

MESTRADO EM HISTÓRIA DE ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

Alma Africana

Relatório de Estágio no Aliança Underground Museum

Catarina Barros Ferreira da Silva

M

2020



Catarina Barros Ferreira da Silva

Alma Africana

**Relatório de Estágio no Aliança Underground
Museum**

Relatório de estágio realizado no âmbito do Mestrado em História de Arte, Património
e Cultura Visual, orientado pela Professora Doutora Ana Cristina Sousa e pela
Professora Doutora Alice Duarte

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2020

Catarina Barros Ferreira da Silva

Alma Africana

Relatório de Estágio no Aliança Underground Museum

Relatório de estágio realizado no âmbito do Mestrado em História de Arte, Património e Cultura Visual, orientado pela Professora Doutora Ana Cristina Sousa e pela Professora Doutora Alice Duarte

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

Sumário

Declaração de honra	3
Agradecimentos	4
Resumo.....	6
Abstract	7
Índice de Figuras	8
Lista de abreviaturas e siglas.....	10
Introdução.....	11
Capítulo 1. O Aliança Underground Museum.....	18
1.1. Instituição de acolhimento.....	18
1.2. Estágio: práticas e desenvolvimento.....	22
1.2.1. Inventário Museológico.....	26
Capítulo 2. O universo etnográfico africano e a sua multiplicidade: temporalidade e dimensão social.....	30
2.1. Etnia Baga	30
2.1.1. Tambor <i>A-nděf</i>	30
2.1.2. Máscara <i>D'amba</i>	34
2.1.3. Máscara <i>A-Mantsho-ña-Tshol</i>	35
2.2. Etnia Bijagó	37
2.2.1. Máscaras Zoomórficas.....	37
2.2.2. Tambor <i>Dufunto</i>	49
2.3. Etnia Fang	55
2.3.1. Harpa Ngombi.....	55
2.3.2. Máscara <i>Ngil</i>	57
2.4. Etnia Fulani ou Mandika.....	58
2.4.1. Tambor com motivos geométricos.....	59
2.4.2. Violino	60
2.4.3. Kora.....	61
2.5. Etnia Luba	62
2.5.1. Lamelofone	62
2.6. Etnia Mangbetu	70

2.6.1. Harpa <i>Kundi</i>	70
2.7. Etnia Ngbaka.....	71
2.7.1. Harpa Antropomórfica.....	71
2.8. Etnia Tshokwe.....	73
2.8.1. Máscara <i>Mwana Pwo</i>	73
2.8.2. Máscara <i>Cihongo</i>	83
2.8.3. Gongo Cerimonial	85
2.9. Etnia Yaka	87
2.9.1. Gongo Cerimonial	87
Considerações Finais	89
Referências Bibliográficas	92
Apêndices	97

Declaração de honra

Declaro que o presente relatório é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 12 de Outubro de 2020

Catarina Barros Ferreira da Silva

Agradecimentos

O presente trabalho não seria possível sem a colaboração, apoio e incentivo de várias pessoas e entidades, que de alguma forma me acompanharam neste projeto e às quais manifesto o meu agradecimento.

Agradeço ao Aliança Underground Museum, entidade que apresenta em exposição parte da coleção Etnográfica da Coleção Berardo, por ter autorizado a realização do Estágio e pelo apoio que sempre disponibilizou.

À Professora Ana Cristina Sousa, minha orientadora, agradeço o apoio na escolha do tema e todo o estímulo dado durante o percurso.

À Professora Alice Duarte, obrigada pela disponibilidade para coorientar esta investigação.

À Coleção Berardo, nas pessoas do Comendador José Berardo, Colecionador de renome internacional e fundador dos vários Museus onde apresenta as suas distintas coleções, pela total predisposição no acesso à coleção Etnográfica Africana, permitindo-me fazer uso dos recursos que o Museu tem ao dispor. Um agradecimento especial ao Mestre Álvaro Silva pelo encargo, generosidade na partilha de conhecimento, pela disposição, cuidado e atenção que teve para comigo.

Agradeço ainda ao Dr. Geert Gabriel Bourgois, comissário científico da Coleção Berardo para a arte etnográfica e comissário da exposição *Alma Africana* (Páteo da Galé, Lisboa, 2009), da qual resultou o catálogo com o mesmo nome.

Agradeço à equipa do Departamento de Enoturismo da Aliança Vinhos de Portugal, que tem a responsabilidade de gestão corrente do Aliança Underground Museum, nomeadamente à Dra. Sílvia, à Joana, à Patrícia, ao Eduardo, à Laura e à Sónia pelo carinho e contributos proporcionados no decurso do trabalho de Estágio.

Agradeço à minha família, ao meu pai, à minha mãe, ao meu irmão e à minha avó pelo apoio incondicional. Um especial agradecimento ao meu pai, por me ter possibilitado este percurso académico e à minha avó, pelo amor, força e fé. Um agradecimento absoluto aos dois.

À Rodrigues, à Luísa e à Rafaela, amigas com quem tenho o gosto de partilhar mais uma conquista.

A todos os aqui mencionados, assim como aos que não foram referidos, um muito obrigado por estarem ao meu lado nesta concretização pessoal.

Resumo

O presente Relatório surge como resultado da investigação desenvolvida no âmbito de um Estágio curricular no Aliança Underground Museum, cujo objetivo principal foi o estudo de uma coleção de peças de origem africana de carácter etnográfico. No domínio desta foram seleccionados 35 objetos: 13 instrumentos musicais e 22 máscaras. Entendidos como um meio de acesso ao processo social, estes itens da cultura material foram sistematizados como documentos históricos. Nunca desvinculados da estrutura sociocultural, as peças objetivam nas suas referências corpóreas uma realidade sociocultural específica que foi transposta para o âmbito da documentação e inventariação em contexto museológico. Sistematizando a sua compreensão e fundamentando condições para a sua conservação, o inventário museológico permitiu documentar um conjunto de objetos de origem africana musealizados em território português.

Palavras-chave: Aliança Underground Museum, Coleção Berardo, Coleção Etnográfica Africana, Instrumentos Musicais Africanos, Máscaras Africanas.

Abstract

This Report comes as a result of the research carried out as part of a curricular internship at the Aliança Underground Museum, whose main objective was the study of a collection of African Ethnography. In this domain, 35 objects were selected: 22 masks and 18 musical instruments. Understood as a means of accessing the social process, these items of material culture were systematized as historical documents. Never unrelated to the socio-cultural structure, the pieces aim in their body references to a specific socio-cultural reality that has been transposed to the scope of documentation and inventory in a museological context. Systematizing their understanding and justifying conditions for their conservation, the museological inventory made it possible to document a set of objects of African origin musealized in Portuguese territory.

Key-words: Aliança Underground Museum, Berardo Collection, African Ethnographic Collection, African Musical Instruments, African Masks.

Índice de Figuras

FIGURA 1. MAPA DA DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA DAS ETNIAS AFRICANAS. DISPONÍVEL EM HTTPS://BR.FREEPIK.COM/VETORES-GRATIS/VECTOR-MAP-AFRICANO_333345.HTM , ADAPTADO PELA AUTORA, 2020.....	12
FIGURA 2. FACHADA DO ALIANÇA UNDERGROUND MUSEUM. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.WINETOURISMPORTUGAL.COM/PT/CATALOGO/EXPERIENCIAS-VINICAS/VISITAS-DEGUSTACOES/ALIANCA-UNDERGROUND-MUSEUM-VISITA-AO-MUSEU-PROVA-DE-VINHOS/	20
FIGURA 3. INTERIOR DO ALIANÇA UNDERGROUND MUSEUM. DISPONÍVEL EM HTTP://ROTADABAIRRADA.PT/IRT/SHOW/ALIANCA-UNDERGROUND-MUSEUM_PT_1577	21
FIGURA 4. PARTE DA SECÇÃO ONDE ESTÁ EXPOSTA A COLEÇÃO ETNOGRÁFICA AFRICANA. DISPONÍVEL EM HTTPS://JOLI.PT/ALIANCA-UNDERGROUND-MUSEUM-ANADIA/	21
FIGURA 5. ALGUMAS PEÇAS DA COLEÇÃO ETNOGRÁFICA AFRICANA. DISPONÍVEL EM HTTPS://BOACAMABOAMESA.EXPRESSO.PT/BOA-VIDA/2014-10-29-ALIANCA-UNDERGROUND-MUSEUM-ARTE-DEBAIXO-DA-TERRA	22
FIGURA 6. VISITA À COLEÇÃO TERESA LACERDA. ARQUIVO PESSOAL CATARINA SILVA.....	26
FIGURA 7. TAMBORES <i>A-NDĚF</i> COM FIGURA FEMININA AJOELHADA, CRIANÇA E SEIS CABEÇAS. FONTE: COLEÇÃO BERARDO.	31
FIGURA 8. TAMBORES <i>A-NDĚF</i> COM FIGURA FEMININA AJOELHADA COM TIJELA E SERPENTE. FONTE: COLEÇÃO BERARDO.	31
FIGURA 9. MÁSCARAS <i>D'MBA</i> . FONTE: COLEÇÃO BERARDO.	34
FIGURA 10. MÁSCARA <i>A-MANTSHO-ÑA-TSHOL</i> . FONTE: COLEÇÃO BERARDO.	35
FIGURA 11. MÁSCARA <i>KAISSI</i> . FONTE: COLEÇÃO BERARDO.	42
FIGURA 12. MÁSCARA <i>KAISSI</i> . ILHA UNO, VILA DE ANGONIO, 1976. FONTE: DANIELLE GALLOIS DUQUETTE.	42
FIGURA 13. BAILARINO A USAR A MÁSCARA <i>KAISSI</i> . ILHA DE UNO. FONTE: DANIELLE GALLOIS DUQUETTE.	43
FIGURA 14. MÁSCARA <i>IATANTĀ</i> . FONTE: COLEÇÃO BERARDO.....	44
FIGURA 15. MÁSCARA <i>GN'OPARA</i> . FONTE: COLEÇÃO BERARDO.	45
FIGURA 16. MÁSCARA <i>DUNG'BE</i> . FONTE: COLEÇÃO BERARDO.	45
FIGURA 17. MÁSCARA <i>GN'OPARA</i> . FONTE: COLEÇÃO BERARDO.	45
FIGURA 18. MÁSCARA <i>ESSENIE</i> . FONTE: COLEÇÃO BERARDO.....	46
FIGURA 19. MÁSCARA <i>ESSENIE</i> . ILHA FORMOSA, 1976. FONTE: DANIELLE GALLOIS DUQUETTE.....	48
FIGURA 20. TAMBOR <i>DUFUNTU</i> . FONTE: COLEÇÃO BERARDO.	49

FIGURA 21. DANÇA DE JOVEM RAPARIGA NA CERIMÓNIA DO <i>DUFUNTO</i> . 1978. FONTE: DANIELLE GALLOIS DUQUETTE.....	50
FIGURA 22. RAPARIGAS NO RITUAL DO DUFUNTO. FONTE: DANIELLE GALLOIS DUQUETTE.....	51
FIGURA 23. TRAJE DE UMA RAPARIGA NA CERIMÓNIA DO <i>DUFUNTO</i> . FONTE: DANIELLE GALLOIS DUQUETTE..	52
FIGURA 24. <i>DUFUNTOS</i> COM UM TAMBOR DE DUPLA FACE. 1976. FONTE: DANIELLE GALLOIS DUQUETTE. ...	54
FIGURA 25. HARPA <i>NGOMBI</i> . FONTE: COLEÇÃO BERARDO.....	55
FIGURA 26. MÁSCARA <i>NGIL</i> . FONTE: COLEÇÃO BERARDO.....	57
FIGURA 27. TAMBOR COM MOTIVOS GEOMÉTRICOS. FONTE: COLEÇÃO BERARDO.....	59
FIGURA 28. VIOLINO. FONTE: COLEÇÃO BERARDO.....	60
FIGURA 29. KORA. FONTE: COLEÇÃO BERARDO.....	61
FIGURA 30. KORA. FONTE: COLEÇÃO BERARDO.....	61
FIGURA 31. LAMELOFONE. FONTE: COLEÇÃO BERARDO.....	63
FIGURA 32. DUAS TÁBUAS DE MEMÓRIA PRESENTES NO ALIANÇA UNDERGROUND MUSEUM. ARQUIVO PESSOAL CATARINA SILVA.	69
FIGURA 33. HARPA <i>KUNDI</i> . FONTE: COLEÇÃO BERARDO.....	70
FIGURA 34. HARPA ANTROPOMÓRFICA. FONTE: COLEÇÃO BERARDO.	72
FIGURA 35. MÁSCARA <i>MWANA PWO</i> . FONTE: COLEÇÃO BERARDO.....	73
FIGURA 36. INICIADOS TUNDANJI ACOMPANHADOS DOS SEUS <i>YILOKOLOKO</i> . FONTE: MARIE LOUISE BASTIN...	75
FIGURA 37. UM <i>KANDANJI</i> (PLURAL <i>TUNDANDJI</i>) NO DECURSO DA SUA APRENDIZAGEM NO <i>MUKANDA</i> . FONTE: MARIE LOUISE BASTIN.....	76
FIGURA 38. ROSTO DE MULHER COM ESCARIFICAÇÕES. FONTE: ANA CLARA GUERRA MARQUES.	78
FIGURA 39. COSTAS DE MULHER COM ESCARIFICAÇÕES CORPORAIS. FONTE: ANA CLARA GUERRA MARQUES.	78
FIGURA 40. MASCARADO <i>MHANA PWO</i> . FONTE: ANA CLARA GUERRA MARQUES.....	81
FIGURA 41. BAILARINO <i>MHANA PWO</i> . ZÂMBIA, 1997. FONTE: MARIE LOUISE BASTIN.	81
FIGURA 42. MÁSCARA <i>CIHONG</i> . FONTE: COLEÇÃO BERARDO.	83
FIGURA 43. MASCARADO <i>CIHONGO</i> . FONTE: ANA CLARA GUERRA MARQUES.....	85
FIGURA 44. GONGO CERIMONIAL. FONTE: COLEÇÃO BERARDO.	86
FIGURA 45. GONGO CERIMONIAL. FONTE: COLEÇÃO BERARDO.	87

Lista de abreviaturas e siglas

AUM ALIANÇA UNDERGROUND MUSEUM

Introdução

O presente Relatório de Estágio, desenvolvido no Aliança Underground Museum no período de 3 de dezembro de 2018 a 27 de março de 2019 (368 horas), no âmbito do Mestrado em História de Arte, Património e Cultura Visual da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), apresenta os resultados da investigação de uma parte do núcleo da coleção Etnográfica Africana patente nessa instituição museológica.

Inserido no universo da Coleção Berardo, a coleção Etnográfica Africana tem mais de 3000 peças em reserva. No entanto, apenas 320 peças estão expostas no AUM. Em razão da dimensão desta coleção e por ser incompatível com os prazos de elaboração da investigação, consideramos benéfico e produtivo concentrar-nos apenas num específico conjunto de peças. Reunindo objetos tão diversificados como máscaras, instrumentos musicais, estátuas ancestrais, figuras e artefactos míticos, peças de joalharia e armas, foi por meio de uma deliberação étnica que a seleção das peças se fez cumprir. Distingue-se os instrumentos musicais e as máscaras provenientes dos mesmos grupos étnicos. Das 320 peças expostas neste setor do AUM, reunimos um conglomerado de 35 objetos, constituído por 13 instrumentos musicais e 22 máscaras. Coincidimos estas duas categorias de objetos em virtude de entre elas ser detetável uma correlação performativa: instrumentos musicais e máscaras, de forma simultânea, são utilizados nos mais variados rituais e cerimónias africanas. Os seus usos e funções só podem ser completamente compreendidos se integrarmos estas peças no seu quadro ritualista. As suas significações e simbologias englobam a compreensão das peças como elementos de identidade étnica, inseridos no respetivo contexto social.

Neste enquadramento, precisamos considerar algumas dimensões etnográficas das etnias Luba, Ngaba, Fang, Baga, Bijagó, Fulani ou Mandinka, Tshokwe, Yaka e Mangbetu para a estruturação da pesquisa. Particularizando por cada uma dessas etnias, do grupo Baga estudou-se dois tambores *A-ndëf* e uma máscara de ombro *D'mba*; do grupo étnico Bijagó apenas foram analisadas máscaras, neste caso em número de sete e de carácter zoomórfico, nomeadamente: uma máscara de iniciação *Kaissi*, uma máscara de testa *Omã* em forma de cabeça de tubarão, uma máscara com

duas figuras de adorno de cabeça usada na dança *latantã*, uma máscara de testa da dança *Gn'opara*, uma máscara de testa da dança *Dung'be*, uma máscara elmo da dança *Essenie* e uma máscara dorsal em forma de animal; da etnia Fang analisou-se uma harpa *Ngombi* e uma máscara *Ngil*. No que concerne ao grupo étnico Fulani ou Mandinka foram estudados os seguintes instrumentos musicais: um violino, duas koras e um tambor; da etnia Luba somente um instrumento musical, denominado lamelofone; da etnia Mangbetu também apenas um instrumento musical, a harpa *Kundi*; e da etnia Ngbaka uma harpa antropomórfica. No que diz respeito à etnia Tshokwe estudou-se um gongo, instrumento musical de percussão e duas máscaras, estas denominadas *Mwana Pwo*; e da etnia Yaka, unicamente um gongo cerimonial.

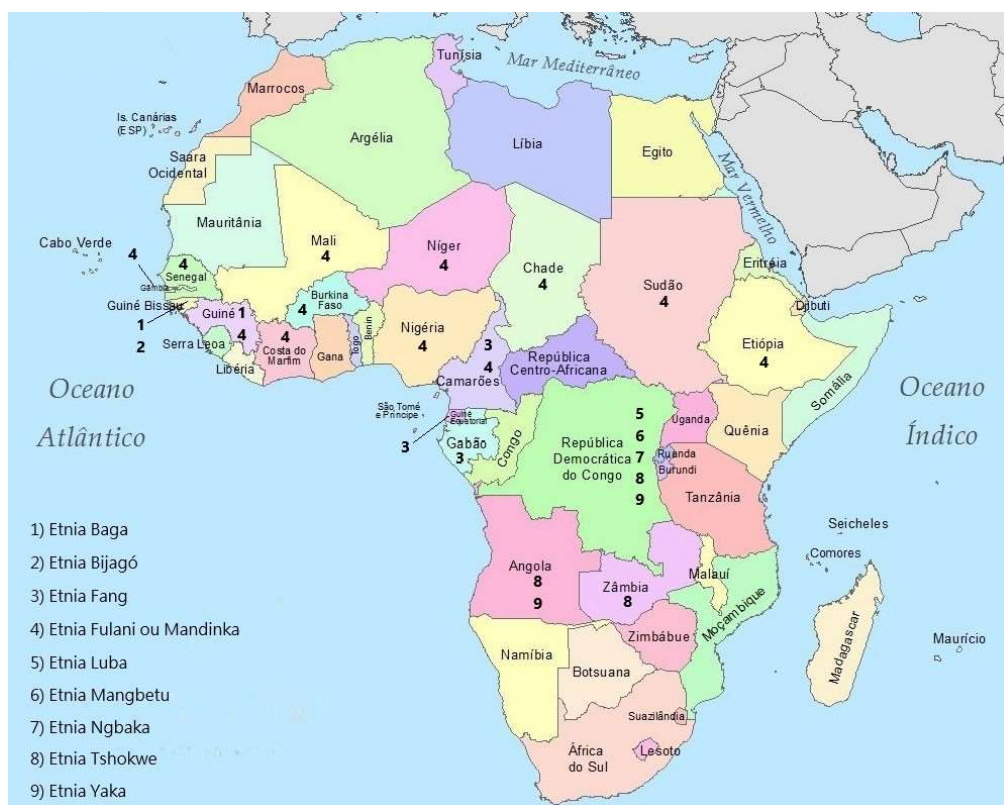


Figura 1. Mapa da distribuição geográfica das etnias africanas. Disponível em https://br.freepik.com/vetores-gratis/vector-map-africano_333345.htm, adaptado pela autora, 2020

A variedade étnica e a dispersão geográfica fizeram notar a necessidade de uma consulta aprofundada de bibliografia especializada, fundamental para traçar um projeto

de pesquisa, identificar abordagens e definir objetivos e propósitos. Logo à partida tornou-se evidente a colossal tarefa que tínhamos pela frente, dado não ser possível qualquer aproximação efetiva às sociedades que produziram os objetos de estudo. Para compreender se estas realidades sociais e étnicas subsistem na atualidade, a experiência de campo no continente africano denotava-se essencial, no entanto, tal não foi possível. Como forma de colmatar essa dificuldade, foi realizado um trabalho quase detectivesco, alicerçado numa análise bibliográfica diversificada que incluiu a consulta de diversos suportes.

Sem embargo, a investigação dos instrumentos musicais e das máscaras africanas enfrentou algumas contrariedades. Num primeiro passo, reuniu-se uma grande massa de material documental através da qual se procurou retirar o máximo potencial informativo sobre as peças. Julgou-se fundamental o levantamento de uma base bibliográfica abrangente e decorrente seleção e análise da informação que necessitava de ser recolhida e trabalhada, para que posteriormente pudesse ser convertida em dados. A pesquisa bibliográfica validou-se numa estratégia que facilitasse a identificação de obras e trabalhos adequados ao apoio documental necessário e correspondente construção da argumentação teórica.

Apesar da pertinência do objeto de estudo, é notório um vazio em torno do tema do ponto de vista da bibliografia disponível, constatando-se que a fonte de informação é, maioritariamente, bibliográfica. *África, diálogo mestiço: colecção de arte tribal de José de Guimarães, Formas e Energias: colecção de arte africana de Eduardo Nery e Alma Africana,/African Soul*, três livros produzidos pela Câmara Municipal de Lisboa, configuraram-se verdadeiramente como basilares numa fase embrionária de pesquisa. Neste âmbito, merecem ser referidos os principais autores e publicações que serviram de base para o conhecimento da realidade africana dos diversos grupos étnicos de onde são provenientes os objetos em estudo. Sobre os Bijagó, o presente trabalho pôde aceder a alguns olhares sobre o contexto cultural e social da sua sociedade através de obras de vários autores. Luigi Scantamburlo, missionário italiano, produziu uma obra etnográfica circunscrita à ilha de Bubaque em *Etnologia dos Bijagós da ilha de Bubuque* (1991), em que particulariza a realidade dessa ilha e menciona alguns dos mais salientes

aspectos da cultura Bijagó. A monografia de Danielle Gallois Duquette, *Dynamique de l'art Bidjogo (Guiné-Bissau): Contribution á une anthropologie de l'art des sociétés africaines* (1983), inaugura os estudos no domínio da antropologia da arte. A partir do estudo das instituições e da organização social baseada em classes de idade e de género existentes na etnia Bijagó, Duquette, de modo extensivo e detalhado, revela-nos informações sobre a estrutura social e cultural dessa sociedade. O enfoque nas manifestações rituais em que estão implicadas as máscaras de carácter zoomórfico, a categoria de máscaras com maior representatividade nas peças Bijagó do Aliança Underground Museum, permitem conhecer a produção desses objetos, contribuindo para a compreensão das dinâmicas culturais dessa sociedade. Foram igualmente importantes como instrumentos documentais os escritos de Marie Louise Bastin, nomeadamente *Escultura Tshokwe - Sculpture* (1999) e *A antropologia dos Tshokwe e Povos Aparentados* (2003). Esta última obra mostra-se particularmente útil para a compreensão e análise dos processos culturais e simbólicos da formação e construção identitária do povo Tshokwe. Num exame crítico e minucioso, Marie Louise Bastin analisa fatores mágico-religiosos, rituais importantes em termos simbólicos e ideológicos, mitos, histórias e lendas dominantes, tudo contribuindo para um entendimento cultural da referida etnia. Também Ana Guerra com *Máscaras Cokwe: a linguagem coreográfica de Mwana Pwo e Cihongo* (2017) se revelou uma boa fonte de informação sobre a vida material e social Tshokwe, que surgem registadas por meio de detalhes fotográficos. Da mesma forma, Frederick Lamp, em *The art of Baga: A Drama of Culture Reiveintio* (1996) foi basilar para o estudo da etnia Baga. Foram consultadas as obras produzidas por Margot Dias juntamente com Jorge Dias, seu marido, no estudo acerca da cultura Maconde, investigação e trabalho de terreno manifesto em *Os Maconde de Moçambique* (1964-1970). *Instrumentos Musicais de Moçambique* de Margot Dias (1986) possibilitou também uma aproximação e algum conhecimento acerca da realidade da etnomusicologia africana. Apesar de peças de origem Maconde não terem sido alvo de estudo, a consulta desta bibliografia foi importante no início da investigação. Em paralelo foram também consultados os trabalhos de José Redinha, *Etnias e Culturas de Angola* (2009) e *Máscaras e Mascarados Angolanos: uso, formas e*

ritos (1956) que se mostraram importantes em termos de contextualização social e compreensão da produção individual de artistas, em especial os localizados na área de Angola.

Na falta de mais materiais visuais acerca dos objetos africanos em estudo e dadas as insatisfatórias bibliografias, os Catálogos das exposições *Arte Africana: Coleção Han Coray 1916-1928* e *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection* auxiliaram no conhecimento deste domínio da cultura material. Com destaque para a tipologia de instrumentos musicais africanos temos ainda o Catálogo da exposição do *Musée Royal de L’afrique Centrale*. O Catálogo *Alma Africana/African Soul* (2009), primeiro estudo generalista da coleção Etnográfica Africana da Coleção Berardo, destacou-se como suporte à análise documental de aspetos centrais para o estudo das máscaras e instrumentos musicais africanos.

A consulta bibliográfica teve de se sujeitar aos instrumentos que então possuíamos, usando como bases fundamentais de informação e de dados em linha as principais bibliotecas da cidade do Porto, a designar: a Biblioteca Pública Municipal do Porto e a Biblioteca Municipal Almeida Garrett.

Consideramos essencial neste processo metodológico de investigação o confronto e a combinação de materiais diversos que tiveram a capacidade de revelar padrões e fornecer informações para que fosse possível uniformizar as narrativas descritivas apresentadas. Neste processo, procurou-se relacionar as peças em análise com objetos afins presentes noutras coleções e/ou instituições. Para fins comparativos, realizamos o levantamento via eletrónica de instituições museológicas detentoras nos seus acervos de objetos etnográficos africanos. Este exercício foi praticado por via eletrónica e por meio de observação direta. No que diz respeito à atividade via web, foram pesquisados e selecionados museus que compreendem nos seus acervos instrumentos musicais e máscaras africanas e cada uma das peças encontradas serviu como padrão comparativo em relação às existentes no Aliança Underground Museum. A nível internacional, o Minneapolis Institute of Art, o National Museum of African Art, o Stanley Museum of Art, o Birmingham Museum of Art, o Bowers Museum, o Detroit Institute of Art, o Los Angeles County Museum of Art e o Victoria and Albert Museum

foram as instituições que nos permitiram realizar este exercício. Os custos que acarretariam as deslocações impediram um contacto mais efetivo com estas instituições museológicas. No entanto, o exercício de observação direta de outras coleções e/ou exposições foi também útil e ele foi cumprido no Museu Internacional de Arte José de Guimarães, localizado na cidade de Guimarães, e no Museu Nacional de Etnologia, localizado em Lisboa, funcionando as visitas a estes espaços como idênticas vias de aproximação ao estudo da cultura material em análise.

Neste processo, e em conjunto com a equipa do AUM, refletiu-se acerca da possibilidade e pertinência de incorporar meios audiovisuais, como vídeo e fotografia, naquele espaço museológico. No prosseguimento desse objetivo, foram escolhidos determinados museus para o questionamento acerca da existência e disponibilização de recursos desta ordem. Foram feitos contactos via eletrónica com o Fowler Museum e o New Orleans Museum of Art. Apesar de todas as limitações sentidas, as recolhas musicais realizadas permitiram identificar suportes áudio que poderão vir a ser potenciados em termos expositivos no AUM. Através da plataforma *Youtube* o exemplar sonoro *Chemutengure*, de 1972, incluído no disco compacto (CD) *Mbira Music Of Rhodesia*, de Abraham Dumisani Maraire e *Saramugomo*, composição musical de Mbira DzeNharira, serviram como eixo principal da representação músico-visual. A realização destas tarefas constituiu um complexo e critico trabalho de investigação que foi central para o desenvolvimento posterior de um inventário com fundos documentais que envolve fontes escritas e fontes orais, fotografia, filme, som, desenho e cartografia.

Para uma melhor estruturação e leitura, este trabalho está dividido em três capítulos. No Capítulo 1, é dado a conhecer o Aliança Underground Museum, onde são feitas referências à história da instituição, aos seus motivos e configurações assim como, são descritos o processo e as finalidades definidas para o Estágio curricular, onde se dá especial relevo às fichas de inventário produzidas. As funções de documentação e inventariação realizadas sobre as 35 peças da coleção Berardo estudadas são tarefas encaradas numa perspetiva de alargamento do trabalho museológico. Numa breve análise do sistema de informação do AUM, rapidamente percebemos que o material disponibilizado era sumário e pouco desenvolvido. Nesta lógica, a realização do

inventário foi assumida como um importante instrumento de conservação, divulgação, gestão e sistematização das peças em estudo. Esta importante etapa do processo museológico mediante o qual se identificam e reconhecem os significados das peças, pretende contribuir para a formação de um documento-base, um arquétipo prático com um conjunto de orientações que facilite o trabalho de consulta, documentação, comunicação e análise. Este objetivo cumpriu-se com base numa postura crítica, detetando as carências existentes nos procedimentos anteriormente utilizados e apresentando propostas alternativas que nos parecem mais satisfatórias e adequadas. Todas as fichas de inventário podem ser encontradas em apêndice. No Capítulo 2, é desenvolvido o estudo dos instrumentos musicais e das máscaras africanas, procurando situar os objetos nos respetivos contextos socioculturais.

Apresentando-se o presente Relatório como uma proposta exploratória, mas com objetivos práticos, em apêndice são ainda disponibilizadas as fichas de inventário produzidas.

A realização desta investigação, procurando fundamentá-la com informações relativas ao legado cultural e aos mecanismos de socialização dos grupos étnicos a que pertencem os objetos, contribui para que estes sejam olhados acima de tudo como itens de cultura material, devendo, enquanto tal, ser pensados em articulação com os seus produtores e utilizadores. Estes serão os atores que atribuem significação aos objetos e estes surgem como capazes de ajudar a construir e reconstruir sentimentos de pertença e de identidade num quadro social dinâmico. A investigação realizada tornou claro que a compreensão de cada objeto só se alcança dentro de um contexto histórico e social que precisa de ser considerado.

Capítulo 1. O Aliança Underground Museum

1.1. Instituição de acolhimento

Localizado em Sangalhos, concelho da Anadia, o Aliança Underground Museum é um espaço museológico que se desenvolve na sua quase totalidade numa área subterrânea estendida ao longo das tradicionais caves da Aliança Vinhos de Portugal. Esta empresa, fundada em 1927 por onze associados liderados pelo empresário Domingos Silva e pelo enólogo Ângelo Neves, revela-nos um percurso no sector vitivinícola com mais de 90 anos. A qualidade da produção e de fabrico de vinhos, espumantes e aguardentes resulta, até aos dias de hoje, num singular prestígio a nível nacional e internacional. Desde o ano de 2007 que a empresa integra a Bacalhôa Vinhos de Portugal, o que com a chegada do Comendador José Berardo motivou renovadas e inauditas estratégias de reformulação do espaço.

Vanguardista enquanto conceito e propósito foi, no ano de 2010, que nasceu o Aliança Underground Museum. Apropriando-se dos antigos túneis de envelhecimento de espumante e dos espaços amplos para estágio prolongado de aguardentes, o Museu faz alusão a uma viagem por uma rede de metro, nomeadamente o metro de Londres (conhecido como *The Tube*, *Tube* ou *The Underground*). Esta ideia de viagem justifica o nome e respetivo logótipo do Museu, tornando manifesto o desejo do próprio colecionador nesta abordagem. Ao longo de um percurso com uma extensão de 1,5 km, o visitante é convidado a explorar as múltiplas coleções que habitam o Aliança Underground Museum, o que propõe incorporar também conhecimentos acerca dos variados produtos vitivinícolas da empresa. Com acervo da sua coleção, este projeto da Coleção Berardo atua num encontro de linguagens, culturas e lugares confluídos em onze sub-coleções: Arqueologia, Etnografia Africana, Escultura Contemporânea do Zimbabué, Mineralogia, Fósseis, Azulejaria, Cerâmica Caldense, Estanhos Portugueses, Jades, Cristais e Etnografia Indiana.

As secções do Museu organizam-se pela ordem que se apresentam no percurso da visita. Iniciando com a Coleção de Arqueologia, esta é composta por um conjunto de peças de cerâmica em terracota com cerca de 1500 anos provenientes de Niamey, capital do Níger, de uma cultura designada de Bura-Asinda-Sika. Caminhando para a coleção Etnográfica Africana, esta é constituída por 320 peças relativas a 82 etnias e 19 territórios. Como forma de organização expositiva da coleção, a mesma está disposta sob os seguintes temas: a celebração dos mortos; máscaras (o rosto dos espíritos e dos fantasmas, a feminidade e fertilidade, o retrato de reis e antepassados e suas insígnias reais); contemporâneos objetos de África e peças de performance. Atravessando para a coleção de Escultura Contemporânea do Zimbabué, esta concretiza um novo tipo de escultura em pedra Shona que surge na década de 60 (1966). Continuando pela coleção de Minerais, a mesma conta com raros corpos naturais em exposição. Movendo-nos para a coleção de Fósseis, encontramos um património paleontológico que inclui vestígios com milhões de anos. Segue-se a coleção de Azulejaria que é considerada a maior coleção privada de azulejaria do nosso país, abraçando azulejos desde o século XV até à atualidade. De seguida, surge exposta a coleção de Cerâmica Caldense que se insere no universo da faiança das Caldas da Rainha. Relativamente à coleção de Estanhos Portugueses, que também é a maior coleção do género em Portugal, ela abrange peças do século XVI até ao início do século XX. No tocante à coleção de Jades, o trabalho sobre esta pedra tem especial importância ao redor da cultura chinesa com peças como queimadores de incenso e urnas com flores. Passando para (Cobrinha) a coleção de Cristais, esta reúne peças em pedras preciosas, gemas e cristais. Finalmente, o visitante chega à última coleção, a de Etnografia Indiana, onde se destaca uma fotobiografia de Mahatma Gandhi intitulada “A minha vida é uma mensagem”.

