e na inexistência de um diálogo efetivo com as comunidades envolvidas – quer aquelas que deram origem aos objetos, quer aquelas que hoje os poderiam reinterpretar criticamente. A herança de práticas museológicas desatualizadas e a persistência de visões centradas no “exotismo” ou na “tradição congelada” impõem um desafio epistemológico e ético à revalorização destas coleções.

Se fosse possível dar continuidade a este trabalho, considerar-se-ia essencial colocar em prática algumas estratégias propostas de reinterpretação participativa dos acervos, integrando metodologias colaborativas com as comunidades de origem e promovendo a coautoria na produção de conhecimento museológico. Paralelamente, seria prioritário investir no desenvolvimento de todo o inventário, bem como na articulação de equipas técnicas multidisciplinares, e no diálogo com representantes das práticas. Só assim se poderá ultrapassar o hiato entre teoria e prática, promovendo uma museologia crítica, inclusiva e socialmente comprometida com a diversidade cultural.

Apesar de constar elementos críticos, importa salientar que tanto o período de estágio como o de investigação relativo a todos os temas da dissertação, foram considerados uma experiência extremamente interessante e enriquecedora.

## REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA

- Alarcão, C. (s.d.). *Prevenir para preservar o património museológico*. Museu Municipal de Faro.
- Almeida, C. A. F. (1993). Património- Riegl e Hoje. *Revista da Faculdade de Letras*.  
<https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/5694>
- Alves, V. M., Brito, W., Cafede Moura, M., Charlier, P., Chaves, R., Cunha Leal, J., Mestre, M., Neves, J., Pinto dos Santos, M., Porto, N., Saraiva, T., Silva, M. C. da, & Souto, E. (2024). *Problemas do Primitivismo: A partir de Portugal*. A Oficina CIPRL/CIAJG; DOCUMENTA.
- Amaral, J. R. (2011). *Gestão de acervos: Proposta de abordagem para a organização de reservas*. (Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa). Repositório Institucional da UNL. <http://hdl.handle.net/10362/7244>
- Amaral, J., Camacho, C., Carvalho, G., Dias, M. N., Mineiro, C., Portugal, Ministério da Cultura., Sousa, C. B., Tissot, M. (2007). *Temas de Museologia: Plano de Conservação Preventiva. Bases orientadoras, normas e procedimentos*. Instituto dos Museus e da Conservação Palácio Nacional da Ajuda. ISBN: 978-972-776-322-1
- Athias, R. & Gomes, A. O. (2016). *Coleções Etnográficas, museus indígenas e processos museológicos*. UFPE
- Augé, M. (1992). *Não- Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papyrus Editora.
- Bacharach, J., & Neutzlinger, K. (2012). Chapter 3: Preservation: Getting started. In National Park Service (Ed.), *Museum handbook part I: Museum collections* (pp. 3.1–3.27). National Park Service.  
<https://www.nps.gov/museum/publications/MHI/Chap3.pdf>
- Bernstein, B. (1992). Collaborative Strategies for the Preservation of North American Indian Material Culture. *Journal of the American Institute for Conservation*. 31(1), 23–29.  
<https://doi.org/10.2307/3179609>
- Bertrand, Clara M. F. (2009). *Património Cultural Imaterial. Proposta de uma Metodologia de Inventariação*. [Dissertação de Mestrado]. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa.  
<http://hdl.handle.net/10400.5/3034>
- Bortolotto, C. (2017). Placing Intangible Cultural Heritage, Owning Tradition, Affirming Sovereignty: The Role of Spatiality in the Practice of the 2003 Convention. In Michelle L. Stefano and Peter Davis (eds.) *The Routledge Companion to Intangible Cultural Heritage* (pp.46–58). Routledge.
- Bortolotto, C. (2017). Affirming Sovereignty: The Role of Spatiality in the Practice of the 2003 Convention. In Michelle L. Stefano and Peter Davis (eds.) *The Routledge Companion to Intangible Cultural Heritage* (pp.46–58). Routledge.
- Botas, A. I. B. (2013). *As Máscaras Bijagó do Museu Nacional de Etnologia. Questões em torno da informatização do inventário de coleções*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. Repositório Universidade Nova.  
<http://hdl.handle.net/10362/10642>
- Boylan, P. J. (2004). *Como gerir um museu: Manual prático*. ICOM - Conselho Internacional de Museus.  
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184713>
- Brandi, C. (2006). *Teoria do Restauro*. Amadora: Orion
- Campos, A. M., Ferreira da Costa, P., & Pais de Brito, J. (2000). *Normas de inventário: Alfaia Agrícola, Etnologia*. Museu Nacional de Etnologia / Instituto dos Museus e da Conservação.  
<https://biblioteca.patrimoniocultural.gov.pt/Catalogo/winlibimg.aspx?key=&doc=35948&img=8178>
- Cândido, M. I. (2006). *Documentação Museológica. Cadernos de Diretrizes Museológicas I*. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura, Superintendência de Museus. (33-79)

- Cardoso, M. (1970). Os Inéditos de Martins Sarmiento. *Revista de Guimarães*. 80(1-2), 5-10.  
<https://www.csarmiento.uminho.pt/site/s/rgmr/item/57811#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Cardoso, C. D. L. (2019). *Artes Tradicionais e os seus Mestres Artesãos: Olaria e Figurado de Barcelos*. Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação.
- Cardoso, M. (1950). Monumentos Arqueológicos da Sociedade Martins Sarmiento. *Revista de Guimarães*. 60(3-4), 405-486.  
<https://www.csarmiento.uminho.pt/site/s/rgmr/item/56451#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Cardoso, M. (1970). Exposição de arte africana na Sociedade Martins Sarmiento. *Revista de Guimarães*. 80(3-4), 413-416.  
<https://www.csarmiento.uminho.pt/site/s/rgmr/item/57852#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Carneiro, C. (2014, 09, 15). Culturais, Províncias, Tradições, Trás-Os-Montes. Portugal num Mapa. <https://www.portugalnummapa.com/caretos/>
- Carvalho, M. J. V. de. (2007). *Normas de Inventário, Escultura, Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Instituto dos Museus e da Conservação.  
<https://icomos.pt/images/pdfs/2021/50%20Carta%20interpreta%C3%A7%C3%A3o%20e%20apresenta%C3%A7%C3%A3o%20s%C3%ADtios%20-%20ICOMOS%202008.pdf>
- Casa de Sarmiento. (2024). *Localização dos Monumentos da Sociedade Martins Sarmiento*.  
<https://www.csarmiento.uminho.pt/site/s/sms/page/sitios>
- Casa de Sarmiento. (s.d.). *Revista de Guimarães*.  
<https://www.csarmiento.uminho.pt/revista-de-guimaraes/>
- Casanovas, L. E. (2009). *A Conservação Preventiva: O Conceito, A Sua Evolução e Enquadramento. A Classificação dos Fatores de Degradação*. Universidade Nova de Lisboa, Escola Superior de Conservação e Restauro.
- Catálogo do Museu de Martins Sarmiento. Secção de Etnografia*. (1967). Sociedade Martins Sarmiento.
- Catálogo do Museu de Martins Sarmiento. Secção de Etnografia* (1981). Sociedade Martins Sarmiento.
- CEARTE. (2014). *Caderno de Especificações para a Certificação*. Câmara Municipal de Barcelos.  
[https://www.cearte.pt/public/media.501711554/files/gpao/191\\_CE\\_Figurado-Barcelos\\_20191127.pdf](https://www.cearte.pt/public/media.501711554/files/gpao/191_CE_Figurado-Barcelos_20191127.pdf)
- CIAJG. (s.d.). *Sobre*.  
<https://www.ciajg.pt/sobre/#anchor=cRIIdwtGcFofl>
- Coelho, V. (2015). A classificação etnográfica dos povos de Angola (1.<sup>a</sup> parte). *Mulemba*. 5(9), 203-220.  
<https://doi.org/10.4000/mulemba.473>
- Collections Trust. (2016). *SPECTRUM 4.0: o padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido*. Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Creolezio, T. (2019). *Inventários participativos e planeamento museológico: aproximações entre museu, comunidade e património cultural*. [Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação Interunidades em Museologia]. Universidade de São Paulo.
- De Cesari, C. (2012). Thinking through heritage regimes. In R. Bendix et al. (Eds.), *Heritage regimes and the state* (pp. 399–413). Universitätsverlag Göttingen.  
<https://doi.org/10.4000/BOOKS.GUP.409>
- Duarte, S. (2019). *Coleção Etnográfica – Doação José de Guimarães*. [Não publicado]
- Duran, D. & Herráez, J. (2020). *Guía para la elaboración e implantación de planes de conservación preventiva*. Ministerio de Cultura y Deporte.
- Edwards, A. C. (1958, January). *Social anatomy of the Maiacas* [Review of the book *Anatomia social dos Maiacas* by Mário Milheiros]. *Africa: Journal of the International African Institute*. 28, 65-66.  
<https://doi.org/10.2307/1156575>

