

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Escultura, Arqueologia e Museus
Transfigurações e Mediações Contemporâneas

Sara Navarro Condesso

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES
Especialidade de Escultura

2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Escultura, Arqueologia e Museus
Transfigurações e Mediações Contemporâneas

Sara Navarro Condesso

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES

Especialidade de Escultura

Tese orientada pela Professora Doutora Virgínia Fróis e coorientada pelo
Professor Doutor Manuel Calado

2014

RESUMO

No presente estudo, procuramos fazer uma ponte entre os processos mais remotos da produção cerâmica e a criação artística contemporânea, privilegiando a relação entre mão e matéria, no sentido do ‘saber fazer’ artesanal. Evocamos as práticas pré-históricas da produção cerâmica, a transformação, pelo poder do fogo, da maleável argila num duro e estável material. Nesse sentido, atribuímos à prática da escultura um valor cultural primordial.

A terra (argila), pela sua maleabilidade, permite-nos explorar o gesto que, associado a uma substancialidade terrestre, está na base da criação de esculturas ‘arqueologizantes’, germen da época atual. As esculturas, (re)criadas pela arte do fogo, transmitem algo de pré-histórico. Algo que evoca a arte e a cultura de outros tempos, de outros lugares, algo que nos desperta os ecos de uma terra antiga.

Propondo um salto entre milénios, o nosso trabalho responde a um fascínio pelos fragmentos arqueológicos vindos de tempos antigos, de sociedades extintas e enigmáticas. A dualidade de referências, entre o passado remoto e a contemporaneidade, funde-se num trabalho de síntese, em que as esculturas funcionam como metáfora que opera no deslocamento entre o sentido histórico das referências e o nosso imaginário.

Partindo de realidades perdidas, as formas que criamos põem o tempo presente em comunicação com passados remotos. Pela transfiguração surgem modelos primordiais, reconhecíveis, mas carregados de novas simbologias. Artefactos com significados sempre múltiplos, com sentidos construídos e reconstruídos...

PALAVRAS-CHAVE : Cerâmica | Pré-história | Arqueologia | Escultura

ABSTRACT

The aim of our study is to bridge the gap between the most remote processes of ceramics production and contemporary sculpture. Our main focus is the relationship between hand and matter, in the artisanal know-how sense. We convoke the power of fire in the production of ceramic artefacts: transforming soft and malleable clay into hard and resistant material. In this way we are connecting the art of sculpture with primeval processes of ceramics production and conferring a primordial cultural value to the practice of sculpture.

Earth (clay), due to its malleability, allows us to explore the gesture that, associated with terrestrial substance, is the basis of the creation of objects similar to archeological pieces, embryos of current times. The sculptures, (re)created by the art of fire, convey something prehistoric, something that evokes the art and culture of other times, other places, something that wakens echoes of an ancient land.

By proposing a leap between millennia, we are responding to our fascination with archaeological fragments that hail us from ancient times, from enigmatic and extinct societies. These dual references between a remote past and the contemporary are fused into a synthesis, in which the sculptures function as a metaphor operating in the displacement between the historical references and our imagination.

Based on lost realities, the forms created put present time in contact with remote pasts. Through transfiguration, primordial models arise, recognizable, but charged with new symbolism. Artefacts with multiple significances with constructed and reconstructed meanings...

KEYWORDS: Ceramic | Prehistory | Archaeology | Sculpture

À Faculdade de Belas-Artes, a Lisboa.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Professora Virgínia Fróis e ao meu coorientador Professor Manuel Calado, pela permanente disponibilidade para me acompanharem e pelo privilégio de poder usufruir das suas, complementares, experiências e saberes, que espero ter sabido merecer.

À Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, por ter aprovado e acolhido o projeto e à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, pelo indispensável apoio financeiro.

Ao Museu Geológico de Lisboa, pelo apoio ao estudo da sua coleção de cerâmica arqueológica e ao Instituto Arqueológico Alemão de Madrid, pelo acesso que me permitiu à sua excelente biblioteca.