Para além das exposições de índole artística, a estruturação do Aliança Underground Museum trouxe a possibilidade de realizar eventos no espaço museológico. Almoços, jantares, reuniões, conferências, cerimónias e acontecimentos singulares estão sujeitos a especiais critérios e procedimentos de organização. O lugar do museu dispõe também de um conjunto de programas vínicos. Em conformidade com as características subjacentes ao espaço, a máxima “ARTE, VINHO E PAIXÃO” é garantida

como propósito que alicerça o universo do grupo Bacalhôa que contempla não só o Aliança Underground Museum, como também o Museu Quinta e Palácio da Bacalhôa e o Museu Adega da Bacalhôa (Azeitão, Setúbal), o Buddha Eden Garden (Bombarral, Leiria) e a Quinta do Carmo (Estremoz, Évora).

O Aliança Underground Museum demanda ser compreendido como um lugar peculiar que remete o visitante para outras realidades, onde o sentido de espaço e tempo é alterado por meio dos objetos e das suas predicções e universos. A contemplação de exposições de variadas áreas temáticas e teores artísticos permite ao Aliança ressaír como espaço estimulador de sentidos.



Figura 2. Fachada do Aliança Underground Museum. Disponível em <https://www.winetourismportugal.com/pt/catalogo/experiencias-vinicas/visitas-degustacoes/alianca-underground-museum-visita-ao-museu-prova-de-vinhos/>



Figura 3. Interior do Aliança Underground Museum. Disponível em http://rotadabairrada.pt/irt/show/alianca-underground-museum_pt_1577



Figura 4. Parte da secção onde está exposta a Coleção Etnográfica Africana. Disponível em <https://joli.pt/alianca-underground-museum-anadia/>



Figura 5. Algumas peças da Coleção Etnográfica Africana. Disponível em <https://boacamaboamesa.expresso.pt/boa-vida/2014-10-29-alianca-underground-museum-arte-debaixo-da-terra>

1.2. Estágio: práticas e desenvolvimento

O estágio no Aliança Underground Museum começou a 3 de dezembro de 2018 e terminou a 27 de março de 2019. No total perfizeram-se 368 horas em trabalho, distribuídas ao longo de quatro meses, com um horário semanal de 24 horas. As deslocações ao museu fizeram-se três vezes por semana - segunda-feira, quarta-feira e sexta-feira-, com um horário definido das 9h30 às 18h30. O cronograma apresentado na minuta do estágio, formalizada no dia 28 de novembro de 2018, propunha o efetivar de específicas fases e etapas que não foram cumpridas na sua plenitude. Os primeiros dois meses, dezembro e janeiro, consistiram na compreensão da estrutura funcional e modelo de gestão do museu e diálogo que este sustenta com o seu público. Na medida em que os museus têm um importante papel a nível educacional, refletindo-se na atração e ampliação do seu público, localidade ou grupo a que servem, numa primeira fase, consideramos valioso e essencial identificar os fatores e estratégias de comunicação utilizadas pelo espaço museológico. O Aliança Underground Museum não

contempla nenhum departamento de serviços educativos. A promoção e divulgação das suas coleções é feita através de atividades lúdicas e comerciais, é escassa e até inexistente. Demarca-se de forma igual a ausência de projetos publicitários e/ou de marketing que impulsionassem e motivassem a chegada de mais e renovados públicos. A ligação prática e direta que se faz estabelecer com os mesmos é construída através de visitas guiadas e foi neste tópico que a apresentação do património museológico, transmissão de conhecimento e desenvolvimento da função didática do museu ganhou significado. Neste âmbito, e tendo em vista uma posterior realização das visitas guiadas, consideramos elementar e oportuno assistir e observar o desempenhar destas por parte dos guias. As visitas são sempre orientadas por um guia, realizáveis através de prévia marcação presencial, por telefone ou por correio eletrónico e apenas se sucedem nos seguintes horários: 10h00, 11h30, 14h30 e 16h00. O espaço pode ser visitado de segunda-feira a domingo e tem o custo de 3 euros por pessoa, sendo que até aos 12 anos (inclusive) a visita é gratuita, exigindo apenas um número mínimo de duas pessoas para a sua realização. Ao longo de 1h30 os visitantes percorrem 1,5 quilómetros e disfrutam de uma inovadora simbiose. No decurso da viagem são percorridas todas as coleções, assim como é comunicado o processo de fabrico, criação e produção vinícola. No final da visita é oferecida uma prova de espumante. O museu estabeleceu a capacidade máxima de 50 pessoas por grupo com o objetivo de favorecer uma comunicação mais satisfatória e clara e possibilitar ao público uma aproximação corpórea ao objeto exposto. Os grupos escolares, nomeadamente os grupos do ensino secundário e universitário, os grupos empresariais e grupos de organizações turísticas são os que mobilizam um maior número de indivíduos e por conseguinte, o maior número de guias.

Após um estudo preparatório das coleções através de um guião disponibilizado pelo museu e por meio de apontamentos que retirei das visitas guiadas a que assisti, passei a acompanhar pequenos grupos com o número total de 5 a 10 pessoas. As mesmas compreendiam idades entre os 35 e 60 anos. No decurso das mesmas foi empregue e acrescentado outro tipo de conteúdo além daquele que é oferecido pelo guião do Museu: isto fez-se notar na coleção etnográfica africana, dado ser esse o objeto

de estudo e na coleção de azulejaria, visto ter explorado e discutido esta matéria no âmbito do Mestrado. Para que não ocorresse nenhuma falha no discurso e para elucidar eventuais dúvidas dos visitantes, foi aproveitado a calma que se fazia sentir em determinados horários para percorrer o museu a ensaiar sozinha, bem como para confrontar a informação do guião com o conhecimento já adquirido autonomamente.

A realização das visitas guiadas proporcionou espaços de diálogo, crítica e transferência de modos de representação e de contemplação das peças. A discussão e divulgação de ferramentas de compreensão de linguagens criadoras possibilitaram repassar uma abertura a horizontes cognitivos e contribuir para uma evolução nas aprendizagens.

No decurso do estágio houve ainda a oportunidade de auxiliar na organização e preparação de alguns almoços e programas vínicos. Estas atividades desenvolvidas foram coincidentes com o estudo das peças africanas. Sendo esse o objetivo principal, a especificidade dos objetos e a ausência de singular documentação, neste processo de estágio, exigiu a necessidade de se efetuarem viagens à cidade de Lisboa. A primeira destas foi realizada no mês de fevereiro de 2019, com o objetivo de explorar a bibliografia existente no Museu Nacional da Enologia e Museu da Arte Popular. A mesma manifestou-se fundamental e de carácter indispensável para a investigação documental. Neste período visitamos também a biblioteca de Arte Gulbenkian, que se revelou adequada no refletir das necessidades de desenvolvimento da nossa pesquisa. No mês de março a cidade de Lisboa voltou a receber a minha visita. Esta surgiu por meio de uma sugestão do Doutor Álvaro Silva que nos informou que o Professor Doutor Geert Gabriel Bourgois¹ iria estar presente na cidade. Este encontro foi particularmente proveitoso por nos ter facultado a oportunidade de questionar, esclarecer e dialogar

¹ Geert Gabriel Gourgois (1957) é Professor Doutor em História de Arte e em Arte Não-Europeia na Associação da Universidade de Antuérpia (Bélgica), tendo sido Professor Convidado em Arte Étnica na Universidade de Gent (Bélgica). É curador *ad hoc* da Coleção no Museu Monte Palace (Funchal, Madeira), tutelado pela Fundação Berardo e é comissário científico da Coleção Berardo desde 2014. Tendo participado na elaboração do catálogo *Paixão Africana, Escultura Contemporânea do Zimbabué*, Coleção Berardo e Alma Africana, Arte Etnográfica Africana da Coleção Berardo, tem vindo a desenvolver pesquisa e documentação da Coleção de Arte Etnográfica do Universo da Coleção Berardo. Foi ainda comissário de diversas exposições incluindo *Legacies of Stone. Zimbabwe Paste and Present* no Royal Museum for Central Africa (Tervuren, Bélgica).

acerca da matéria de estudo com o mesmo. Nesta ida a Lisboa, tive a oportunidade de acompanhar uma parte da equipa da Coleção Berardo numa viagem à cidade de Estremoz, distrito de Évora, no sentido de se conhecer o edifício onde será instalado o futuro museu de Arte Africana. Tive também a possibilidade de presenciar a obra de requalificação do Palácio da Tocha, lugar onde se irá instalar a Coleção de Azulejaria da Coleção Berardo, a inaugurar no princípio de 2020. Todas as atividades acima manifestadas tiveram em comum o aperfeiçoamento e potencialização do registo de inventário das peças de estudo, assim como a discussão de ideias sobre as possibilidades de instalação permanente da Coleção de Arte Etnográfica Africana num museu a instalar num edifício a reabilitar.

Neste seguimento, tivemos a vantagem de conhecer a Coleção Teresa Lacerda e a possibilidade de consultar bibliografia alusiva ao conhecimento que se procura desenvolver.



Figura 6. Visita à coleção Teresa Lacerda. Arquivo pessoal Catarina Silva.

1.2.1. Inventário Museológico

Evidenciando os objetos como produtos específicos de conjunturas, épocas e situações de tempo histórico, é tarefa fundamental saber situá-los em contexto e entendê-los como objetos vivos dotados de carga trans-memorial. Tendo sempre em mente que estas peças fazem parte de uma herança cultural, a salvaguarda da sua

continuidade temporal e preservação é indispensável. É nesta continuidade que o inventário museológico assume um papel preponderante na conservação, estudo e divulgação de manifestações de património Cultural e Material.

Para a sua realização, e, numa primeira fase de inventariação, efetivou-se o conhecimento, estratégia e planeamento a respeito da informação e afiguração das peças em estudo no sentido de, numa segunda etapa, se cumprir uma acentuada narrativa do historial e contextura desses objetos isto é, objetivou-se a escolha de um modelo de inventário que fosse capaz de servir a informação reunida acerca das identificadas dimensões culturais ou rituais dos objetos. A identificação das peças africanas pela Coleção Berardo é formatada num básico programa informático em Microsoft Office Excel. A sua disponibilização demonstrou-nos, em parte, que existe já alguma informação acerca das mesmas. Todas as peças contam com o número de inventário, a respetiva designação, a categoria, as dimensões, uma sucinta descrição, o material, a autoria desta, a região de onde resulta, a sua proveniência e devida aquisição e em alguns dos objetos é referida a datação. Foram, de forma igual, disponibilizados registos fotográficos dos objetos. Para uma melhor sistematização, os parâmetros das fichas de inventário por mim realizadas e apresentadas baseiam-se nos critérios estabelecidos pelo *Matriz* (programa de inventário da Direção Geral do Património Cultural), sendo de significativa importância a consulta dos mesmos para a elaboração de uma ficha completa e atualizada. O inventário foi adaptado às peças em investigação e os seus variados domínios foram consolidados e adotadas por nós. Integrando a respetiva documentação em conformidade com as normas técnicas mais adequadas à natureza e características de cada peça, as fichas desenvolvidas para as máscaras e instrumento musicais africanos visaram a identificação, individualização e potencialização de informação mais detalhada acerca de cada um dos objetos. Encaramos todas essas diretrizes como fases sequenciais de um mesmo processo que resultam num agrupar de diferentes informações numa categoria única relacionada e especificada para a investigação. Devido a indagações relacionadas com os objetivos deste trabalho e por se verificar uma lacuna nos inventários existentes, deu-se uma maior relevância à descrição ritual de cada peça, ao invés da conservação e informação

técnica de cada uma. Visto que estes tipos de objetos simbolizam, antes de mais, documentos históricos a explicação dos mesmos deve ser integrada nos seus contextos de forma a alcançar a plenitude da sua iminência informativa.

Tentou-se que em cada ficha de inventário existisse uma clara e objetiva descrição iconográfica com o objetivo de facilitar a identificação do objeto, tendo sido este o propósito primordial no levantamento e compreensão dos mesmos. A descrição está relacionada com aspetos técnicos e morfológicos equiparados e confrontados com centenas de outros objetos que para fins de estudo foram de vital relevância. A contextualização das peças como forma de retrato e reprodução cultural estabelece uma iminência informativa capaz de suscitar novos olhares e potenciar pesquisas e investigações que atendam a novos paradigmas. A informação cumpre-se com o objetivo de gestão do acervo, investigação e divulgação que emergem compreendendo a clareza da relevância do inventário como forma de salvaguarda e divulgação da coleção.

As etapas para a inventariação foram divididas em várias funções: verificação da fotografia digital das peças (frente, verso e pormenores), medição das obras e verificar o seu estado de conservação. Nota-se que a maioria das peças se encontravam em bom ou suficiente estado de conservação. Verificou-se e corrigiu-se as informações já indicadas nos registos do museu, e criou-se um campo da descrição, preliminarmente inexistente.

O inventário foi assumido como um importante instrumento de conservação, divulgação, gestão e sistematização da coleção. Esta importante etapa do processo museológico mediante o qual se identificam e reconhecem significados às peças, pretende contribuir para a formação de um documento-base de arquétipo prático com um conjunto de orientações que facilite o trabalho de consulta, documentação, comunicação e análise. Esta responsabilidade cumpriu-se com base numa postura crítica, explorando as carências nos procedimentos anteriormente utilizados e apresentando propostas que nos parecem mais satisfatórias e adequadas. Não se pretende que exista apenas um relato das funções desempenhadas no âmbito do estágio, mas acima de tudo construir e sistematizar um instrumento de reflexão acerca

dos conteúdos enunciados. O objetivo prende-se, não apenas com a organização e regulamentação das ideias, conceitos e critérios, mas também pretende contribuir para a discussão e debate destas premissas. O inventário delineou-se como um discriminado diálogo que possibilitou a identificação de cada objeto de estudo.

Capítulo 2. O universo etnográfico africano e a sua multiplicidade: temporalidade e dimensão social

Os objetos etnográficos em análise constituem-se como meios de acesso a processos sociais e culturais. As 35 peças totalizam processos de construção simultaneamente sociais e simbólicos que remetem para a noção de cultura local num sistema de representação e de afirmação da identidade. Aqui, os objetos são meios de acesso a processos sociais e culturais e serão analisados na contingência própria do espaço social onde se inserem. Neste ponto de vista, espelhou-se, definiu-se, constituiu-se e reconheceu-se problemáticas indissociáveis de uma condição humana em movimento. Os conteúdos objetivos das individualidades e dos traços que presidem à tipologia dos lugares privilegiam matérias conceptuais sociais num campo cultural de celebração de práticas e identidade coletiva. A compreensão de modos de vida específicos, referenciados com elementos do quotidiano, totalizam uma importante fonte de informação da cultura material africana.

Compreender como os objetos dialogam com o seu contexto geográfico e como nele se posicionam permitiu-nos analisar a realidade objetiva de cada peça e a ligação que estas estabelecem com os lugares onde se movem e integram.

2.1. Etnia Baga

Os *Baga* são um povo que habita nas lagoas costeiras da Guiné e da Guiné-Bissau. Dois instrumentos musicais, nomeadamente dois tambores *A-ndëf* e duas máscaras - uma máscara de ombro *D'mba* e uma *A-Mantsho-ña-Tsho* são os quatro objetos que surgem em representação desta etnia.

2.1.1. Tambor *A-ndëf*



Figura 7. Tambores *A-ndëf* com figura feminina ajoelhada, criança e seis cabeças. Fonte: Coleção Berardo.



Figura 8. Tambores *A-ndëf* com figura feminina ajoelhada com tijela e serpente. Fonte: Coleção Berardo.

Os dois tambores *A-ndëf* são unimembranofônicos de madeira escura. Têm forma de cálice e são formados por uma boca no topo do tambor coberta por uma membrana em pele de animal. Os dois tambores têm a representação de uma figura feminina ajoelhada. No tambor do lado esquerdo a figura feminina apresenta-se com

uma criança e uma estrutura cilíndrica de seis cabeças, e no tambor do lado direito a figura feminina aparece com uma tigela e uma serpente.

Segundo Frederik Lamp², na etnia Baga são os homens as figuras dominantes. São os mais altos representantes religiosos de deus na terra e no mundo, mediadores entre os reinos natural e sobrenatural. Estes asseguram que o passado se funde com o presente para trabalhar harmoniosamente na garantia de fertilidade, sucesso e continuidade para todos na comunidade. O povo Baga crê nos espíritos, nos deuses, nos espíritos dos ancestrais e nas forças divinatórias que são vistas e percebidas por eles em todas as partes do seu quotidiano. Tal ancestralidade é comemorada e evocada em cerimónias, ritos, celebrações e sacrifícios. É aqui que o tambor *A-ndëf* vê a sua utilização como instrumento musical. Este serve como objeto cerimonial consumado como meio de comunicação: ele clama poderes espirituais conjecturados para o bem da comunidade, trazendo bênção e amaldiçoando os inimigos.

O tambor *A-ndëf* é reservado ao uso feminino. Existem na Guiné instituições solidárias de mulheres: no subgrupo Baga *Sitemu*, essa instituição designa-se *a-Tëkän*, nos Baga *Mandori* a sua designação é *a-Warna* ou *M'Nyand* e nos Bulunits chama-se *Keke*. O *A-ndëf* é utilizado nas cerimónias e festividades destes grupos de solidariedade de mulheres adultas. Estas associações funcionam em diversos inventos importantes na vida das mulheres: funerais públicos de anciãs importantes, cerimónias de casamento, onde o grupo de mulheres acompanha a noiva pela aldeia com o objetivo de demonstrar as suas excelências performativas ao noivo, para o acolhimento de visitas solenes, chefes e emissários, bem como em rituais de iniciação.

O tambor *A-ndëf* vê a sua utilização mais valorosa na cerimónia de iniciação das *a-Tëkän*. Este acompanha a performance da cerimónia das jovens iniciadas, que acontece em cada ano no período da estação seca. *A-Tëkän*, a mais importante sociedade feminina Baga, desenvolve um rito com a durabilidade de uma semana aos novos membros da instituição. Na véspera deste ritual de iniciação, as mulheres adultas vão procurar caranguejos entre os mangues e todos os convidados vem para as ajudar.

² LAMP, 1996, pp. 120-124

Toda a informação relativa á etnia Baga é da obra de Frederick Lamp.

Durante toda a noite, as mulheres dançam parcialmente nuas e alguns golpes de chicote são administrados às jovens. De manhã, as refeições rituais são preparadas e consumidas com vinho de palma. No decurso da cerimónia, as mulheres solicitam a proteção dos seus futuros filhos aos seres sobrenaturais. A solenidade termina ao som do *A-ndëf*. A performance que lhe corresponde envolve um grupo de bateristas rodeados de um círculo de dançarinas. Cada uma segura na mão uma cauda de vaca ou um conjunto de folhas. Algumas mulheres carregam na sua cabeça uma *kä-fala* ou *tä-fala*, uma grande ou pequena cesta de arroz, uma cabaça ou um *kä-bë*, um recipiente de barro com água. No decurso da performance a dança é acompanhada de canto. Uns dos muitos temas desenvolvidos nestes cantares, e que complementam o toque do *A-ndëf*, estão relacionados com os problemas das mulheres, nomeadamente com o facto de estas serem vistas como seres inferiores.

As figuras dos *A-ndëf* retratam as experiências, as vivências e as responsabilidades reais das mulheres Baga. São as mulheres que praticam tarefas primordiais para o existir da etnia Baga. Numa tarefa partilhada juntamente com as crianças, as mulheres carregam os vasos de barro com água indispensável à sobrevivência da sociedade. São também elas que carregam os cestos de arroz essencial à alimentação. Alguns destes comportamentos e ofícios eram celebrados em festividades importantes como o casamento, o momento mais importante da vida de uma mulher Baga. Na tradicional cerimónia de casamento esperava-se que a *wu-fura*, a noiva, realizasse uma dança, a *do-fura*, na qual ela carregava na cabeça um coqueiro denominado de *ta-fala* e uma tigela esférica. Enquanto dançava, presentes de dinheiro de homens e mulheres eram lançados na cesta, misturado com grãos de arroz.

O traje usado pelas mulheres representadas no tambor traduz a indumentária empregue por estas no seu quotidiano: um conjunto de tecidos e cordões que cruzavam o peito e as costas. A representação de uma criança do sexo masculino num dos tambores, para além de projetar a mulher ideal na figura de mãe, traduz a futura importância que o homem terá na comunidade. A figuração de um aro com seis pequenas cabeças, num dos tambores, relaciona-se com a veneração prestada aos ancestrais, remetendo-nos para a multiplicidade de espíritos que podem ser aclamados.

A representação de uma figura masculina nesse tambor correlaciona-se, de igual modo, com o mundo sobrenatural. A configuração de uma serpente num dos tambores *A-ndëf* estampa o espírito protetor que o animal representa, evocando o poder, perícia e flexibilidade dessa entidade espiritual. Os tambores mostram o equilíbrio entre as várias dimensões: a utilitarista e a cerimonial, a secular, a religiosa, a material e a espiritual.

2.1.2. Máscara *D'mba*



Figura 9. Máscaras *D'mba*. Fonte: Coleção Berardo.

A máscara de ombro *D'mba*, em madeira, é constituída por um pescoço encimado por uma figura humana e surge como um ideal do papel feminino na sociedade Baga. De acordo com Frederick Lamp³ a *D'mba* é denominada de *Nimba* pelos Sitemu, subgrupo da etnia Baga e representa o ídolo feminino chamado *Cimoo*. A *D'mba* é descrita pelos próprios *Baga* como uma simples ideia. A máscara é uma analogia ao ideal do papel feminino na sociedade Baga: mulher, mãe no auge do seu poder, beleza e presença afetiva. A etnia Baga concebe a *D'mba* como um objeto de incentivo às mulheres: serve como estímulo para terem filhos e criá-los até à idade adulta. A máscara

³ LAMP, 1996, pp. 156-174

é apenas usada por homens e serve para ser apoiada nos ombros. É uma das melhores criações artísticas conhecidas da etnia Baga.

O dançarino que usa esta peça aparece publicamente em muitas ocasiões que servem como marcos de crescimento pessoal e comunitário: em casamentos, nascimentos, funerais, rituais de comemoração ancestrais, cerimónias de colheitas e de plantação de arroz e em cerimónias em honra de ilustres convidados. A máscara aparece de janeiro a junho, nas cerimónias de casamentos; de fevereiro a abril, nos rituais de antepassados de homens e mulheres, celebrando a importância destes na contribuição para o bem-estar da comunidade; de abril a junho a máscara é empregue nos ritos de plantação, reunindo as pessoas para essa difícil tarefa; em novembro ou no mês de dezembro ela aparece nos rituais relacionados com as colheitas, com o objetivo de celebrar a produtividade daí advinda. A *D'mba* é também usada na recepção de importantes personagens como dignitários do governo e emissários estrangeiros.

Quando a *D'amba* é esculpida, é-lhe dado o nome de uma mulher da aldeia. A mulher escolhida é alguém nativo da aldeia que se casou fora da mesma, mas que foi fiel ao voltar para casa e para todas as cerimónias importantes. A mulher selecionada é escolhida pela sua serenidade.

A performance da máscara é acompanhada pelo som dos tambores e por canções proferidas por mulheres, com os homens a juntarem-se às mesmas apenas no refrão.

2.1.3. Máscara A-Mantsho-ña-Tshol



Figura 10. Máscara A-Mantsho-ña-Tshol. Fonte: Coleção Berardo.

A zoomórfica *A-Mantsho-ña-Tshol* ou "mestre da medicina" representa uma serpente, símbolo de movimento, fluidez e destreza. A máscara *A-Mantsho-ña-Tshol*, em madeira, é constituída por uma única peça segmentada em formato horizontal semiesférico que surge representada como uma serpente. Este animal é símbolo de mistério e imortalidade. Devido ao facto de viver solitária e constituir um perigo para todos os seres vivos, a serpente é extraordinariamente temida. Esta é vista como imortal dado que se liberta da pele e continua a viver⁴.

A *A-Mantsho-ña-Tshol* é uma apropriação do poder da Ninkinanka. A Ninkinanka é uma serpente semelhante à jiboia, com a cabeça colorida em arco-íris ou representada brilhantemente em ouro. É encontrada abundantemente nos pântanos. Esta é homenageada como um espírito que faz chover e concede riqueza. Quando jovem, vive na floresta, em adulto vive na água. Na sua utilização, a máscara tanto é usada tanto em momentos específicos como em ocasiões vulgares. *A-Mantsho-ña-Tshol* é utilizada no fim dos rituais de iniciação dos rapazes e das raparigas, para mostrarem aos anciãos e aos iniciados que alcançaram aquela etapa. Pode também ser usada no início do rito de iniciação dos jovens rapazes na idade adulta, pouco antes do ato da circuncisão. A sua aparição nas iniciações coincidia com o fim do período das chuvas. Estas cerimónias de movimento ritualístico permitem que o jovem, através do processo educacional do ritual, compreenda modos de ser e de viver da sua comunidade. Neste sentido, a máscara está ligada ao princípio e ao fim da vida, à morte e à perpetuação de linhagens. No seu uso mais genérico, a *A-Mantsho-ña-Tshol* serve para animar a comunidade. Era usada por homens que percorriam toda a vila e alternavam as suas danças para mostrar os diversos estilos performativos. Eram as mulheres que avaliavam os bailarinos⁵.

A *A-Mantsho-ña-Tshol* pode atingir os 2,6 metros de altura. A máscara é colocada verticalmente em cima de uma base cilíndrica construída através de ramos de palmeira e colocada sobre a cabeça do dançarino. Este é coberto por uma fantasia de palma que caía até ao chão. Presos à cabeça da serpente estão tecidos sintéticos entrelaçados em fios de metal, penas e flamulas de pano que voam em função do movimento do

⁴ PARRINDER, 1987, p. 25

⁵ LAMP, 1996, pp. 80-82

bailarino. A performance complementava-se ao som de instrumentos musicais como tambores e gongos⁶.

2.2. Etnia Bijagó

Habitante do continente Bijagó, na Guiné Bissau, o povo que toma o mesmo nome, *Bijagó*, destaca-se pelo facto dos seus habitantes serem audazes pescadores que se dedicam também à cultura do arroz e à criação de gado grosso. Tal fator explica a existência de inúmeras máscaras relacionadas com a fauna marítima e bovídeos. Dos objetos adiante analisados fazem parte quinze máscaras zoomórficas, nomeadamente duas máscaras *Kaissi*, duas máscaras *Gn'opara*, três máscaras *Essenie*, três máscaras *Odonoka*, três máscaras dorsais, uma máscara *Omã* e uma máscara *Iantantã*, não ignorando um instrumento musical da respetiva etnia, um tambor *Dufuntos*.

2.2.1. Máscaras Zoomórficas

As performances com máscaras são a face mais visível do sistema de organização social que estrutura a comunidade Bijagó. De acordo com Frank Herreman⁷ este povo possui um processo particular de socialização no qual homens e mulheres passam por complexos rituais de passagem segmentados em classes de idade. O sistema de níveis etários possibilita a divisão de deveres e de responsabilidades, de acordo com a educação e experiência. A iniciação constituía um ensinamento progressivo destinado à familiarização do jovem com as particularidades do seu corpo, num culto cerimonial envolvido em ensinamentos e aprendizagens acerca das normas que regulam a vida social Bijagó. Entendida como um processo formativo, a transmissão de saber era indispensável ao normal funcionamento desta sociedade. Ao longo do sistema cerimonial oferece-se aos jovens conhecimento das práticas e representações quotidianas que os capacitam para a maturidade da idade adulta. As variadas cerimónias

⁶ LAMP, 1996, pp. 77-84

⁷ HERREMAN, 2000, pp.159-167

de iniciação são importantes para a manutenção da harmonia da comunidade Bijagó. É por intermédio destas que a aprendizagem e transmissão de valores e conhecimento do sistema, organização e história do povo se faz realizar.

Em cada etapa preparatória os *Bijagós* passam a gozar de direitos e deveres, respeitando, continuamente, os mais velhos. A oportunidade de percorrer e singrar as variadas etapas é brindada a todos os indivíduos da comunidade com o objetivo de obterem estatuto, poder e riqueza, conseguindo inclusive ingressar o Conselho dos Grandes. Os rituais preparados para os rapazes são realizados pós os primeiros sinais de puberdade biológica e para as raparigas depois da primeira menstruação. As cerimónias são distintas para ambos os sexos sendo que os ritos dos rapazes são mais longos e de composição mais disciplinada. O das raparigas tem uma durabilidade menor, não contemplando estruturas tão complexas e heterógenas. Neste âmbito, a presença e figuração de máscaras é observada apenas nos rituais masculinos. Estes ritos de iniciação organizadores do lugar, função e papel social que subsequentemente o rapaz Bijagó ocupará, incorpora sete distintas fases:

1. A primeira fase percorre o período dos 2 aos 6 anos de idade. O recém-nascido é chamado de Neéa e ongbá. Este nome é atribuído à criança desde que a mesma começa a falar até atingir o nível seguinte. Neste estágio, a criança nunca deixa a mãe, que o amamenta desde que nasce até aos 3 anos de idade;
2. Entre os 7 e os 11 anos o rapaz é chamado *cadene*. A cerimónia de passagem realiza-se entre os 5 e os 7 anos e a finalidade da mesma é ensinar os rapazes a respeitar e obedecer aos seus pais. Estes aprendem a cortar madeira e a recolher fruta e moluscos com a mãe. Nas festividades que decorrem dos 7 aos 11 anos, os rapazes dançam ao soar de um pequeno tambor e usam uma pulseira no tornozelo feita de caroços de manga designada de *coporó* ou *codongoma*;
3. Durante o período de adolescência, que dura seis anos, o rapaz faz parte dos *canhocam*. Entre os 12 e os 17 anos os jovens são iniciados na vida religiosa Bijagó. Estes dançam de tabanca em tabanca e os pais oferecem-lhes os primeiros conhecimentos acerca das plantas usadas na defesa do mau-olhado. Nesta fase, os rapazes iniciam o uso da máscara: são usadas máscaras que

representam perigosos animais marinhos como o tubarão-martelo, o espadarte e o peixe-espada, acompanhadas de elementos performativos como folhas de cibe, um amuleto em madeira e vários anéis feitos de erva colocados à volta do tornozelo.

As danças que conduzem a festividade são uma espécie de danças de guerra acompanhadas com canções que relembram aventuras de batalhas à volta do mundo. O tambor usado é um vulgar tambor do *cadene* e um outro de formato alongado.

4. Entre os 18 e os 27 anos de idade decorre uma nova etapa: o *cabaro*. Neste período de dez anos, o jovem tem o direito de adquirir um estilo pessoal. Em plena juventude e sem ter de trabalhar, desfruta o melhor período da sua vida. Namora e viaja pelo arquipélago, mas as suas responsabilidades aumentam à medida que cresce. No decorrer deste período usa pesadas máscaras de animal nas festas para mostrar que é ainda apenas uma criatura em progresso. Os rapazes dançam de aldeia em aldeia, sobretudo na estação seca, e ao ritmo de tambores, de forma a alegrar as noites dos seus moradores. As canções pedem o amor de todas as mulheres que os estão a ouvir. Para a dança, os rapazes usam lenços à volta do braço, anéis de metal no tornozelo e uma espada na mão direita. As máscaras usadas neste estágio são as típicas máscaras Bijagós: máscara *gn'opara* e a máscara *dung'be*. Estas máscaras representam quatro tipos de dança: a *naé nambadi*, dança da vaca bruto, a *naé nantugurú*, dança do touro, a *esedó*, dança do boi e a *esesonró*, dança do touro bravo. Nesta fase, os rapazes têm de oferecer presentes caros aos anciões e ao pai. As ofertas podem ser vacas, peixe, óleo e vinho de palma. Além disso, os jovens devem-se sujeitar a rituais de espancamento como forma de castigo por todas as transgressões cometidas pelos jovens, manifestando a sua força antes do sofrimento físico que em seguida irão encontrar. Este é o período em que os rapazes têm os primeiros filhos com mulheres por quem estão apaixonados.
5. Este novo período decorre entre os 27 e os 35 anos de idade. Para o novo *camabi* ou *cabido* este será um longo rito de passagem, o mais penoso. Em crioulo os

jovens deste nível etário são chamados de *mandjidu*, que significa escolhidos ou sagrados. O prazer e entretenimento do estágio *Cabaro* são substituídos pela exigência do recolhimento dos inúmeros sofrimentos e provações desta nova fase. Neste período, o homem bijagó deve viver recluso e ser sujeito a inúmeros trabalhos. É o grupo de idade mais duro, preparado ao longo de um ritual de passagem que tem em vista uma vida mais responsável de *caxucá*. Os jovens adultos recebem um nome novo, tornando-se este vitalício. Os rapazes dormem numa simples cabana no meio da aldeia e a segregação em relação ao sexo oposto é severa. Estes não podem ter relações sexuais nem lhes é permitido ver a mulher e os filhos (caso os tenha) e nem mesmo aproximar-se da mãe. Este período é essencialmente passado a trabalhar. Os rapazes são sujeitos a cerimónias de espancamento e devem oferecer aos mais velhos vacas, cabras, porcos, arroz, peixe e vinho de palma. Os anciões podem pedir qualquer tipo de auxílio e os jovens não podem recusar.