- El-Shawan Castelo-Branco, S., & Sánchez-Carretero, C. (2023). Intangible Cultural Heritage and State Regimes in Portugal and Spain. In M. Machin-Autenrieth, S. El-Shawan Castelo-Branco, & S. Llano (Eds.), *Music and the Making of Portugal and Spain* (pp. 228–246). University of Illinois Press.  
<https://www.jstor.org/stable/10.5406/jj.6305470.16>
- European Commission. (2015). *Voices of culture. Brainstorming report: Participatory governance in cultural heritage* (July 2015).  
[https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/docs/voices-of-culture/voices-of-culture-brainstorming-report-participatory-governance-cultural-heritage-2015\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/docs/voices-of-culture/voices-of-culture-brainstorming-report-participatory-governance-cultural-heritage-2015_en.pdf)
- Exposição/Inventário de Artesanato: Olaria Popular. Com peças da Penha e da Citânia de Briteiros.* (1995). S.M.S.
- Fernandes, M. I. (2003). De barro se faz memória. In M. I. Fernandes et al. (Eds.), *Olaria portuguesa: do fazer ao usar*. Assírio e Alvim.
- Fernandes, M. I. (2005). Rosa Ramalho: as minhas mãos são o nosso mundo. In I. M. Fernandes et al. (Eds.), *Figurado português, de santos e diabos está o mundo cheio*. Civilização Editora.
- Filho, M. F. L., & Porto, N. (2019). *Coleções étnicas e museologia compartilhada*. Universidade Federal de Goiás.
- Galas, D. M. dos S. (2016). O som do silêncio: *Ecos e rastros documentais de vinte e seis esculturas afro da coleção Estácio de Lima* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia]. Repositório Institucional da UFBA.
- Grant, A., Nieuwenhuis, J., & Petersen, T. (1995). *International Guidelines for Museum Object Information: The CIDOC Information Categories*. International Committee for Documentation of the International Council of Museums.  
<https://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/guidelines1995.pdf>
- Gurian, E. H. (2006). *Civilizing the museum*. Routledge.
- ICCROM (International Centre for the study of the preservation and restoration of cultural property). (2016). *Guia de gestão de risco para o patrimônio museológico*. Governo Canadense. Programa IberoMuseus.
- ICOM (Conselho Internacional de Museus). (2010). *Manual de Normas: documentando os acervos africanos* (M. L. M. Silva, & P. A. Santos, Trad.). Cadernos de Sociomuseologia. 36.  
<https://recil.ulusofona.pt/items/5eb51d94-df80-4992-b502-34cc86ca157d>
- ICOM International Committee for Documentation (CIDOC). (2014). *Declaration of principles of documentation in museums and International guidelines for museum object information: Information categories of the International Committee for Documentation (CIDOC-ICOM)* [Declaração de princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos de museus: categorias de informação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC-ICOM)]. Grant, A., Nieuwenhuis, J., & Petersen, T. (Eds.). Bottallo, M. (Trad.). São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do estado de São Paulo.  
<https://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/CIDOC-Declaracao-de-principios.pdf>
- ICOMOS. (2008). *Carta sobre a interpretação e a apresentação de sítios culturais*. Quebeque (Canadá).  
<https://icomos.pt/images/pdfs/2021/50%20Carta%20interpreta%C3%A7%C3%A3o%20e%20apresenta%C3%A7%C3%A3o%20s%C3%ADtios%20-%20ICOMOS%202008.pdf>
- Jorge, L. S. (2008). *A Coleção Henrique de Carvalho da Sociedade de Geografia de Lisboa à Luz de um Plano de Estudo e Conservação e Restauro*. [Tese de Mestrado, Instituto Superior das Ciências do Trabalho e da Empresa]. Instituto Universitário de Lisboa.  
[https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/1266/1/master\\_lia\\_santos\\_jorge.pdf](https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/1266/1/master_lia_santos_jorge.pdf)
- Junge, P. (2003–2004). A arte na África. In *Arte da África: Obras-primas do Museu Etnológico de Berlim* (Catálogo de exposição). Goethe-Institut; Centro Cultural Banco do Brasil.

- Lemos, F. S. (2012). *Martins Sarmiento e a Arqueologia Europeia*. Sociedade Martins Sarmiento.
- Leniaud, Jean-Michel. (1992). *L'Utopie Française. Éssai sur le Patrimoine*. Paris.  
[https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/index\\_view\\_direct.jsp?record=bmr:UNIMARC:9545799](https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/index_view_direct.jsp?record=bmr:UNIMARC:9545799)
- Lepierre, C. (1899). *Estudo Chimico e Technologico sobre a Ceramica Portuguesa Moderna*. Lisboa Imprensa Nacional.  
<https://archive.org/search.php?query=externalidentif%3A%22urn%3Aoclc%3Arecord%3A1045340680%22>
- Mairesse, F. (2019). *Report on the implementation of the UNESCO 2015 recommendation on Museums & Collections*. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.  
[https://unesdoc.unesco.org/in/documentViewer.xhtml?v=2.1.196&id=p::usmarcdef\\_0000371549&file=/in/rest/annotationSVC/DownloadWatermarkedAttachment/attach\\_import\\_0758b40b-f5c8-4d37-ad36-2242307dc6fb%3F\\_%3D371549eng.pdf&locale=en&multi=true&ark=/ark:/48223/pf0000371549/PDF/371549eng.pdf#%5B%7B%22num%22%3A108%2C%22gen%22%3A0%7D%2C%7B%22name%22%3A%22XYZ%22%7D%2C62%2C802%2C0%5D](https://unesdoc.unesco.org/in/documentViewer.xhtml?v=2.1.196&id=p::usmarcdef_0000371549&file=/in/rest/annotationSVC/DownloadWatermarkedAttachment/attach_import_0758b40b-f5c8-4d37-ad36-2242307dc6fb%3F_%3D371549eng.pdf&locale=en&multi=true&ark=/ark:/48223/pf0000371549/PDF/371549eng.pdf#%5B%7B%22num%22%3A108%2C%22gen%22%3A0%7D%2C%7B%22name%22%3A%22XYZ%22%7D%2C62%2C802%2C0%5D)
- Marques, R. (2019). O Turismo Cultural e a Problemática da Capacidade de Carga do Património: Estudo da dimensão social do caso da Catedral do Porto. Ge-conservación.  
<https://doi.org/10.37558/gec.v19i.1000>
- Marques, R. S., Wyck, G. V., & Museu Nacional de Etnologia (Eds.). (2000). *In the presence of spirits: African art from the National Museum of Ethnology, Lisbon*. Museum for African Art; Snoek-Ducaju & Zoon.  
<https://archive.org/details/inpresenceofspir0000unse/page/n13/mode/2up>
- Martins, A. J. F. (2000). *Sociedade Martins Sarmiento Instituição Secular de Educação e de Cultura*. [Dissertação de doutoramento]. Universidade do Minho.
- Mellor, S. P. (1992). *The Exhibition and Conservation of African Objects: Considering the Nontangible*. The Journal of the American Institute of Conservation. 31(1), 3-16.  
<https://www.jstor.org/stable/3179607>
- Mota Prego (1891). Discurso proferido na Festa de 9 de Março de 1891. *Revista de Guimarães*, Vol. VIII, p. 104.
- Município de Barcelos. (s.d.) *Museu de Olaria*.  
<https://www.cm-barcelos.pt/viver/cultura/museu-de-olaria/>
- Novelas Cidade Nova. (2024, 09, 26). *A Casa Miguel Torga, em S. Martinho de Anta, concelho de Sabrosa*.  
<https://novelascidadenova.blogspot.com/2022/09/a-casa-miguel-torga-em-s-martinho-de.html>
- Pereira, A. L. (s.d.). *Património Imaterial: é preciso preservar as raízes invisíveis da Cultura*. Museu Da Memória Rural.  
<https://museudamemoriarural.pt/2023/08/10/patrimonio-imaterial-e-preciso-preservar-as-raizes-invisiveis-da-cultura/>
- Peixoto, R. (1966). *As Olarias de Prado*. Oficinas Gráficas da Companhia Editora do Minho - Barcelos.
- Querol, L. S. (2010). *Do coração do museu: Inventário e Património Imaterial em 11 Museus Portugueses*. ICOM. ICOM.PT, 9 (Jun-Ago10).
- Ramalhete, F. (2012). *Não-lugares, Introdução da antropologia da sobremodernidade, de Marc Augé*. Estudo Prévio ZERO. CEACTIONAL. 39-40.  
<http://hdl.handle.net/11144/6487>
- Ramos, G., Rêgo, P. & Rios, C. (2006). *As voltas do barro : olaria de Barcelos*. Câmara Municipal de Barcelos: Museu de Olaria. 73-74. ISBN 972-9138-54-0  
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/bibnacional/1668575>
- Redinha, J. (1965). *Máscaras e Mascarados Angolanos (Uso, Formas e Ritos)*. Imprensa Nacional de Angola.