Ao Museu de Portimão e à Direção Regional de Cultura do Algarve que, em época de crise, não deixaram de apostar na cultura e no património e me proporcionaram a realização das exposições individuais *Formas de Terra e Fogo* e *Do Magma às Estrelas*. Um especial agradecimento ao Dr. José Gameiro, à Dr.^a Dália Paulo e ao Dr. Rui Parreira.

Por muitas e boas razões, aos amigos e antigos colegas do Museu de Portimão e do Centro Interpretativo dos Monumentos Megalíticos de Alcalar, que, sempre presentes e disponíveis, colaboraram ativa e entusiasticamente nas várias fases deste projeto.

À minha família, à tia Clara, à Teresa, ao Heleno, à minha mãe e ao meu pai, por me terem incentivado e por todo o apoio que me deram para levar em frente este projeto. E finalmente, mais do que um agradecimento, uma permanente gratidão, ao Zé Maria e ao Ricardo pela disponibilidade constante, incentivo, apoio e ajuda inestimáveis.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

<i>Um doutoramento teórico-prático</i>	3
<i>Arqueologia, porquê?</i>	9
<i>Objetivos</i>	10
<i>Metodologia</i>	12
<i>Síntese dos capítulos</i>	14

ENQUADRAMENTO TEÓRICO

A Prática Artística na Investigação Arqueológica Objetividade e Criatividade

<i>Uma Arqueologia Interpretativa</i>	15
<i>Arte e Arqueologia – uma convergência de olhares</i>	18
<i>Arte e Arqueologia – um encontro com passado</i>	20
<i>Arte e Arqueologia – um cruzamento de fronteiras</i>	23

CAPÍTULO I

Ressonâncias Ecos de uma terra antiga

<i>Cerâmica na Arqueologia – uma arte pioneira</i>	29
<i>Cerâmica na Antropologia – uma arte feminina</i>	47

CAPÍTULO II

Formas de Terra e Fogo

Fogo, Ar, Água, Terra; Terra, Água, Ar, Fogo

<i>Contexto Tecnológico.....</i>	<i>55</i>
<i>Obtenção e preparação da matéria-prima</i>	<i>55</i>
<i>Manufatura.....</i>	<i>58</i>
<i>Modelação.....</i>	<i>58</i>
<i>Acabamento.....</i>	<i>65</i>
<i>Decoração.....</i>	<i>65</i>
<i>Secagem.....</i>	<i>68</i>
<i>Cozedura</i>	<i>68</i>
<i>Contexto Pedagógico.....</i>	<i>80</i>
<i>A olaria em Trás di Munti, Cabo Verde</i>	<i>81</i>
<i>Oficinas.....</i>	<i>87</i>

CAPÍTULO III

Do Magma às Estrelas

Elogio das coisas simples e antigas

<i>Cerâmica na Arte – objetos do passado, objetos de hoje.....</i>	<i>94</i>
<i>Contexto Expositivo</i>	<i>117</i>
<i>Formas de Terra e Fogo.....</i>	<i>117</i>
<i>Ressonâncias.....</i>	<i>125</i>
<i>Do Magma às Estrelas.....</i>	<i>128</i>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

<i>Prática Artística – uma forma de investigação.....</i>	<i>137</i>
---	------------

BIBLIOGRAFIA	144
---------------------------	------------

ANEXOS	153
---------------------	------------

INTRODUÇÃO

Um doutoramento teórico-prático

A presente investigação desenvolve e experiencia a tese de que os objetos cerâmicos ancestrais podem ser entendidos como uma metáfora do corpo e que a sua própria produção se tornou, em muitas culturas, símbolo privilegiado do próprio homem e da sua cosmovisão.

Trata-se de um trabalho de carácter assumidamente teórico-prático, que ambiciona contribuir para o aprofundamento de duas temáticas inter-relacionadas: o estudo da produção cerâmica pré-histórica e a investigação/experimentação do uso das suas técnicas, temáticas e simbologias no contexto da escultura contemporânea.

Desenvolvemos esta investigação, por consequência, em duas vertentes distintas e complementares: uma vertente teórica, de investigação científica e pesquisa bibliográfica, e uma vertente prática, de criação e produção artística.