O vestuário tradicional do *camabi* é uma simples tanga feita de pele de cabra, um lenço em volta da cabeça, uma lança comprida de duas pontas em madeira e um escudo.

6. O *caxucá* corresponde ao nível da idade adulta, que se desenrola entre os 36 e os 55 anos de idade. O *caxucá* pode sentar-se ao lado dos mais velhos e receber os presentes dos elementos mais jovens da tabanca. O homem adulto pode casar e construir a sua casa e família. Este abandona todas as anteriores vestimentas, e o seu traje dispõe de influências europeias, exibindo-se agora com panos caros, colares de ouro e de contas, pulseiras e brincos.

Na fase inicial desta etapa o homem é denominado de *caxucá cadjona* e após essa introdutiva fase é denominado de *caxucá abone*.

7. Depois de ultrapassadas as anteriores etapas e agora com mais de 55 anos, o homem alcança o grau último de *cabugna* ou *ocotó*, que significa “Grande”. É agora um ancião com todas as prerrogativas desse título. Estes passam a dominar virtuosos conhecimentos e crenças que lhes concebem a autoridade de anciões. Os seus ensinamentos são transmitidos aos filhos e jovens da

comunidade, orientando-os em função da sua perícia e experiência. O traje do ancião é uma tanga manufaturada com pele de cabra. O uso da máscara está presente em quase todas as etapas evolutivas dos jovens Bijagós. Estas máscaras reconhecem o significado e autoridade que diversos animais possuem nos mitos e no dia-a-dia destas comunidades.

As festividades e cerimónias Bijagó são acompanhadas de máscaras povoadas por animais marinhos, em particular pelos que são mais temidos. Como os iniciados na fase de *cadene* e da *canhocam* (primeiro e segundo nível etário) ainda não atingiram o seu pleno desenvolvimento físico, não são autorizados a usar máscaras gigantescas. Em vez disso, apresentam penteados e ornamentos de cabeça extremamente variados: peixes, apêndices gravados e coloridos de tubarões-martelo, cruzeiros pintados e barbatanas de todos os feitios e enfeitadas de borlas, tufo de fibra e pelo de animal. Apenas na etapa do *cabaro* os rapazes iniciam o uso de máscaras.

As máscaras *Kaissi*, em forma de espadarte e a máscara de testa *Omã*, em forma de cabeça de tubarão, são usadas pelos rapazes entre os 18 e os 27 anos, no nível *cabaro*. O enorme triângulo de madeira da máscara *Kaissi*, prolongado pelo rosto agressivo do animal, é usado neste ciclo de desenvolvimento. A boca do animal é esculpida na face ventral e os olhos estão localizados na parte dorsal, parte que é mais vista pela audiência quando o dançarino, confrontado pelo peso que transporta na cabeça, descansa, pousando-a no chão, mostrando aos espectadores as costas ornamentadas. Esta máscara é acompanhada por um ornamento de costas: nela está fixa uma barbatana pontiaguda pintada de cores garridas. Os rins do rapaz encontram-se cingidos por um arco duplo de madeira.



Figura 11. Máscara *Kaissi*. Fonte: Coleção Berardo.



Figura 12. Máscara *Kaissi*. Ilha Uno, Vila de Angonio, 1976. Fonte: Danielle Gallois Duquette.



Figura 13. Bailarino a usar a máscara *Kaissi*. Ilha de Uno. Fonte: Danielle Gallois Duquette.

A máscara *latantã*, para além de ser usada pelos rapazes nas danças cerimoniais do *cabaro*, podia, de igual forma, ser empregue por mulheres em danças fúnebres, sobretudo naquelas que se relacionam com a morte simbólica dos *cabaro*. Uma alta taxa de mortalidade infantil na região significa que os jovens nem sempre atingem a faixa etária do *cabaro*. Nesses casos, as mulheres jovens podem completar a iniciação em seu nome⁸. Por ordem da sacerdotisa, as mulheres podem abandonar tudo o que estão a fazer, vestir-se de forma adequada e dirigirem-se silenciosamente para a floresta onde irão passar uns dias. Nesses exercícios em que serão integradas, as mulheres desempenham um papel masculino em nome dos homens que morreram antes de completar a iniciação. Substituem-nos e em certas circunstâncias são designadas “defuntos”, todavia, a sua presença e desempenho acontecem em períodos diferenciados das atividades masculinas. Nessas ocasiões, a mulher possuída pelo espírito do morto pratica um comportamento masculino, chegando a entoar cantos amorosos a outras mulheres e a repetir alegoricamente proezas militares passadas. A

⁸ STANLEY MUSEUM OF ART, disponível em <https://stanleymuseum.uiowa.edu/collections/african-art/bissagos-islands-bidjogo-peoples/>

permissão para que a alma se reúna com os antepassados eternos e o Criador é objetivada quando dançam de olhos fechados e conferem pequenos passos na sua performance. Quando a sacerdotisa permite o seu regresso às ocupações domésticas, os aldeões dirigem-se a essas mulheres, empregando-lhes um pronome masculino. Desta maneira e por intermédio das mulheres, realiza-se a fusão entre os sexos, dos jovens e dos velhos, dos vivos e dos mortos⁹.



Figura 14. Máscara *latantã*. Fonte: Coleção Berardo.

Na fase *Caboro* e em plena juventude, o rapaz desfruta do melhor período da sua vida. É uma fase de libertação para o lazer e ludismo, onde o jovem disfruta da sua jovialidade. No *cabaro*, os iniciados do sexo masculino celebram a natureza selvagem da vida adolescente e pós-adolescente, usando máscaras com representações de animais: touros, vacas e bois são as usuais representações. A máscara *Gn' opara*, popular como máscara de *Vaca Bruto*, a máscara *Dung'be*, a máscara *Essenie* e as máscaras dorsais em forma de animal são utilizadas neste estágio.

⁹ HERREMAN, 2000, p. 160



Figura 15. Máscara *Gn'opara*. Fonte: Coleção Berardo.



Figura 16. Máscara *Dung'be*. Fonte: Coleção Berardo.



Figura 17. Máscara *Gn'opara*. Fonte: Coleção Berardo.



Figura 18. Máscara *Essenie*. Fonte: Coleção Berardo.

A utilização de cada uma das máscaras é acompanhada de uma coreografia aprimorada que exige grande esforço físico dado que, ao empregarem as máscaras, os rapazes imitam o comportamento agressivo do animal. As máscaras bovinas são as representações animais mais comuns entre os Bijagós. Identificam-se pequenas cabeças de bezerro com chifres ameaçadores e máscaras de búfalo com chifres planos feitos de madeira e usualmente pintadas com motivos típicos do arquipélago: dois triângulos de vértices opostos ilustrados com ornamentos de fibra vegetal. Nesta fase *caboro*, o rapaz veste os trajes mais pesados, incluindo ornamentos de costas, cintos, guizos, braçadeiras e pesadas máscaras esculpidas em madeira e pintadas. Um arco de madeira usado acima das nádegas e decorado com incisões funciona como adorno. Este é usado em todas as cerimónias em que o grupo se reúne e nas danças. Destaca ainda o uso de um bastão de metro e meio, perfurado em todo o seu comprimento, ao qual são fixas campainhas de bronze ou guizos¹⁰.

O termo máscara é aliás inapropriado pois, esta unidade usa-se no cimo da cabeça como um elmo, o qual está fixo numa estrutura articulada que mantém o conjunto sobre o pescoço e os ombros do dançarino. Segundo Susan Vogel¹¹, *Gn'opara* representa um animal feminino nascido no mato e evoca a impulsividade da juventude sem educação. Os maiores exemplares destas são encontrados nas ilhas de Uno e

¹⁰ DUQUETTE, 1983, p. 102

¹¹ VOGEL, 1981, p. 57

Formosa. Com o objetivo de conferir pragmatismo ao objeto, o dançarino curva-se e posiciona a cabeça na direção do chão. Os olhos de vidro fosco, cortado do fundo de garrafas com o objetivo de conceder vida aos olhos do animal, os chifres autênticos e a corda que passa através das narinas são animados pelas ações e movimentos do rapaz. A demonstração da performance é realizada à noite, à luz da fogueira onde o jovem envolvido em mugidos, tambores e gritos anuncia a ilusão de um verdadeiro animal feroz para a multidão observadora. Este quadro corresponde à ideia de um homem em plena posse da sua força física, mas de comportamento ainda imaturo dado que ainda não passou por todas as provas de iniciação, cerimónia essa que lhe permitirá viver uma nova existência como adulto completo e responsável capaz de suportar a família e tomar decisões na aldeia¹².

A máscara *Dugn'be* simboliza o boi criado na aldeia. Esta máscara é para os jovens rapazes que necessitam que as suas forças sejam controladas e domesticadas, tal como as de um boi. A máscara tem dois chifres naturais pequenos, e um pescoço em madeira articulado. Uma corda atravessa as narinas, passando pela nuca, contribuindo para segurar a máscara na cabeça do rapaz e reforça a imagem de um animal a ser dominado¹³.

A máscara *Essenie* ou *Essie* é encontrada principalmente nas ilhas de Formosa e Uno. Ela representa um touro selvagem que terá de ser domesticado, daí a máscara ter o seu uso em jovens rapazes que estão prestes a entrar na última fase da iniciação¹⁴. O touro *essenie* tem uma pesada e ampla cabeça, olhos de vidro e chifres naturais não muito longos. Apresenta um pescoço articulado no qual encaixa a cabeça do seu portador, sem lhe cobrir o rosto. As narinas são dilatadas e apresenta umas cordas que lhe atravessam as narinas e outras destinadas a segurar a mesma em cima dos ombros do dançarino. Segundo Danielle Duquette¹⁵, a máscara é esculpida em segredo no mato com determinadas substâncias e os seus portadores são escolhidos pelos homens de autoridade da aldeia. Antes da sua apresentação na dança, o seu portador é obrigado a

¹² HERREMAN, 2000, p. 161

¹³ VOGEL, 1981, p. 57

¹⁴ VOGEL, 1981, p. 57

¹⁵ DUQUETTE, 1983, p. 106

ingerir decocções de plantas que o induzem a exteriorizar um comportamento descontrolado. Torna-se uma verdadeira prova de resistência, dados os relatos de catalepsias e até de mortes.



Figura 19. Máscara *Essenie*. Ilha Formosa, 1976. Fonte: Danielle Gallois Duquette

As máscaras de animais marcam períodos importantes no calendário ritual Bijagó. Se o indivíduo não se sujeita à iniciação, permanece incompleto e imaturo perante o criador e não pode reivindicar a sua entrada no *Ancaredo*, o espaço dos antepassados, depois da morte. A sua alma não poderá tomar o caminho que conduz a um local secreto no extremo mais ocidente do arquipélago, uma praia na ilha de Unhocomo, onde o barco do “passador” espera os defuntos para os levar para o outro mundo. Em vez disso, uma vez que não cumpriu a sua missão na terra, ficará para trás e ameaçará a comunidade, em particular a sua mãe¹⁶.

Repletas de uma forte componente simbólica, as máscaras ganham ritmo ao abraçarem as potencialidades dos animais, estabelecendo assim contacto com o divino. O homem e o animal estabelecem uma proteção mútua, sendo o último um meio pelo qual o Homem manifesta a sua espiritualidade. Os seus usuários estabelecem uma aliança com os animais e as forças que estes evocam. Ela estabelece um contacto

¹⁶ HERREMAN, 2000, p. 169

imediatamente com o sagrado, motivo pelo qual a sua essência mística e cerimonial está a cargo de determinadas classes etárias. A virilidade, a autoridade e a força são atributos evocados e que aproximam a união com o profano.

2.2.2. Tambor *Dufuntu*



Figura 20. Tambor *Dufuntu*. Fonte: Coleção Berardo.

No que concerne ao tambor *Dufuntu*, este é um tambor unimembranofónico de madeira de cor castanha clara, com o corpo de ressonância em forma de cone, onde podem ser visíveis pelo tubo do instrumento algumas marcas e gravuras: o desenho de um barco à vela, o nome “José” e as siglas “Joo”. Este instrumento musical tem a sua utilização em rituais femininos, nomeadamente na cerimónia do *Dufuntu* da etnia Bijagó. Estas cerimónias são protagonizadas pelas raparigas, todavia, dedicadas aos jovens rapazes que falecerem antes de terminar o ritual de iniciação. O tambor é tocado por homens.

A cerimónia do *dufuntu* é o estágio mais importante dos ritos femininos. Este consiste na necessidade de as mulheres serem possuídas pelo espírito de um jovem falecido (defunto ou *orebok*) antes de ter completado a sua iniciação. Este fenómeno resulta da crença generalizada no conceito *orebok*, conceção que designa a alma de uma pessoa morta. São as mulheres que retêm estes espíritos pois são elas que têm a capacidade de mediar os dois mundos, que lhes advém da sua função reprodutora,

do fato de gerarem vida. Através da possessão do espírito elas concluem o ciclo iniciático que a morte interrompeu e neste sentido tornam-se um pilar fundamental para o equilíbrio, estabilidade e harmonia do quotidiano e estrutura social do povo Bijagó¹⁷.

Espiritualmente possuídas pela alma de uma criança ou de um homem falecido, durante o momento em que a mulher está possuída pelo espírito ancestral, apenas comunica numa língua hermética particular que é entendida por poucos. Esta não pode ser chamada pelo nome pelo qual é socialmente conhecida, passando a responder pelo nome do defunto que encarna. Os Bijagós acreditam que se um rapaz morre antes de concluir as cerimónias de iniciação, fica impossibilitado de encontrar o caminho para a terra dos ancestrais. A alma andarà de tabanca em tabanca, a vaguear de ilha em ilha, inquieta e desassossegada, podendo mesmo fazer mal aos vivos. O espírito de um homem que morre antes de ser considerado adulto, permanecerá errante junto do mundo dos vivos. Apenas através da possibilidade de entrar num corpo humano e realizar todas os rituais que faltam, poderá encontrar o caminho desejado. Esta operação é feita através da introdução dessa alma no corpo de uma rapariga adolescente, na altura em que o seu corpo de criança se transforma no corpo de mulher. Através dos vários rituais e momentos de possessão, as mulheres adquirem notoriedade, prestígio e poder¹⁸.



Figura 21. Dança de jovem rapariga na cerimónia do *Dufunto*. 1978. Fonte: Danielle Gallois Duquette

¹⁷ SCANTAMBURLO, 1991, p. 80

¹⁸ SCANTAMBURLO, 1991, pp. 81-84

O traje feminino representativo deste momento de posseção ritual é uma saia de ráfia comprida: nalguns casos uma saia de ráfia clara sobreposta por uma saia mais curta e decorada, noutros, uma saia com os fios de palha tingidos de cor preta sobreposta por bandas de tecido vermelho, com cauris cozidos à volta da cintura. As mulheres usam nos pulsos braceletes de metal e abaixo dos joelhos amarram um fio de pequenas contas de vidro. O tronco é envolvido por uma saia cuja cintura é apertada junto ao pescoço, por várias bandas de tecido cruzadas ou por uma malha tricotada de origem ocidental. A sua cabeça é rapada, podendo de forma igual cobrir o crânio com uma pasta de argila e óleo de palma, cuja aplicação é feita pelas mães dos defuntos que irão possuir. Em alguns casos, as raparigas podem usar ornamentos de cabeça como complemento ao traje ritualista¹⁹.



Figura 22. Raparigas no ritual do *Dufunto*. Fonte: Danielle Gallois Duquette.

¹⁹ BOTAS, s.d, p. 40



Figura 23. Traje de uma rapariga na cerimónia do *Dufunto*. Fonte: Danielle Gallois Duquette.

De acordo com Luigi Scantamburlo²⁰, a doutrina Bijagó acredita que a vida continua depois da morte. A alma nunca é eliminada ou destruída. O corpo debilita-se e morre, todavia, a alma possui a capacidade de continuar a sua existência num novo estado. Esta pode encarnar noutro ser humano ao ter escutado o mundo dos espíritos e do *Nindo*. As almas vão para um lugar especial na ilha de Uncohomo, situado na ponta ocidental do arquipélago, na cabana sagrada *candjá canxanná catamné orebok* que mostra a direção à alma. Nesse lugar, elas esperam pela passagem final para o espaço onde está o *Nindo*. Enquanto todos os ritos fúnebres não se encontram completos, as almas podem ser vistas a deambular à volta do arquipélago. Na filosofia Bijagó, a morte é olhada e entendida como uma passagem, um caminho para atingir diferentes realizações.

A cerimónia do *Dufunto* é realizada em locais secretos da floresta e apenas o chefe e o *orase*²¹ podem entrar nela. Estes elementos são escolhidos pelas mulheres mais velhas e têm como função tocar o tambor sagrado *Dufuntos* durante o ritual. Em

²⁰ SCANTAMBURLO, 1991, p. 71

²¹ *Orase* é o chefe de um grupo etário ou alguém aparentado, pela linhagem materna, com o clã da tabanca. Cada tabanca possui um *orase*.

todas as cerimónias das mulheres, o chefe é sempre um homem, um chefe da aldeia ou um *orase*.

A cerimónia do *Dufunto* é intervalada com os ritos de iniciação dos homens e a mesma é fundamentada em três partes:

1. A fase *Canunake*, que significa “repartir o arroz”, dura dez dias. As cerimónias realizam-se nas cabanas e lugares sagrados das mulheres da aldeia. Este é o primeiro contacto das raparigas com a alma. São tratadas com apreço e afeição, como se fossem o verdadeiro defunto. Nesta etapa aprendem a dançar o ritmo do *Dufuntu*: *Orebok madak*, dança da alma.
2. *Nobanabido* é o período anterior ao rito de iniciação na floresta. As raparigas vivem nas cabanas sagradas e usam duas pulseiras de conquilhas como sinal de pertença ao mundo dos espíritos. Neste ciclo recebem o nome próprio ligado à cerimónia do *Dufunto* e são ensinadas a respeito do comportamento que devem tomar com o mundo dos espíritos.
3. *Canhooke* é a terceira e última fase. Este período, que dura entre dois meses a um ano, é acompanhado por grandes festividades e danças em redor da tabanca. Quando realizam as danças de aldeia em aldeia, as raparigas vestem quatro diferentes e compridas saias feitas de palha, pintadas de vermelho e preto. Estas passeiam de aldeia em aldeia com uma lança de madeira na mão.

A finalidade deste período é ensinar-lhes o trabalho agrícola e como recolher os frutos selvagens da floresta ou os moluscos da praia. Esta fase apresenta períodos de severidade e dureza. Uma referência importante da cerimónia é a aprendizagem das danças e das canções do *Dufuntu*. Para além dessas, cada rapariga realiza uma dança específica de acordo com a aspiração da alma que tem dentro de si.

As canções do *Dufunto* estão relacionadas com os sonhos, esperanças e desilusões do dia-a-dia. Estas canções representam uma libertação para a mãe e auxiliam-na a amenizar o sofrimento e a dor pela recente morte. A mãe do rapaz defunto reconhece na rapariga o seu filho. Usualmente, a rapariga e o jovem rapaz pertencem à mesma família ou vivem na mesma tabanca.

O tambor sagrado está sempre presente de forma a auxiliar na ligação e transmissão do espírito. Através da comunicação rítmica das suas pancadas, as vontades, exigências e desejos do morto são ouvidos.



Figura 24. *Dufuntos* com um tambor de dupla face. 1976. Fonte: Danielle Gallois Duquette.

No dia em que as raparigas regressam da floresta, usam um par de calças e sapatos de homem, são cobertas com folhas de palmeira, têm um chapéu triangular na cabeça e trazem nas mãos uma pequena lança de madeira e um cabo curto. Dançam durante três dias nos arredores da aldeia, num lugar chamado *eticapuna*, são chamadas *oshó* e ninguém lhes pode tocar. Quando as danças acabam, as raparigas retomam ao seu verdadeiro estatuto. No período que antecede o regresso à aldeia, estas permanecem durante dez dias num lugar do *Etute*. Alguns indivíduos vão ter com as raparigas com o objetivo de as saudar e felicitar. A partir desta altura são chamadas de *camabi*, grau de idade masculino.

A matéria-prima do tambor é o tronco de tagarra. Após o corte da madeira, esta é deixada pelo menos duas semanas a escorrer e posteriormente inicia-se o trabalho de

esculpir o objeto até ganhar o formato desejado. A parte superior do tambor é revestida com couro de cabra, fixada com o apoio de pequenas varas e cordas²².

O tambor tem inscrito o nome “José”, que eu acredito que seja referente ao nome de um neófito que morreu no espaço dos rituais de iniciação. “José” e o desenho de um barco no corpo do tambor remete para a esfera de navegação.

2.3. Etnia Fang

Os Fang, que originalmente tinham um modo de vida itinerante, vivem hoje em dia no Gabão, nos Camarões e na Guiné Equatorial. O objeto de investigação que a eles corresponde diz respeito a uma harpa denominada *Ngombi* e a uma máscara designada *Ngil*.

2.3.1. Harpa Ngombi



Figura 25. Harpa *Ngombi*. Fonte: Coleção Berardo.

²² SEMEDO, 2015, p. 37

Instrumento musical de cordas, a *Ngombi* é uma harpa de madeira com caixa-de-ressonância de formato oval que apresenta, na extremidade superior, um braço ornamentado por aros de fibras onde, no seu limite, está esculpida uma cabeça de figura humana.

A harpa *Ngombi* revelou-se desafiadora na sua pesquisa. A inventariação realizada pela Coleção Berardo descreve-nos este instrumento musical como pertencente à etnia Fang. A harpa era utilizada por um subgrupo da etnia Fang, os *So*, em celebrações de chefes e líderes étnicos. Todavia, esta atribuição foi colocada em causa no decurso da nossa pesquisa. Verificamos que a etnia Ngbaka tem uma harpa com esta denominação, *Ngombi*. Nesta etnia a *Ngombi* é tocada pelo grupo Ngbaka Ma'bo, subgrupo anexo à etnia Ngabaka²³. Esta comparação permitiu-nos perceber que a utilização do instrumento nas duas etnias é igual. A *Ngombi* é um instrumento musical agregado à aristocracia étnica, utilizado por elementos análogos ao conjunto das autoridades tribais e que tem a sua utilização em cerimónias e festividades de louvor, exaltação e glorificação a um chefe de tribo. Na sua interpretação, o instrumento é acompanhado de voz e usualmente utilizado em contexto íntimo. A música transmitida tem poderes divinos, capazes de operar milagres e de purificar o corpo e o espírito. A evocação de reis passados e o louvor prestado ao líder presentes tornam a *Ngombi* um objeto de começo e fim de tudo²⁴. A sua unidade cósmica, vivida e ativa, estabelece-se como base fundamental da sua existência. O harpista é ele próprio o cantor. O reportório inclui mitos cantados, reclamações e orações a cultos ancestrais. A harpa também é usada à noite, acompanhado musicalmente o relato de histórias. O contador das histórias é o tocador da *Ngombi*.

Neste contexto, a *Ngombi* pode estar etnicamente mal identificada. Sendo a etnia Fang um povo reconhecido pelas suas máscaras ancestrais e figura de relicário que invocam Byeri, indagou-se a pertença desta harpa ao grupo étnico referido sob essa razão. A figura Byeri age como um guardião, existindo nas casas dos habitantes das comunidades ou tendo a sua utilização em cerimónias de iniciação da sociedade *So*. As

²³ BACQUARD, 2002, p. 124

²⁴ ERIC DE DAMPIERRE, BRUGUIÉRE, Philippe, J-L GROOTAERTS, BRANDILY, Monique, 1999

suas iniciações aconteciam a cada três anos e eram presididas por um chefe poderoso. Durante essas cerimônias, máscaras, estátuas *Byeri* e figuras de barro eram apresentadas aos candidatos²⁵. Os Fang dispõem de uma outra harpa, sendo esta denominada de *gonfi* com a configuração de um *sanza*²⁶. Em qualquer hipótese, a harpa existe com igual função nas duas etnias. Através da sua sonoridade e por meio da glorificação aos chefes do passado e do presente, a sua natureza temporal e incorpórea estabelece-se como comunicadora.

2.3.2. Máscara *Ngil*



Figura 26. Máscara *Ngil*. Fonte: Coleção Berardo.

No que concerne à máscara *Ngil*, esta caracteriza-se por ser uma máscara oval, em madeira, com pintura de cor branca e curvada na sua extremidade inferior. A mesma era usada pela associação *Ngil*²⁷. Inclusa na etnia Fang, os membros desta irmandade secreta desempenhavam papéis políticos e judiciais nas aldeias da sua comunidade. Além de mediar disputas entre grupos rivais, os iniciados de *Ngil* dançavam com esta máscara para proteger os indivíduos contra a feitiçaria, envenenamentos e outros malévolos atos, assim como para identificar e punir os malfeitores. Esta

²⁵ BACQUARD, 2002, p. 124

²⁶ DAMPIERRE, BRUGUIÉRE, J-L GROOTAERTS & BRANDILY, 1999, p. 136

²⁷ MIGNOT, s.d

sociedade secreta combatia a feitiçaria e eram responsáveis por julgar os culpados e os responsáveis de crimes. O seu principal objetivo era evitar que bruxas e feiticeiros, possuídos por espíritos malignos, prejudicassem a população²⁸.

A máscara era usada pelos neófitos rapazes da irmandade, designados de *Ngang* que, ajudados pelos seus grã-mestres, apareciam pelas aldeias à noite sob a luz de tochas que transportavam nas mãos. Uma vez identificado o culpado, ele poderia ser punido com a morte²⁹. Para se ser membro desta sociedade era necessário ter-se passado pela iniciação do culto *byeri*³⁰ e suportar duras provas físicas que conduzem à revelação de segredos: senhas, modos de comunicar e de reconhecimento à distância³¹.

O tipo de máscara distingue-se pela sua configuração alongada e em coração, pela larga, arqueada e saliente testa, pela boca pequena e pelo pigmento branco, denominado de *kaolin*, que a cobre e que tem poderes curativos. São máscaras muito estilizadas, com finos traços alongados que representam o rosto humano, dando a impressão de um coração alongado, característico deste grupo étnico. Os seus olhos são muito pouco abertos e a boca reduzida à expressão mais simples para que o seu usuário não seja identificado. O objeto facial era complementado com roupas de tiras de ráfia e um tecido de fibra³².

A cor branca da máscara simboliza a ancestralidade, evoca o poder dos antepassados e nesse sentido, quem usa a máscara incorpora o espírito de um falecido. Esta cor é um marco de comunicação com o mundo sobrenatural³³. A *Ngil* representa a mediação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. A peça suporta a força espiritual do defunto e a sua incarnação. O senso de continuidade com o passado e coesão comunal com o presente é realizado através do uso desta.

2.4. Etnia Fulani ou Mandika

²⁸ KERCHACHE, JEAN-LOUIS, & STEPHAN, 1993, p. 558

²⁹ MIGNOT, s.d

³⁰ *Byeri* representa um culto que mantém relações com os antepassados, protetores dos vivos.

³¹ OLIVEIRA, 1985

³² KERCHACHE, JEAN-LOUIS, & STEPHAN, 1993, p. 558

³³ BACQUARD, 2002, p. 124

A etnia *Fulani* compreende uma extensão geográfica onde a sua população se pode estender pelo Senegal, Gâmbia, Chade, Sudão, Camarões, Níger, Nigéria, Burkina Faso, Mali, Costa do Marfim, Sudão, Etiópia, Guiné e países do oeste africano. Esta etnia pode também ser designada de *Peul*, *Fellata*, *Fulbe* ou *Pulo*. A linguagem *Fulani* é conhecida por *Fulfulde*, no entanto, dependendo da área geográfica da população, esta pode tomar a designação de *Pular*, *Peul*, *Fula* ou *Ful*³⁴. Nos séculos XVIII e XIX os *Fulani* converteram-se à cultura islâmica intitulada de *jihads*. Hoje encontramos dois tipos de grupos nómadas, nomeadamente os *Fulani* pastoris, criadores de gado em parte integral e os *Fulani*, que vivem de forma permanente em aldeias e cidades³⁵. No estudo das peças objetivamos apenas instrumentos musicais a nomear, um tambor, um violino e duas koras.

2.4.1. Tambor com motivos geométricos



Figura 27. Tambor com motivos geométricos. Fonte: Coleção Berardo.

O tambor unimembranofónico de madeira, de cor castanha escura com motivos geométricos e o corpo de ressonância em forma de ampulheta, era utilizado em momentos especiais da vida *Fulani* como festas, cerimónias religiosas, funerais, ritos de

³⁴ NDKWE, 1996, pp. 9-11

³⁵ LAMIDO, s.d

passagem, entre outros eventos de vital importância para esse povo. A finalidade do seu uso era estabelecer a comunicação com os antepassados e ancestrais. O seu som corresponde a uma mensagem e, nesse sentido, o tambor assume uma função comunicativa. A ligação com o cosmos, os deuses, os espíritos, os mistérios do homem e da natureza mostram-se representativos nos ritos que materializam o sagrado. O tambor representa a essência da força do espírito fundamentada pelo poder da divindade. Quando tocado, facilita a conexão entre o plano metafísico e o divino. É na decorrência desta ligação que o tambor tem o poder de chamar o espírito e de acelerar ou facilitar a comunicação. Toca-lo é uma função exclusivamente masculina.

2.4.2. Violino



Figura 28. Violino. Fonte: Coleção Berardo.

Em madeira, de formato arqueado e com caixa-de-ressonância em forma de canoa, o violino tem funções nas atividades de entretenimento, de celebrações sociais e religiosas, estabelecendo-se como elemento dinâmico que reforça a sacralidade do momento ritual. É um símbolo de representação, ideia e componente que cumpre funções pelas suas ideias, emoções e narrativas. O violino diverte, comunica, figura reações corpóreas, confere conformidade às normas sociais, valida ritos e cerimónias contribuindo para a continuidade e estabilidade da cultura Fulani. O fenómeno acústico e os seus derivados resultam numa linguagem ritual que compreende as práticas religiosas e cerimoniais que determinam a função histórico-cultural existente. A sonoridade libertada pelo instrumento constitui um caminho por meio do qual a cultura é exposta. A música é a fala oficial dentro dos rituais. Fundamental para a etnia Fulani, a quase omnipresença da música nos ritos da etnia observa-se culminante no processo de comunicação.

2.4.3. Kora



Figura 29. Kora. Fonte: Coleção Berardo.



Figura 30. Kora. Fonte: Coleção Berardo.

Formada por 21 cordas feitas de materiais vegetais ou animais, este instrumento musical de cordas é desenhado em madeira com uma caixa-de-ressonância de cabaça coberta com pele de animal, usualmente preenchida com couro de vaca ou veado. A música tocada pela kora era reservada aos grandes líderes e sultões. A sua musicalidade acompanhava as narrativas, feitos e histórias faladas das figuras de poder, conduzia recitações genealógicas e enriquecia as canções de louvor. O *jali*, músico profissional tradicionalmente associados à nobreza, o único que toca o instrumento musical, executa-o em pé ou sentado usando as duas mãos para o dedilhar. O som produzido pela mesma é semelhante ao de uma harpa. O instrumento, tal como hoje o conhecemos, é resultado de uma evolução que abrange cerca de 300 anos. A primeira referência à mesma remonta ao ano de 1799³⁶. Através de um vídeo musical do grupo *Kassé Mady Diabaté* e do músico *Ballaké Sissoko*, observado na ligação partilhada pelo *Metropolitan Museum of Art*, datada de 1 de outubro de 2015³⁷, encontrámos uma conceção fundamental para o diálogo acerca da aplicabilidade do instrumento musical. Ballaké Sissoko, um notável músico de kora, com uma admirável discografia, serviu-nos como identificação desta unidade atuante³⁸.

2.5. Etnia Luba

O povo *Luba* existe como um conglomerado de povos que inclui o povo *Balula*, o povo *Songye* e os *Luba-Hemba* que vivem no Sudeste da República Democrática do Congo, mais especificamente na província de Shaba. O instrumento musical lamelofone é o objeto que determina o estudo etnográfico.

2.5.1. Lamelofone

³⁶ DAMPIERRE, BRUGUIÉRE, J-L GROOTAERTS & BRANDILY, 1999, p. 88

³⁷ *Metropolitan Museum of Art*, disponível em <https://www.metmuseum.org/metmedia/video/concerts/kasse-mady-diabate-featuring-ballake-sissoko>

³⁸ Ballaké Sissoko- *Ethno Port Poznan Festival 2017*. Youtube. 21 Julho. 2017, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ILlLemwS0_A. Consultado a 6/6/2019.



Figura 31. Lamelofone. Fonte: Coleção Berardo.

Pertencente à categoria dos idiofones dedilhados, o lamelofone corresponde a uma pequena tábua retangular em madeira, sobre a qual é visível um conjunto de 8 lamelas em ferro dispostas em “V”. Na extremidade superior deste é visível a representação de uma cabeça com uma figura feminina.

No lamelofone, o som é produzido através das lamelas, linguetas ou lâminas que compõem o instrumento. Estas variam na sua composição e linguagem: podem ser construídas em diversos materiais como ferro, cobre, aço, latão, troncos de milho, pedaços de pau-brasil ou de bambu, podendo variar no seu comprimento e largura. O instrumento pode existir apenas com três lamelas, como no Sul da Etiópia ou distinguir-se com até cinquenta e duas lamelas, como é observado no norte do Zimbabué³⁹. Usualmente, estas são colocadas em cima da tábua ou caixa de madeira sobre dois

³⁹ BERLINER, 1993, p. 9

cavaletes, tiras de madeira ou de ferro e fixas por um travessão a meia distância entre os suportes. As pontas inferiores das lamelas, libertas para vibrar, são dedilhadas com os dois polegares e/ou com o auxílio do indicador da mão direita, ao mesmo tempo que cada mão, com os três dedos restantes, segura o instrumento por baixo da tábua. Esta tábua pode-se apresentar como sendo um simples bloco baixo e delgado de madeira ou ser escavado por dentro de forma a criar uma abertura neste ou exibir-se em formato de canoa. Alguns lamelofones podem ser figurados por cima ou por dentro de uma meia-cabaça que serve como caixa-de-ressonância. Nas lamelas podem ser colocadas pequenas argolas de ferro ou missangas e na tábua do instrumento podem existir tampas de garrafa ou conchas com o objetivo de aumentar o timbre produzido. É usual encontrarem-se decorações incisas, gravadas com faca, entalhas ou pirogravadas no lamelofone⁴⁰.