- Redinha, J. (2009). *Étnias e Culturas de Angola*. Associação das Universidades de Língua Portuguesa.
- Riegl, A. (2014). *O Culto Moderno Dos Monumentos. A sua essência e a sua origem*. Perspectiva.
- Rios, C. (2006). *Figurado de Barcelos: Desenhos de Barro*. Câmara Municipal de Barcelos; Museu de Olaria & Serviço de Turismo.  
<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/bibnacional/1675929>
- Rosado, A. (2008). *Tópicos em Conservação Preventiva-10. Manuseio, embalagem e transporte de acervos*. Belo Horizonte Escola de Belas Artes-UFMG.
- Sampaio, José da Cunha. (1884). Os nossos sócios honorários. I Francisco Martins de Gouveia Morais Sarmento. *Revista de Guimarães*. 1(1), 35-51.  
<https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/rgmr/item/53324#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Sarmiento, F. M. (1999). *Antiqua - Apontamentos de Arqueologia*. Sociedade Martins Sarmento.
- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge.
- Sociedade Martins Sarmento. (1999, junho). Prossegue a Concretização do programa do Centenário de Francisco Martins Sarmento Lançamento de Arqueologia - *Antiqua*. *Boletim Sociedade Martins Sarmento. Série V* (2), Artigo 35.
- Sociedade Martins Sarmento. (2025). *Descrição*.  
<https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/sms/item-set/37069>
- Temudo, A. (2016). As coleções de arte dos museus nacionais em Portugal. *Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio*. 9 (2).  
[https://www.academia.edu/28724685/As\\_cole%C3%A7%C3%B5es\\_de\\_arte\\_dos\\_museus\\_nacionais\\_em\\_Portugal\\_The\\_art\\_collections\\_of\\_national\\_museums\\_in\\_Portugal](https://www.academia.edu/28724685/As_cole%C3%A7%C3%B5es_de_arte_dos_museus_nacionais_em_Portugal_The_art_collections_of_national_museums_in_Portugal)
- Temudo, A. (2021). *Current challenges for African cultural heritage: a case study of Guinea-Bissau. Desafios atuais para o património cultural africano: um estudo de caso da Guiné Bissau*. Midas. 13. <https://journals.openedition.org/midas/2909>
- Temudo, A. (2022). *Victor Bandeira and the collections of the National Museum of Ethnology: notes from fieldwork. Victor Bandeira e as coleções do Museu Nacional de Etnologia: notas de trabalho de campo*. Midas. 15. <https://doi.org/10.4000/MIDAS.3512>
- Thompson, J. L., & Vogel, S. M. (1981). *For spirits and kings: African art from the Paul and Ruth Tishman Collection* (P. Cone & E. Stillinger, Eds.). New York: Metropolitan Museum of Art: Distributed by H.N. Abrams.  
<https://archive.org/details/forspiritskingsa00voge/mode/2up>
- Thornes, R. (1999). *Introduction to Object ID guidelines for making records that describe art, antiques, and antiquities*. Getty Information Institute.
- Tosi, L. (2015, fevereiro 13). Revisão do livro *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, de Marc Augé. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica*, 8(1).  
<https://doi.org/10.36311/1982-8004.2014.v8n01.4711>
- UNESCO. (2003, 10, 17). *Convenção para a salvaguarda do património cultural imaterial*. Paris.
- UNESCO. (2014). *Textos básicos da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial de 2003, edição de 2014*.  
[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000230504\\_por](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000230504_por)
- UNESCO. (s.d.). *Inventories: identifying for safeguarding*.  
<https://ich.unesco.org/en/inventorying-intangible-heritage-00080>
- Victor, O. & Nelson, E. U. O. (2024). African Art Heritage: Repatriation Strategies, its Challenges, Impact on Cultural Preservation and Best Practices. *Abraka Humanities Review*, 14(1).  
[https://www.researchgate.net/publication/379910751\\_African\\_Art\\_Heritage\\_Repatriatio\\_Strategies\\_its\\_Challenges\\_Impact\\_on\\_Cultural\\_Preservation\\_and\\_Best\\_Practices](https://www.researchgate.net/publication/379910751_African_Art_Heritage_Repatriatio_Strategies_its_Challenges_Impact_on_Cultural_Preservation_and_Best_Practices)

## Legislação

Decreto-Lei n.º 24/2008, de 8 de Fevereiro. (2008). *Diário da República*, 1.ª série, n.º 30.  
<https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/24-2008-248229>

Decreto-Lei nº47/2008, de 19 de Agosto. (2004). *Diário da República*, 1.ª série, n.º 195.  
<https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/47-2004-480516>