Representado e estruturado em função das diversas conjunturas e arquétipos onde se insere, o instrumento musical pode apresentar diferentes designações. Estas designações variam de acordo com a conjuntura e circunstância geográfica, linguística e social em que o instrumento está inserido, podendo, equitativamente, diversificar a sua designação de acordo com o material da sua manufatura ou a atividade onde se insere. Em Moçambique, mais especificamente na zona central, o instrumento musical lamelofone pode ser designado de *m'bira* ou *m'bila*, na Zambézia, pode tomar o nome de *cassassa* e *cassanza*, no povo Chikunda denomina-se de *njali*, *njari*, *kalimba* e *kasansi*, nos Sena e Tonga aparece sob a designação de *sansi*, nos Makua, *irimba*, *chitata*, *chitaadi* e no povo Makonde o instrumento pode designar-se de *chitatya*, *chityatya* ou *chitaata*. *Sansa*, *zansa*, *sanse*, *thumb-piano*, *marimba*, *marimbula*, *kissange* e *quissanje* (estes dois últimos manifestados de forma especial em Angola), são outras das designações intituladas ao lamelofone⁴¹. Angola e Moçambique são regiões que se constituem como áreas-chave na história dos lamelofones africanos. No ano de 1586, o padre João dos Santos, um sacerdote Português que visitou Moçambique, constatou a

⁴⁰ DIAS, 1986, p. 79

⁴¹ DIAS, 1986, p. 76

existência de um cânone da *m'bira* chamado de *ambira*⁴². Nas suas viagens, o sacerdote encontrou um instrumento de nove lamelas de ferro nas mãos de um músico de corte no antigo reino de Kiteve (Quiteve), um dos pequenos estados ligados historicamente ao famoso reino de Mwene Mutapa, reino pré-colonial que atingiu o seu clímax antes da circum-navegação de África por Vasco da Gama, no ano de 1498 (KUBIK, Gerhard. 2002: 31). Entre a etnia *Shona* existem cinco tipos comuns de *m'bira*: o *matepe* (variedade do norte do Zimbabuê que inclui hera e munyonga), *karimba*, *m'bira dzavadzimu*, *njari* e *m'bira dzavandau*⁴³.

O termo *m'bila* ou *m'bira* e *zanza* significam madeira, material de fabrico do instrumento e o termo *imba* é a raiz do verbo bantu que significa cantar⁴⁴. Outro esclarecimento, em harmonia com Ryan Colinhos, refere-nos que a palavra *m'bira* deriva da uma outra: "*rimba*", que significa "uma nota"⁴⁵. Todavia, de acordo com Paul Berliner, a origem da palavra estabelece uma relação com uma cerimónia religiosa e tradicional do povo *Shona* denominada de *Mapira* ou *Bira*. A palavra *bira* e *m'bira* têm origem numa outra que toma a designação de *Kapira*, que significa ritual de oferta⁴⁶.

O lamelofone é um instrumento musical que percorre uma área geográfica desde o Norte do Rio Limpopo até ao Níger, encontrando-se de forma especial no centro e sudeste de África sendo que os núcleos de maior difusão são as áreas do Shona-Karanga⁴⁷, partes da Rodésia⁴⁸, Zambézia⁴⁹ e Angola⁵⁰. O nascimento deste remonta ao povo *Shona*, um grupo de povos de língua bantu que vive entre os rios Zambeze e Limpopo no Zimbabuê e em partes da região de Moçambique e Zâmbia. Desde o século X que este povo habita o sul da região do Zimbabuê⁵¹. Esta época correlaciona-se com

⁴² WILLIAMS, 2000

⁴³ BERLINER, 1993, pp. 29-30

⁴⁴ DIAS, 1986, p. 77

⁴⁵ COLLINGS, s.d

⁴⁶ BERLINER, 1993, p. 19

⁴⁷ Grupo étnico pertencente ao povo *Shona* que habita a região do Zimbabuê.

⁴⁸ Rodésia (refere-se ao espaço geográfico da Rodésia do Norte, atual Zâmbia e antiga Rodésia do Sul, atual Zimbabuê).

⁴⁹ Zambézia (província da região centro de Moçambique que faz fronteira com a antiga Rodésia (atuais Zâmbia e Zimbabuê).

⁵⁰ DIAS, 1986, p. 76

⁵¹ BERLINER, 1993, p. 18

o período corresponde às grandes migrações de norte para sul do continente africano, que resultou num domínio etnolinguístico Bantu onde se inserem todos os povos do centro e sul-africano: o povo *Shona*, que habita a Leste do Zimbabué e Moçambique, os *Ibo*, povo localizado a sul da Nigéria, os *Bakango*, povo do sul do Congo e norte de Angola e os Shona da África do Sul⁵² (Neste sentido, a génese do instrumento musical está ligada ao grupo de línguas Benue-Congo, das quais faziam parte as línguas Bantu e as línguas outrora chamadas “Semi Banto” ou “Bantoide”⁵³).

Lógicas ancestrais e corporificações sagradas podem servir como proposições delineadoras quando comunicamos a aplicabilidade e finalidade do lamelofone. Acontecimentos e cerimónias religiosas assim como encontros sociais são as práticas onde se conseguem vivenciar o instrumento musical⁵⁴. Com o objetivo de comunicar com os antepassados e de procurar os conselhos destes, o lamelofone tem uma função espiritual praticada no exercício dessa formalidade. O instrumento simboliza um meio de comunicação entre os vivos e os mortos. A música representa a linguagem comum entre estes dois mundos, que ao ser tocada através do *m'bira* tem a capacidade de inspirar a libertação de pensamentos que não seriam possíveis de alcançar de outra forma. Segundo Spirito Santo⁵⁵ para o povo Shona, a *m'bira* está associada aos espíritos ancestrais. Este é um instrumento de comunicação direta com os *midzimu* (espíritos familiares), com os *Mhondoro* (espíritos do clã) ou com os *makombwe* (chefes falecidos ou espíritos poderosos). Nessa relação comunicativa dos humanos com os espíritos, este povo obtém orientações sobre assuntos de família, comunitários e maneiras de lidar com as noções físicas, concretas, com o tempo e até com a saúde. Os antepassados respondem ao ouvir da música tocada, assim como os seus descendentes vivos. De acordo com o autor, o povo Shona utiliza o lamelofone para clamar chuvas em tempos de seca, para afastar espíritos negativos e curar doenças e é incluída na comemoração de casamentos, na posse de novos chefes e cerimónias de morte. Existe uma cerimónia chamada Guva, que é realizada um ano depois da morte física de uma pessoa, onde o

⁵² SANTOS, 2017

⁵³ KUBIK, 2002, p. 15

⁵⁴ BERLINER, 1993, p. 15

⁵⁵ SANTOS, Spirito, s.d

mbira é tocado com o objetivo de conduzir o espírito do falecido de volta à povoação. De acordo com Paul Berliner⁵⁶, este instrumento pode ser tocado por crianças que se encontrem a aprender a realidade da atividade e por músicos profissionais. Estes últimos já constroem a performance musical em eventos formais sendo que, os iniciantes apenas o podem tocar com um guarda acompanhante e têm possibilidade de guardar o instrumento durante a noite. O *m'bira* direcionado às crianças é apropriado à iniciação e musicalização da sua prática. O mesmo é alheio a ritos e cerimónias dado que a sua função é contribuir para o desenvolvimento do exercício e aprendizagem progressiva do instrumento musical. Existem lamelofones orientados para os chefes e líderes de etnias, outros que podem ser tocados por qualquer indivíduo e lamelofones com significados específicos e simbolismos particulares direcionados a rituais e cerimónias acuradas aos diferentes grupos étnicos. O instrumento pode ser tocado a solo, acompanhado por outros instrumentos e até associar-se a vozes de músicos.

Quando nos referimos à etnia Luba, de forma automática remetemos para preceitos contíguos à realeza. O lamelofone do Aliança Underground Museum pertence a esta etnia que teve o seu apogeu cultural na segunda metade do século XVII, entre 1780 e 1870⁵⁷. Os objetos produzidos pelo povo Luba falam simultaneamente a muitos níveis. Contam histórias, personificam recordações, ativam poderes e sustentam valores estéticos, morais e espirituais. A grande maioria dos seus objetos estão ligados aos reis e chefes de tribo e nesse sentido, tomamos como exemplo bancos, bastões de poder, suporte para arcos, encostos de cabeças e armas cerimoniais, peças que surgem em forma de destaque nesta análise. Os bancos são um emblema da realeza Luba e servem como um recetor de um espírito de um rei já falecido. Por estas razões, os bancos não têm uma função prática e na sua maioria são mantidos em locais secretos, podendo apenas aparecer em público em específicas cerimónias⁵⁸. Os bancos Luba são microcosmos das prerrogativas da história real e da política sagrada deste povo. O banco representa os ideais da realização estética Luba, acordando-se a um conjunto de

⁵⁶ BERLINER, 1993, pp. 14-15

⁵⁷ GONÇALVES, 2000, p. 25

⁵⁸ BEVILACQUA & SILVA, 2019

princípios formais que o tornam um símbolo eficaz. Um trono real Luba é um documento palpável da história social e da filosofia Luba⁵⁹.

Também a análise de uma tábua de memória *Lukasa*, peça em madeira reservado ao registo de episódios e acontecimentos relativos à etnia *Luba*, como fenómenos históricos e espirituais e causalidades relativas ao sistema político e social presente no Aliança Underground Museum, demarca-se como objeto de relevância social e religioso. Os pormenores e apontamentos que a caracterizam são feitos através de conchas, missangas, desenhos incisos ou imagens esculpidas em relevo na superfície de madeira. De acordo com o Metropolitan Art Museum⁶⁰ Estas tábuas eram um suporte de memória dos *Bambudye* ou *Mbudye*, um conjunto de homens e mulheres encarregues de compreender os elementos e fundamentos políticos e históricos da etnia Luba. *Mbudye* caracteriza-se por ser um conselho de homens e mulheres encarregado de sustentar e interpretar os princípios políticos e históricos do estado de Luba. Como autoridades sobre os princípios da etnia, o *mbudye* fornece um contrapeso ao poder dos reis e chefes, verificando-o ou reforçando-o se necessário. Membros do *mbudye* prosseguem através de uma série de estágios dentro da sociedade. Apenas os membros desta tinham a autoridade de elaborar os *Lukasa* e cada manufatura das tábuas de memória verificava-se como ímpar. Somente aqueles no ápice da associação podem decifrar e interpretar os intrincados desenhos e motivos da *Lukasa*. Informações mais detalhadas são transmitidas na frente e no verso do tabuleiro. A frente do *Lukasa* expressa faces humanas de chefes, figuras históricas e membros *mbudye*. Os elementos retangulares, circulares e ovóides denotam características de organização dentro do complexo do chefe e da casa de reuniões e terrenos da associação.

⁵⁹ HERREMAN, 2000, p. 27

⁶⁰ METROPOLITAN ART MUSEUM, disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=African%20art>



Figura 32. Duas tábuas de memória presentes no Aliança Underground Museum. Arquivo pessoal Catarina Silva.

No domínio representacional, a experiência de ouvir a sonoridade do lamelofone torna-se essencial na adequação do som e do sentido a partir de uma referência que faz corresponder a música a uma criação de um esquema de escuta. O seu reconhecimento é imediato e direcionado a uma forma e plano referencial. Abraham Dumisani Maraire, músico e compositor e intérprete profissional do instrumento musical lamelofone, serviu como referência deste cânone de estruturação e percepção da paisagem sonora. Com uma influente discografia, utilizamos como padrão e exemplar sonoro “Chemutengure”, de 1972, incluído no disco compacto (CD) “Mbira Music Of Rhodesia”, produzido nesse ano⁶¹. Foi a plataforma *Youtube* que permitiu um rápido acesso a esta experiência sonora. O grupo Mbira DzeNharira, formada por Tendayi Gahamadze, em 1987, em Norton, uma cidade a 40 km a oeste de Harare, adequou-se de igual forma à interpretação e conhecimento de signos da prática do lamelofone. Através da gravadora

⁶¹ MARAIRE, Abraham Dumisani - “Chemutengure” 1972. Youtube, 14 Janeiro. 2019, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LBZhCPMm6Pc>, consultado a: 7/5/2019

Zimbabwe Music Corporation, até ao momento, o grupo lançou 11 álbuns de CD e 3 de DVD⁶². “Saramugomo” é o nome da obra utilizada como advento de expressão⁶³.

2.6. Etnia Mangbetu

Etnia da República Democrática do Congo, o objeto aqui em estudo, uma harpa *Kundi*, estabelece-se na sua similitude e conformidade com o prestígio que os Mangbetu prestam aos chefes e sua corte.

2.6.1. Harpa *Kundi*



Figura 33. Harpa *Kundi*. Fonte: Coleção Berardo.

Instrumento musical de cordas, a harpa *Kundi*, de madeira arqueada com caixa-de-ressonância em forma de canoa, aqui estudada, apresenta-se forrada em pele na face e o braço em madeira na parte superior da caixa-de-ressonância, mostrando, na sua forma, esculpido um tronco e uma cabeça.

⁶² Para mais informações [em linha] podem ser encontradas em https://en.wikipedia.org/wiki/Mbira_dzeNharira

⁶³ NHARIRA, Mbira Dez- *Saramugomo*. Youtube, 30 Outubro. 2014, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aocx5XV_YVo, consultado a: 7/5/2019

A harpa antropomórfica *Kundi* testemunha a importância da música na corte aristocrática de Mangbetu. Este objeto de arte da corte real foi desenvolvido especialmente em termos de objetos do quotidiano, sob o ímpeto dos chefes da comunidade quererem mostrar o seu poder e riqueza em celebrações reais. A harpa é apenas exibida na presença do rei como parafernália de prestígio e autoridade⁶⁴. A extremidade do braço da harpa é esculpida para representar uma cabeça humana. Esta representa o ideal de beleza dos Mangbetu: era tradição da etnia comprimir a cabeça de um bebé dentro de ráfia com o objetivo de obter um crânio alongado⁶⁵. Alguns anciãos de Mangbetu afirmam que as cabeças da harpa representavam a rainha *Nenzima* ou o rei *Yangala*⁶⁶.

A forma da caixa de som da *Kundi* pode variar, podendo esta ser oval, arredondada, com cintura ou não. A pele esticada sobre a placa de som cobre toda a caixa, aumentando assim a sua rigidez, contribuindo para a pureza do som. Esta pele pode ser de antílope ou de elefante⁶⁷.

2.7. Etnia Ngbaka

Os Ngbaka vivem na região norte da República Democrática do Congo, a sul do rio Ubangi e a harpa de carácter antropomórfico é a peça em análise.

2.7.1. Harpa Antropomórfica

⁶⁴ KERCHACHE, JEAN-LOUIS, STEPHAN, 1993, p. 568

⁶⁵ BACQUARD, 2002, p. 140

⁶⁶ METROPOLITAN MUSEUM OF ART, s.d

⁶⁷ DAMPIERRE, BRUGUIÉRE, J-L GROOTAERTS & BRANDILY, 1999, p. 81



Figura 34. Harpa antropomórfica. Fonte: Coleção Berardo.

A harpa antropomórfica, em madeira, caracteriza-se por ter a caixa-de-ressonância e o braço numa só peça. A caixa-de-ressonância é em forma de lua e o instrumento é alicerçado por duas pernas fixas na extensão da câmara de ressonância sobre as quais o instrumento repousa quando tocado. Este instrumento musical acompanhava as celebrações de feitos dos reis do passado e do presente. A autoridade do rei tem a capacidade de projetar as suas características humanas desta forma. O instrumento musical era usado por poetas da corte que elogiavam ou criticavam as atitudes da entidade soberana⁶⁸.

São normalmente alvos de antropomorfismo deuses, animais, plantas, forças da natureza tal como o vento ou o sol. O antropomorfismo representado nesta harpa simboliza, dramatiza e ilumina os sentidos da existência Ngbaka, particularizando-se, como um veículo simbólico ou metafórico para expressar algum tipo de intencionalidade crítica. A harpa configura uma entidade espiritual em comunhão com uma entidade animal, objetivando o retrato corajoso, forte e autoritário do elemento divinatório. A representação humana/animal, a evidência vida/ morte é utilizada como metáfora de

⁶⁸ MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ART, disponível em <https://collections.artsimia.org/art/6509/harp-nzakara>

algo, como reflexão acerca da sociedade. De certa forma, a tentativa de descobrir o que é animal, conduz, não surpreendentemente, a uma maior compreensão do que significa ser humano.

2.8. Etnia Tshokwe

O povo *Cokwe* ou *Tshokwe* são uma etnia que se estende desde o Este de Angola, República Democrática do Congo, proliferando de igual forma pela Zâmbia. Apesar desta sua extensão geográfica, o lugar de origem dos Tshokwe está localizado em Angola, onde os rios Kwango, Kassai e Lungwe-Bungo têm as suas nascentes⁶⁹. Os objectos aqui em estudo dizem respeito a duas máscaras denominadas *Mwana Pwo*, a uma máscara designada Cihongo e um instrumento musical, um gongo cerimonial.

2.8.1. Máscara *Mwana Pwo*



Figura 35. Máscara *Mwana Pwo*. Fonte: Coleção Berardo.

As duas máscaras faciais da etnia Tshokwe em estudo são denominadas de *Mwana Pwo*. Estas são ovais em madeira escura que representa um rosto humano, nomeadamente uma personagem ancestral, adulta e madura, que simboliza a beleza do

⁶⁹ BEVILACQUA & SILVA, 2019

sexo feminino. A *Mwana Phwo*, *mukixi wa Phwo* ou *mukixi wa Mwana Phwo* representa o modelo feminino perfeito da etnia Tshokwe: a mulher madura, experiente e sábia. *Mwana* significa filho(a) e *phwo* significa mulher e, nesse sentido, *mwana phwo* significa jovem mulher ou rapariga. A máscara simboliza a sociedade de matriarcado da etnia Tshokwe, que emprega a máscara para homenagear o antepassado feminino fundador da linhagem. O modelo perfeito de maturidade, sabedoria e experiência é retratado por meio da encarnação de uma personagem feminina que concede a fertilidade, esperança e criação a quem a usa⁷⁰. A evocação dos espíritos, preferencialmente aqueles que se estabelecem como propícios à fecundidade, é estabelecida por meio desta máscara.

Vinculada aos eventos e cerimónias de iniciação, a máscara *Mwana Pwo* é utilizada nas celebrações e rituais *mukanda*. Nas sociedades africanas, a passagem de uma realidade categórica para outra é singularizada por fundamentais cerimónias rituais. De acordo com Louise Bastin, na etnia Tshokwe consideram-se dois importantes rituais para a integração dos adolescentes no mundo adulto: *Ukule* para as raparigas e *Mukanda* para os rapazes. Também os adultos têm rituais, todavia, estes de carácter facultativo que estabelecem um ingresso a outros níveis de saber. *Ciwila* é o ritual das mulheres e *Mungonge* é a designação do rito dos homens. O *mukanda* é uma cerimónia masculina onde os rapazes assinalam a passagem do estágio da puberdade para a idade adulta. *Mukanda* designa o local de retiro na floresta, o campo cercado por uma vedação que compreende as palhotas redondas feitas pelos novos iniciados da aldeia, no qual esta atividade vive a sua prática. O principal objetivo do ritual é inteirar os adolescentes na vida adulta: prepará-los para os direitos e responsabilidades que posteriormente possuirão. A idade para integrar a cerimónia compreende os 8 e os 16 anos inclusive. O iniciado ou *kandandji* (plural *tundandji*), no decurso do período da iniciação, vive afastado da comunidade e respetiva família ao longo de um ou dois anos. Durante este processo cada noviço tem um instrutor designado de *cikolokolo* (plural *yikolokolo*), que deve proteger, alimentar, assegurar o bem-estar e instruir o jovem rapaz para as regras, comportamentos e princípios a adotar no estado adulto⁷¹. Para além da educação ética,

⁷⁰ MARQUES, 2017

⁷¹ BASTIN, 1999, p. 55

moral e sexual, da aprendizagem das dinâmicas religiosas e filosóficas do seu povo, a construção de casas, a caça, a pesca, a execução de diversificados objetos utilitários e a fabricação de máscaras são ensinamentos obrigatórios⁷². Na etapa inicial do *mukanda* são rapados os cabelos e realizadas pinturas corporais nos jovens rapazes. Estes são pintados de duas cores: branco e vermelho, como simbologia ao fim da infância e passagem para a nova condição de adolescente. O vermelho é a cor associada à feitiçaria e o branco tem a sua utilização na retirada dos espíritos malignos⁷³. A iniciativa do ritual é tomada pelo chefe da aldeia, pelo seu conselho e pelo *nganga mukanda*, quando um grupo suficientemente grande de rapazes (número esse que não ultrapassa as 10 crianças), permite que a comunidade suporte as despesas da cerimónia.



Figura 36. Iniciados Tundanji acompanhados dos seus *yilokoloko*. Fonte: Marie Louise Bastin.

⁷² BASTIN, 1999, p. 90

⁷³ MARQUES, 2017, p. 115



Figura 37. Um *kandanji* (plural *tundandji*) no decurso da sua aprendizagem no *Mukanda*. Fonte: Marie Louise Bastin.

A *Mwana Pwo* é usada no fim do ritual *mukanda*, aquando da celebração pública do *mukanda*: a máscara é recebida com especial deleite e entusiasmo pela comunidade que celebra o concluir da passagem. A máscara personifica os antepassados para que estes apliquem os seus poderes sobrenaturais a favor do *mukanda*, dos iniciados e da aldeia que celebra a iniciação. *Mwana Pwo* é apenas usada por homens que, incarnando o antepassado feminino, garantem fertilidade aos espectadores durante a sua atuação. São os homens que as empregam, visto que os mesmos notabilizam ser figuras dominantes na etnia *Tshokwe*. São os homens que desempenham o papel de chefes, são os intermediários entre o mundo dos humanos e o reino ancestral, são considerados os representantes de Deus na terra, os intermediários entre o mundo espiritual e o mundano, são a fusão entre o passado e presente. Por meio da máscara, o homem *Tshokwe* desempenha uma atuante e íntima função incluída na sociedade *Tshokwe*, onde as máscaras ajudam a regular a atividade social e política⁷⁴.

Segundo Ana Marques⁷⁵, a máscara *Mwana Pwo* é constituída não apenas pelo acessório que cobre o rosto, mas também pelo *civuvu*, fato que cobre o corpo do

⁷⁴ BASTIN, 1999, p. 138

⁷⁵ MARQUES, 2017, pp. 110-121

mascarado. O conjunto inscreve uma total eficácia figurada num complexo palco de valores filosóficos e cosmológicos da etnia. No rosto da Mwana Pwo evidenciam-se símbolos que cumprem uma ligação à fecundidade, ao género e até ao cosmos. É essencialmente do rosto da máscara que encontramos uma maior diversidade de motivos que similarmente evidenciam um cuidado de ordem estética que posiciona a iconografia entre o decorativo e a mediação. Na face da máscara são apresentadas escarificações em representação das cicatrizes de golpes finos realizados nas mulheres durante o *Ukule*. Depois da idade da menstruação, as senhoras ou as idosas assinalavam as jovens raparigas com escarificações obrigatórias. Esta operação era executada pelo *mukwa tutoma*, responsável que conhece e domina a técnica aperfeiçoada durante longos anos de prática, submetida a sangue frio como prova de firmeza, coragem e resiliência. As escarificações têm uma conotação estética e implicações a nível do aumento do prazer sexual. Cada marca singularizada na máscara tem representações, significados e simbolismos ligados à fecundidade e ao cosmos: a *lumba* diz respeito ao círculo e representa o sol; o *kangongo* é o traço longo no nariz; as *masoji* correspondem às lágrimas sobre os olhos, as *mitelumuna* sobre as sobrancelhas; as *mipila* são os dois traços paralelos no peito e na têmpora e o *cingelyengelye* e o motivo cruciforme na testa. Diversas são as interpretações e significados atribuídos ao motivo cruciforme na testa: segundo Juliana Bevilacqua e Renato Silva⁷⁶ este símbolo identitário distinto dos *Tshokwe* representa para esse povo o deus supremo *Nzambi*. Por outro lado, de acordo com Ana Marques⁷⁷, este motivo pode ser uma adaptação da cruz de Ordem de Cristo trazida pelos portugueses aquando do primeiro contacto com esta população. A cruz pode também ser denominada de *Samanana* ou *Kalitoza*, palavras derivadas do termo português caridade ou caridosa.

⁷⁶ BEVILACQUA E SILVA, 2015, p. 11

⁷⁷ MARQUES, 2017, pp. 121-140



Figura 38. Rosto de mulher com escarificações. Fonte: Ana Clara Guerra Marques.

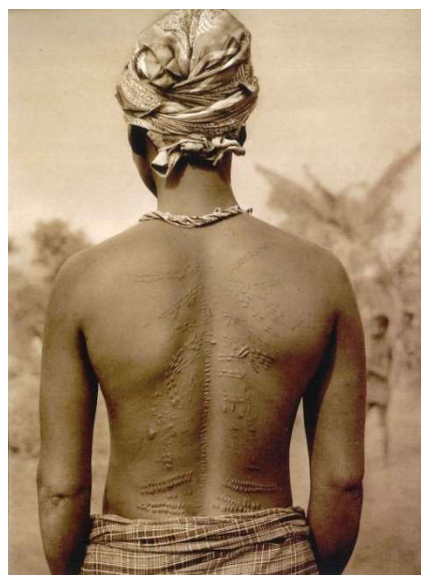


Figura 39. Costas de mulher com escarificações corporais. Fonte: Ana Clara Guerra Marques.

Todos os elementos e atributos que compõem o mascarado são inspirados na indumentária, condição, virtude e estilo das mulheres Tshokwe. Segundo Ana Marques, como forma de corporificar os juízos e convicções espirituais o homem mascarado deve vestir-se de mulher. Este tem de envergar dois seios falsos (*mele*) que se encontram fixos ao *civuvu*, usualmente cobertos com um lenço triangular designado de *cibwiko*. Na cintura usam o principal elemento desta máscara, o *muyia wa Ciyanda*, que auxilia nos

movimentos corpóreos. Este cinto é sugestionado por um outro que era utilizado pelas mulheres nas danças *Ciyanda* e *Cisela*, duas das principais danças onde sobressaem as interpretações femininas. Na extremidade do cinto estão suspensos *thwele*, um modelo de guizos e na parte traseira encontra-se preso um abundante tufo de fibras vegetais chamados de *cipokolo* (plural *yipokolo*). Por baixo do cinto é colocado um pano designado de *mulamba* e às pernas são amarrados guizos, *sangu* (singular *lusango*), feitos de pequenos e redondos frutos secos, que servem para marcar o ritmo do movimento das pernas. Nas mãos, o mascarado segura um pequeno lenço, o *muswalu* e um *sangu* (igual ao das pernas, todavia, estes estão presos a curto bastão de madeira). Um *mufaka*, uma pequena cauda de antílope com funções protetoras, pode substituir o *muswalu*. Nos penteados usados pelos bailarinos distinguem-se o *kambo* (cabelo) *ya matota* (pequenos tufos de cabelo), o *imbonge* (cabelo com a forma de uma ou três cristas em cima) ou o *cisukusuku* (cabelo caído em franjas). É usual observar-se a associação dos penteados *matota* e *cisukusuku*. Os dentes pontiagudos observados em determinadas máscaras são padrões poetizados para agradar os homens. Os dentes das mulheres tinham de ser configurados como os dentes de um peixe: bem alinhados e bem talhados.

Durante a atuação, a máscara de dança emprega critérios de movimento específicos e de significado exclusivo para veicular mensagens de reconhecido valor por parte dos membros da sociedade. Segundo a autora, afirma que a execução técnica da performance consiste em movimentar as costas, *wino wa ku nyma* (dança das costas). Por representar a mulher, os movimentos são contidos e de pequena amplitude. O mascarado deve executar elegantes movimentos com a cintura, com o objetivo de acentuar as dinâmicas concentradas na zona pélvica. Na execução da dança, a atenção fixa-se sobretudo na parte posterior do corpo (*nyima*) com especial incidência nas nádegas (*mbunda* ou *matako*). O movimento de rotação (*kuhondesa muyia*) da bacia acentua-se pelo desenho de círculos pela direita e pela esquerda, do centro para trás. Esta é a zona do corpo mais apreciada pelos Tshokwe sendo também a principal zona no decurso do ato sexual apreciados através de danças preparatórias. Estes movimentos devem ser alternados com os da dança *Ciyanda*: movimentos laterais para a esquerda e

para a direita denominam-se de *Kucikimisa zalilo* caracterizados por trepidar mais rápido da região pélvica. O uso do *muiya* serve para auxiliar a velocidade e agitação empregues na dança. É através do movimento do cinto que se reconhece a perícia do bailarino. Os objetos utilizados nas mãos são ativados através de pequenos e repentinos movimentos de mãos. As delicadas danças da *Pwo* espelham disposição e polidez de um antepassado feminino fundador e a realização dos seus movimentos acrobáticos no decurso da performance enunciam os atributos sobrenaturais da entidade ancestral. No desenvolvimento da sua atuação estas máscaras dão vida às noções espirituais que significam, cumprindo de forma eficiente e eficaz o seu papel. A atuação dos mascarados deve corresponder às expectativas das mulheres, não devendo estas ficar desapontadas.

Esta máscara é apenas reservada ao seu dono, o único autorizado a vesti-la e a dançá-la. Ana Marques diz que a condição principal para se tornar bailarino mascarado é ter sido um homem submetido aos rituais de iniciação e aos processos de aprendizagem integrantes do *mukanda*. O *mukwa*⁷⁸ *kukina*, profissional da dança, para se tornar um tem de ser submetido a uma seleção dentro do *mukanda*: de todos os *tundandji* apenas se tornarão profissionais aqueles que se aproximaram dos padrões estabelecidos como ideias quer em termos de qualidade do movimento, apropriação, compreensão e interpretação rítmica. Os ensinamentos das danças são responsabilidade dos *yikoloko*, sob a orientação e supervisão de um mestre, o *thangixi*, que transmite de rigorosa conduta os variados passos, gestos e movimentos coreográficos. De acordo com Marie Louise Bastin⁷⁹, a seleção dos jovens rapazes é feita pelo *thangixi* em função da aptidão, habilidade e talento que estes apresentaram no decurso da cerimónia. Sempre que os mesmos desejarem treinar e aprimorar a sua técnica podem regressar ao *mukanda*, dado que todos os homens têm acesso ao ritual. Para além dos ensinamentos e do retorno que podem efetuar ao *mukanda*, os bailarinos devem proceder a um trabalho de pesquisa relativo às características e qualidades dos

⁷⁸ *Mukwa* significa dono de ou aquele que pertence a uma certa atividade ou grupo.

⁷⁹ BASTIN, 1999, pp. 96-103

gestos das entidades que representam. A máscara pode ser herdada⁸⁰ ou encomendada a um escultor.



Figura 40. Mascarado *Mwana Pwo*. Fonte: Ana Clara Guerra Marques



Figura 41. Bailarino *Mwana Pwo*. Zâmbia, 1997. Fonte: Marie Louise Bastin.

⁸⁰ O antigo bailarino deve legar a máscara e a profissão a um sobrinho.

A arte do escultor, *songi* (derivado de *kusonga* que significa esculpir), goza de grande prestígio. A profissão é praticada apenas por homens e transmitida, usualmente, de pais para filhos. Segundo a autora, para que o seu trabalho tenha êxito, os escultores utilizam amuletos especiais através dos quais procuram inspiração. José Rendinha afirma que no Zaire, por exemplo, os escultores fazem uso de um par de chifres pequenos de antílope. O processo de manufatura da máscara demorava diversas semanas. O artista trabalhava no mato e usava como modelo uma mulher que admirasse. Este usufruía de todas as oportunidades para se encontrar com ela e observar os seus traços e formas. O mestre que esculpe deve escolher especificamente uma árvore de vitalidade anímica. Usualmente são selecionadas a *mussule* e a *mussala* com o objetivo de atrair os espíritos⁸¹. A madeira da máscara é escolhida de exclusivas e singulares árvores. Nesta etnia Tshokwe, algumas árvores são sagradas e dedicadas aos antepassados. As particularidades da vegetação de cada zona assim como, as propriedades naturais e significados atribuídos a essas árvores são tidos em consideração para a manufatura de máscaras e objetos de culto⁸². As aparas de madeira do talhe da máscara não podem ser utilizadas nem tocadas por estranhos, especialmente mulheres, sob o risco de serem tomados pelo espírito da máscara⁸³ (). Esta evidência da vida animista da máscara é observada desde o início, quando o *songi* tem de se abster de qualquer contacto com o sexo oposto, incluindo a esposa visto que o odor a mulher atrai o espírito da máscara em execução ao corpo do mestre, vitimando-o. O bailarino deve encomendar a máscara em troca de um pagamento: uma pulseira era dada ao escultor em troca da máscara como sinal desse acordo⁸⁴.

A representação da *Mwana Pwo* brinda a realidade e a existência a respeito dos fundamentos espirituais que a constitui, cumprindo perpetuar a fertilidade, beleza, força da juventude, gestualidade e graciosidade comportamental, qualidades femininas apreciadas pela etnia.

⁸¹ REDINHA, 2009, p. 241

⁸² MARQUES, 2017, p. 117

⁸³ REDINHA, 2009, p. 14

⁸⁴ MARQUES, 2017, p. 143

2.8.2. Máscara *Cihongo*



Figura 42. Máscara *Cihongo*. Fonte: Coleção Berardo.

No que concerne à máscara *Cihongo* ou *Txihongo*, esta é em verga, cartão e cortiça e apresenta-se pintada pelas cores vermelha, branca e preta. A mesma representa o antepassado masculino. *Cihongo* simboliza o poder másculo, representa soberania, autoridade e virilidade. As máscaras contemplam o espírito de antigos monarcas, títulos ou cognomes e evocam um passado de chefia aristocrata referentes à cronologia de soberanos que reinaram em territórios atualmente angolanos, nomeadamente Ndumba II (*Cihongo*) e *Cihongo* II. O *Cihongo* pode de igual forma ser uma sugestão às coroas em metal e às *yipangula* (plural *cipangula*) usados pelos grandes monarcas e chefes tradicionais Tshokwe. Em tempos passados, esta máscara era restrita aos chefes, filhos e sobrinhos que a utilizavam para recolher atributos em promessa de proteger espiritual e militarmente a área territorial onde cumpriam tal ação. Na atualidade, a máscara pode ser usada por um indivíduo que não seja proveniente do poder, no entanto, apenas hábeis e aptos bailarinos a podem vestir⁸⁵.

⁸⁵ MARQUES, 2017, p. 144

O objeto máscara facial é usualmente feito de resina ou de madeira, constituído por um chapéu (*kapapa* ou *kababa*) em forma de leque de verga tradicionalmente enfeitado com penas (*ngona*) de *cisekele*, milhanos ou gaviões (*Milous migrans parasitus*); *ngungu*, uma ave grande de penas pretas e bico vermelho (*Bucorvus caffer*); *kanga*, uma galinha-da-índia do mato (*Numida meleagrils marungensis*) ou *kolomvi*, uma ave da floresta⁸⁶. O leque no chapéu é coberto com um pano, sinal da fama e riqueza. O corpo da máscara firma-se por um *civuvo* às riscas horizontais pretas, vermelhas ou ocre e brancas. De acordo com Ana Marques em determinados casos, o padrão pode ser vertical ou bicolor (preto e branco). A cor vermelha, branca e a cor preta da máscara estão relacionadas com as pinturas corporais dos iniciados do *mukanda*, cerimónia de iniciação masculina⁸⁷. Como forma de assinalar a passagem para a idade adulta, um dos rituais era pintar os *tundandji* com uma tríade de cores: branco (*citoma*), preto (*cila*) e vermelho (*ciciya*). A cor branca é feita a partir de argila branca designada de *pemba*, a cor vermelha provém do barro *mukundu* e carvão negro provem da madeira *makala*⁸⁸. De acordo com Ana Marques⁸⁹, a cor branca traduz verdade, pureza, inocência, força e virilidade (por ser a cor do *ndeke*, esperma), a cor vermelha expressa debilidade, fragilidade, crueldade, representa a lua, a morte e a mulher (por ser a cor do *muyanga*, sangue menstrual) e a cor preta aparece-nos como manifesto da impureza, do sombrio e da morte. Esta matriz conjunta dispõe-se numa análoga substância entre vida e morte, bem e mal, feminino e masculino. A máscara pressupõe os vários pares de contrários, as extensões e ambivalências positivas e negativas da existência, aqui estabelecidas por meio da tríade cromática. A máscara compõe-se igualmente de um *cikapa* ou *cikaba*, cinto, um elemento performativo feito de fibras vegetais de *makindu*, de *sangu*, guizos utilizados nas pernas e nas mãos trazem um *nzero*, campainha ou um pequeno *cimbuya*, machado, que compõe uma insígnia de poder.

⁸⁶ BASTIN, 1999, p. 101

⁸⁷ MARQUES, 2017, p. 144

⁸⁸ BASTIN, 1999, p. 101

⁸⁹ MARQUES, 2017, pp. 144-145



Figura 43. Mascarado *Cihongo*. Fonte: Ana Clara Guerra Marques.

Na execução técnica da performance, esta máscara é a que apresenta o maior grau de dificuldade pela complexidade de passos e exigências relacionais entre as diversas partes do corpo. Pela sua exuberância de movimentos torna-se a máscara de dança mais apreciada pelos Tshokwe. A dança da *Cihongo* é majestosa e instituída por movimentos amplos e centrífugos. O bailarino deve concentrar a sua energia na zona pélvica com o objetivo de movimentar o *cikapa*. As rotações e inclinações devem executar-se em todas as direções.

A *Cihongo* possui a sua condição enquanto entidade carregada de alegorias e representações. Para além de espelhar a virilidade e autoridade masculina, o seu desempenho reflete um sentimento de respeito pela aristocracia Tshokwe e todas as linhagens de soberanos que lideram a etnia.

2.8.3. Gongo Cerimonial



Figura 44. Gongo Cerimonial. Fonte: Coleção Berardo.

No que concerne ao gongo, este é um instrumento musical da subcategoria idiofone, que se figura como sendo um sino tubular em ferro com uma pega prolongada em madeira, que encontra no seu topo uma cabeça com a representação de um indivíduo. Este é um objeto divinatório utilizado por soberanos ou líderes de comunidades em contextos ritualistas com a finalidade de auxiliar ritmicamente a devoção e culto prestado ao mesmo. A sua utilização em cerimónias e festividades experimentam uma função ligada às crenças religiosas e ao exercício do poder.

Em virtude do instrumento musical se relacionar com a etnia Tshokwe, nas celebrações da sua utilização a evocação dos espíritos e ancestrais está sempre associado à mulher e toda a sua representação é entendida como dádiva e procriação. O papel da mulher africana, de forma específica nesta etnia, está intimamente ligado ao conceito de sublimidade, fertilidade e procriação. A mulher, no seu papel maternal e gerador, manifesta-se como sendo aquela que perpétua as futuras gerações e alimenta os seus filhos a fim de estes darem seguimento às gerações futuras. A representação de uma figura feminina na extremidade do gongo manifesta tais concepções. A glorificação da mulher enquanto mãe e esposa brinda a existência aos fundamentos espirituais que a constitui: fertilidade, beleza e pureza interna. O gongo servia como um agente através do qual os espíritos ancestrais femininos surgiriam durante as cerimónias. O poder do

rei ou chefe de tribo capacita-o de estabelecer uma ligação com o espírito ou antepassado evocado.

Autenticado pela sua transparência cerimonial, revelador da metáfora feminina e da espiritualidade, é um produto de revelação divina celebrado como um proeminente e poderoso transmissor de mensagens do mundo ancestral. O objeto reforça a noção da mulher enquanto recetáculos de espíritos, tanto na vida como na arte.

2.9. Etnia Yaka

O povo Yaka habita nos planaltos da savana, a sudoeste da República Democrática do Congo e nordeste de Angola, próximos aos povos *Zombo*, *Nkanu* e *Suku*⁹⁰. Um gongo cerimonial é o objeto estudado pertencente a esta etnia.

2.9.1. Gongo Cerimonial



Figura 45. Gongo Cerimonial. Fonte: Coleção Berardo.

⁹⁰ BEVILACUQUA & SILVA, 2015, p. 12

Também integrado na subcategoria dos idiofones, o gongo é um sino tubular em ferro com uma pega prolongada em madeira que encontra no seu topo uma cabeça com a representação de um indivíduo. Não apresenta a existência de um badalo ou martelo externo. No topo da sua asa de madeira está uma cabeça com a representação de um indivíduo de aspeto ornamentado. A figura do sexo masculino impressa no gongo manifesta o homem como uma figura dominante na cultura Yaka. Os chefes são todos homens assim como os adivinhos e os intermediários do mundo espiritual.

O gongo cerimonial era um emblema de chefia política utilizado como um meio de comunicação na etnia Yaka. A sua posse era estritamente restrita às pessoas de elevado estatuto social e ao círculo de servidores que os rodeavam. Segundo Werner Gillon⁹¹, o gongo era tocado por serventes como forma de anunciar a presença de um soberano, realizando a sua função simbólica de convocar os antepassados, consolidando o seu poder e autoridade com as forças espirituais. O gongo cerimonial pode ser adornado com cabeças de animais ou humanos. O ritual que o compõe possibilita reconhecer os modelos de identificação de tempo e de espaço da cultura Yaka. No âmbito cerimonial edifica-se a ritualização do sagrado, onde o culto do louvor define a trajetória do evento através da representação musical e cénica como espelho de valores morais e religiosos.

⁹¹ GILOON, 1979

Considerações Finais

Para que serve? Em que contexto se ajusta? Quem as utiliza? Em que lugares de África se encontram? Estas foram as questões das quais partiu a nossa investigação e que procuramos responder ao longo do trabalho desenvolvido.

Ao falarmos de objetos etnográficos africanos, devemos respeitar a sua diversidade, mas também os discutir como um todo, já que a sua tradicional função e papel social é similar na vida de cada etnia. Em motivo da sua individualidade, as peças, enquanto expressam ontologias distintas enunciam também a ideia de coletividade, de conjuntos, de sistemas. Estes estabelecem uma relação com dimensões de âmbito material contextual e social. Cada peça move-se a partir de uma construção de realidade, perspectivada na sua prática, como expressão de uma coletividade, de uma cultura, de um sistema simbólico. Os instrumentos musicais e as máscaras africanas estudadas constituem, neste sentido, um tecido de interação. Repletos de um profundo simbolismo, estes objetos etnográficos introduzem elementos que contam a história do seu povo e revelam uma existência milenar e plural, onde cada etnia atribui vez e voz à sua identidade.

Os processos simbólicos inerentes a cada objeto assumem fundamental importância na exteriorização das práticas sociais. Ritos, cerimónias, festividades e importantes ciclos da vida de um africano são acompanhados por instrumentos musicais e máscaras. Estas peças possibilitaram um envolvimento no processo de usos e tradição, fornecendo perspectivas funcionalistas e estruturalistas de análise das funções e dos papéis sociais que os mesmos desempenham. Fica evidente, nesta análise, que o espaço ganha um sentido experienciado e vivido dado que, apenas por meio do seu entendimento os objetos etnográficos ganham sentido. Estas peças materializam formas de viver, evidenciam padrões de pensamento e reconfiguram exercícios e práticas culturais.

Neste contexto, este trabalho perfaz um processo de construção de conhecimento onde a comunidade assume a identificação de referências culturais e o registo de histórias sociais. A identidade como construção de processos nos quais os

valores, crenças e costumes sobrevivem reforçam-se na reconfiguração de exercícios de práticas culturais onde se inserem os instrumentos e as máscaras africanas. Apesar da variedade étnica e dispersão geográficas dos objetos foi possível perceber a consciência identitária em cada um. Esta, fruto de uma construção que atravessa o tempo e mobiliza critérios ideológicos, sociais e símbolos de representação de heranças e memórias culturais. O seu entendimento proporciona uma construção múltipla, social e historicamente construída. Deste modo, o objetivo principal deste relatório consistiu em estabelecer uma relação entre as peças expostas e o seu uso no contexto. Compreender como os objetos musealizados comunicam e identificar a relação de cada um com a sua realidade espacial e cultural, permitiu o entendimento da existência de funções sociais de identidade e património em cada um deles.

Seguros da importância da conservação dos objetos, o seu registo torna-se fundamental para a salvaguarda e valorização deste tipo de património. Neste âmbito, o estudo e investigação destas peças fundamentou o inventário e a documentação. Esta abordagem foi iniciada com a recolha de alguns dados específicos sobre a documentação pré-existente, confrontando-a com as informações por nós recolhida. Um dos maiores desafios neste processo de documentação foi a sistematização do universo cultural referenciado em categorias capazes de refletir as dinâmicas culturais. Para a sua melhor organização estruturamos o inventário a partir do programa Matriz Net. Foi a partir deste que definimos os campos necessários e a estruturação dos dados, a indicação de como os conteúdos devem ser inseridos nos diversos campos e a terminologia utilizada viu a sua eficácia. Em virtude da ausência de um completo e satisfatório registo de inventário por parte da AUM, as fichas produzidas resultaram da criação de um sistema personalizado sustentado na plataforma acima referida. A nossa proposta alicerça-se numa estrutura relacional e visa a sua utilização a todas as peças de origem africana de carácter etnográfico que compõe o espaço expositivo do Museum. As ferramentas utilizadas não dispensaram o planeamento e a estratégia e os resultados deste trabalho permitiu-nos desenvolver e complementar a realidade museológica do Aliança Underground Museum.

Não foi sem propósito o estudo deste tipo de objetos. Para além do gosto pessoal por este tipo de peças, considero que os mesmos representam a construção de uma identidade socio-cultural. De reparar que não foi transparente e imediata a investigação acerca deste tema. Fica evidente a pouca bibliografia disponível nas bibliotecas e museus portugueses que traduz uma falha acerca desta matéria. Nesta perspetiva, e tratando-se do primeiro trabalho científico acerca de objetos etnográficos africanos da coleção patente no Aliança Underground Museum, a interpretação acerca deste conteúdo visa agregar discussões que promovam o múltiplo questionamento a respeito da existência cultural africana.

Assim, declaro que este trabalho deixa questões em aberto no desígnio de que as mesmas venham a ser respondidas por meio de mais investigações de diferentes áreas científicas que confrontem o tema e o relacionem com a transversalidade da cultura africana.

Referências Bibliográficas

AMOROS, Gimenez Luis. (s.d). *Tracing the mbira sound archive in Zimbabwe*. Routledge Focus. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=njhjDwAAQBAJ&pg=PT68&dq=mbira&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwj5y6SdsbzjAhWNZMAKHeJ4DWkQ6AEIOTAC#v=onepage&q=mbira&f=false>, consulta do 8/2/2019.

BACQUARD, Jean-Baptiste. (2002). *The Tribal arts of Africa*. United Kingdom: Thames & Hudson Ltd.

BASSANI, Ezo. (2005). *Arts of Africa: 7000 Years of African Art*. Grimaldi Forum Monaco.

BASTIN, Marie Louise (1999). *Escultura Tshokwe- Sculpture*. Porto: Faculdade de Letras.

BASTIN, Marie Louise (2003). *A antropologia dos Tshokwe e Povos Aparentados*. Porto: Faculdade de Letras.

BERLINER, Paul. (1993). *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*. The University of Chicago Press. Disponível em: https://books.google.pt/books?id=ag_85hJI9aMC&printsec=frontcover&dq=mbira&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwiwquTo5srkAhXJA2MBHXLIAkUQ6AEIKzAA#v=onepage&q=mbira&f=false, consultado a 14/2/2019.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva & SILVA, Renato Araújo da. (2015). *África em Artes*. Museu Afro Brasil. Disponível em: http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/publicações/africa_em_artes.pdf, consultado a 23/2/2019.

BOTAS, Ana Isabel Bernardo- *As Máscaras Bijagó do Museu Nacional de Etnologia. Questões em torno da informatização do inventário de colecções*. Trabalho de Projecto. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/10642/1/CDTrabalho%20projecto_Ana%20Botas.pdf, consultado a 3/7/2019.

COLLINGS, Ryan. (s.d) *MUS301- Instrument Essay- Mbira*. Disponível em: https://www.academia.edu/7120529/The_Mbira, consultado a 22/2/2019.

DIAS, Margot (1986). *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical. Centro de Antropologia Cultural e Social. Disponível em: https://www.academia.edu/22412392/_Lart_Mangbetu_linvention_dune_tradition_in

_Du_Musée_colonial_au_musée_des_cultures_du_monde._Ed._Dominique_Taffin_Paris_Maisonneuve_et_Larose_pp.109-125._2000, consultado a 8/7/2019.

DUQUETTE, Danielle Gallois. (1983). *Dynamique de l'art Bidjogo (Guiné-Bissau): Contribution á une anthropologie de l'art des sociétés africaines*. Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical.

DUTIRO, Chartwell & HOWARD, Keith. (2007). *Zimbabwean Mbira Music on an International Stage: Chartwell Dutiro's Life in Music*. USA, Ashgate Publishing Company. Disponível em: https://books.google.pt/books?id=gtShAgAAQBAJ&pg=PA28&dq=mbira&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwik2Ln_q7zjAhUpyoUKHez9AOUQ6AEIMjAB#v=onepage&q=mbira&f=false, consultado a 22/2/2019.

Fundação Calouste Gulbenkian. (1985). *Escultura Africana*. Centro de Arte Moderna. Lisboa, Julho, 1985.

GEERTZ, Clifford. (2006). *O saber local. Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Editora Vozes. P.45

GILLON, Werner. (1979). *Collecting African Art*. United States of America, Studio Vista.

GONÇALVES, Cláudia. (2000). *Arte Africana: Coleção Han Coray 1916-1928*. Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

HALL, Stuart. (2011). *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A.

HERREMAN, Frank (2000). *In presence of the spirits*. New York: Museum of African Art.

KERCHACHE, Jacques, JEAN-LOUIS, Paudrat & STEPHAN, Lucien. (1993). *Art of Africa, The Principal Ethnic Groups of African Art*. Harry N Abrams Inc. Publishers.

KIPP, Eva. (1994). *Guiné Bissau: Aspectos da vida de um povo*. Nem Martins, Editorial Inquérito.

KUBIK, Gerhard. (2002). *Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia*. Ministério da Cultura, Instituto Português dos Museus, Museu Nacional de Etnologia.

LAMIDO, Ibrahim. (s.d). *Fulani traditions: Countries and their Cultures*. Disponível em linha: https://www.academia.edu/25155987/Fulbe_traditions, consultado a 6/6/2019.

LAMP, Frederick. (1996). *The art of Baga: A Drama of Culture Reiveintion*. New York, The Museum of African Art.

LEVEAU, Christiane Falgayrettes. (2007). *Animals*. Musée Dapper.

MARAIRE, Abraham Dumisani -"Chemutengure" 1972. Youtube, 14 Janeiro. 2019. Disponível em linha: <https://www.youtube.com/watch?v=LBZhCPMm6Pc>, consultado a: 7/5/2019.

MARQUES, Ana Clara Guerra. (2017). *Máscaras Cokwe: a linguagem coreográfica de Mwana Pwo e Cihongo*. Angola: Kilombelombe e Lisboa: Guerra e Paz.

Metropolitan Museum of Art. Disponível em linha: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=African%20art>.

MIGNOT, Bruno. African Primitive Art Gallery. Arts Rituels: Masques. Disponível em linha: <https://www.bruno-mignot.com/galleries/18-masques-afrique>, consultado a 16/6/2019.

Minneapolis Institute of Art. Disponível em linha: <https://collections.artsimia.org/art/6509/harp-nzakara>, consultado a 28/7/2019.

MUSEÉ DE LA MUSIQUE. *Song of the River: Harp of Central Africa*. (1999). Paris: Cité de la musique.

MUSÉE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE. (2009). *Collections du MRAC: Instruments de Musique*. .

MUSEU DE ETNOLOGIA DO ULTRAMAR. (1972). *Povos e Culturas*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.

National Museum of African Art. Disponível em linha: https://www.amnh.org/?sourcenummer=15809&gclid=EAlaIQobChMIgK3_-NPO5AIVVfIRCh0GZQgiEAAAYASAAEgIX_D_BwE, consultado a 9/5/2019.

NHARIRA, Mbira Dez- *Saramugomo*. Youtube, 30 Outubro. 2014. Disponível em linha: https://www.youtube.com/watch?v=aocx5XV_YVo, consultado a: 7/5/2019.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. (1985). *Escultura Africana em Portugal*. Instituto de Investigação Científica Tropical, Museu de Etnologia.

PARRINDER, Geoffrey. (1987). *Biblioteca dos Grandes Mitos e Lendas Universais: África*. Lisboa, Verbo.

REDINHA, José (2009). *Etnias e Culturas de Angola*: Instituto de Investigação Científica de Angola.

REDINHA, José. (1956). *Máscaras e Mascarados Angolanos: uso, formas e ritos*. Imprensa Nacional de Angola.

ROSEN PUBLISHING GROUP. (1996). *Fulani: The Heritage Library of African People*. New York. Disponível em linha: https://books.google.pt/books?id=HnwGNU6uoBQC&printsec=frontcover&dq=fulani&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwio5Yy0tr3jAhV08OAKHWTcA_QQ6AEIKDAA#v=onepage&q=fulani&f=false, consultado a 6/6/2019.

SANTOS, Spirito. (2017). *Ultrassonografia da Mbira: A Mbira das Almas, Mbira dza vadzimo*. Disponível em linha: https://www.academia.edu/25174004/Ultrassonografia_da_Mbira, consultado a 2/2/2019.

SCANTAMBURLO, Luigi (1991). *Etnologia dos Bijagós da ilha de Bubuque*. Lisboa, Instituto de investigação científica tropical. Bissau, Instituto nacional de estudos e pesquisa.

SCHILDKROUT, Enid. (1998). "L'art Mangbetu: l'invention d'une tradition" in *Du Musée colonial au musée des cultures du monde*. Ed. Dominique Taffin, Paris, Maisonneuve et Larose, pp.109-125. 2000. Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie. .

SEMEDO, Rui Jorge. (2015). *Inventário sobre Artesanato, Dança e Cantiga Bijagó*. IMVF.

SILAMBO, Micas Orlando. (2017). *A prática de ensino da Mbira na música Moçambicana: aspetos didáticos e metodológicos*. Universidade Federal de Rio Grande do Sul. Disponível em linha: <file:///E:/2546-9370-1-PB.pdf>, consultado a 15/2/2019.

SILMABO, Micas Orlando. (2018). *O ensino e a aprendizagem da mbira nyunganyunga em sua dimensão técnica: uma pesquisa-ação com licenciandos em Música da UFRN*. Natal, Universidade Federal de Rio Grande do Sul. Disponível em linha: https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/26584/1/EnsinoaprendizagemMbira_Silambo_2018.pdf, consultado a 15/2/2019.

Stanley Museum of Art [online]. Disponível em linha: <https://stanleymuseum.uiowa.edu/collections/african-art/bissagos-islands-bidjogo-peoples/>, consultado a 8/5/2019.

SZALAY, Miklós. (1998). *African art from Han Coray: Collection 1916-1928*. Volkerkundemuseum, University of ZurichMunich. New York, Prestel.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

WILLIAMS, Michael. (2000). *Mbira/ Timbila, Karimba/ Marimba: a Look at Some Relationships Between African Mbira and Marimba*. Disponível em linha: <http://bmichaelwilliams.com/wp-content/uploads/2013/02/PNMbiraTimbila.pdf>, consultado a 14/2/2019.

Apêndices

Instrumentos Musicais Africanos



Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Instrumentos Musicais

Sub-Categoria
Idiofones

Identificação

Número de Inventário:

108-37

Denominações:

Lamelofone

Outras Denominações:

Kisanji, Mbira

Descrição:

Lamelofone com configuração retangular em madeira, apresentando-se encurvado nas extremidades laterais. Na face do instrumento é visível um conjunto de 8 lamelas em ferro dispostas em “v” assentes sobre dois cavaletes: o superior, talhado na própria madeira do corpo instrumental e o inferior, localizado na parte inferior, este feito de uma placa de ferro dobrada em forma de u. As lamelas estão apoiadas na parte superior do cavalete. A meio deste encontra-se um travessão de aperto das lamelas feito em ferro, cujas pontas furam as tábuas e dobram para o lado oposto (a parte de trás do instrumento), e que as seguram as mesmas através de um arame que perfaz os seus intervalos. Apresenta motivos geométricos insculpidos na sua face. No topo encontra-se uma

cabeça com a representação de uma figura feminina, com olhos, boca, nariz e cabelo salientes.

Produção:	Etnia Luba
Atributo:	República Democrática do Congo

Datação

Século:	XIX-XX
Ano:	
Justificação da data:	DIAS, Margot (1986). <i>Instrumentos musicais de Moçambique</i> . Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical. Centro de Antropologia Cultural e Social.

Informação técnica

Matéria:	Madeira dura, ferro e fios de cobre
Técnica:	
Cor:	
Descrição da cor:	

Origem

Proveniência:	Norberto Bikoko - Joanesburgo, África do Sul, novembro 2001
Aquisição:	Picardo Horta
Historial:	O <i>kisanji</i> era utilizado em cerimónias ligadas aos chefes de tribo, como festividade de começo da sua soberania ou no falecimento de um. O instrumento simboliza um meio de comunicação entre os vivos e os mortos. A música representa a linguagem comum entre estes dois mundos, que ao ser tocado através do <i>kisanj</i> tem a capacidade de inspirar a libertação de juízos e entendimentos que não seriam possíveis de alcançar se não nesta condição. O lamelofone estabelece um diálogo com os antepassados com o objetivo de procurar os concelhos destes. Esta função espiritual praticada no exercício da sua formalidade converge numa consciência associada aos espíritos ancestrais. Os antepassados, assim como os seus descendentes vivos respondem ao ouvir da música tocada. O lamelofone era também usado em cerimónias religiosas e encontros sociais. A cabeça representada no instrumento musical é de uma figura feminina. Na etnia Luba, a mulher é considerada a coletora de espíritos que usufrui de poderes oraculares.

Dimensões

Altura (cm)	25,5
Largura (cm)	13
Espessura (cm)	5
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:

Modalidade de

incorporação: Compra

Conservação

Estado: Bom

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador

Número: DRC0039A-0041A

Localização

Local: Aliança Underground Museum
 Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal
 Cidade: Aveiro
 Região: Sangalhos
 País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente
 Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana
 Data de início: 2010
 Data de fim:
 Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
 País: Portugal

Bibliografia

AMOROS, Gimenez Luis (s.d). *Tracing the mbira sound archive in Zimbabwe*. Routledge Focus.
 Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=njhjDwAAQBAJ&pg=PT68&dq=mbira&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwj5y6SdsbzjAhWNZMAKHeJ4DWkQ6AEIOTAC#v=onepage&q=mbira&f=false>.

BERLINER, Paul. (1993). *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*. The University of Chicago Press. Disponível em:
https://books.google.pt/books?id=ag_85hJI9aMC&printsec=frontcover&dq=mbira&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwiwquTo5srkAhXJA2MBHXLIakUQ6AEIKzAA#v=onepage&q=mbira&f=false.

COLLINGS, Ryan. (s.d) *MUS301- Instrument Essay- Mbira*. Disponível em
https://www.academia.edu/7120529/The_Mbira.

JEKINS, Lucien. (2009). *Manual ilustrado dos instrumentos musicais: o guia completo- como escolher e usar instrumentos eletrónicos, acústicos e digitais*. São Paulo: Irmãos Vitale S.A Indústria e Comércio para a língua Portuguesa. Disponível em:
https://books.google.pt/books?id=N96ihCOaTHoC&pg=PA68&dq=Kalimba&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwiEoL2n2pniAhV9QxUIHX_XD4AQ6AEIMTAB#v=onepage&q=Kalimba&f=false.

KALINA, 2008, *All about Hand Percussion: Everything You Need to Know to Start Playing Now!* Disponível em <https://books.google.pt/books?id=REesK-T1pBUC&pg=PA26&dq=Kalimba&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwi238elmJziAhWEXRUIHVZSAtcQ6AEIOjAD#v=onepage&q=Kalimba&f=false>.

SILMABO, Micas Orlando. (2018). Universidade federal do rio grande do Norte escola de música programa de pós-graduação em música
O ensino e a aprendizagem da mbira nyunganyunga em sua dimensão técnica: uma pesquisa-acção com licenciandos em Música da UFRN. Natal, Universidade Federal de Rio Grande do Sul. Disponível em
https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/26584/1/EnsinoaprendizagemMbira_Silambo_2018.pdf.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Multimédia

YOUTUBE. Janeiro 2019. *Abraham Dumisani Maraire - "Chemutengure" 1972*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=LBZhCPMm6Pc&list=RDLBZhCPMm6Pc&start_radio=1

YOUTUBE. Outubro 2014. *Mbira Dze Nharira – Saramugomo*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aocx5XV_YVo

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Etnologia

Categoria
Instrumentos Musicais

Sub-Categoria
Cordofones

Identificação

Número de Inventário: 108-51
 Denominações: Harpa *Ngombi*
 Outras Denominações: Harpa de madeira com caixa-de-ressonância de formato oval.
 Descrição: A mesma apresenta na extremidade superior um braço em forma de lua ornamentado por aros de fibras que na extremidade apresenta esculpida uma cabeça de figura humana.

Produção: Tribo Fang
 Atributo: Gabão, Camarões e Guiné Equatorial

Datação

Século: XX

Ano: 1960
Justificação da data: Coleção Berardo

Informação técnica

Matéria: Madeira, couro e cordas
Técnica:
Cor:
Descrição da cor:

Origem

Proveniência: David / Giraffe Centre - Joanesburgo, África do Sul, dezembro 1999
Aquisição: Picardo Horta
Historial: A *Ngombi* é um instrumento musical agregado á aristocracia étnica Ngbaka, utilizada por elementos análogos ao conjunto das autoridades tribais e que tem a sua utilização em cerimónias e festividades de louvor, exaltação a um chefe de tribo. A harpa acompanha o canto e a dança vislumbre no contexto e conjunto histórico da etnia. A música tem poderes divinos, capazes de purificar o corpo e o espírito e operar milagres no reino Ngbaka. A evocação de reis passados e o louvor prestado ao líder presentes tornam a *Ngombi* um objeto de começo e fim de tudo. A harpa também é usada á noite, acompanhado musicalmente o relato de histórias.

Dimensões

Altura (cm) 78
Largura (cm) 23
Espessura (cm) 38
Diâmetro (cm)
Peso (kg)

Incorporação

Data de incorporação:
Modalidade de incorporação: Compra

Conservação

Estado: Bom

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador
Número: GAB0010A-0013

Localização

Local: Aliança Underground Museum
Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade: Aveiro
Região: Sangalhos
País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente
Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana
Data de início: 2010
Data de fim:
Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
País: Portugal

Bibliografia

MUSÉE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE. (2009). *Collections du MRAC: Instruments de Musique*.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Instrumentos Musicais

Sub-Categoria
Membranofone

Identificação

Número de Inventário:

108-62

Denominações:

Tambor *A-ndëf* com figura feminina ajoelhada, criança e seis cabeças

Outras Denominações:

Descrição:

Tambor uni-membranofónico em madeira escura em forma de cálice. O corpo de ressonância é aberto, formando uma boca no topo do tambor que se apresenta coberto com uma membrana em pele de animal. Esta encontra-se fixa por intermédio de algumas cavilhas em madeira, visíveis pelo interior oco do instrumento. Do lado direito e junto dessa membrana, observa-se uma pega. Uma faixa circular encontra-se abaixo dos pinos e apresenta motivos decorativos em todo o seu perímetro. O tambor tem quatro pés talhados que se encontram sobre uma pequena base de madeira que faz

movimentar no sentido circular todo o tambor. Este é oco. Uma estrutura cilíndrica de seis cabeças encontra-se sob o tambor. Em cada uma delas observam-se dois olhos encimados por sobrancelhas em relevo, bem como, nariz, boca e orelhas salientes. Torna-se também evidente a configuração de cabelo. O pé é constituído por uma figura feminina ajoelhada com uma criança. Esta mostra-se de joelhos sobre uma base de madeira. Reconhece-se uma figura feminina devido á saliência exposta pelos seios. A figura tem os olhos, o nariz, a boca e as orelhas em relevo. O cabelo apresenta-se um pouco comprido, figurado com traços lineares. Localizado no lado esquerdo e posterior do cabelo existe uma cruz em madeira mais descolorida do que o restante tom da madeira. A figura feminina aparece com uma espécie de indumentária e através das suas mãos segura uma criança pelos ombros. A criança é do sexo masculino e apresenta o umbigo bastante saliente. Os olhos, o nariz, a boca e as orelhas mostram-se com um pouco de relevo. O cabelo manifesta-se pequeno e com alguns traços geométricos.

Produção:	Baga
Atributo:	Guiné Bissau e Guiné

Datação

Século:	XIX-XX
Ano:	
Justificação da data:	LAMP, Frederick. (1996). <i>The art of Baga: A Drama of Culture Reivention</i> . New York, The Museum of African Art.

Informação técnica

Matéria:	Madeira policromada (laranja, vermelho e castanho) e pele
Técnica:	
Cor:	
Descrição da cor:	

Origem

Proveniência:	Issá Diallo & Hussein N' Doi - Joanesburgo, África do Sul, setembro 1999
Aquisição:	Picardo Horta
Historial:	<p>O tambor <i>A-ndëf</i> é de uso reservado a subgrupo da etnia Baga: nos Baga <i>Sitemu</i> essa instituição solidária de mulheres designa-se, de <i>A-Tëkan</i>, nos Baga <i>Mandori</i> a sua designação é <i>a-Warna</i> ou <i>M'Nyand</i> e nos <i>Bulunits</i> chama-se <i>Keke</i>. O tambor é reservado ao uso feminino e apenas os subgrupos de mulheres adultas que se estabelecem como instituições rituais duradouras o podem fazer. O <i>A-ndëf</i> é utilizado em cerimónias e festividades. Estas associações funcionam em diversos inventos importantes na vida das mulheres: funerais públicos de anciãs importantes, cerimónias de casamento, onde o grupo de mulheres acompanha a noiva pela aldeia com o objetivo de demonstrarem as suas excelências performativas ao noivo, acolhimento de visitas de solenes indivíduos ou grupos eminentes como chefes e emissários colónias e rituais de iniciação. A performance mais elaborada diz respeito á cerimónia das jovens iniciadas: em cada ano, no período da estação seca as <i>a-Tëkän</i>, a mais importante sociedade feminina, desenvolvem um rito com a durabilidade de uma semana aos novos membros da instituição. O <i>A-ndëf</i> é utilizado no fim deste ritual de iniciação como forma de celebrar a conclusão da etapa.</p> <p>A figura do <i>A-ndëf</i> retrata as experiências, as vivências e as responsabilidades reais das mulheres Baga. Este tambor simboliza a mulher enquanto mão e geradora de vida.</p>

Dimensões

Altura (cm)	26
Largura (cm)	
Espessura (cm)	
Diâmetro (cm)	41

Incorporação

Data de incorporação:	
Modalidade de incorporação:	Compra

Conservação

Estado: Bom

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador
Número: GUI003A-005A

Localização

Local: Aliança Underground Museum
Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade: Aveiro
Região: Sangalhos
País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente
Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana
Data de início: 2010
Data de fim:
Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
País: Portugal

Bibliografia

LAMP, Frederick. (1996). *The art of Baga: A Drama of Culture Reivention*. New York, The Museum of African Art.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria

Arte

Categoria

Instrumentos Musicais

Sub-Categoria

Membranofone

Identificação

Número de Inventário:

108-63

Denominações:

Tambor *A-ndëf* com figura feminina ajoelhada com tigela e serpente

Outras Denominações:

Descrição:

Tambor uni-membranofónico de madeira em forma de cálice. O corpo de ressonância é fechado e apresenta e o tambor encerra no seu topo uma cobertura com membrana em pele de animal. Por todo o perímetro da membrana observa-se uma faixa circular decorativa. O corpo de ressonância tem quatro pés talhados que se encontram sobre uma pequena base de madeira patenteada com motivos geométricos de cor amarela e laranja. Faz-se notar, de igual forma, um pormenor de cor azul. Uma pequena estrutura cilíndrica aparece por baixo desta base colorida. O pé do tambor é constituído por uma figura feminina ajoelhada, que segura uma tigela entre as

suas mãos. Reconhece-se esse aspeto devido á saliência exposta pelos seios. A tigela apresenta motivos geométricos em forma de losango definidos em cor azul e laranja. A cabeça da mesma, surge com dois olhos em relevo, assim como, nariz, boca e orelhas salientes. Por baixo de cada uns dos olhos fazem-se notar dois traços profundos verticais. O cabelo surge com contornos definidos. Do lado esquerdo, as linhas que constituem o mesmo, surgem de cor azul e do lado direito a amarelo. A figura feminina aparece com uma espécie de indumentária. A base do instrumento, em madeira, apresenta no seu contorno motivos geométrico em cor azul, amarela e laranja.