## APÊNDICE 1

## LISTA DAS PEÇAS DA SELEÇÃO INICIAL

Fundo Cultura Popular		Fundo Ultramarino
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Zuca-Truca: 2964 (M)</li> <li>• Violão: 2956 (M)</li> <li>• Viola bagueira: 2969 (M)</li> <li>• Torre ou campanário: 2911 N.a.</li> <li>• Suporte corta-papeis: 3086 (G)</li> <li>• Subida ao bacalhau: 3009 (B)</li> <li>• Solidade: 3027 (B)</li> <li>• Sireta de madeira: 3085 N.a.</li> <li>• Senhora a cavalo: 3014 (E)</li> <li>• Segmento de chifre: 3076 N.a.</li> <li>• Santo António Lisboa: 3024 (E)</li> <li>• S. José: 3018 (E)</li> <li>• S. João Baptista: 3023 (E)</li> <li>• Rodilha de pano: 2950 N.a.</li> <li>• Reque-reque: 2965 N.a.</li> <li>• Rei Magos: 3032 (E)</li> <li>• Rei Magos: 3015 (E)</li> <li>• Rei Magos Negro: 3030 (E)</li> <li>• Rei magos negro: 3007 (E)</li> <li>• Rei magos: 3008 (E)</li> <li>• Rei magos: 3006 (E)</li> <li>• Rapa de madeira: 2989 N.a.</li> <li>• A chula: 2963 N.a.</li> <li>• O quadro: 2903 N.a.</li> <li>• Quadro: 2913 N.a.</li> <li>• Presépio: 3020 (B)</li> <li>• Presépio: 3005 N.a.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fuga: 3022 (E)</li> <li>• Frade: 3000 (E)</li> <li>• Foico: 3062 N.a.</li> <li>• Foico: 3061 N.a.</li> <li>• Flautim: 2972 (M)</li> <li>• Flauta: 2961 (M)</li> <li>• Fiandeira: 2997 (E)</li> <li>• Ferrinhas: 2962 (M)</li> <li>• Candeias: 3067 N.a.</li> <li>• D. Afonso Henriques com Jesus Cristo: 3011 (G)</li> <li>• Cruz: 2905 N.a.</li> <li>• Corneta: 2957 N.a.</li> <li>• Três personagens: 3010 (B)</li> <li>• Colher: 3070 N.a.</li> <li>• Colher: 3069 N.a.</li> <li>• Colher de madeira: 3077 N.a.</li> <li>• Colher: 3071 N.a.</li> <li>• Colete: 2951 N.a.</li> <li>• Clarinete: 2955 (M)</li> <li>• Chussol: 2954 N.a.</li> <li>• Chimele: 2948 N.a.</li> <li>• Chimele: 2949 N.a.</li> <li>• Chifre: 3082 N.a.</li> <li>• Chifre: 3080 N.a.</li> <li>• Cesta: 2908 N.a.</li> <li>• Cavaquinho: 2967 (M)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Saboa, 3287</li> <li>• O passeio do sebo, 3287</li> <li>• Pente, 3287</li> <li>• Pente 3290</li> <li>• Pente 3289</li> <li>• Pente 3342</li> <li>• Panela 3236</li> <li>• Panela 3300</li> <li>• Máscara 3263</li> <li>• Máscara 3292</li> <li>• Máscara 3262</li> <li>• Máscara 3326</li> <li>• Máscara 3248</li> <li>• Máscara 3235</li> <li>• Máscara 3247</li> <li>• Máscara 3246</li> <li>• Instrumento musical 3341</li> <li>• Quissange 3256</li> <li>• Homem a cavalo 3333</li> <li>• Grupo escultórico 3237</li> <li>• Gorro 3245</li> <li>• Fole de ferro 3253</li> <li>• Faca 3293</li> <li>• Esculturas 3257</li> <li>• Píssaro 3297</li> <li>• Píssaro 3264</li> <li>• Píssaros 3329</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Presépio: 3003 N.a.</li> <li>• Pílaro: 2975 (B)</li> <li>• Pílaro: 2959 N.a.</li> <li>• Pílaro: 2971 N.a.</li> <li>• Píle: 2990 N.a.</li> <li>• Mulher salpicões: 2996 (E)</li> <li>• Primavera: 3012 (E)</li> <li>• Personagem feminina: 3017 (B)</li> <li>• Personagem feminina: 3021 (B)</li> <li>• Pequeno pote: 3052 (G)</li> <li>• Pequena loisa: 3079 N.a.</li> <li>• Pequena estante: 2901 N.a.</li> <li>• Pequena cantarilha: 3033 N.a.</li> <li>• Pequena cantarilha: 3038 N.a.</li> <li>• Pastor: 3013 (E)</li> <li>• Pastor: 3004 (E)</li> <li>• Pastor: 3026 (B)</li> <li>• Panela de ferro: 3073 (M)</li> <li>• Panela de ferro: 3072 (M)</li> <li>• Pandeireta: 2960 (M)</li> <li>• Nossa Senhora: 3019 (E)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Castelo: 2904 (M)</li> <li>• Castanholas: 2970 N.a.</li> <li>• Castanholas: 2966 N.a.</li> <li>• Carro de bois: 3029 N.a.</li> <li>• Capela: 2916 N.a.</li> <li>• Cantil: 3050 (A)</li> <li>• Cantarinho: 3042 (PB?)</li> <li>• Cantarinho: 3039 N.a.</li> <li>• Cantarinho: 3036 N.a.</li> <li>• Cantarinho 3037 N.a.</li> <li>• Cantarinho: 3035 (G)</li> <li>• Cantarinho 3034 (G)</li> <li>• Candeia 3065 N.a.</li> <li>• Candeia 3066 N.a.</li> <li>• Camisa 2952 N.a.</li> <li>• Camisa 2953 N.a.</li> <li>• Caixa 2912 N.a.</li> <li>• Caixa 2910 N.a.</li> <li>• Cadeia 3058 N.a.</li> <li>• Cadeia 3064 N.a.</li> <li>• Brinquedo: 2988 N.a.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estatueta 3325</li> <li>• Estatueta, 3322</li> <li>• Máscara, 3319</li> <li>• Máscara, 3328</li> <li>• Estatueta, 3332</li> <li>• Escultura, 3345</li> <li>• Escultura 3320</li> <li>• Escultura 3286</li> <li>• Escultura 3252</li> <li>• Escultura 3242</li> <li>• Escultura 3296</li> <li>• Escultura 3343</li> <li>• Escultura 3249</li> <li>• Escultura 3238</li> <li>• Escultura 3335</li> <li>• Escultura 3312</li> <li>• Escultura 3307</li> <li>• Escultura 3313</li> <li>• Escultura 3334</li> <li>• Escultura 3336</li> <li>• Escultura 3344</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nº Senhora Conceição: 3025 (E)</li> <li>• Mulher: 3002 (E)</li> <li>• Moringue: 3055 (V)</li> <li>• Moringue: 3044 (A?)</li> <li>• Moringue: 3045 (E)</li> <li>• Moringue: 1960 (E)</li> <li>• Moldura: 2960 N.a.</li> <li>• Moldura: 2902 N.a.</li> <li>• Moldura: 2909 N.a.</li> <li>• Moldura: 2907 N.a.</li> <li>• Misula: 2900 N.a.</li> <li>• Miniatura de forno: 3074 (G)</li> <li>• Meotes: 2947 N.a.</li> <li>• Menino Jesus: 3031 (E)</li> <li>• Manequim: 2944 N.a.</li> <li>• Manequim: 2943 N.a.</li> <li>• Manequim: 2946 N.a.</li> <li>• Manequim: 2945 N.a.</li> <li>• Lupa Castro Sabrosa: 3063 N.a.</li> <li>• Lavrador: 2993 (E)</li> <li>• Lapinta: 3028 (E?)</li> <li>• Jugo: 3081 N.a.</li> <li>• Jarro: 3046 (V)</li> <li>• Instrumento palha: 3057 (Br)</li> <li>• Homem harmónica: 2999 (E)</li> <li>• Harmónica: 2968 N.a.</li> <li>• Matança porco: 2994 (E)</li> <li>• Garrafa: 3054 N.a.</li> <li>• Garrafa vidro: 3041 (P)</li> <li>• Garfo: 3068 N.a.</li> <li>• Garfo: 3075 N.a.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Brinquedo 2992 N.a.</li> <li>• Boneco 3016 (B)</li> <li>• Bombo 2958 (M)</li> <li>• Bilha 3049 (A)</li> <li>• Bilha 3040 (A)</li> <li>• Bilha 3043 (PB)</li> <li>• Bilha 3048 (BE)</li> <li>• Bilha 3053 (A)</li> <li>• Bicicleta 2991 N.a.</li> <li>• Bastão 3084 N.a.</li> <li>• Assobio 2981 N.a.</li> <li>• Assobio 2982 (B)</li> <li>• Assobio 2977 (B)</li> <li>• Assobio 2985 (B)</li> <li>• Assobio 2984 (B)</li> <li>• Assobio 2976 (B)</li> <li>• Assobio 2987 (B)</li> <li>• Assobio 2983 (B)</li> <li>• Assobio 2979 (B)</li> <li>• Assobio 2973 (E)</li> <li>• Assobio 2980 (E)</li> <li>• Assobio 2974 (B)</li> <li>• Assobio 2978 (B)</li> <li>• Assador 3001 (A)</li> <li>• Argola 3083 N.a.</li> <li>• Amuleto 3078 N.a.</li> <li>• Alicata 3059 N.a.</li> <li>• Alicata 3056 N.a.</li> <li>• Alentejano 2998 (E)</li> <li>• Aguadeiro 2995 (E)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escultura 3340</li> <li>• Escultura 3251</li> <li>• Escultura 3261</li> <li>• Estatueta 3298</li> <li>• Escultura 3338</li> <li>• Escultura 3346</li> <li>• Escultura 3285</li> <li>• Escultura 3337</li> <li>• Escultura 3331</li> <li>• Escultura 3323</li> <li>• Mascarado 3321</li> <li>• Mascarado 3319</li> <li>• Escultura 3317</li> <li>• Escultura 3314</li> <li>• Escultura 3308</li> <li>• Colher 3294</li> <li>• Colher 3241</li> <li>• Cobra 3240</li> <li>• Cobra 3224</li> <li>• Cinto 3243</li> <li>• Cesto 3244</li> <li>• Canoa 3299</li> <li>• Almofariz 3318</li> </ul>
--	--	--

Potenciais para Restauro		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Viola: 2956 (M)</li> <li>• A chula: 2963 N.a.</li> <li>• <u>Presépio: 3020 (B)</u></li> <li>• Pequena leisa: 3079 N.a.</li> <li>• <u>Pequena cantarinha: 3038 N.a.</u></li> <li>• <u>Paster: 3004 (E)</u></li> <li>• <u>Paneta de ferro: 3073 (M)</u></li> <li>• <u>Paneta de ferro: 3072 (M)</u></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Foice: 3062 N.a.</li> <li>• Foice: 3061 N.a.</li> <li>• Ferrinhos: 2962 (M)</li> <li>• Cantarinha: 3036 N.a.</li> <li>• Candeia 3066 N.a.</li> <li>• Bilha 3048 (BE)</li> <li>• Assador 3001 (A)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pássaro 3297</li> <li>• Estatueta, 3332</li> <li>• Escultura, 3345</li> <li>• Estatueta 3322</li> <li>• Máscara 3235</li> </ul>
(E- 31 G- 6 A- 6 B- 1 B- 19 V- 2 P- 1 M- 13)	(Doadas por José de Guimarães: 71)	

**LEGENDA:** Estremoz (E); Guimarães (G); Alentejo (A); Braga(Br); Pampilhosa Beira (PB);  
Barcelos (B); Vila Real (V); Porto (P); Beja (BE); Minhoto (M).

## APÊNDICE 2

### GUIÕES DAS ENTREVISTAS PLANEADAS

#### 2.1 JOSÉ DE GUIMARÃES, artista contemporâneo, doador de peças à SMS

Entrevista enviada por correio eletrónico no dia 27/01/2025

Sobre a coleção da Sociedade Martins Sarmento

1. A arte africana desempenha um papel central no seu percurso, quer no seu trabalho como artista, quer como colecionador. Como é que iniciou a sua ligação com a cultura africana, o que o atraiu para essas formas de expressão cultural e artística?
2. Em que período reuniu e iniciou a coleção das peças que viriam a ser doadas à Sociedade Martins Sarmento?
3. Como é que as adquiriu e em que contexto? Adquiriu-as diretamente ou recorria a intermediários que identificassem as peças e facilitassem o processo?
4. Que critérios o levaram a selecioná-las (estéticos, a simbologia, a diversidade de materiais)?
5. Algumas peças parecem podem ter sido utilizadas para fins rituais ou são apenas peças equivalentes às que eram usadas em cerimónias?
6. Assistiu a algum ritual? Se sim, poderá especificar em que circunstâncias?
7. Outras peças parecem ter um carácter decorativo. Confirma?
8. O que o levou a doá-las à SMS?