Produção:	Baga
Atributo:	Guiné Bissau e Guiné

Datação

Século:	XIX-XX
Ano:	
Justificação da data:	LAMP, Frederick. (1996). <i>The art of Baga: A Drama of Culture Reiveintion</i> . New York, The Museum of African Art.

Informação técnica

Matéria:	Madeira, policromia (azul, vermelho e ocre) e pele
Técnica:	
Cor:	
Descrição da cor:	

Origem

Proveniência:	Singa Africa Gallery - Joanesburgo, África do Sul, Maio 2001
Aquisição:	Picardo Horta
Historial:	O tambor <i>A-ndëf</i> é de uso reservado a subgrupo da etnia Baga: nos Baga <i>Sitemu</i> essa instituição solidaria de mulheres designa-se, de <i>a-Tekan</i> , nos Baga <i>Mandori</i> a sua designação é <i>a-Warna</i> ou <i>M'Nyand</i> e nos Bulunits chama-se <i>Keke</i> . O tambor é reservado ao uso feminino e apenas os subgrupos de mulheres adultas que se estabelecem como instituições rituais duradouras o podem fazer. O <i>A-ndëf</i> é utilizado em cerimónias e festividades. Estas associações funcionam em diversos inventos importantes na vida das mulheres: funerais públicos de anciãs importantes, cerimónias de casamento,

onde o grupo de mulheres acompanha a noiva pela aldeia com o objetivo de demonstrarem as suas excelências performativas ao noivo, acolhimento de visitas de solenes indivíduos ou grupos eminentes como chefes e emissários colónias e rituais de iniciação. A performance mais elaborada diz respeito á cerimónia das jovens iniciadas: em cada ano, no período da estação seca as *a-Tëkän*, a mais importante sociedade feminina, desenvolvem um rito com a durabilidade de uma semana aos novos membros da instituição. O *A-ndëf* é utilizado no fim deste ritual de iniciação como forma de celebrar a conclusão da etapa.

A figura do *A-ndëf* retrata as experiências, as vivências e as responsabilidades reais das mulheres Baga. São as mulheres que praticam tarefas primordiais para o existir da etnia Baga. Numa tarefa partilhada juntamente com as crianças, as mulheres carregam os vasos de barro com água indispensável á sobrevivência da sociedade. São também elas que carregam os cestos de arroz essencial á alimentação. A serpente aparece aqui como símbolo da imortalidade e destreza.

Dimensões

Altura (cm)	77
Largura (cm)	
Espessura (cm)	
Diâmetro (cm)	29

Incorporação

Data de incorporação:	
Modalidade de incorporação:	Compra

Conservação

Estado:	Bom
---------	-----

Imagem

Tipo de registo:	Registo fotográfico do colecionador
Número:	GUI006A-008

Localização

Local:	Aliança Underground Museum
Local específica:	Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade:	Aveiro
Região:	Sangalhos
País:	Portugal

Exposição

Tipo de exposição:	Permanente
Título da exposição:	Coleção Etnográfica Africana
Data de início:	2010
Data de fim:	
Nome da Instituição:	Aliança Underground Museum
País:	Portugal

Bibliografia

LAMP, Frederick. (1996). *The art of Baga: A Drama of Culture Reivention*. New York, The Museum of African Art.

PARRINDER, Geoffrey. (1987). *Biblioteca dos Grandes Mitos e Lendas Universais: África*. Lisboa, Verbo.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Instrumentos Musicais

Sub-Categoria
Membranofone

Identificação

Número de Inventário:

108-88

Denominações:

Tambor *Dufuntu*

Outras Denominações:

Descrição:

Tambor uni-membranofónico de madeira de cor castanha clara com o corpo de ressonância em forma de cone. O corpo de ressonância é aberto, formando uma boca no topo do tambor que se apresenta coberto com uma membrana em pele de animal. Esta encontra-se fixa por intermédio de seis cavilhas em madeira, visíveis pelo interior oco do instrumento. O fundo da base encontra-se aberto. No término da membrana, próximo das cavilhas, encontram-se diversas cordas que percorrem o perímetro do tambor. Uma outra corda, mais densa, aparece suspensa junto ao instrumento. A mesma está segura por uma porção da membrana de pele. Pelo tubo do instrumento são visíveis algumas marcas e gravuras: o desenho de um barco á vela, o nome "José" e as siglas "Joo".

Produção:

Bijagó

Atributo:

Guiné Bissau

Datação

Século:	XIX-XX
Ano:	
Justificação da data:	DUQUETTE, Danielle Gallois. (1983). <i>Dynamique de l'art Bidiogo (Guiné-Bissau): Contribution á une anthropologie de l'art des sociétés africaines</i> . Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical.

Informação técnica

Matéria:	Madeira, pele, corda e fibras
Técnica:	
Cor:	
Descrição da cor:	

Origem

Proveniência:	Collected by the owner locally - 1964/1966
Aquisição:	Picardo Horta
Historial:	O tambor <i>Dufuntu</i> é um instrumento musical utilizado em rituais femininos, nomeadamente na cerimónia do <i>Dufuntu</i> da etnia Bijagó. Estas cerimónias são protagonizadas pelas raparigas, todavia, dedicadas aos jovens rapazes que falecerem antes de terminar o ritual de iniciação. O tambor é tocado por homens. A cerimónia do <i>dufuntu</i> é o estágio mais importante dos ritos femininos. Este consiste na necessidade de as mulheres serem possuídas pelo espírito de um jovem falecido (defunto ou <i>orebok</i>) antes de ter completado a sua iniciação. Este fenómeno resulta da crença generalizada no conceito <i>orebok</i> , conceção que designa a alma de uma pessoa morta. São as mulheres que retêm estes espíritos pois são elas que têm a capacidade de mediar os dois mundos, que lhes advém da sua função reprodutora, do fato de gerarem vida. Através da posse do espírito elas concluem o ciclo iniciático que a morte interrompeu e neste sentido tornam-se um pilar fundamental para o equilíbrio coletivo.

Dimensões

Altura (cm)	34
Largura (cm)	
Espessura (cm)	
Diâmetro (cm)	28

Incorporação

Data de incorporação:

Modalidade de

incorporação: Compra

Conservação

Estado: Bom

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador

Número: GUI-B0047A-0048

Localização

Local: Aliança Underground Museum

Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal

Cidade: Aveiro

Região: Sangalhos

País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente

Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana

Data de início: 2010

Data de fim:

Nome da Instituição: Aliança Underground Museum

País: Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi (1991). *Etnologia dos Bijagós da ilha de Bubuque*. Instituto de investigação científica tropical. Bissau, Instituto nacional de estudos e pesquisa.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria

Arte

Categoria

Instrumentos Musicais

Sub-Categoria

Cordofones

Identificação

Número de Inventário:

108-103

Denominações:

Vilolino

Outras Denominações:

Descrição:

Violino de madeira arqueada com caixa-de-ressonância em forma de canoa. O corpo e caixa-de-ressonância do instrumento são constituídos por duas partes: o rosto é de madeira clara e o lado posterior é de madeira escura. As duas porções apresentam-se coladas. O rosto, ou tampo do instrumento, apresenta uma abertura sob a qual nasce uma saliência em madeira com orifícios que se destinam ao fixar das cordas. Sobre esses orifícios estão penduradas pequenas cordas. As mesmas expõem-se num desígnio vertical até ao topo do violino. O braço em madeira, em forma vertical e posicionado na parte superior da caixa-de-ressonância, compõe-se de porções de couro que também seguram as

cordas. Na parte lateral esquerda do instrumento existe uma abertura de onde provém uma alça de cor verde.

Produção:	Fulani ou Mandinka
Atributo:	Guiné Bissau

Datação

Século:	XIX-XX
Ano:	
Justificação da data:	Coleção Berardo

Informação técnica

Matéria:	Madeira e couro
Técnica:	
Cor:	
Descrição da cor:	

Origem

Proveniência:	Collected by the owner locally - 1964/1965
Aquisição:	Picardo Horta
Historial:	O violino tem funções nas catividades de entretenimento, de celebrações sociais e religiosos estabelecendo-se como elemento dinâmico que reforça a sacralidade do momento ritual. Fundamental para a etnia Fulani, a quase omnipresença da música nos ritos da etnia observa-se culminante no processo de comunicação. A música produzida pelo violino comunica aceções e significados moldados em termos da cultura da qual faz parte. Este é um símbolo de representação, ideia e componente que cumprem funções pelas suas ideias, emoções, respostas físicas e pela junção de vários elementos que compõem a sua narrativa. O violino diverte, comunica, figura reações corpóreas, confere conformidade às normas sociais, valida ritos e cerimónias contribuindo para a continuidade e estabilidade da cultura Fulani. O fenómeno acústico e os seus derivados resultam numa linguagem ritual que compreende as práticas religiosas e cerimoniais que determinam a função histórico-cultural existente. A sonoridade libertada pelo instrumento constitui um caminho por meio da qual a cultura é exposta.

Dimensões

Altura (cm)	
Largura (cm)	
Espessura (cm)	63
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:	
Modalidade de incorporação:	Compra

Conservação

Estado:	Regular
---------	---------

Imagem

Tipo de registo:	Registo fotográfico do colecionador
Número:	GUI-B0055A-0056A

Localização

Local:	Aliança Underground Museum
Local específica:	Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade:	Aveiro
Região:	Sangalhos
País:	Portugal

Exposição

Tipo de exposição:	Permanente
Título da exposição:	Coleção Etnográfica Africana
Data de início:	2010
Data de fim:	
Nome da Instituição:	Aliança Underground Museum
País:	Portugal

Bibliografia

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Instrumentos Musicais

Sub-Categoria
Cordofones

Identificação

Número de Inventário: 108-104

Denominações: Kora

Outras Denominações:

Descrição: Harpa de madeira com caixa-de-ressonância de cabaça coberta com couro de vaca. O braço atravessa a caixa e ao longo do mesmo podem ser observados vinte e um anéis em tecido enlaçados. A membrana é atravessada por três varas transversais: uma delas encontra-se no centro e perfila horizontalmente, sendo que as outras duas estão, também, no eixo da membrana, mas numa composição vertical. No núcleo entre as duas varas verticais, e posicionado por baixo das cordas, existe uma pequena almofada de pano de cor verde sobre a qual se observa um cavalete em madeira. Sob este encontra-se um outro cavalete, em madeira mais clara, perfilado na horizontal. As cordas derivam de uma argola de ferro que se encontra presa à saliência inferior do braço e percorrem o corpo do instrumento fixando-se nos vários anéis que se dispõem pelo respetivo braço da harpa.

Produção: Fulani ou Mandinka
Atributo: Guiné Bissau

Datação

Século: XX
Ano: 1960
Justificação da data: Coleção Berardo

Informação técnica

Matéria: Madeira, vime, cordas, plástico, pano e pele de vaca
Técnica:
Cor:
Descrição da cor:

Origem

Proveniência: Collected by the owner locally - 1964/1965
Aquisição: Picardo Horta
Historial: A Kora acompanha as narrativas, feitos e histórias contadas acerca das figuras de poder, conduz recitações genealógicas e enriquece as canções de louvor. O *jali*, músico profissional tradicionalmente associados à nobreza o único que toca o instrumento musical, executa-o em pé ou sentado usando as duas mãos para o dedilhar. O som produzido pela mesma é semelhante ao de uma harpa. O instrumento, tal como hoje a conhecemos, é resultado de uma evolução que abrange cerca de 300 anos.

Dimensões

Altura (cm) 94
Largura (cm) 77
Espessura (cm)
Diâmetro (cm)

Incorporação

Data de incorporação:
Modalidade de
incorporação: Compra

Conservação

Estado: Regular

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador
Número: GUI-B0057A-0060

Localização

Local: Aliança Underground Museum
Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade: Aveiro
Região: Sangalhos
País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente
Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana
Data de início: 2010
Data de fim:
Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
País: Portugal

Bibliografia

MUSÉE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE. (2009). *Collections du MRAC: Instruments de Musique*.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria	Categoria	Sub-Categoria
Arte	Instrumentos Musicais	Cordofones

Identificação

Número de Inventário: 108-105

Denominações: Kora

Outras Denominações:

Descrição: Harpa de madeira com caixa-de-ressonância de cabaça coberta com couro de vaca. O braço atravessa a caixa e ao longo do mesmo podem ser observados vinte anéis em tecido enlaçados. A membrana é atravessada por três varas transversais: uma delas encontra-se no centro e perfila horizontalmente, sendo que as outras duas estão, também, no eixo da membrana, mas numa composição vertical. No núcleo entre as duas varas verticais existe uma pequena almofada de pano de cor vermelha, sobre a qual se observa um cavalete em madeira. Através de um pequeno pedaço de madeira colado no núcleo central do cavalete, pode observar-se uma chapa com anéis de vime. Os anéis estão dispostos ao redor da chapa. As cordas derivam de uma argola de ferro que se

encontra presa á saliência inferior do braço. Estas percorrem o corpo do instrumento e fixam-se nos orifícios laterais do cavalete e nos vários anéis que percorrem o respetivo braço da harpa.

Produção:	Fulani ou Mandinka
Atributo:	Guiné Bissau

Datação

Século:	XX
Ano:	1960
Justificação da data:	Coleção Berardo

Informação técnica

Matéria:	Madeira, vime, cordas, plástico, pano e pele de vaca
Técnica:	
Cor:	
Descrição da cor:	

Origem

Proveniência:	Collected by the owner locally - 1964/1965
Aquisição:	Picardo Horta
Historial:	A Kora acompanha as narrativas, feitos e histórias contadas acerca das figuras de poder, conduz recitações genealógicas e enriquece as canções de louvor. O <i>jali</i> , músico profissional tradicionalmente associados à nobreza o único que toca o instrumento musical, executa-o em pé ou sentado usando as duas mãos para o dedilhar. O som produzido pela mesma é semelhante ao de uma harpa. O instrumento, tal como hoje a conhecemos, é resultado de uma evolução que abrange cerca de 300 anos.

Dimensões

Altura (cm)	94
Largura (cm)	77
Espessura (cm)	
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:	
-----------------------	--

Modalidade de
incorporação: Compra

Conservação

Estado: Regular

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador
Número: GUI-B0057A-0060A

Localização

Local: Aliança Underground Museum
Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade: Aveiro
Região: Sangalhos
País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente
Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana
Data de início: 2010
Data de fim:
Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
País: Portugal

Bibliografia

MUSÉE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE. (2009). *Collections du MRAC: Instruments de Musique*.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria

Arte

Categoria

Instrumentos Musicais

Sub-Categoria

Idiofones

Identificação

Número de Inventário:

108-238

Denominações:

Gongo Cerimonial

Outras Denominações:

Descrição:

Sino tubular em ferro com pega prolongada em madeira no exterior. Não apresenta a existência de um badalo no topo interior ou martelo externo. A pega, coberta por tiras de bambu, encontra no seu topo uma cabeça com a representação de um individuo, criatura ou ser. Esta dispõe-se de aspeto ornamentado. O corpo do sino está unido á asa através de um parafuso.

Produção:

Etnia Tshokwe

Atributo:

Angola, República Democrática do Congo, Angola

Datação

Século:

Ano:

Justificação da data:

Informação técnica

Matéria: Madeira (patina preta), ferro e latão e vime

Técnica:

Cor:

Descrição da cor:

Origem

Proveniência: Issá Diallo - Joanesburgo, África do Sul, outubro 1999

Aquisição: Picardo Horta

Historial: O gongo é um instrumento divinatório utilizado por soberanos ou líderes de comunidades em conjunturas ritualistas com a finalidade de auxiliar ritmicamente a devoção e culto prestado ao mesmo. A sua utilização em cerimónias e festividades experimentam uma função ligada às crenças religiosas e ao exercício do poder. Nas celebrações de sua utilização, a evocação dos espíritos e ancestrais está sempre associado à mulher e toda a sua representação como dádiva e procriação. A representação de uma figura feminina na extremidade do gongo declara tal conceção. O papel da mulher africana, na etnia Tshokwe, está intimamente ligado ao conceito de sublimidade, fertilidade e procriação. A mulher, no seu papel maternal e gerador, manifesta-se como sendo aquela que perpétua as futuras gerações e alimenta os seus filhos a fim de estes darem seguimento às futuras gerações. A glorificação da mulher enquanto mãe e esposa brinda a existência aos fundamentos espirituais que a constitui, cumprindo perpetuar a fertilidade, beleza e pureza interna que esta representa. O gongo servia como um agente através do qual os espíritos ancestrais femininos surgiriam durante as cerimónias. O poder do rei ou chefe de tribo capacita-o de estabelecer uma ligação com o espírito ou antepassado evocado.

Dimensões

Altura (cm) 59

Largura (cm) 13

Espessura (cm) 8,5
Diâmetro (cm)

Incorporação

Data de incorporação:

Modalidade de

incorporação: Compra

Conservação

Estado: Bom

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador

Número: ANG0014B

Localização

Local: Aliança Underground Museum
Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade: Aveiro
Região: Sangalhos
País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente
Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana
Data de início: 2010
Data de fim:
Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
País: Portugal

Bibliografia

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva & SILVA, Renato Araújo da. (2015). *África em Artes*. Museu Afro Brasil. Disponível em linha: http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/publicações/afrika_em_artes.pdf.

BASTIN, Marie Louise (2003). *A antropologia dos Tshokwe e Povos Aparentados*. Porto: Faculdade de Letras.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Instrumentos Musicais

Sub-Categoria
Idiofones

Identificação

Número de Inventário:

108-238

Denominações:

Gongo Cerimonial

Outras Denominações:

Descrição:

Sino com configuração oval em ferro, não apresentando a existência de um badalo ou martelo externo. Compõe-se de um aspeto mais largo boca. A asa em madeira prolongada encontra-se coberta por tiras de bambu. As mesmas distribuem-se apenas até metade da asa. No topo desta existe uma cabeça com a representação de um indivíduo, criatura ou ser. Esta dispõe-se de aspeto ornamentado. O corpo do sino está unido á asa através de um parafuso.

Produção:

Yaka

Atributo:

República Democrática do Congo,

Datação

Século: XX
Ano: 1960
Justificação da data: Coleção Berardo

Informação técnica

Matéria: Madeira (patina preta), ferro e latão e vime
Técnica:
Cor:
Descrição da cor:

Origem

Proveniência: Issá Diallo - Joanesburgo, África do Sul, outubro 1999
Aquisição: Picardo Horta
Historial: O gongo cerimonial era um emblema de chefia política utilizado como um meio de comunicação na etnia Yaka. A sua posse era estritamente restrita às pessoas de elevado estatuto social e ao círculo de servidores que rodeavam o líder étnico. O gongo era tocado por serventes como forma de anunciar a presença de um soberano, realizando a sua função simbólica de convocar os antepassados, consolidando o seu poder e autoridade com as forças do além. A sua utilização no âmbito cerimonial edifica-se na ritualização do sagrado, onde o culto do louvor define a trajetória do evento através da representação musical e cénica como espelho de valores morais e religiosos. A figura do sexo masculino na extremidade do instrumento manifesta o homem como uma figura dominante na cultura Yaka. Os chefes são todos homens assim como, os adivinhos e os intermediários no mundo espiritual.

Dimensões

Altura (cm) 54
Largura (cm) 14
Espessura (cm) 11
Diâmetro (cm)

Incorporação

Data de incorporação: Compra

Modalidade de
incorporação:

Conservação

Estado: Bom

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador
Número: DRC0090B

Localização

Local: Aliança Underground Museum
Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade: Aveiro
Região: Sangalhos
País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente
Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana
Data de início: 2010
Data de fim:
Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
País: Portugal

Bibliografia

KERCHACHE, Jacques, JEAN-LOUIS, Paudrat & STEPHAN, Lucien. (1993). *Art of Africa, The Principal Ethnic Groups of African Art*. Harry N Abrams Inc. Publishers.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Instrumentos Musicais

Sub-Categoria
Membranofone

Identificação

Número de Inventário:

108-278

Denominações:

Tambor com motivos geométricos

Outras Denominações:

Descrição:

Tambor uni-membranofónico de madeira de cor castanha escura com o corpo de ressonância em forma de ampulheta. O corpo de ressonância é aberto, formando uma boca no topo do tambor que se apresenta coberto com uma membrana em pele de animal. Esta encontra-se fixa por intermédio de seis cavilhas em madeira, visíveis pelo interior oco do instrumento. O fundo da base encontra-se aberto. A membrana em pele de animal apresenta diversos orifícios por onde perfaz uma corda, que acaba suspensa até á base do tambor. A mesma também percorre as seis cavilhas de madeiras. O tubo do instrumento encontra-se decorado com desenhos de motivos geométricos de cor preta.

Produção:

Fulani ou Mandinka

Atributo:

Guiné Bissau

Datação

Século: XX
Ano: 1980
Justificação da data: Coleção Berardo

Informação técnica

Matéria: Madeira dura, pintura, pele de vaca e corda
Técnica:
Cor: Vermelho e preto
Descrição da cor:

Origem

Proveniência: Issá Diallo - Joanesburgo, África do Sul, outubro 1999
Aquisição: Picardo Horta
Historial: O tambor com motivos geométricos era utilizado em momentos especiais da vida Fulani, em festas, cerimónias religiosas, funerais, ritos de passagem, entre outros eventos de vital importância para esse povo. A finalidade do seu uso era estabelecer a comunicação com os antepassados e ancestrais. Os seus sons correspondiam a uma mensagem e nesse sentido, o tambor vivência de uma função comunicativa. A ligação com o cosmos, os Deuses, os espíritos, os mistérios do Homem e da natureza mostram-se representativos nos ritos que materializam o sagrado. O tambor representa a essência da força do espírito fundamentada pelo poder da divindade. Quando tocado, facilita a conexão entre a metafísica e o divino. É na decorrência desta fundamental ligação que este instrumento tem o poder de chamar o espírito, de acelerar ou facilitar a comunicação. O mesmo é reservado ao uso masculino.

Dimensões

Altura (cm) 32
Largura (cm)
Espessura (cm)
Diâmetro (cm)

Incorporação

Data de incorporação:

Modalidade de
incorporação: Compra

Conservação

Estado: Muito Bom

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador
Número: GUI-B00124B

Localização

Local: Aliança Underground Museum
Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade: Aveiro
Região: Sangalhos
País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente
Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana
Data de início: 2010
Data de fim:
Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
País: Portugal

Bibliografia

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa.
Tinta-da-china

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Instrumentos Musicais

Sub-Categoria
Cordofones

Identificação

Número de Inventário:

108-348

Denominações:

Harpa *Kundi*

Outras Denominações:

Descrição:

Harpa de madeira arqueada com caixa-de-ressonância em forma de canoa. Apresenta-se forrada em pele de antílope ou elefante na face e está fixo á madeira através de parafusos. O braço em madeira, posicionado na parte superior da caixa-de-ressonância, apresenta, na sua forma, esculpido um tronco e uma cabeça. O começo do braço está ornamentado com cobre que sugere a aparência de corda. O tronco, que apresenta decoração em cobre, exterioriza a figura de uma mulher. A cabeça tem, de forma igual, paramentação na sua conformação. A caixa de som é feita de madeira macia e o cabo que a compõe, de madeira dura. Os pinos são da mesma madeira dura que o cabo ou de um terceiro tipo de madeira de densidade intermédia. Cinco estacas, esculpidas separadamente e encaixadas no pescoço, local atravessado por uma estaca, e no tronco da figura, por onde se atravessam

duas estacas, prendiam e afinavam as cordas que agora estão em falta.

Produção:	Mangbetu
Atributo:	República Democrática do Congo,

Datação

Século:	XX
Ano:	1960
Justificação da data:	Coleção Berardo

Informação técnica

Matéria:	Madeira, pele e corda
Técnica:	
Cor:	
Descrição da cor:	

Origem

Proveniência:	Joanesburgo, África do Sul, outubro 1999
Aquisição:	Picardo Horta
Historial:	A harpa antropomórfica <i>Kundi</i> testemunha a importância da música na corte aristocrática de <i>Mangbetu</i> . Este objeto de arte da corte real foi desenvolvido especialmente em termos de objetos do quotidiano sob o ímpeto dos chefes da comunidade quererem mostrar o seu poder e riqueza em celebrações reais. A harpa é apenas exibida na presença do rei como parafernália de prestígio e autoridade. A extremidade do braço da harpa é esculpida para representar uma cabeça humana. Esta representa o ideal de beleza dos Mangbetu: era tradição da etnia comprimir a cabeça de um bebé dentro de ráfia com o objetivo de obter um crânio alongado. A cabeça pode representar a rainha <i>Nenzima</i> ou o rei <i>Yangala</i> .

Dimensões

Altura (cm)	44
Largura (cm)	19
Espessura (cm)	32
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:

Modalidade de

incorporação: Compra

Conservação

Estado: Bom

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador

Número: DRC0095C-0096C

Localização

Local: Aliança Underground Museum

Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal

Cidade: Aveiro

Região: Sangalhos

País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente

Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana

Data de início: 2010

Data de fim:

Nome da Instituição: Aliança Underground Museum

País: Portugal

Bibliografia

KERCHACHE, Jacques, JEAN-LOUIS, Paudrat & STEPHAN, Lucien. (1993). *Art of Africa, The Principal Ethnic Groups of African Art*. Harry N Abrams Inc. Publishers.

MUSEÉ DE LA MUSIQUE. *Song of the River: Harp of Central Africa*. (1999). Paris: Cité de la musique.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Máscaras Africanas

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Arte

Sub-Categoria
Antropomórficas

Identificação

Número de Inventário:

108-2

Denominações:

Máscara Mwana Pwo

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara oval em madeira escura que representa um rosto humano. Os olhos e a boca apresentam-se abertos. Dentro da boca é possível observar a representação de dentes. As orelhas, a boca e o nariz aparecem de forma saliente. Em cada bochecha é possível observar um pequeno motivo decorativo de formato circular. Na lateral de cada olho e no queixo estão talhados motivos geométricos. O centro da testa está ornamentado com uma pequena cruz. No topo da máscara existe uma porção de madeira tracejada. Sob esta aparece outra porção de madeira com oito orifícios que juntamente com os restantes que se observam no contorno da máscara e nas orelhas servem para prender a máscara ao mascarado. A máscara apresenta-se incompleta, faltando-lhe tecido, fibras e acessórios como brincos e missangas que finalizam a face da mesma.

Produção: Tshokwe
Atributo: República Democrática do Congo

Datação

Século: XX
Ano:
Justificação da data: MARQUES, Ana Clara Guerra. (2017). *Máscaras Cokwe: a linguagem coreográfica de Mwana Pwo e Cihongo*. Angola: Kilombelombe e Lisboa: Guerra e Paz.

Informação técnica

Matéria: Madeira (patina entre laranja e castanho) com escarificações
Técnica:
Cor:
Descrição da cor:

Origem

Proveniência: Beaufort Yambushi Mposhi - Joanesburgo, África do Sul, julho 1999
Aquisição: Picardo Horta
Historial: A máscara facial da etnia Tshokwe é uma *Mwana Pwo*. Esta representa uma personagem ancestral, adulta, madura, simboliza a beleza do sexo feminino. O modelo perfeito de maturidade, sabedoria e experiência é retratado por meio da encarnação de uma personagem feminina que concede a fertilidade, esperança e criação a quem a usa. A evocação dos espíritos, preferencialmente aqueles que se estabelecem como propícios á fecundidade, é estabelecida por meio da mesma. Embora a máscara *Mwana Pwo* represente uma figura feminina, estas são utilizadas por jovens do sexo masculino durante o ritual de iniciação *Mukanda*. O uso da *Mwana Pwo* acontece aquando do término da cerimónia. Nesse período os jovens rapazes aparecem na aldeia e dançam junto da comunidade de forma a celebrar a sua passagem. No rosto da máscara estão representadas escarificações correspondentes às cicatrizes de golpes finos realizados nos rituais femininos, esse designado de *Ukule*. Cada marca tem a respetiva significação: a *lumba* diz respeito ao círculo expresso nas bochechas e simboliza o sol; o *kangongo* é o traço longo no nariz; as *masoji* correspondem

às lágrimas sobre os olhos, as *mitelumuna* sobre as sobrancelhas; as *mipila* são os dois traços paralelos no peito e na têmpora e o *cingelyengelye* e o motivo cruciforme na testa.

Dimensões

Altura (cm)	18
Largura (cm)	13,5
Espessura (cm)	6
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:

Modalidade de

incorporação: Compra

Conservação

Estado: Mau

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador

Número: ANG003A

Localização

Local: Aliança Underground Museum
Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade: Aveiro
Região: Sangalhos
País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente
Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana
Data de início: 2010
Data de fim:
Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
País: Portugal

Bibliografia

BASTIN, Marie Louise (1999). *Escultura Tshokwe- Sculpture*. Porto: Faculdade de Letras.

BASTIN, Marie Louise (2003). *A antropologia dos Tshokwe e Povos Aparentados*. Porto: Faculdade de Letras.

MARQUES, Ana Clara Guerra. (2017). *Máscaras Cokwe: a linguagem coreográfica de Mwana Pwo e Cihongo*. Angola: Kilombelombe e Lisboa: Guerra e Paz.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria

Arte

Categoria

Arte

Sub-Categoria

Zoomórficas

Identificação

Número de Inventário:

108-61

Denominações:

Máscara Facial

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara em madeira, constituída por uma única peça segmentada em formato horizontal semiesférico. Na extremidade esquerda existe um punho de madeira. Na extremidade direita observa-se um punho mais pequeno com dois pormenores em forma de círculo que perfazem o diâmetro da máscara. O cerne desta apresenta padrões geométricos pintados em preto e castanho.

Produção:

Tribo Baga

Atributo:

Guiné-Bissau e Guiné

Datação

XIX-XX

Século:

Ano:

Justificação da data:

LAMP, Frederick. (1996). *The art of Baga: A Drama of Culture Reivention*. New York, The Museum of African Art.

Informação técnica

Matéria:

Madeira e pintura

Técnica:

Cor:

Preto e castanho

Descrição da cor:

Origem

Proveniência:	Totem Meneghelli Gallery - Joanesburgo, África do Sul,
Aquisição:	janeiro 1998
Historial:	<p>Picardo Horta</p> <p><i>A-Mantsho-ña-Tshol</i>, ou "mestre da medicina," reina supremo na sociedade dos Baga. <i>A-Mantsho-ña-Tshol</i> é uma apropriação do poder da Ninkinanka. Apesar de serem espíritos distintos, a manifestação <i>A-Mantsho-ña-Tshol</i> não existe em o poder Ninkinanka. A Ninkinanka é amplamente homenageada como um espírito que faz chover, concede riqueza e leva as crianças aos inférteis. Ninkinanka aparece na forma de uma serpente semelhante á jibóia, encontrada abundantemente nos pântanos. Esta tem a sua cabeça colorida brilhantemente com ouro, figurada como é um arco-íris. Quando jovem, diz-se viver na floresta, em adulto vive na água. Depois de beber da água do céu, a serpente desce á terra e a água que beber, é aquele que sai das nascentes dos rios. Os Baga acreditam que a Ninkinanka é um pato velho que se transformou numa serpente, podendo alterar-se para uma cobra cuspidora. <i>A-Mantsho-ña-Tshol</i> era utilizada na competição entre clã. A máscara não é usada em momento específicos dado que, a sua finalidade é animar a comunidade. Era usada por homens que percorriam toda a vila e alternavam as suas danças para mostrar os diversos estilos performativos. Os dois nunca dançavam no mesmo dia nem no mesmo lugar porque, se dançassem ao mesmo tempo resultaria num conflito. Eram as mulheres que avaliavam os dançarinos. A máscara é colocada verticalmente em cima de uma fantasia construída de um quadro cónico de ramos de palmeira colocada sobre a cabeça do dançarino que por sua vez era coberto por uma fantasia de palma que caia no chão. A <i>A-Mantsho-ña-Tshol</i> tinha também a sua utilização no fim dos rituais de iniciação dos rapazes e das raparigas, para mostrarem aos anciãos e aos iniciados que alcançaram aquele estágio. A máscara é também usada no início do rito de iniciação dos jovens rapazes na idade adulta, pouco antes do ato da circuncisão. A sua aparição nas iniciações era consistente com o fim do período das chuvas.</p>

Dimensões

Altura (cm)	93
-------------	----

Largura (cm)	7,5
Espessura (cm)	6
Diâmetro (cm)	

Conservação

Estado:	Regular
---------	---------

Imagem

Tipo de registo:	Registo fotográfico do colecionador
Número:	GUI001A-002A

Localização

Local:	Aliança Underground Museum
Local específica:	Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade:	Aveiro
Região:	Sangalhos
País:	Portugal

Exposição

Tipo de exposição:	Permanente
Título da exposição:	Coleção Etnográfica Africana
Data de início:	2010
Data de fim:	
Nome da Instituição:	Aliança Underground Museum
País:	Portugal

Bibliografia

LAMP, Frederick. (1996). *The art of Baga: A Drama of Culture Reivention*. New York, The Museum of African Art.

HERREMAN, Frank (2000). *In presence of the spirits*. New York: Museum of African Art.

THE BERARDO COLLECTION (2009). *Alma Africana/ African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta da China.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Arte

Sub-Categoria
Zoomórficas

Identificação

Número de Inventário:

108-68

Denominações:

Máscara *Kaissi*

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara em madeira com configuração em tábuas de formato triangular, a qual retrata um espadarte. A cabeça do animal de cor amarela, apresenta um traço vertical de cor preta que percorre o centro da máscara. Este traço tem início numa saliência de formato retangular existente no topo da máscara, onde o seu término aparece um pouco antes da extremidade triangular. No lado direito e no lado esquerdo deste detalhe observa-se uma marca pintada de forma circular, como forma de retratar os olhos do peixe. A saliência existente no topo da máscara tem suspenso, através da parte posterior, fios de fibras vegetais e folhas de palmeira. A mesma apresenta um orifício através do qual se faz ultrapassar uma corda. Na extremidade do triângulo vemos representado uma placa em madeira com dentes nas suas laterais. No lugar onde esta placa e o triângulo de encontram observa-se uma porção de corda com alguns fragmentos suspensos.

No topo encontra-se uma cabeça com a representação de uma figura feminina, com olhos, boca, nariz e cabelo salientes.

Produção: Bijagó

Atributo: Ilha Formosa, Arquipélago Bijagó, Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século:

Ano:

Justificação da data:

Informação técnica

Matéria:

Madeira (patina castanha brilhante) e tachas metálicas

Técnica:

Cor:

Amarelo e preto

Descrição da cor:

Origem

Proveniência:

Boubacar Dia Massaly - Joanesburgo, África do Sul, julho 2000

Aquisição:

Picardo Horta

Historial:

A máscara *Kaissi* em forma de espadarte é usada por jovens rapazes entre os 18 e os 27 anos, no nível *cabaro*. Esse povo possui um processo particular de socialização no qual homens e mulheres passam por complexos rituais de passagem organizados em faixas etárias. O sistema de níveis etários possibilita a divisão de deveres e de responsabilidades, de acordo com a educação e experiência. A iniciação constituía um ensinamento progressivo destinado á familiarização do jovem com as particularidades do seu corpo, num culto cerimonial envolvido em ensinamentos e aprendizagens acerca das normas que regulam a vida social Bijagó. O enorme triângulo de madeira da máscara *Kaissi* prolongado pelo rosto agressivo do animal é usado no ciclo de desenvolvimento *cabaro*. A boca do animal é esculpida na face ventral e os olhos estão localizados na parte dorsal, parte que é mais vista pela audiência quando o dançarino, confrontado pelo peso que transporta na cabeça, descansa pousando-a no chão, mostrando aos espectadores as costas ornamentadas. Esta máscara é acompanhada por um ornamento de costas que corresponde a uma barbatana pontiaguda pintada de cores garridas.

Dimensões

Altura (cm)	73
Largura (cm)	24
Espessura (cm)	38
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:

Modalidade de

incorporação: Compra

Conservação

Estado: Bom

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador

Número: GUI009A-0010

Localização

Local: Aliança Underground Museum

Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal

Cidade: Aveiro

Região: Sangalhos

País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente

Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana

Data de início: 2010

Data de fim:

Nome da Instituição: Aliança Underground Museum

País: Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi (1991). *Etnologia dos Bijagós da ilha de Bubuque*. Instituto de investigação científica tropical. Bissau, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa.

VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Arte

Sub-Categoria
Zoomórficas

Identificação

Número de Inventário:

108-69

Denominações:

Máscara *Omã*

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara de testa em madeira de formato oval retratando a cabeça de um tubarão. Esta apresenta-se pintada de cor amarela com um pormenor preto no topo centro. No fundo da máscara observa-se uma abertura contornada por osso do maxilar e dentes (reais) de tubarão. Na extremidade desta abertura está suspensa uma tábua envolvida por detalhes em madeira construídos como o objetivo de lembrar dentes. Sob esta tábua está suspenso um conjunto de fibras vegetais, folhas de palmeira e uma corda.

Produção:

Bijagó

Atributo:

Ilha Formosa, Arquipélago Bijagó, Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século:

Ano:

Justificação da data:

Informação técnica

Matéria: Madeira macia, pintura, osso do maxilar do tubarão com dentes reais, folhas de palmeira e fibras vegetais

Técnica:

Cor: Amarelo, preto e vermelho

Descrição da cor:

Origem

Proveniência: Malan Sani - Bissau, Guiné-Bissau, dezembro 1988

Aquisição: Picardo Horta

Historial: A máscara *Omã* em forma de cabeça de tubarão é usada por jovens rapazes entre os 18 e os 27 anos, no nível *cabaro*. Esse povo possui um processo particular de socialização no qual homens e mulheres passam por complexos rituais de passagem organizados em faixas etárias. O sistema de níveis etários possibilita a divisão de deveres e de responsabilidades, de acordo com a educação e experiência. A iniciação constituía um ensinamento progressivo destinado á familiarização do jovem com as particularidades do seu corpo, num culto cerimonial envolvido em ensinamentos e aprendizagens acerca das normas que regulam a vida social Bijagó. O enorme triângulo de madeira da máscara *Omã* prolongado pelo rosto agressivo do animal é usado no ciclo de desenvolvimento *cabaro*.

Dimensões

Altura (cm) 26

Largura (cm) 20

Espessura (cm) 31

Diâmetro (cm)

Incorporação

Data de incorporação:

Modalidade de

incorporação: Compra

Conservação

Estado: Bom

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador

Número: GUI-B003A-005

Localização

Local: Aliança Underground Museum

Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal

Cidade: Aveiro

Região: Sangalhos

País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente

Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana

Data de início: 2010

Data de fim:

Nome da Instituição: Aliança Underground Museum

País: Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi. (1991). *Etnologia dos Bijagós da Ilha de Bubaque*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Arte

Sub-Categoria
Zoomórficas

Identificação

Número de Inventário:

108-70

Denominações:

Máscara *latantã*

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara de cabeça em madeira com configuração horizontal retangular. A máscara é pintada a cor cinza prateada e no centro existe um capacete, mais saliente do que a restante máscara, evidenciada a cor preta. A máscara apresenta o desenho a cor preta de dois tubarões-martelo: um desenhado do lado direito e outro do lado esquerdo. Os mesmos estão desenhados antagonicamente. O capacete da máscara faz-se ultrapassar por uma corda que transita para a parte posterior e aparece suspensa juntamente com folhas de palmeira e fibras vegetais.

Produção:

Bijagó

Atributo:

Ilha Formosa, Arquipélago Bijagó, Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século:

Ano:

Justificação da data:

Informação técnica

Matéria:

Madeira macia, pintura, folhas de palmeira e fibras vegetais

Técnica:

Cor:

Preto, ocre e cinza prateado

Descrição da cor:

Origem

Proveniência:

Malan Sani - Bissau, Guiné-Bissau, Dezembro 1988

Aquisição:

Picardo Horta

Historial:

A máscara *latantã* para além de ser usada pelos rapazes nas danças cerimónias de iniciação do *cabaro*, podia, de igual forma, ser empregue por mulheres em danças fúnebres, sobretudo naquelas que se relacionam com a morte simbólica dos *cabaro*. Uma alta taxa de mortalidade infantil na região significa que os jovens nem sempre atingem a faixa etária do *cabaro*. Nesses casos, as mulheres jovens podem completar a iniciação em seu nome. Isolada na floresta onde acontece o rito, no exercício onde será integrada, a mulher desempenha um papel masculino em nome dos homens que morreram antes de completar a iniciação. Nessas circunstâncias, a mulher possuída pelo espírito do morto pratica um comportamento masculino, chegando a entoar cantos amoroso a outras mulheres e a repetir alegoricamente proezas militares passadas. A permissão para que a alma se reúna com os antepassados eternos e o Criador é objetivada quando dançam de olhos fechados e conferem pequenos passos de dança na sua performance. Aquando do seu regresso á aldeia, os aldeões dirigem-se a essas mulheres empregando-lhes um pronome masculino. Desta maneira e pelo intermédio das mulheres, realiza-se a fusão entre os sexos, dos jovens e dos velhos, dos vivos e dos mortos

Dimensões

Altura (cm)

20

Largura (cm)

62

Espessura (cm)

14

Diâmetro (cm)

Incorporação

Data de incorporação:

Modalidade de

incorporação:

Compra

Conservação

Estado: Regular

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador
Número: GUI-B006A-007A

Localização

Local: Aliança Underground Museum
Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade: Aveiro
Região: Sangalhos
País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente
Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana
Data de início: 2010
Data de fim:
Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
País: Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi. (1991). *Etnologia dos Bijagós da Ilha de Bubaque*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria

Arte

Categoria

Arte

Sub-Categoria

Zoomórficas

Identificação

Número de Inventário:

108-71

Denominações:

Máscara Gn'opara

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara de testa em madeira com a representação de uma cabeça de búfalo á qual são aplicados dois chifres. Os chifres têm duas cores: metade é de cor branca e a outra metade é de cor castanha e na extremidade onde fixa a cabeça, estão envolvidos por uma pequena estrutura de pele. A cabeça, pintada a cor branca, apresenta pintada em si dois triângulos horizontais de cor castanha onde se fixam os olhos. Os dois olhos são constituídos por um pedaço de plástico verde e circundados por uma armação em couro redonda presos á madeira através pequenos parafusos. Sob a pintura triangular castanha existe o desenho de pintas de cor branca. Sobre a face do búfalo observam-se dois orifícios, que representam o nariz, por onde passam cordas que transitam até ao contorno das estruturas de pelo. Algumas delas apresentam-se suspensas e contornadas por folhas de palmeira.

Produção:

Bijagó

Atributo:

Ilha Formosa, Arquipélago Bijagó, Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século:

Ano:

Justificação da data:

Informação técnica

Matéria: Madeira, pintura, chifres de búfalo, cordas, couro, tachas e fibras

Técnica:

Cor: Preto e branco

Descrição da cor:

Origem

Proveniência: Malan Sani - Bissau, Guiné-Bissau, dezembro 1988

Aquisição: Picardo Horta

Historial: A máscara *Gn'opara*, popular como máscara de *Vaca Bruto*, é utilizada nos rituais de iniciação de jovens rapazes que compreendam a idade entre os 18 e os 27 anos, etapa designada de *Caboro*. *Gn'opara* representa um animal feminino nascido no mato e evoca a impulsividade da juventude sem educação. Com o objetivo de conferir pragmatismo ao objeto, o dançarino curva-se e posiciona a cabeça na direção do chão. A utilização da máscara é sempre acompanhada de uma coreografia aprimorada que exige grande esforço físico dado que, ao empregarem as máscaras os rapazes imitam o comportamento agressivo do animal. Os olhos de vidro fosco, cortado do fundo de garrafas com o objetivo de conceder vida aos olhos do animal, os cifres autênticos e a corda que passa através das narinas são animados pelas ações e movimentos do rapaz. A demonstração da performance é realizada à noite, sob poeira e à luz da fogueira onde o jovem envolvido em mugidos, tambores e gritos anuncia a ilusão de um verdadeiro animal feroz para a multidão observadora. Este quadro corresponde à ideia de um homem em plena posse da sua força física, mas de comportamento ainda imaturo dado que ainda não passou por todas as provas de iniciação, cerimónia essa que lhe permitirá viver uma nova existência como adulto completo e responsável capaz de suportar a família e tomar decisões na aldeia. A utilização da máscara é acompanhada de uma coreografia aprimorada que exige grande esforço físico dado que, ao empregarem as máscaras os rapazes

imitam o comportamento agressivo do animal. As máscaras bovinas são as representações animais mais comuns entre os bijagós.

Dimensões

Altura (cm)	31
Largura (cm)	64,5
Espessura (cm)	17
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:	
Modalidade de incorporação:	Compra

Conservação

Estado:	Regular
---------	---------

Imagem

Tipo de registo:	Registo fotográfico do colecionador
Número:	GUI-B008A-009

Localização

Local:	Aliança Underground Museum
Local específica:	Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade:	Aveiro
Região:	Sangalhos
País:	Portugal

Exposição

Tipo de exposição:	Permanente
Título da exposição:	Coleção Etnográfica Africana
Data de início:	2010
Data de fim:	
Nome da Instituição:	Aliança Underground Museum
País:	Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi. (1991). *Etnologia dos Bijagós da Ilha de Bubaque*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria

Arte

Categoria

Arte

Sub-Categoria

Zoomórficas

Identificação

Número de Inventário:

108-73

Denominações:

Máscara Gn'opara

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara de testa em madeira com a representação de uma cabeça de búfalo á qual são aplicados dois chifres. Os cifres observam-se mais escuros nas extremidades. A cabeça, pintada a cor preta, apresenta na ponta da face um contorno de cor vermelha com um pormenor de cor preta no centro. Os cifres estão envolvidos, cada um, por uma fração de corda. Os dois olhos são constituídos por um pedaço de vidro verde, circundados por uma armação em couro redonda presos á madeira através pequenos parafusos. A máscara tem suspenso uma corda de cor verde que provem do cife do lado direito.

Produção:

Bijagó

Atributo:

Ilha Formosa, Arquipélago Bijagó, Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século:

Ano:

Justificação da data:

Informação técnica

Matéria: Madeira, pintura, chifres de búfalo, vidro verde, fibras e cabos de plástico

Técnica:

Cor: Preto, branco e vermelho

Descrição da cor:

Origem

Proveniência: Malan Sani - Bissau, Guiné-Bissau, dezembro 1988

Aquisição: Picardo Horta

Historial: A máscara *Gn'opara*, popular como máscara de *Vaca Bruto*, é utilizada nos rituais de iniciação de jovens rapazes que compreendam a idade entre os 18 e os 27 anos, etapa designada de *Caboro*. *Gn'opara* representa um animal feminino nascido no mato e evoca a impulsividade da juventude sem educação. Com o objetivo de conferir pragmatismo ao objeto, o dançarino curva-se e posiciona a cabeça na direção do chão. A utilização da máscara é sempre acompanhada de uma coreografia aprimorada que exige grande esforço físico dado que, ao empregarem as máscaras os rapazes imitam o comportamento agressivo do animal. Os olhos de vidro fosco, cortado do fundo de garrafas com o objetivo de conceder vida aos olhos do animal, os chifres autênticos e a corda que passa através das narinas são animados pelas ações e movimentos do rapaz. A demonstração da performance é realizada à noite, sob poeira e à luz da fogueira onde o jovem envolvido em mugidos, tambores e gritos anuncia a ilusão de um verdadeiro animal feroz para a multidão observadora. Este quadro corresponde à ideia de um homem em plena posse da sua força física, mas de comportamento ainda imaturo dado que ainda não passou por todas as provas de iniciação, cerimónia essa que lhe permitirá viver uma nova existência como adulto completo e responsável capaz de suportar a família e tomar decisões na aldeia. As máscaras bovinas são as representações animais mais comuns entre os bijagós.

Dimensões

Altura (cm)	22
Largura (cm)	54
Espessura (cm)	17
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação: Compra
Modalidade de incorporação:

Conservação

Estado: Regular

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador
Número: GUI-B0012A-0013

Localização

Local: Aliança Underground Museum
Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade: Aveiro
Região: Sangalhos
País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente
Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana
Data de início: 2010
Data de fim:
Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
País: Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi. (1991). *Etnologia dos Bijagós da Ilha de Bubaque*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Arte

Sub-Categoria
Zoomórficas

Identificação

Número de Inventário:

108-74

Denominações:

Máscara *Dung'be*

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara de testa em madeira de formato circular com a representação de uma cabeça de búfalo á qual são aplicados dois chifres. Estes observam-se mais escuros nas extremidades. A cabeça afunilada está pintada de cor preta e vermelha e apresenta um orifício grande que simboliza a boca. Dois olhos constituídos por um pedaço de vidro verde, circundados por uma armação redonda em couro que se observa presa á madeira através de pequenos parafusos. A cabeça tem uma boca entreaberta com o interior em madeira. Por este atravessa uma corda suspensa e coberta de folhas de palmeira na extremidade. A máscara tem duas orelhas de cor vermelhas.

Produção:

Bijagó

Atributo:

Ilha Formosa, Arquipélago Bijagó, Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século:

Ano:

Justificação da data:

Informação técnica

Matéria: Madeira, pintura (preto e vermelho), chifres de búfalo,

Técnica: cordas, couro e fibras

Cor: Preto e vermelho

Descrição da cor:

Origem

Proveniência: Malan Sani - Bissau, Guiné-Bissau, dezembro 1988

Aquisição: Picardo Horta

Historial: A máscara *Dung'be* é utilizada nos rituais de iniciação de jovens rapazes que compreendam a idade entre os 18 e os 27 anos, etapa designada de *Caboro*. A máscara *Dugn'be* simboliza o boi criado na aldeia. Esta máscara é pelos jovens rapazes que necessitam que as suas forças sejam controladas e domesticadas, tal como as de um boi. Com o objetivo de conferir pragmatismo ao objeto, o dançarino curva-se e posiciona a cabeça na direção do chão. A utilização da máscara é sempre acompanhada de uma coreografia aprimorada que exige grande esforço físico dado que, ao empregarem as máscaras os rapazes imitam o comportamento agressivo do animal. Os olhos de vidro fosco, cortado do fundo de garrafas com o objetivo de conceder vida aos olhos do animal, os chifres autênticos e a corda que passa através das narinas são animados pelas ações e movimentos do rapaz. A demonstração da performance é realizada à noite, sob poeira e à luz da fogueira onde o jovem envolvido em mugidos, tambores e gritos anuncia a ilusão de um verdadeiro animal feroz para a multidão observadora. Este quadro corresponde à ideia de um homem em plena posse da sua força física, mas de comportamento ainda imaturo dado que ainda não passou por todas as provas de iniciação, cerimónia essa que lhe permitirá viver uma nova existência como adulto completo e responsável capaz de suportar a família e tomar decisões na aldeia. As máscaras bovinas são as representações animais mais comuns entre os bijagós.

Dimensões

Altura (cm)	24
Largura (cm)	42
Espessura (cm)	21
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:

Modalidade de

incorporação: Compra

Conservação

Estado: Regular

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador

Número: GUI-B0014A-0016

Localização

Local: Aliança Underground Museum

Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal

Cidade: Aveiro

Região: Sangalhos

País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente

Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana

Data de início: 2010

Data de fim:

Nome da Instituição: Aliança Underground Museum

País: Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi. (1991). *Etnologia dos Bijagós da Ilha de Bubaque*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria

Arte

Categoria

Arte

Sub-Categoria

Zoomórficas

Identificação

Número de Inventário:

108-75

Denominações:

Máscara *Essenie*

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara em madeira de formato quadrangular que representa a cabeça de um búfalo. Esta é afunilada e apresenta esculpido o focinho do animal delimitado por uma pintura branca que se encaminha até ao topo da cabeça. Tem uma boca entreaberta com o interior em madeira, por onde surge a língua de cor vermelha que se prolonga verticalmente e de forma pintada, até ao focinho. Por cima da boca demarcam-se dois orifícios que simbolizam o nariz. Na extremidade superior desta são aplicados dois chifres. Os mesmos observam-se mais escuros nas suas pontas e estão fixos á cabeça do animal através de parafusos. Os dois olhos, situados no topo da cabeça, são constituídos por um pedaço de vidro verde, circundados por uma armação em madeira redonda. Estão presos á cabeça através pequenos parafusos. Encontram-se inscritos na madeira demarcações com cinco traços do lado direito do olho esquerdo, e cinco traços do lado esquerdo do olho direito. O pescoço acompanha a largura da cabeça e tem uma abertura retangular no centro. Em cada lateral existe um desenho de um triângulo de cor branca. A extremidade deste é

contornado por uma linha branca e tem nas pontas da abertura retangular dois orifícios atravessados por fibras vegetais. Observa-se a falta de cordas que serviram para atravessar as narinas e para segurar a máscara em cima dos ombros do dançarino.

Produção: Bijagó
Atributo: Ilha Uracane ou Uno, Arquipélago Bijagó, Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século:
Ano:
Justificação da data:

Informação técnica

Matéria: Madeira, pintura, chifres de búfalo e fibras
Técnica:
Cor: Branco e azul
Descrição da cor:

Origem

Proveniência: Malan Sani - Bissau, Guiné-Bissau, dezembro 1988
Aquisição: Picardo Horta
Historial: A máscara *Essenie* é utilizada nos rituais de iniciação de jovens rapazes que compreendam a idade entre os 18 e os 27 anos, etapa designada de *Caboro*. A *Essenie* representa um touro selvagem que terá de ser domesticado. Por essa razão, a máscara tem o seu uso em jovens rapazes que estão prestes a entrar na última fase da iniciação. O touro *essenie* tem uma pesada e ampla cabeça, olhos de vidro e chifres naturais não muito longos. Apresenta um pescoço articulado no qual encaixa a cabeça do seu portador, sem lhe cobrir o rosto. Esta máscara é esculpida em segredo no mato e os seus portadores são escolhidos pelos homens de autoridade da aldeia. Antes da sua apresentação na dança, o seu portador é obrigado a ingerir decocções de plantas que o induzem a exteriorizar um comportamento descontrolado. Torna-se uma verdadeira prova de resistência, dados as mortes que provoca. Esta máscara é usada pelos jovens rapazes que necessitam que as suas forças sejam controladas e domesticadas. Com o objetivo de conferir pragmatismo ao objeto, o dançarino curva-se e posiciona a cabeça na direção

do chão. A utilização da máscara é sempre acompanhada de uma coreografia aprimorada que exige grande esforço físico dado que, ao empregarem as máscaras os rapazes imitam o comportamento agressivo do animal. Os olhos de vidro fosco, cortado do fundo de garrafas com o objetivo de conceder vida aos olhos do animal. O quadro ritualista onde esta se insere corresponde á ideia de um homem em plena posse da sua força física, mas de comportamento ainda imaturo dado que ainda não passou por todas as provas de iniciação, cerimónia essa que lhe permitirá viver uma nova existência como adulto completo e responsável capaz de suportar a família e tomar decisões na aldeia. As máscaras bovinas são as representações animais mais comuns entre os bijagós.

Dimensões

Altura (cm)	42
Largura (cm)	62
Espessura (cm)	30
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:	
Modalidade de incorporação:	Compra

Conservação

Estado:	Regular
---------	---------

Imagem

Tipo de registo:	Registo fotográfico do colecionador
Número:	GUI-B0017A-0019

Localização

Local:	Aliança Underground Museum
Local específica:	Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade:	Aveiro
Região:	Sangalhos
País:	Portugal

Exposição

Tipo de exposição:	Permanente
Título da exposição:	Coleção Etnográfica Africana
Data de início:	2010
Data de fim:	
Nome da Instituição:	Aliança Underground Museum
País:	Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi. (1991). *Etnologia dos Bijagós da Ilha de Bubaque*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

THE BERARDO COLLECTION (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Arte

Sub-Categoria
Zoomórficas

Identificação

Número de Inventário:

108-76

Denominações:

Máscara *Essenie*

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara em madeira de formato quadrangular que representa a cabeça de um búfalo. Esta é afunilada e apresenta esculpido o focinho do animal delimitado por uma pintura branca que se encaminha até ao topo da cabeça. Tem uma boca entreaberta com o interior em madeira, por onde surge a língua de cor vermelha que se prolonga verticalmente e de forma pintada, até ao focinho. Por cima da boca demarcam-se dois orifícios que simbolizam o nariz. Na extremidade superior desta são aplicados dois chifres. Os mesmos observam-se mais escuros nas suas pontas e estão fixos á cabeça do animal através de parafusos. Os dois olhos, situados no topo da cabeça, são constituídos por um pedaço de vidro verde, circundados por uma armação em madeira redonda. Estão presos á cabeça através pequenos parafusos. Encontram-se inscritos na madeira demarcações com cinco traços do lado direito do olho esquerdo, e cinco traços do lado esquerdo do olho direito. O pescoço acompanha a largura da cabeça e tem uma abertura

retangular no centro. Em cada lateral existe um desenho de um triângulo de cor branca. A extremidade deste é contornado por uma linha branca e tem nas pontas da abertura retangular dois orifícios atravessados por fibras vegetais. Observa-se a falta de cordas que serviram para atravessar as narinas e para segurar a máscara em cima dos ombros do dançarino.

Produção: Bijagó
Atributo: Ilha Uracane ou Uno, Arquipélago Bijagó, Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século:
Ano:
Justificação da data:

Informação técnica

Matéria: Madeira, pintura, chifres de búfalo e fibras
Técnica:
Cor: Castanho e Ocre
Descrição da cor:

Origem

Proveniência: Malan Sani - Bissau, Guiné-Bissau, dezembro 1988
Aquisição: Picardo Horta
Historial: A máscara *Essenie* é utilizada nos rituais de iniciação de jovens rapazes que compreendam a idade entre os 18 e os 27 anos, etapa designada de *Caboro*. A *Essenie* representa um touro selvagem que terá de ser domesticado. Para essa razão, a máscara tem o seu uso em jovens rapazes que estão prestes a entrar na última fase da iniciação. O touro *essenie* tem uma pesada e ampla cabeça, olhos de vidro e chifres naturais não muito longos. Apresenta um pescoço articulado no qual encaixa a cabeça do seu portador, sem lhe cobrir o rosto. Esta máscara é esculpida em segredo no mato e os seus portadores são escolhidos pelos homens de autoridade da aldeia. Antes da sua apresentação na dança, o seu portador é obrigado a ingerir decocções de plantas que o induzem a exteriorizar um comportamento descontrolado. Torna-se uma verdadeira prova de resistência, dadas as catalepsias e mortes que provoca. Esta máscara é usada pelos jovens rapazes que necessitam que as suas forças sejam controladas

e domesticadas. Com o objetivo de conferir pragmatismo ao objeto, o dançarino curva-se e posiciona a cabeça na direção do chão. A utilização da máscara é sempre acompanhada de uma coreografia aprimorada que exige grande esforço físico dado que, ao empregarem as máscaras os rapazes imitam o comportamento agressivo do animal. Os olhos de vidro fosco, cortado do fundo de garrafas com o objetivo de conceder vida aos olhos do animal. O quadro ritualista onde esta se insere corresponde á ideia de um homem em plena posse da sua força física, mas de comportamento ainda imaturo dado que ainda não passou por todas as provas de iniciação, cerimónia essa que lhe permitirá viver uma nova existência como adulto completo e responsável capaz de suportar a família e tomar decisões na aldeia. As máscaras bovinas são as representações animais mais comuns entre os bijagós.

Dimensões

Altura (cm)	38
Largura (cm)	46
Espessura (cm)	29
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:	
Modalidade de incorporação:	Compra

Conservação

Estado:	Regular
---------	---------

Imagem

Tipo de registo:	Registo fotográfico do colecionador
Número:	GUI-B0020A-0022

Localização

Local:	Aliança Underground Museum
Local específica:	Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade:	Aveiro

Região: Sangalhos
País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente
Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana
Data de início: 2010
Data de fim:
Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
País: Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi. (1991). *Etnologia dos Bijagós da Ilha de Bubaque*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

THE BERARDO COLLECTION (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Arte

Sub-Categoria
Antropomórfica

Identificação

Número de Inventário:

108-78

Denominações:

Máscara *Odonoka*

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara oval tralhada numa só peça em madeira, que representa um rosto humano. Os olhos e a boca apresentam-se abertos. O nariz longo e oval aparece de forma saliente assim como as orelhas, também de formato oval, e o topo da cabeça da máscara.

Produção:

Bijagó

Atributo:

Ilha Formosa, Arquipélago Bijagó, Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século:

Ano:

Justificação da data:

Informação técnica

Matéria: Madeira

Técnica:

Cor:

Descrição da cor:

Origem

Proveniência:

Malan Sani - Bissau, Guiné-Bissau, junho 1988

Aquisição:

Picardo Horta

Historial:

A máscara *Odonoka* é usada em rituais de iniciação da etnia Bijagó. A máscara é ostentada pelos *camabi*, rapazes que compreendem a idade entre os 27 e os 35 anos. A máscara representa um rosto humano e é a única, no povo Bijagó, que cobre o rosto do seu portador. A *Odonoka* é utilizada por quem já é considerado adulto. O uso da mesma nunca acontece durante o período inicial de retiro no mato mas sim nos momentos de festa que precedem o fanado (circuncisão). Nas vésperas do fanado realizam-se diversas festas e uma das mais curiosas é o concurso de canto e de dança. Os rapazes que irão participar no fanado formam grupos e escolhem entre eles o melhor artista no canto e na dança. Durante todo o dia os rapazes dançam na aldeia e tentam incitar os espectadores a deambular atrás de si. Cada jovem tenta fazer oferecer as suas melhores criações e criar improvisações teatrais cativantes. No fim da tarde existe um rapaz que consegue arrastar consigo a grande maioria dos presentes, sendo este o grande vencedor do concurso e o mais notável jovem que irá cumprir o fanado. A *odonoka* é também usada de forma simultânea com a máscara *essenie*, a máscara de touro. Com o objetivo de impulsionar o usuário da máscara a manifestar comportamentos selvagens e instáveis, no momento prévio à sua performance o mesmo é obrigado a consumir extratos de plantas que encerram tais atitudes. A máscara humana bloqueia o caminho para o defunto possuído durante os piores momentos de brutalidade da dança, visto que frequentemente o seu desempenho pode levar à morte.

Dimensões

Altura (cm)

31

Largura (cm)

17,5

Espessura (cm) 11
Diâmetro (cm)

Incorporação

Data de incorporação:
Modalidade de
incorporação: Compra

Conservação

Estado: Mau

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador
Número: GUI-B0020A-0022

Localização

Local: Aliança Underground Museum
Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade: Aveiro
Região: Sangalhos
País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente
Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana
Data de início: 2010
Data de fim:
Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
País: Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi. (1991). *Etnologia dos Bijagós da Ilha de Bubaque*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

THE BERARDO COLLECTION (2009). Alma Africana/African Soul. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Arte

Sub-Categoria
Antropomórfica

Identificação

Número de Inventário:

108-79

Denominações:

Máscara *Odonoka*

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara oval tralhada numa só peça em madeira, que representa um rosto humano. Os olhos e a boca apresentam-se abertos. O nariz longo e oval aparece de forma saliente assim como as orelhas, também de formato oval, e o topo da cabeça da máscara.

Produção:

Tribo Bijagó

Atributo:

Ilha Formosa, Arquipélago Bijagó, Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século:

Ano:

Justificação da data:

Informação técnica

Matéria: Madeira

Técnica:

Cor:

Descrição da cor:

Origem

Proveniência:

Malan Sani - Bissau, Guiné-Bissau, março 1989

Aquisição:

Picardo Horta

Historial:

A máscara *Odonoka* é usada em rituais de iniciação da etnia Bijagó. A máscara é ostentada pelos *camabi*, rapazes que compreendem a idade entre os 27 e os 35 anos. A máscara representa um rosto humano e é a única, no povo Bijagó, que cobre o rosto do seu portador. A *Odonoka* é utilizada por quem já é considerado adulto. O uso da mesma nunca acontece durante o período inicial de retiro no mato, mas sim nos momentos de festa que precedem o fanado (circuncisão). Nas vésperas do fanado realizam-se diversas festas e uma das mais curiosas é o concurso de canto e de dança. Os rapazes que irão participar no fanado formam grupos e escolhem entre eles o melhor artista no canto e na dança. Durante todo o dia os rapazes dançam na aldeia e tentam incitar os espectadores a deambular atrás de si. Cada jovem tenta fazer oferecer as suas melhores criações e criar improvisações teatrais cativantes. No fim da tarde existe um rapaz que consegue arrastar consigo a grande maioria dos presentes, sendo este o grande vencedor do concurso e o mais notável jovem que irá cumprir o fanado. A *odonoka* é também usada de forma simultânea com a máscara *essenie*, a máscara de touro. Com o objetivo de impulsionar o usuário da máscara a manifestar comportamentos selvagens e instáveis, no momento prévio à sua performance o mesmo é obrigado a consumir extratos de plantas que encerram tais atitudes. A máscara humana bloqueia o caminho para o defunto possuído durante os piores momentos de brutalidade da dança, visto que frequentemente o seu desempenho pode levar à morte.

Dimensões

Altura (cm)

31

Largura (cm)

18

Espessura (cm) 12
Diâmetro (cm)

Incorporação

Data de incorporação:
Modalidade de
incorporação: Compra

Conservação

Estado: Regular

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador
Número: GUI-B0027A-0028

Localização

Local: Aliança Underground Museum
Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade: Aveiro
Região: Sangalhos
País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente
Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana
Data de início: 2010
Data de fim:
Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
País: Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi. (1991). *Etnologia dos Bijagós da Ilha de Bubaque*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

THE BERARDO COLLECTION (2009). Alma Africana/African Soul. Câmara Municipal de Lisboa.
Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Arte

Sub-Categoria
Antropomórfica

Identificação

Número de Inventário: 108-266

Denominações: Máscara *Ngil*

Outras Denominações:

Descrição: Máscara oval em madeira com pintura a cinzento, curvada na extremidade inferior. Os olhos, semiabertos, contêm no seu limite inferior traços insculpidos na face da madeira. O nariz é retilíneo e destacado, contendo na sua saliente traços verticais insculpidos que se prolongam até á testa da máscara. No topo da cabeça existe um pequeno fragmento vertical em madeira. Na parte lateral da máscara é possível ver dois orifícios circulares na madeira.