Sobre a cultura africana e a cultura contemporânea

9. A relação entre arte contemporânea e arte tradicional africana e de outras culturas, é um tema recorrente na sua obra. De que forma acredita que esses dois universos se podem complementar e dialogar no cenário atual da arte?

## 2.2 GRAÇA MORAIS, artista contemporânea

Entrevista enviada por correio eletrónico no dia 28/01/2025

Perguntas sobre arte contemporânea e cultura popular:

1. O seu trabalho tem, frequentemente, como base memórias, costumes e tradições de Trás-os-Montes, que se estão a extinguir. Face à fugacidade da experiência humana e das tradições, o seu trabalho artístico pode funcionar como contexto de preservação da memória?
2. A Graça Morais refere que em Vieiro, Trás-os-Montes, viviam cerca de 200 pessoas, e agora, ainda menos. Considera que a aldeia está a perder a sua identidade? Reflete sobre a possibilidade de as tradições se extinguirem?
3. Como as perguntas anteriores já referem pinta e fala sobre as suas origens, sobre ter crescido numa aldeia, sem estrada, mas com caminho, onde todos se conheciam e se protegiam, e onde os costumes rurais eram o seu quotidiano. O seu trabalho tem sempre esta base identitária e simbólica? É uma condição para a arte, na sua perspetiva?
4. A Graça Morais retrata temas populares, com animais e figuras fantásticas. Coleciona arte popular (nomeadamente cerâmica popular, máscaras, adereços, imaginária religiosa...), ou representa-os apenas da memória e da observação?
5. Utiliza elementos de carácter simbólico no seu trabalho, através de memórias e vivências pessoais. Considera que a exposição dos seus trabalhos permite a leitura dessa simbologia?

## 2.3 ANA TEMUDO, investigadora, doutorada em Estudos de Património

Entrevista realizada à distância, via zoom, no dia 28/01/2025

### Ana Temudo

#### Estudos de coleções e museologia de outras culturas

1. Considera que a musealização das coleções etnográficas é capaz de exprimir a especificidade das comunidades de origem e a sua simbologia e significados?
2. De acordo com a sua experiência em relação às diversas coleções etnográficas que estudou, de que forma o trabalho de campo influenciou a sua compreensão sobre as identidades e as práticas culturais?
3. Considera que a curadoria de coleções etnográficas pode, de alguma maneira, resgatar ou reconstruir a história de comunidades cujas tradições estão em processo de extinção? De que forma?
4. Considera que as circunstâncias históricas e coloniais tiveram impacto na forma como as coleções etnográficas são interpretadas e exibidas ainda hoje?
5. No contexto de "Victor Bandeira and the Collections of the National Museum of Ethnology", refere que a forma como Vitor Bandeira adquiriu certos objetos, poderia, hoje, ser considerada problemática. Poderá elaborar quanto a este assunto? Qual é a sua visão?
6. De que forma pensa que a sua experiência na Guiné-Bissau, pode ter contribuído na conservação e restauro deste tipo de património?
7. O que é, para si, a museologia colaborativa face às coleções etnográficas de outras culturas, que estão presentes em Portugal?
8. Qual perceciona ser o maior desafio ético no que diz respeito à representação e interpretação de coleções etnográficas em Portugal, que não são portuguesas?

#### Pergunta mais genérica

9. E por fim, de acordo com a sua experiência, qual diria ser o processo mais fiável para a conservação do património imaterial?

## APÊNDICE 3

### RESTAURO DE TRÊS PEÇAS DO MUSEU DA SMS

- *ET-463 Presépio*



Remoção de excessos do adesivo anterior e aplicação de novo adesivo.



Aplicação de Metal-de-Corroder Renaissance®.



Resultado após eliminação da corrosão.



Aplicação de Milliput®.



Processo de lixagem.



Processo de lixagem.



Processo de lixagem e polimento.



Zonas polidas.



Pigmentos e solução utilizada para a reintegração cromática.



Aplicação de sub-tom. É possível notar que é uma cerâmica com bastante absorção, sendo que os limites das lacunas estão a clarear, tornando-se num azul bastante mais claro; o mesmo acontece com a restante lacuna.



Reintegração cromática.



Pormenor de sub-tom.



Pormenor de sub-tom.



Cera microcristalina® com Paraloid B72® à esquerda, e Cera microcristalina® com White Spirit® à direita.  
Camada de proteção utilizada.

- *ET-491 Pente Garfo*



Incisão com minicraft®.



Exemplo de bloco de balsa®, e modelo a ser criado.



Debaste de orelha em balsa® no processo inicial.



Reconstituição volumétrica aplicada.



Aplicação de Aguaplast®.



Lixagem com lixa e minicraft®.



Pormenor.



Reintegração cromática sub-tom.

- *ET-601 Subida ao Bacalhau (jogo tradicional)*



Colocação PVA®.



Fotografia após reintegração cromática e aplicação de camada de proteção.

**APÊNDICE 4<sup>16</sup>****FICHAS DE INVENTÁRIO****INVENTÁRIO DO PATRIMÓNIO CULTURAL (MÓVEL)***(Coleção Etnográfica – Museu SMS)***1. Instituição/ Proprietário:** Sociedade Martins Sarmento.**2. Super-categoria:** Etnografia.**3. Categoria:** Escultura.**4. Subcategoria:** Máscara.**5. Título:** Máscara *Maiaca*.**6. Nº de Inventário:** ET- 486.**7. Nº de Inv. Anteriores:** 364.**8. Incorporação**

Data de Incorporação: 1970

Modo de Incorporação: Doação José de Guimarães.

Fig. 1- Máscara *Maiaca*. Vista frontal.

Descrição: A peça faz parte de um grupo de objetos que José de Guimarães disponibilizou à SMS, com o objetivo de integrar a exposição "Arte negra", realizada em 1970, no seu Edifício Sede. Na sequência da exposição, os objetos cedidos pelo artista vimaranense foram doados à Instituição, passando a integrar a Coleção de Etnografia da SMS. José de Guimarães era à altura da cedência da coleção, associado da SMS, tendo esta, em 2019, atribuído ao artista natural de Guimarães o Diploma de Sócio Honorário da Associação.

**9. Localização**

Localização: Exposição Etnográfica.

Especificações: Vitrine nº1, 1ª prateleira (no Hall de entrada).

**10. Autoria**

Nome: Mateus Mahúlo.

Justificação de Autor: Pela observação das etiquetas no interior da escultura, apesar de ser de difícil interpretação, uma vez que, embora as etiquetas ainda existam, a tinta da caneta já desvaneceu.

<sup>16</sup> Foram elaboradas 55 fichas de inventário, 32 do Fundo Ultramarino e 23 do Fundo Cultura Popular. Estas fichas foram entregues à Sociedade Martins Sarmento e, por incluírem informação que é propriedade da instituição, não se reproduzem na íntegra neste documento. As 4 fichas que se apresentam neste Apêndice pretendem exemplificar o trabalho realizado.

## 11. Assinatura

---

Descrição da Assinatura: Não possui

Escola/Estilo: Uíge-Angola.

Oficina: N.a.

Centro de Fabrico: Angola.

## 12. Marcas

---

Identificação de marcas: Não possui.

## 13. Datação da peça

---

Época/Data: 26/11/1967

Justificação da Data: A data está numa etiqueta no interior da peça. Sendo uma obra do Fundo Ultramarino, a sua criação teria de ser anterior à independência de Angola, portanto, antes de 11 de Novembro de 1975.

## 14. Dimensões (cm)

---

Altura: 17 cm

Largura: 20,8 cm.

Profundidade: 22,5 cm

## 15. Descrição Formal da Peça

---

Escultura em madeira que representa a cabeça de uma figura masculina. Afunila desde a parte do pescoço (que remete a uma forma oval), até ao topo da cabeça. As feições são carregadas, tendo os lábios, as orelhas, os olhos e o nariz, formas que não são realistas, mas que aludem à feição humana. Há uma pigmentação em tom azul-escuro na barba e nas sobrancelhas semi-circulares.

Observam-se pequenas perfurações circulares na passagem do pescoço para a cabeça, que serviriam, possivelmente, para a incorporação de um traje, sendo o conjunto utilizado nas danças celebrativas.

Exibe uma espécie de toucado pintado de preto, cuja decoração é realizada por incisão, e forma de riscos paralelos e perpendiculares uns aos outros. Além disso, no remate do toucado, uma decoração em formato triangular foi pintada de azul.

## 16. Legenda/Inscrição

---

Apresenta na base duas etiquetas com uma legenda, onde se pode ler o seguinte: “Povoação- Mahonda; Posto-Uamba; Conc. ou Circ.- Pombo; Distrito- Uíge; Autor- Matéus Mahúlo; Data do Fabrico- 26/11/67; Local- Massanga; Em Português - Máscara; Material empregado - madeira; Referência- 7002. Tinha uma etiqueta preta com o nº18. (Rolo 1, 32)”.

## 17. Iconografia/Iconologia

---

A escultura corresponde a uma máscara de figura masculina pertencente ao grupo étnico *Maiaca/Mayaka/Bayaka*, tipo de etnia *Iaca*, do grupo etnolinguístico *Kikongo/Quicongo ou Congueses/Bakongo* (Redinha, 2009). Estas máscaras, acredita-se que eram por norma acompanhadas por um traje para serem colocadas no topo da cabeça, sendo utilizadas em rituais. Embora a máscara em questão não tenha tido esse destino, foi criada para evocar esse simbolismo ritualístico.

A função ritualística e o contexto em que a máscara era usada confere-lhe a sua dimensão imaterial. Os objetos desta etnia eram utilizados em marchas fúnebres, em casamentos, rituais de passagem para a vida adulta, celebração de colheitas, entre outros.

## 18. Informação técnica

---

Suporte: Madeira

A madeira apresenta alguns riscos e marcas, mas creio que são estes originais da matéria-prima.

Técnica: Madeira esculpida com vestígios de policromia.

## 19. Estado de conservação

---

Estado: Bom.

Especificações: A pigmentação da peça está ligeiramente alterada, não parecendo o tom original, como se observa na fotografia de identificação presente na primeira página. Além disso, existe uma perda de material na zona do queixo e na ponta do nariz, ainda que de dimensões muito reduzidas. Estes danos não prejudicam a leitura visual da obra, nem a estabilidade da própria madeira, pelo que não são danos graves. (Vd. Fig. 2)

O interior da escultura possui zonas com elementos em destaque e desagregação, assim como lacunas circulares de pequenas dimensões. (Vd. Fig. 3)



Fig. 2- Perda de material.



Fig. 3- Interior com desagregação, destacamento e lacunas circulares.

## 20. Intervenções de Conservação e Restauro

Executada por: N.a. Data:

Identificação do Processo (Descrição)

## 21. Historial

## 22. Bibliografia

Cardozo, M. (1970). Exposição de arte africana na Sociedade Martins Sarmento. *Revista de Guimarães*. 80(3-4), p. 413-416. [<https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/rgmr/item/57852#?c=0&m=0&s=0&cv=0> ]

Coelho, V. (2015). A classificação etnográfica dos povos de Angola (1.ª parte). *Mulemba*. 5(9), 203-220. [<https://doi.org/10.4000/mulemba.473>]

Redinha, J. (2009). *Etnias e Culturas de Angola*. Associação das Universidades de Língua Portuguesa.

Redinha, J. (1965). *Máscaras e Mascarados Angolanos (Uso, Formas e Ritos)*. Imprensa Nacional de Angola.

Sociedade Martins Sarmento. (2024). "Máscara Maiaca".

[<https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/sms/item/39909#lg=1&slide=0> ]

## 23. Exposições

Título: *Arte Negra*.

Data: agosto, 1970.

Local: Sociedade Martins Sarmento.

Título: *Doação (1969-2019) José de Guimarães*. SMS.

Data: setembro a dezembro, 2019.

Local: Sociedade Martins Sarmento.

## 24. Observações

## 25. Registo de Imagens

Tipo: Imagens a cores (formato digital) N° de Inventário Fotográfico: Fig\_1

Local: Sociedade Martins Sarmento. Autor: Leonor Pinho.

**Preenchido por:** Leonor Pinho

**Data:** 22/10/2024

### Documentação fotográfica

Imagens da autora, responsável pela ficha de inventário.



Fig. 4- Vista superior.



Fig. 5- Vista lateral com pormenor de ligeiro dano na orelha.



**1. Instituição/ Proprietário:** Sociedade Martins Sarmento.

**2. Super-categoria:** Etnografia.

**3. Categoria:** Escultura.

**4. Subcategoria:**

**5. Título:** *Candanda[?]*, Mascarado *Ganguela*.

**6. Nº de Inventário:** ET- 507.

**7. Nº de Inv. Anteriores:** 383.

### **8. Incorporação**

Data de Incorporação: 1970

Modo de Incorporação: Doação José de Guimarães.



Fig. 1- *Candanda[?]*, Mascarado *Ganguela*. Vista frontal

Descrição: A peça faz parte de um grupo de objetos que José de Guimarães disponibilizou à SMS, com o objetivo de integrar a exposição "Arte negra", realizada em 1970, no seu Edifício Sede. Na sequência da exposição, os objetos cedidos pelo artista vimaranense foram doados à Instituição, passando a integrar a Coleção de Etnografia da SMS. José de Guimarães era à altura da cedência da coleção, associado da SMS, tendo esta, em 2019, atribuído ao artista natural de Guimarães o Diploma de Sócio Honorário da Associação.

### **9. Localização**

Localização: Reserva Etnográfica.

Especificações: Vitrine nº8, 2ª prateleira.

### **10. Autoria**

Nome: N.a.

Justificação de Autor:

### **11. Assinatura**

Descrição da Assinatura: Não possui.

Escola/Estilo: Bié(?), Angola.

Oficina: N.a.

Centro de Fabrico: Angola.

### **12. Marcas**

Identificação de marcas: Não possui.

### 13. Datação da peça

Época/Data: Séc. XX

Justificação da Data: Como é uma obra do Fundo Ultramarino, a sua criação teria de ser anterior à independência de Angola, portanto, antes de 11 de novembro de 1975.

### 14. Dimensões (cm)

Altura: 20,5 cm

Largura: 8 cm.

Profundidade: 9 cm

### 15. Descrição Formal da Peça

Escultura em madeira que representa uma figura masculina, com máscara e traje.

A zona do rosto, de cor amarela, apresenta formas que não são realistas, mas que aludem à feição humana, sendo as sobrancelhas, os olhos e o bigode pintados de preto. Sobre o que parece ser uma gola branca, cuja superfície é ondulada, foram pintadas duas linhas negras que sugerem a continuação do bigode.

No topo da cabeça, exibe cinco penas com decoração de faixas horizontais, paralelas de cor azul, amarelo, castanho, vermelho e branco.

O traje do corpo possui o mesmo tipo de decoração, em tons branco, vermelho, azul e amarelo. Os pés são nos mesmos tons e estão assentes numa base em formato irregular, aproximadamente circular. Observa-se na zona da cintura, uma espécie de “saiote”, utilizado para tapar a zona dos genitais, de cor amarela.

Nas mãos, segura dois objetos pintados de pretos. O corpo está inclinado para a frente como se estivesse a cumprir um gesto ritual (Vd. Fig. 4).

### 16. Legenda/Inscrição

A ficha de inventário anterior refere que a figura pertence a um conjunto de 8 esculturas do mesmo grupo étnico. As figuras “participam naqueles rituais aonde aparecem os feiticeiros. (...) Tinha uma etiqueta com o nº24. (Rolo 1,11)”.

Notou-se também uma etiqueta com a palavra “Chauila”.



Fig. 2- “Chauila”.

### 17. Iconografia/Iconologia

A escultura corresponde a uma figura masculina em miniatura, que representa um *mascarado*, pertencente ao grupo etnolinguístico *Ganguela/Ngangela* (Redinha, 2009). Os mascarados são “bailarinos” que, por norma, pretendem invocar uma entidade superior mística, ou os seus antepassados, em marchas fúnebres, em casamentos, rituais de passagem para a vida adulta, celebração de colheitas, entre outros.

O conjunto é habitualmente utilizado pelas autoridades das tribos, como os sobas, ou os chefes guerreiros, entre outros.

Esta peça apresenta traços dos mascarados característicos da povoação, já que a zona é marcada por um uso intenso destes adereços e destas figuras em rituais.

## 18. Informação técnica

---

Suporte: Madeira

Técnica: Madeira esculpida com policromia.

## 19. Estado de conservação

---

Estado: Bom.

Especificações: Existe alojamento de sujidade superficial. (Vd. Fig. 1)

Na base, apresenta uma mancha com coloração mais escura. (Vd. Fig. 1)

Estes danos não danificam a leitura visual da obra, nem a estabilidade da própria madeira, pelo que não são danos graves.



Fig. 3- Sujidade e mancha.

## 20. Intervenções de Conservação e Restauro

---

Executada por: N.a. Data:

Identificação do Processo (Descrição)

## 21. Historial

---

## 22. Bibliografia

---

Alves, V. M., Brito, W., Cafede Moura, M., Charlier, P., Chaves, R., Cunha Leal, J., Mestre, M., Neves, J., Pinto dos Santos, M., Porto, N., Saraiva, T., Silva, M. C. da, & Souto, E. (2024). *Problemas do Primitivismo: A partir de Portugal*. A Oficina CIPRL/CIAJG; DOCUMENTA.