Produção: Fang

Atributo: Gabão, Camarões, Guiné Equatorial

Datação

Século:

Ano:

Justificação da data:

Informação técnica

Matéria: Madeira (patina branca) e pintura

Técnica:

Cor: Branco

Descrição da cor:

Origem

Proveniência: Eshayamoya Africa Gallery - Joanesburgo, África do Sul, outubro 1999

Aquisição: Picardo Horta

Historial: A máscara antropomórfica *Ngil* era usada pela associação *Ngil*. Inclusas na etnia Fang, os membros desta irmandade secreta desempenhavam papéis políticos e judiciais nas aldeias da sua comunidade. Além de mediar disputas entre grupos rivais, os iniciados de *Ngil* dançavam esta máscara para proteger os indivíduos contra a feitiçaria, envenenamentos e outros malévolos atos, assim como para identificar e punir os malfeitores. Esta sociedade secreta combatia a feitiçaria e eram responsáveis por julgar os culpados e os responsáveis de crimes. O seu principal objetivo era evitar que bruxas e feiticeiros, possuídos por espíritos malignos, prejudicassem a população. A máscara era usada pelos neófitos rapazes da irmandade, designados de *Ngang* que, ajudados pelos seus grã-mestres, apareciam pelas aldeias à noite sob a luz de tochas que transportavam nas mãos. Este tipo de máscara distingue-se pela sua configuração alongada e em coração, pela larga, arqueada e saliente testa, pela boca pequena e pelo pigmento branco, denominado de *kaolin*, que a cobre e que tem poderes curativos. São máscaras muito estilizadas, com finos traços alongados que representam o rosto humano, dando a impressão de um coração alongado, característico deste grupo étnico. Seus olhos são muito pouco abertos e a boca reduzida à expressão mais simples para que o seu usuário não seja identificado. O objeto facial era complementado com roupas de tiras de ráfia e um tecido de fibra. Na etnia Fang a cor branca simboliza a ancestralidade, evoca o poder dos antepassados e nesse sentido, quem usa a máscara

incorpora o espírito de um falecido. A cor branca é uma marca de comunicação com o mundo sobrenatural. A *Ngil* representa a mediação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. A peça suporta a força espiritual do defunto e a sua incarnação. O senso de continuidade com o passado e coesão comunal com o presente é realizado através do uso da máscara.

Dimensões

Altura (cm)	44
Largura (cm)	19
Espessura (cm)	12
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:	
Modalidade de incorporação:	Compra

Conservação

Estado:	Regular
---------	---------

Imagem

Tipo de registo:	Registo fotográfico do colecionador
Número:	GAB0030B-0032B

Localização

Local:	Aliança Underground Museum
Local específica:	Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade:	Aveiro
Região:	Sangalhos
País:	Portugal

Exposição

Tipo de exposição:	Permanente
Título da exposição:	Coleção Etnográfica Africana
Data de início:	2010
Data de fim:	

Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
País: Portugal

Bibliografia

GILLON, Werner. (1979). *Collecting African Art*. United States of America, Studio Vista.

KERCHACHE, Jacques, JEAN-LOUIS, Paudrat & STEPHAN, Lucien. (1993). *Art of Africa, The Principal Ethnic Groups of African Art*. Harry N Abrams Inc. Publishers.

BACQUARD, Jean-Baptiste. (2002). *The Tribal arts of Africa*. United Kingdom: Thames & Hudson Ltd.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Arte

Sub-Categoria
Antropomórfica

Identificação

Número de Inventário:

108-343

Denominações:

Máscara Facial

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara oval em madeira escura que representa um rosto humano. Os olhos e a boca apresentam-se abertos. Dentro da boca é possível observar a representação de dentes. As orelhas e o nariz aparecem de forma saliente. Em cada bochecha é possível observar um pequeno motivo decorativo. Por baixo dos olhos atenta-se á configuração de motivos geométricos de formato vertical. O centro da testa está ornamentado com um pequeno desenho geométrico. O queixo tem, de forma igual, um padrão definido horizontalmente. Na extremidade da madeira localizada no topo da máscara existem dois orifícios que serviriam para prender a máscara ao mascarado. A máscara apresenta-se incompleta, faltando-lhe tecido, fibras e acessórios como brincos e missangas que finalizam a face desta.

Produção: Tribo Tshokwe
Atributo: Angola, República Democrática do Congo e Zâmbia

Datação

Século:
Ano:
Justificação da data:

Informação técnica

Matéria: Madeira (patina castanha avermelhada) com escarificações
Técnica:
Cor:
Descrição da cor:

Origem

Proveniência: Joanesburgo, África do Sul, julho 1999
Aquisição: Picardo Horta
Historial: A máscara facial da etnia Tshokwe é uma *Mwana Pwo*. Esta representa uma personagem ancestral, adulta, madura, simboliza a beleza do sexo feminino. O modelo perfeito de maturidade, sabedoria e experiência é retratado por meio da encarnação de uma personagem feminina que concede a fertilidade, esperança e criação a quem a usa. A evocação dos espíritos, preferencialmente aqueles que se estabelecem como propícios á fecundidade, é estabelecida por meio da mesma. Embora a máscara *Mwana Pwo* represente uma figura feminina, estas são utilizadas por jovens do sexo masculino durante o ritual de iniciação *Mukanda*. O uso da *Mwana Pwo* acontece aquando do término da cerimónia. Nesse período os jovens rapazes aparecem na aldeia e dançam junto da comunidade de forma a celebrar a sua passagem. No rosto da máscara estão representadas escarificações correspondentes às cicatrizes de golpes finos realizados nos rituais femininos, esse designado de *Ukule*. Cada marca tem a respetiva significação: a *lumba* diz respeito ao círculo expresso nas bochechas e simboliza o sol; o *kangongo* é o traço longo no nariz; as *masoji* correspondem às lágrimas sobre os olhos, as *mitelumuna* sobre as sobrancelhas; as *mipila* são os dois traços paralelos no peito e

na têmpera e o *cingelyengelye* e o motivo cruciforme na testa.

Dimensões

Altura (cm)	25,5
Largura (cm)	16
Espessura (cm)	6,5
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:

Modalidade de

incorporação: Compra

Conservação

Estado: Bom

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador

Número: ANG0016C

Localização

Local:	Aliança Underground Museum
Local específica:	Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade:	Aveiro
Região:	Sangalhos
País:	Portugal

Exposição

Tipo de exposição:	Permanente
Título da exposição:	Coleção Etnográfica Africana
Data de início:	2010
Data de fim:	
Nome da Instituição:	Aliança Underground Museum
País:	Portugal

Bibliografia

BASTIN, Marie Louise (1999). *Escultura Tshokwe- Sculpture*. Porto: Faculdade de Letras.

BASTIN, Marie Louise (2003). *A antropologia dos Tshokwe e Povos Aparentados*. Porto: Faculdade de Letras.

MARQUES, Ana Clara Guerra. (2017). *Máscaras Cokwe: a linguagem coreográfica de Mwana Pwo e Cihongo*. Angola: Kilombelombe e Lisboa: Guerra e Paz.

THE BERARDO COLLECTION (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Arte

Sub-Categoria
Antropomórfica

Identificação

Número de Inventário:

108-343

Denominações:

Máscara de ombro *D'amba*

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara de ombro em madeira, construído por um pescoço encima por uma figura humana. O rosto desta figura é contornado por pequenos traços verticais insculpidos na madeira e os olhos, a boca, as bochechas, o nariz e as orelhas apresentam-se salientes. Os olhos circulares têm um pequeno orifício no seu centro. O nariz apresenta na sua composição pequenos traços horizontais insculpidos na madeira. No topo da cabeça existe um pequeno fragmento vertical em madeira que se prolonga até á parte posterior do rosto. O pescoço está fixo a uma porção de madeira que contém na sua face motivos geométricos e saliências. A peça tem suspenso sobre si suspenso uma argola em madeira com quatro pequenos rostos destacados.

Produção: Baga
Atributo: Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século:
Ano:
Justificação da data:

Informação técnica

Matéria: Madeira (patina castanha escura)
Técnica:
Cor:
Descrição da cor:

Origem

Proveniência: Salif Mahomed - Joanesburgo, África do Sul, agosto 1999
Aquisição: Picardo Horta
Historial: Denominada de *Nimba* pelo povo Baga Sitemu, subgrupo da etnia Baga, a máscara de ombro representa o ídolo feminino chamado de *Cimoa*. A *D'mba* não é um espírito, mas é descrito vagamente pelos próprios *Baga* como uma simples ideia. A máscara é uma analogia do ideal do papel feminino na sociedade Baga: ela é honrada como a mãe universal, representando a visão da mulher no auge de seu poder, beleza e presença afetiva. Embora *D'mba* não seja uma entidade espiritual nem uma divindade no sentido Baga do termo, ela é um ser de inegável poder espiritual. A etnia Baga concebe a *D'mba* como uma serva de mulheres jovens vivificadas com força para ter filhos e criá-los até a idade adulta, inspirando os jovens à excelência cooperativa na agricultura e inspirando os antepassados a contribuir para a continuidade do bem-estar da comunidade. A máscara é usada por homens e aparece publicamente em muitas ocasiões que servem como marcos de crescimentos pessoal e comunitário: em casamentos, nascimentos, funerais, rituais de comemoração ancestrais, cerimónias de colheitas e de plantação de arroz e em cerimónias em honra de ilustres convidados.

Dimensões

Altura (cm)	83
Largura (cm)	23
Espessura (cm)	24
Diâmetro (cm)	

Conservação

Estado:	Bom
---------	-----

Imagem

Tipo de registo:	Registo fotográfico do colecionador
Número:	GUI0017C

Localização

Local:	Aliança Underground Museum
Local específica:	Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade:	Aveiro
Região:	Sangalhos
País:	Portugal

Exposição

Tipo de exposição:	Permanente
Título da exposição:	Coleção Etnográfica Africana
Data de início:	2010
Data de fim:	
Nome da Instituição:	Aliança Underground Museum
País:	Portugal

Bibliografia

DUQUETTE, Danielle Gallois. (1983). *Dynamique de l'art Bidjogo (Guiné-Bissau): Contribution á une anthropologie de l'art des sociétés africaines*. Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical.

LAMP, Frederick. (1996). *The art of Baga: A Drama of Culture Reiveintion*. New York, The Museum of African Art.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa.
Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Arte

Sub-Categoria
Zoomórficas

Identificação

Número de Inventário:

108-660

Denominações:

Máscara dorsal em forma de animal

Outras Denominações:

Descrição:

Com a representação de um animal, a máscara dorsal em madeira que se funde sobre as cores branco e preta, está suportada, através das pernas do animal, numa base pintada a cor branca. Cada extremidade das mesmas apresenta-se circundada por uma corda verde. Duas cordas mais grossas e cobertas por fragmentos de fibras encontram-se suspensas em cada um dos lados da máscara. A corda do lado direito está presa á corda verde que circunda as patas do lado direito do animal, assim como acontece do lado esquerdo. Estas representam as alças de suporte dorsal. A máscara está fixa, através das patas do animal, a uma estrutura horizontal em madeira. Este suporte tem uma abertura horizontal no seu centro e do lado direito podemos encontrar as letras "ANGHF" e do lado esquerdo as letras "TRH", ambas de cor preta e pintadas sobre a madeira. O animal apresenta algumas saliências no seu dorso e no lado direito do seu corpo estão pintadas as letras "INKUMUS", a cor preta. No topo da sua face podem ser observados dois chifres que no seu eixo encontram-se cobertos por um tecido de cor bege. No pescoço do animal encontra-se circundada de uma corda

verde, esta que tem suspenso fragmento de vegetais e um pequeno pedaço de madeira.

Produção: Bijagó

Atributo: Ilha Formosa, Arquipélago Bijagó, Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século:

Ano:

Justificação da data:

Informação técnica

Matéria: Madeira, pintura e chifres de búfalo

Técnica:

Cor: Preto, branco vermelho

Descrição da cor:

Origem

Proveniência: Malan Sani - Bissau, Guiné-Bissau, dezembro 1988

Aquisição: Picardo Horta

Historial: A máscara dorsal em forma de animal é utilizada nos rituais de iniciação de jovens rapazes que compreendam a idade entre os 18 e os 27 anos, etapa designada de *Caboro*. A força descontrolada do animal aparece equiparado à desorientação juvenil dos rapazes que usam a máscara indicadora dessa força jovem que têm de ser controladas e domesticadas. Este quadro corresponde à ideia de um homem em plena posse da sua força física, mas de comportamento ainda imaturo dado que ainda não passou por todas as provas de iniciação, cerimónia essa que lhe permitirá viver uma nova existência como adulto completo e responsável capaz de suportar a família e tomar decisões na aldeia.

Dimensões

Altura (cm) 23

Largura (cm) 16

Espessura (cm) 48

Diâmetro (cm)

Incorporação

Data de incorporação:

Modalidade de

incorporação: Compra

Conservação

Estado: Regular

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador

Número:

Localização

Local: Aliança Underground Museum

Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal

Cidade: Aveiro

Região: Sangalhos

País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente

Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana

Data de início: 2010

Data de fim:

Nome da Instituição: Aliança Underground Museum

País: Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi. (1991). *Etnologia dos Bijagós da Ilha de Bubaque*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

THE BERARDO COLLECTION (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria
Arte

Categoria
Arte

Sub-Categoria
Zoomórficas

Identificação

Número de Inventário: 108-661

Denominações: Máscara dorsal em forma de animal

Outras Denominações:

Descrição:

Com a representação de um animal, a máscara dorsal em madeira que se funde sobre as cores branco e preto, está fixa, através das pernas do animal, numa base de madeira. Duas cordas mais grossas e cobertas por fragmentos de fibras encontram-se suspensas em cada lado dessa base. Estas representam as alças de suporte dorsal. No topo da sua face do animal podem ser observados dois chifres com motivos geométricos horizontais. No pescoço do animal encontra-se circundada de uma corda de fibra vegetal. A boca da animal está aberta pintada de cor vermelha.

Produção:

Bijagó

Atributo:

Ilha Formosa, Arquipélago Bijagó, Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século:

Ano:

Justificação da data:

Informação técnica

Matéria:	Madeira, pintura e chifres de búfalo
Técnica:	
Cor:	Preto, branco vermelho
Descrição da cor:	

Origem

Proveniência:	Júlia Simão- Galeria Pó di Terra
Aquisição:	A máscara dorsal em forma de animal é utilizada nos rituais de iniciação de jovens rapazes que compreendam a idade entre os 18 e os 27 anos, etapa designada de <i>Caboro</i> . A força descontrolada do animal aparece equiparado à desorientação juvenil dos rapazes que usam a máscara indicadora dessa força jovem que têm de ser controladas e domesticadas. Este quadro corresponde à ideia de um homem em plena posse da sua força física, mas de comportamento ainda imaturo dado que ainda não passou por todas as provas de iniciação, cerimónia essa que lhe permitirá viver uma nova existência como adulto completo e responsável capaz de suportar a família e tomar decisões na aldeia.
Historial:	

Dimensões

Altura (cm)	46,5
Largura (cm)	17
Espessura (cm)	35
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:	
Modalidade de incorporação:	Compra

Conservação

Estado:	Regular
---------	---------

Imagem

Tipo de registo:	
Número:	Registo fotográfico do colecionador

Localização

Local:	Aliança Underground Museum
Local específica:	Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade:	Aveiro
Região:	Sangalhos
País:	Portugal

Exposição

Tipo de exposição:	Permanente
Título da exposição:	Coleção Etnográfica Africana
Data de início:	2010
Data de fim:	
Nome da Instituição:	Aliança Underground Museum
País:	Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi. (1991). *Etnologia dos Bijagós da Ilha de Bubaque*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

THE BERARDO COLLECTION (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria

Arte

Categoria

Arte

Sub-Categoria

Zoomórficas

Identificação

Número de Inventário:

108-665

Denominações:

Máscara *Essenie*

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara em madeira de formato quadrangular que representa a cabeça de um búfalo. Esta apresenta esculpido o focinho do animal delimitado por uma pintura de cor preta e branca. Tem uma boca entreaberta com o interior em madeira, por onde surge uma pequena língua de cor vermelha. Por cima da boca demarcam-se dois orifícios que simbolizam o nariz. Por este ultrapassa uma corda que perfaz todo focinho do animal. Na extremidade superior desta são aplicados dois chifres. Os mesmos observam-se mais escuros nas suas pontas e estão fixos á cabeça do animal através de parafusos. Os dois olhos constituídos por um pedaço de vidro, são circundados por uma armação de cor branca fixos á cabeça através pequenos parafusos. A pintura de cor branca está delimitada por pequenas pinturas de cor vermelha. O pescoço acompanha a largura da cabeça e tem uma abertura retangular no centro definida por uma pintura de cor branca. No topo da cabeça observa-se uma estrela pintada de cor preta. A máscara tem

suspendido uma corrente que serviria para segurar a máscara em cima dos ombros do dançarino.

Produção:

Bijagó

Atributo:

Ilha Uracane ou Uno, Arquipélago Bijagó, Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século:

Ano:

Justificação da data:

Informação técnica

Matéria:

Madeira, pintura, chifres de búfalo, cordas e correntes

Técnica:

Cor:

Preto, branco e vermelho

Descrição da cor:

Origem

Proveniência:

Aquisição:

Historial:

Júlia Simão- Galeria Pó di Terra

A máscara *Essenie* é utilizada nos rituais de iniciação de jovens rapazes que compreendam a idade entre os 18 e os 27 anos, etapa designada de *Caboro*. A *Essenie* representa um touro selvagem que terá de ser domesticado. Por essa razão, a máscara tem o seu uso em jovens rapazes que estão prestes a entrar na última fase da iniciação. O touro *essenie* tem uma pesada e ampla cabeça, olhos de vidro e chifres naturais não muito longos. Apresenta um pescoço articulado no qual encaixa a cabeça do seu portador, sem lhe cobrir o rosto. Esta máscara é esculpida em segredo no mato e os seus portadores são escolhidos pelos homens de autoridade da aldeia. Antes da sua apresentação na dança, o seu portador é obrigado a ingerir decocções de plantas que o induzem a exteriorizar um comportamento descontrolado. Torna-se uma verdadeira prova de resistência, dados as mortes que provoca. Esta máscara é usada pelos jovens rapazes que necessitam que as suas forças sejam controladas e domesticadas. Com o objetivo de conferir pragmatismo ao objeto, o dançarino curva-se e posiciona a cabeça na direção do chão. A utilização da máscara é sempre acompanhada de uma coreografia aprimorada que exige grande esforço físico dado que, ao empregarem as máscaras os rapazes imitam o

comportamento agressivo do animal. Os olhos de vidro fosco, cortado do fundo de garrafas com o objetivo de conceder vida aos olhos do animal. O quadro ritualista onde esta se insere corresponde á ideia de um homem em plena posse da sua força física, mas de comportamento ainda imaturo dado que ainda não passou por todas as provas de iniciação, cerimónia essa que lhe permitirá viver uma nova existência como adulto completo e responsável capaz de suportar a família e tomar decisões na aldeia. As máscaras bovinas são as representações animais mais comuns entre os bijagós.

Dimensões

Altura (cm)	46
Largura (cm)	55,5
Espessura (cm)	58
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:	
Modalidade de incorporação:	Compra

Conservação

Estado:	Regular
---------	---------

Imagem

Tipo de registo:	Registo fotográfico do colecionador
Número:	

Localização

Local:	Aliança Underground Museum
Local específica:	Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade:	Aveiro
Região:	Sangalhos
País:	Portugal

Exposição

Tipo de exposição:	Permanente
--------------------	------------

Título da exposição:	Coleção Etnográfica Africana
Data de início:	2010
Data de fim:	
Nome da Instituição:	Aliança Underground Museum
País:	Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi. (1991). *Etnologia dos Bijagós da Ilha de Bubaque*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

THE BERARDO COLLECTION (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria

Arte

Categoria

Arte

Sub-Categoria

Zoomórficas

Identificação

Número de Inventário:

108-666

Denominações:

Máscara dorsal em forma de animal

Outras Denominações:

Descrição:

Com a representação de um animal, a máscara dorsal em madeira que se funde sobre as cores branca e preta, está suportada, através das pernas do animal, numa pequena base de madeira, base esta fixa a uma outra tábuia em madeira. Duas cordas mais grossas e cobertas por fragmentos de fibras encontram-se suspensas através da área inferior da tábuia de madeira. Estas representam as alças de suporte dorsal. A máscara está fixa, através das patas do animal, a uma estrutura horizontal em madeira. O animal apresenta algumas saliências no seu dorso e no lado direito do seu corpo estão pintadas as letras "SAMANGE", pintadas a cor preta sob a cor branca que perfaz o animal. No topo da sua face podem ser observados dois chifres pintados de preto, fixos ao rosto do animal por meio de pequenos parafusos. No dorso do animal encontra-se uma estrela pintada a cor preta e pormenores decorativos.

Produção:

Bijagó

Atributo:

Ilha Formosa, Arquipélago Bijagó, Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século:

Ano:

Justificação da data:

Informação técnica

Matéria: Madeira, pintura e chifres de búfalo

Técnica:

Cor: Preto, branco e vermelho

Descrição da cor:

Origem

Proveniência:

Aquisição: Júlia Simão- Galeria Pó di Terra

Historial: A máscara dorsal em forma de animal é utilizada nos rituais de iniciação de jovens rapazes que compreendam a idade entre os 18 e os 27 anos, etapa designada de *Caboro*. A força descontrolada do animal aparece equiparado à desorientação juvenil dos rapazes que usam a máscara indicadora dessa força jovem que têm de ser controladas e domesticadas. Este quadro corresponde à ideia de um homem em plena posse da sua força física, mas de comportamento ainda imaturo dado que ainda não passou por todas as provas de iniciação, cerimónia essa que lhe permitirá viver uma nova existência como adulto completo e responsável capaz de suportar a família e tomar decisões na aldeia.

Dimensões

Altura (cm) 24

Largura (cm) 18

Espessura (cm) 40

Diâmetro (cm)

Incorporação

Data de incorporação:

Modalidade de

incorporação: Compra

Conservação

Estado: Regular

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador

Número:

Localização

Local: Aliança Underground Museum
 Local específica: Em exposição nas caves do edifício principal
 Cidade: Aveiro
 Região: Sangalhos
 País: Portugal

Exposição

Tipo de exposição: Permanente
 Título da exposição: Coleção Etnográfica Africana
 Data de início: 2010
 Data de fim:
 Nome da Instituição: Aliança Underground Museum
 País: Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi. (1991). *Etnologia dos Bijagós da Ilha de Bubaque*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

THE BERARDO COLLECTION (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria

Arte

Categoria

Arte

Sub-Categoria

Zoomórficas

Identificação

Número de Inventário:

108-667

Denominações:

Máscara *Kaissi*

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara em madeira com configuração em tábua de formato triangular, a qual retrata um espadarte. A cabeça do animal figura de cor branca e apresenta um traço vertical de cor preta que percorre o centro da máscara. Este traço tem início na extremidade do triângulo e expande-se até ao outro extremo da máscara. Neste extremo encontram-se dois pequenos círculos de cor branca que retratam os olhos do peixe. Também aqui, e no prolongamento da tábua de madeira, existe uma saliência de cor preta onde se encontram fragmentos de fios de fibra suspensos. Sob o fragmento de

madeira pintado a cor branca, encontram desenhados quatros peixes (dois de cada lado do traço vertical de cor preta) e o desenho, de cor verde, do número "1994". Na extremidade do triângulo vemos representado uma placa em madeira contornada com dentes de espadarte. Na ligação desta placa ao triângulo de madeira encontram-se um conjunto de fibras.

Produção: Bijagó

Atributo: Ilha Formosa, Arquipélago Bijagó, Guiné-Bissau e Guiné

Datação

Século: XX

Ano:

Justificação da data: VOGEL, Susan. (1981). *For Spirits and Kings: African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*. The Metropolitan Museum of Art.

Informação técnica

Matéria: Madeira, pintura, dentes de espadarte e fibras

Técnica:

Cor: Branco, preto e vermelho

Descrição da cor:

Origem

Proveniência:

Aquisição: Júlia Simão- Galeria Pó di Terra

Historial: A máscara *Kaissi* em forma de espadarte é usada por jovens rapazes entre os 18 e os 27 anos, no nível *cabaro*. Esse povo possui um processo particular de socialização no qual homens e mulheres passam por complexos rituais de passagem organizados em faixas etárias. O sistema de níveis etários possibilita a divisão de deveres e de responsabilidades, de acordo com a educação e experiência. A iniciação constituía um ensinamento progressivo destinado á familiarização do jovem com as particularidades do seu corpo, num culto cerimonial envolvido em ensinamentos e aprendizagens acerca das normas que regulam a vida social Bijagó. O enorme triângulo de madeira da máscara *Kaissi* prolongado pelo rosto agressivo do animal é usado no ciclo de desenvolvimento *cabaro*. A boca do animal é esculpido na face ventral e os olhos estão localizados na parte dorsal, parte que é mais vista pela audiência quando o dançarino, confrontado pelo peso que transporta na cabeça, descansa

pousando-a no chão, mostrando aos espectadores as costas ornamentadas. Esta máscara é acompanhada por um ornamento de costas que corresponde a uma barbatana pontiaguda pintada de cores garridas.

Dimensões

Altura (cm)	125
Largura (cm)	42
Espessura (cm)	13
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:	
Modalidade de incorporação:	Compra

Conservação

Estado:	Bom
---------	-----

Imagem

Tipo de registo:	Registo fotográfico do colecionador
Número:	

Localização

Local:	Aliança Underground Museum
Local específica:	Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade:	Aveiro
Região:	Sangalhos
País:	Portugal

Exposição

Tipo de exposição:	Permanente
Título da exposição:	Coleção Etnográfica Africana
Data de início:	2010
Data de fim:	
Nome da Instituição:	Aliança Underground Museum
País:	Portugal

Bibliografia

SCANTAMBURLO, Luigi. (1991). *Etnologia dos Bijagós da Ilha de Bubaque*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria

Arte

Categoria

Arte

Sub-Categoria

Antropomórfica

Identificação

Número de Inventário:

108-667

Denominações:

Máscara *Cihongo*

Outras Denominações:

Máscara *Txihongo*

Descrição:

Máscara em verga, cartão e cortiça, pintada pelas cores vermelho, branco e preto. A face desta é coberta de cor vermelha envolta de pequenos pontos pintados de cor branca. A boca e os olhos são abertos e pintados de cor branca e preta de forma a definir o seu formato. O nariz é saliente, de formato horizontal e preto. A parte superior do rosto é envolvido de um chapéu de verga e no seu frontispício é coberto de cartão ornamentado tricolor.

Produção:

Tribo Tshokwe

Atributo:

Angola, República Democrática do Congo, Zâmbia

Datação

Século:

XX

Ano:

Justificação da data:

MARQUES, Ana Clara Guerra. (2017). *Máscaras Cokwe: a linguagem coreográfica de Mwana Pwo e Cihongo*. Angola: Kilombelombe e Lisboa: Guerra e Paz.

Informação técnica

Matéria:

Trabalho de verga, cartão, cortiça e pintura

Técnica:

Cor:

Branco, preto e vermelho

Descrição da cor:

Origem

Proveniência:

Aquisição:

Historial:

Júlia Simão- Galeria Pó di Terra

A máscara *Cihongo* ou *Txihongo* representa o antepassado masculino. *Cihongo* simboliza o poder másculo, representa soberania, autoridade e virilidade. As máscaras contemplam o espírito de antigos monarcas, títulos ou cognomes e evocam um passado de chefia aristocrata referentes á cronologia de soberanos que reinaram em territórios atualmente Angolanos, nomeadamente Ndumba II (Cihongo) e Cihongo II. O *Cihongo* pode de igual forma ser uma sugestão às coroas em metal e às *yipangula* usados pelos grandes monarcas e chefes tradicional Tshokwe. Em tempos passados, esta máscara era restrita aos chefes, filhos e sobrinhos que a utilizavam para recolher atributos em promessa de proteger espiritual e militarmente a área territorial onde cumpriam tal Ação. Na atualidade, a máscara pode ser usada por um individuo que não seja proveniente do poder no entanto, apenas hábeis e aptos bailarinos a podem vestir. Nos ritos, a máscara facial é coberta de penas de aves e de panos. A cor vermelha, branca e a cor preta da máscara estão relacionadas com as pinturas corporais que os iniciados do *mukanda*, cerimónia de iniciação masculina, faziam no decurso da cerimónia.

Dimensões

Altura (cm)

39

Largura (cm)

33

23

Espessura (cm)

Diâmetro (cm)

Incorporação

Data de incorporação:

Modalidade de

incorporação:

Compra

Conservação

Estado:

Regular

Imagem

Tipo de registo:

Registo fotográfico do colecionador

Número:

Localização

Local:

Aliança Underground Museum

Local específica:

Em exposição nas caves do edifício principal

Cidade:

Aveiro

Região:

Sangalhos

País:

Portugal

Exposição

Tipo de exposição:

Permanente

Título da exposição:

Coleção Etnográfica Africana

Data de início:

2010

Data de fim:

Nome da Instituição:

Aliança Underground Museum

País:

Portugal

Bibliografia

MARQUES, Ana Clara Guerra. (2017). *Máscaras Cokwe: a linguagem coreográfica de Mwana Pwo e Cihongo*. Angola: Kilombelombe e Lisboa: Guerra e Paz.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.

Fotografia



Classificação

Super-categoria

Arte

Categoria

Arte

Sub-Categoria

Antropomórfica

Identificação

Número de Inventário:

108-680

Denominações:

Máscara Facial

Outras Denominações:

Descrição:

Máscara oval em madeira escura que representa um rosto humano. Os olhos e a boca apresentam-se abertos. Dentro da boca é possível observar a representação de dentes. As orelhas, a boca e o nariz aparecem de forma saliente. Em cada bochecha é possível observar um pequeno motivo decorativo de formato circular. Na lateral dos olhos existem motivos geométricos de formato circular. O centro da testa está ornamentado com uma cruz. O topo da máscara está envolto de inúmeras fibras, tecido e ornamentos decorativos. As orelhas, salientes, estão ornamentadas com pequenas argolas.

Produção:

Tribo Tshokwe

Atributo:

Angola, República Democrática do Congo e Zâmbia

Datação

Século:

XX

Ano:

Justificação da data:

MARQUES, Ana Clara Guerra. (2017). *Máscaras Cokwe: a linguagem coreográfica de Mwana Pwo e Cihongo*. Angola: Kilombelombe e Lisboa: Guerra e Paz.

Informação técnica

Matéria:

Madeira, pintura, tecido, fibras e missangas

Técnica:

Cor:

Ocre

Descrição da cor:

Origem

Proveniência:

Aquisição:

Historial:

Júlia Simão-Pó di Terra

A máscara facial da etnia Tshokwe é uma *Mwana Pwo*. Esta representa uma personagem ancestral, adulta, madura, simboliza a beleza do sexo feminino. O modelo perfeito de maturidade, sabedoria e experiência é retratado por meio da encarnação de uma personagem feminina que concede a fertilidade, esperança e criação a quem a usa. A evocação dos espíritos, preferencialmente aqueles que se estabelecem como propícios á fecundidade, é estabelecida por meio da mesma. Embora a máscara *Mwana Pwo* represente uma figura feminina, estas são utilizadas por jovens do sexo masculino durante o ritual de iniciação *Mukanda*. O uso da *Mwana Pwo* acontece aquando do término da cerimónia. Nesse período os jovens rapazes aparecem na aldeia e dançam junto da comunidade de forma a celebrar a sua passagem. No rosto da máscara estão representadas escarificações correspondentes às cicatrizes de golpes finos realizados nos rituais femininos, esse designado de *Ukule*. Cada marca tem a respetiva significação: a *lumba* diz respeito ao círculo expresso nas bochechas e simboliza o sol; o *kangongo* é o traço longo no nariz; as *masoji* correspondem às lágrimas sobre os olhos, as *mitelumuna* sobre as sobrancelhas; as *mipila* são os dois traços paralelos no peito e na têmpora e o *cingelyengelye* e o motivo cruciforme na testa.

Dimensões

Altura (cm)	23
Largura (cm)	14
Espessura (cm)	8
Diâmetro (cm)	

Incorporação

Data de incorporação:

Modalidade de

incorporação: Compra

Conservação

Estado: Bom

Imagem

Tipo de registo: Registo fotográfico do colecionador

Número:

Localização

Local:	Aliança Underground Museum
Local específica:	Em exposição nas caves do edifício principal
Cidade:	Aveiro
Região:	Sangalhos
País:	Portugal

Exposição

Tipo de exposição:	Permanente
Título da exposição:	Coleção Etnográfica Africana
Data de início:	2010
Data de fim:	
Nome da Instituição:	Aliança Underground Museum
País:	Portugal

Bibliografia

BASTIN, Marie Louise (1999). *Escultura Tshokwe- Sculpture*. Porto: Faculdade de Letras.

BASTIN, Marie Louise (2003). *A antropologia dos Tshokwe e Povos Aparentados*. Porto: Faculdade de Letras.

MARQUES, Ana Clara Guerra. (2017). *Máscaras Cokwe: a linguagem coreográfica de Mwana Pwo e Cihongo*. Angola: Kilombelombe e Lisboa: Guerra e Paz.

THE BERARDO COLLECTION. (2009). *Alma Africana/African Soul*. Câmara Municipal de Lisboa. Tinta-da-china.