Cardozo, M. (1970). Exposição de arte africana na Sociedade Martins Sarmento. *Revista de Guimarães*. 80(3-4), p. 413-416. [<https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/rgmr/item/57852#?c=0&m=0&s=0&cv=0> ]

Coelho, V. (2015). A classificação etnográfica dos povos de Angola (1.ª parte). *Mulemba*. 5(9), 203-220. [<https://doi.org/10.4000/mulemba.473>]

Redinha, J. (2009). *Étnias e Culturas de Angola*. Associação das Universidades de Língua Portuguesa.

Redinha, J. (1965). *Máscaras e Mascarados Angolanos (Uso, Formas e Ritos)*. Imprensa Nacional de Angola.

Sociedade Martins Sarmento. (2024). *Estatueta "ganguela"*.

[<https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/sms/item/39477#lg=1&slide=0> ]

## 23. Exposições

---

Título: *Arte Negra*.

Data: agosto, 1970.

Local: Sociedade Martins Sarmento.

Título: *Doação (1969-2019) José de Guimarães*. SMS.

Data: setembro a dezembro, 2019.  
Local: Sociedade Martins Sarmento.

Título: *Problemas do Primitivismo – a partir de Portugal.*  
Data: 18 de maio 2024 a 30 de novembro 2024.  
Local: Centro Internacional das Artes José de Guimarães – Plataforma das Artes.

#### **24. Observações**

---

#### **25. Registo de Imagens**

---

Tipo: Imagens a cores (formato digital)      N° de Inventário Fotográfico: Fig\_34.

Local: Sociedade Martins Sarmento.      Autor: Leonor Pinho.

<b>Preenchido por:</b> Leonor Pinho	<b>Data:</b> 27/12/2024
-------------------------------------	-------------------------

#### **Documentação fotográfica**

Imagens da autora, responsável pela ficha de inventário.



Fig. 4- Vista do reverso.

## Ficha de inventário anterior

**Etnografia**

Classe Arte Africana

Inv Et-507      Inventario 383      Registo

Indexação Escultura      Descritor/Assunto Indígena

**Descrição**  
 É um Indígena em madeira, o corpo está pintado às riscas amarelas, castanhas, azuis e brancas e a cara em amarelo. No cimo da cabeça tem uma especie de cinco penas pintadas às riscas azuis, amarelas, castanhas, vermelhas e brancas. Tem uma especie de barba em branco com duas riscas pretas e nas mãos segura dois objectos que estão pintados em preto.

Fabrico/Escola Angola

Marca Chauila      Época/Data Sec.XX

Autor

DimAlt 205mm      DimCom 90mm      DimProf      Peso

Processo/Técnica

Matéria Madeira

Conservação Bom

Proveniência

Modo de aquisição      Data de aquisição

Localização Reserva etnográfica, vitrina nº8, 2ª prateleira

Catálogo

Bibliografia

Observações  
 Este Indígena pertence a um grupo de sete Indígenas que participam naqueles rituais aonde aparecem os feiticeiros. Existe mais seis indígenas com este nº de inventário antigo. Tinha uma etiqueta com o nº24. (Rolo1,11)

Imagem

Fig. 5- Fotografia de ficha de inventário anterior.

**1. Instituição/ Proprietário:** Sociedade Martins Sarmento.

**2. Super-categoria:** Etnografia.

**3. Categoria:** Cerâmica.

**4. Subcategoria:**

**5. Título:** Rouxinol-Assobio.

**6. Nº de Inventário:** ET- 408.

**7. Nº de Inv. Anteriores:** 301.

**8. Incorporação**

Data de Incorporação: 23/06/1970

Modo de Incorporação: Doação.

Descrição: Doação pela D. Margarida Ribeiro.



**Fig. 1-** Rouxinol-Assobio. Vista lateral.

**9. Localização**

Localização: Reserva Etnográfica.

Especificações: Vitrine nº1, 2ª prateleira (no Hall de entrada).

**10. Autoria**

Nome: N.a.

Justificação de Autor:

**11. Assinatura**

Descrição da Assinatura: Não possui.

Escola/Estilo: Figurado de Barcelos.

Oficina: N.a.

Centro de Fabrico: Barcelos.

**12. Marcas**

Identificação de marcas: Não possui.

**13. Datação da peça**

Época/Data: 1970.

Justificação da Data:

#### 14. Dimensões (cm)

---

Altura: 8.9 cm.

Largura: 7,0 cm.

Profundidade: 5,5 cm.

#### 15. Descrição Formal da Peça

---

A forma do assobio representa um pássaro, bastante simplificado. O corpo da ave, largo, apresenta pinceladas de cor que simulam as asas e a parte oposta à cabeça eleva-se um pouco, como se fosse a respetiva cauda. No dorso tem um orifício e apresenta mais dois orifícios na zona da cabeça.

#### 16. Legenda/Inscrição

---

N.a.

#### 17. Iconografia/Iconologia

---

O assobio apresenta a forma de um pássaro, uma vez que se pretendia imitar o canto de uma ave. A forma deste assobio/pássaro é a que popularmente se define como rouxinol. Nos orifícios da zona da cabeça da ave sopra-se de forma a produzir um som agudo, como um assobio. O orifício do dorso serviria para encher com água, contribuindo para a sonoridade da peça.

Os assobios da olaria de Barcelos, pertencentes à denominação de “O Figurado”, eram criados como uma atividade subsidiária ao fabrico de louça. Nos espaços residuais do forno, que não estavam ocupados pela louça, colocavam os pequenos instrumentos musicais (rouxinóis, cucos...), que serviam maioritariamente como brinquedo para as crianças, e para tocar nas festas populares.

#### 18. Informação técnica

---

Suporte: Barro

Técnica: Barro modelado.

O assobio é realizado através da modelação do barro, de pasta branca. Possui, no entanto, uma camada cromática policromada: o revestimento é realizado num tom em pastel, e na parte superior, a aplicação de um tom em amarelo, com uma decoração em pinceladas de cor verde e vermelha.

#### 19. Estado de conservação

---

Estado: Muito Bom.

Especificações: Não apresenta qualquer dano, a não ser a ligeira acumulação de sujidade superficial.

#### 20. Intervenções de Conservação e Restauro

---

Executada por: N.a.      Data:

Identificação do Processo (Descrição):

#### 21. Historial

---

#### 22. Bibliografia

---

CEARTE. (2014). *Caderno de Especificações para a Certificação*. Câmara Municipal de Barcelos.

[[https://www.cearte.pt/public/media.501711554/files/gpao/191\\_CE\\_Figurado-Barcelos\\_20191127.pdf](https://www.cearte.pt/public/media.501711554/files/gpao/191_CE_Figurado-Barcelos_20191127.pdf) ]

Correia, J. M. (1965). *As louças de Barcelos*. Museu Regional de Cerâmica.

Fernandes, M. I. (2003). De barro se faz memória. In M. I. Fernandes et al. (Eds.), *Olaria portuguesa: do fazer ao usar*. Assírio e Alvim.

Fernandes, M. I. (2005). Rosa Ramalho: as minhas mãos são o nosso mundo. In I. M. Fernandes et al. (Eds.), *Figurado português, de santos e diabos está o mundo cheio*. Civilização Editora.

Lepierre, C. (1899). *Estudo Chimico e Technologico sobre a Ceramica Portuguesa Moderna*. Lisboa Imprensa Nacional. [<https://archive.org/search.php?query=external-identifer%3A%22urn%3Aoclc%3Arecord%3A1045340680%22> ]

Peixoto, R. (1966). *As Olarias de Prado*. Oficinas Gráficas da Companhia Editora do Minho - Barcelos.  
 Rios, C. (2006). *Figurado de Barcelos: Desenhos de Barro*. Câmara Municipal de Barcelos; Museu de Olaria & Serviço de Turismo. [ <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/bibnacional/1675929> ]  
 Sociedade Martins Sarmento. (2024). *Assobio*.  
 [ <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/sms/item/38884#lg=1&slide=0> ]  
 Sociedade Martins Sarmento. (1995). *Exposição inventário de artesanato: olaria popular* [catálogo].

### 23. Exposições

Título: *Exposição inventário de artesanato: olaria popular*.

Data: dezembro 1995 a abril 1996.

Local: Sociedade Martins Sarmento.

### 24. Observações

Estava na ficha de inventário anterior: “Observações: Rolo 6. 18.”.

### 25. Registo de Imagens

Tipo: Imagens a cores (formato digital)      N° de Inventário Fotográfico: Fig\_4

Local: Sociedade Martins Sarmento.

Autor: Leonor Pinho.

**Preenchido por:** Leonor Pinho

**Data:** 31/10/2024

### Documentação fotográfica

Imagens da autora, responsável pela ficha de inventário.



Fig. 2- Vista superior.



Fig. 3- Vista lateral.

## Ficha de inventário anterior

**Etnografia**

Classe: Olaria

Inv: E1-408      Inventario: 301      Registo: 612

Indexação: Assobio      Descritor/Assunto: Assobio de água

**Descrição**  
Assobio de barro de pasta branca policromado na parte superior. Tem o formato de uma galinha e de cor amarela e tem umas estrias verdes e vermelhas na parte superior.

Fabrica/Escola: Barcelos

Marca: sem marca      Época/Data: 1970

Autor:

DimAlt: 89mm      DimCom: 70mm      DimProf: 55mm      Peso:

Processo/Técnica:

Matéria: barro

Conservação: Bom

Proveniência: D. Margarida Ribeiro

Modo de aquisição: Oferta      Data de aquisição: 23 Maio 1970

Localização: Reserva etnográfica, vitrina nº6, 2ª prateleira

Catálogo:

Bibliografia:

Observações:  
p. 45, 11.

Imagem:

Fig. 4- Fotografia de ficha de inventário anterior.

**1. Instituição/ Proprietário:** Sociedade Martins Sarmento.

**2. Super-categoria:** Etnografia.

**3. Categoria:** Cerâmica.

**4. Subcategoria:**

**5. Título:** Cantarinha de Prenda ou dos Namorados.

**6. Nº de Inventário:** ET- 266.

**7. Nº de Inv. Anteriores:** 203.

### **8. Incorporação**

Data de Incorporação: 1939.

Modo de Incorporação: Doação.

Descrição: Doação pela Câmara Municipal de Guimarães.



**Fig. 1-** Cantarinha de Prenda ou dos Namorados. Vista frontal.

### **9. Localização**

Localização: Exposição Etnográfica.

Especificações: Vitrine nº1, 2ª prateleira (no Hall de entrada).

### **10. Autoria**

Nome: N.a.

Justificação de Autor:

### **11. Assinatura**

Descrição da Assinatura: Não possui.

Escola/Estilo: N.a.

Oficina: N.a.

Centro de Fabrico: Acredita-se ser de Guimarães, uma vez que a sua proveniência é a Câmara Municipal de Guimarães, e além disso, era “utilizada nos leilões de prendas organizados nas aldeias da região de Guimarães” (Sociedade Martins Sarmento, 2024).

### **12. Marcas**

Identificação de marcas: Não possui.

### 13. Datação da peça

---

Época/Data: Séc. XX.

Justificação da Data:

### 14. Dimensões (cm)

---

Grande Cantarinha

Altura: 37,5 cm.

Diâmetro: 31 cm.

Pequena Cantarinha

Altura: 16 cm.

Comprimento: 11,5 cm.

### 15. Descrição Formal da Peça

---

A peça é formada pela cântara, prato, púcara e tampa. Formam-na, portanto, duas cantarinhas - uma de maior dimensão que suporta outra, na zona superior, de menor dimensão.

Na base da cantarinha surgem motivos decorativos de pó de mica, em forma de triângulo, rematados por estrelas.

O corpo da cantarinha é bojudo, moldado em forma de cântaro, decorado com caras de anjo, a que se segue uma faixa que circunda toda a peça, com motivos geométricos, polvilhados com mica branca e sobre esta, grandes estrelas em relevo.

Na zona superior, surge uma linha de estrelas incisas, uma linha de estrelas em relevo inscritas em pequenos quadrados e, finalmente, uma linha de caras de anjo, em relevo.

O bojo apresenta duas asas: uma pequena, logo abaixo do friso de elementos geométricos e outra, maior, acima deste, decorada com elementos incisos.

Sobre esta parte da peça assenta um prato decorado com incisões geométricas e pequenas estrelas em relevo, com o bordo moldado numa forma ondulada.

Sobre o prato assenta a cantarinha menor que não possui qualquer decoração. A respetiva tampa apresenta três pequenas aves e é rematada por uma ave de maior dimensão, com a cauda levantada.

### 16. Legenda/Inscrição

---

N.a.

### 17. Iconografia/Iconologia

---

A dupla cantarinha é o elemento central do ponto de vista simbólico: a maior simboliza o que se pretende alcançar na vida futura; a de menor dimensão remete para as dificuldades e outras circunstâncias da vida quotidiana.

As Cantarinhas dos Namorados estão associadas à expressão do amor jovem, da relação sentimental e da troca de presentes como forma de manifestar afeto. Por norma, os rapazes ofereciam às raparigas, como precedente ao pedido de casamento. Se a peça fosse aceite, era sinal de que o namoro se efetivava. Se não fosse aceite, era sinal de rejeição. A tradição popular oral considera que dentro da cantarinha poderia ser colocado o dote da rapariga, fios de ouro, cruces, cordões ou outros bens, ou então dinheiro que servisse para estas aquisições.

### 18. Informação técnica

---

Suporte: Barro

Técnica: Barro modelado.

A Cantarinha é realizada através da modelação do barro vermelho. Os motivos decorativos são realizados através da aplicação de pó de mica que forma elementos em relevo. Também se regista decoração por incisão.

### 19. Estado de conservação

---

Estado: Bom.

Especificações: A peça aparenta estar estável, mas apresenta ligeiras fissuras na tampa superior, fragmentos de adesivo envelhecido, e sujidade superficial por toda a peça.



Fig. 2 – Pormenor com os danos mencionados.

## 20. Intervenções de Conservação e Restauro

Executada por: N.a.

Data:

Identificação do Processo (Descrição)

## 21. Historial

## 22. Bibliografia

Fernandes, M. I. (2003). De barro se faz memória. In M. I. Fernandes et al. (Eds.), *Olaria portuguesa: do fazer ao usar*. Assírio e Alvim.

Fernandes, M. I. (2005). Rosa Ramalho: as minhas mãos são o nosso mundo. In I. M. Fernandes et al. (Eds.), *Figurado português, de santos e diabos está o mundo cheio*. Civilização Editora.

Lepierre, C. (1899). *Estudo Chimico e Technologico sobre a Ceramica Portuguesa Moderna*. Lisboa Imprensa Nacional.

[<https://archive.org/search.php?query=externalidentifier%3A%22urn%3Aoclc%3Arecord%3A1045340680%22> ]

Peixoto, R. (1966). *As Olarias de Prado*. Oficinas Gráficas da Companhia Editora do Minho- Barcelos.

Sociedade Martins Sarmento. (2024). *Cantarinha dos Namorados*.

[<https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/sms/item/39197#lg=1&slide=0> ]

Sociedade Martins Sarmento. (1995). *Exposição inventário de artesanato: olaria popular* [catálogo].

Sociedade Martins Sarmento. (2003). *Guimarães: sinais de identidade dos 150 anos da elevação a cidade* [catálogo].

## 23. Exposições

Título: *Exposição inventário de artesanato: olaria popular*.

Data: dezembro 1995 a abril 1996.

Local: Sociedade Martins Sarmento.

Título: *Guimarães: sinais de identidade dos 150 anos da elevação a cidade*.

Data: junho a agosto 2003.

Local: Sociedade Martins Sarmento.

## 24. Observações

Estava na ficha de inventário anterior: “Observações: Rolo 8. 19.” e “Catálogo: 1981. p. 15”.

## 25. Registo de Imagens

Tipo: Imagens a cores (formato digital)

Nº de Inventário Fotográfico: Fig\_4

Local: Sociedade Martins Sarmento.

Autor: Leonor Pinho.

**Preenchido por:** Leonor Pinho

**Data:** 05/11/2024

**Documentação fotográfica<sup>17</sup>**

Imagens da autora, responsável pela ficha de inventário.

## Ficha de inventário anterior

**Etnografia**

Classe Olaria

Inv Et-266      Inventário 203      Registo

Indexação Cantarinha      Descritor/Assunto Cantarinha das prendas

**Descrição**  
 Cantarinha decorada com incrustações de mica em forma de flor e de cara de anjo, tem uma asa decorada com incisões e uma pequena pega no bojo e do outro lado da casa. A tampa tem os bordos moldados e em cima uma pequena cantarinha com a tampa decorada com uma Ave e com Três mais pequenas atrás

**Fabrico/Escola**

Marca Sem marca      Época/Data Sec.XX

Autor

DimAlt 540mm      DimCom 330mm      DimProf 300mm      Peso

**Processo/Técnica**

Matéria Barro

**Conservação** Bom, tem a tampa partida.

**Proveniência** Câmara Municipal de Guimarães

**Modo de aquisição** Oferta      **Data de aquisição** 1939

**Localização** Reserva etnográfica, vitrina nº5, 3ª prateleira

**Catálogo** 1981, p.15

**Bibliografia**

**Observações**  
 Foto 8, 19.

**Imagem**

Fig. 3 – Ficha de inventário anterior.

<sup>17</sup> Não foram colocadas fotografias de outros ângulos do objeto, devido ao receio de manuseamento da peça – pela sua fragilidade, por ser pesada e de grandes dimensões — bem como à fragilidade da própria vitrine, não tendo sido o objeto manuseado. Tinha visibilidade para tomar anotações de danos, mas por estar inserida no suporte, as fotografias não possuem rigor técnico, e portanto, não foram inseridas na ficha.