É um estudo estruturado neste modelo bipartido, em que as dimensões teórica e prática assumem valor e impacto equiparados. Propomo-nos, estabelecendo uma interação dinâmica entre a investigação arqueológica e a produção artística, criar objetos escultóricos evocadores de formas da cerâmica pré-histórica, autonomizando-se e afirmando a sua individualidade e originalidade pelas alterações de escala praticadas, por uma manipulação original dos esquemas decorativos e pela rutura com a funcionalidade.

Na linha dos que têm reconhecido um papel de destaque à prática artística no debate arqueológico como possível meio de interpretação da cultura material arqueológica e da própria experiência humana no passado remoto (Renfrew, 2006), e igualmente adotando os artefactos e a cultura material como objetos de comunicação não verbal que refletem a experiência humana (Tilley, 1989), enveredamos por um trilha complexo de procura de significados através não só da pesquisa teórica, mas também da produção efetiva de objetos e da sua exposição e apresentação a um público especializado e ao público em geral.

Pretendemos nestes objetos de terracota, realizados pela técnica da manufatura cerâmica pré-histórica, evidenciar a prática de uma exploração criativa e investigadora da relação entre a mão e a matéria, no sentido do ‘saber fazer’ artesanal e ancestral. Ambicionamos com a sua criação enriquecer o olhar científico lançado sobre os objetos arqueológicos, iluminando-o com uma experiência subjetiva de autor e proporcionando a sua (re)interpretação estética, materializada num *corpus* de esculturas cerâmicas e documentos fotográficos, que ganham deste modo um peso específico totalmente equiparado à produção teórica.

O olhar do artista, debruçado sobre os vestígios materiais provenientes de sítios arqueológicos, é naturalmente diferente do olhar do arqueólogo, metodologicamente mais direcionado para as questões tipológicas e cronológicas. O olhar do artista, através da própria prática artística, procura entrar nos gestos dos produtores, recriá-los e senti-los como seus, entrar nos pensamentos e nas motivações que estão por trás de cada gesto, investigar e experienciar a função simbólica dos artefactos produzidos.

O código linguístico, pela sua especificidade, nem sempre tem capacidade para comunicar a totalidade e complexidade das impressões sensoriais que constroem a nossa experiência da materialidade.

Trata-se de um olhar que vai além da linguagem escrita utilizada habitualmente nas abordagens académicas, configurando uma materialização das ideias através de um processo criativo que pode, assim, permitir-nos um envolvimento mais direto com a cultura material, expandindo a consciência dos materiais e explorando novas abordagens interpretativas.



Fig. 1 *O primeiro olhar*. Museu Geológico de Lisboa. Fotografia R. Soares (2010).



Fig. 2 *Fragments de uma história incompleta*. Reservas do Museu Geológico de Lisboa (2010).

Deste modo, interessamo-nos aqui particularmente pelo papel do artista como participante ativo nos processos de interpretação e de comunicação ligados ao conhecimento científico, pela prática artística enquanto investigação. O artista metamorfoseia-se em investigador que dá corpo às suas próprias visões e ideias através das obras criadas.

Por outro lado, esta produção artística interpretativa e experimental (a prática artística vive da negociação constante entre materiais e tecnologias e o mundo imaterial das ideias e dos significados – Hodder, 2002) permite e incentiva, por sua vez, nos observadores, uma multiplicidade de perspectivas e interpretações, facto este que está inteiramente contido no conjunto das nossas motivações.

Neste sentido, a organização de oficinas e de exposições, levada a cabo ao longo deste percurso, faz também ela parte integrante do *corpus* do trabalho, conferindo-lhe a dimensão de uma partilha de subjetividades que claramente o enriquece e anima, no sentido de lhe conferir como que uma vida própria em cada um dos observadores.

Pensamos que este trabalho artístico suscita então novas abordagens no domínio da arte contemporânea e novos olhares e perspectivas relativamente aos objetos cerâmicos estudados, permitindo que se abram caminhos inovadores de reinterpretação e valorização do património arqueológico.

Procuramos, deste modo, contribuir para uma visão abrangente sobre a produção cerâmica pré-histórica, encontrar o seu espaço na teoria da arte e mostrar a potencial relevância do seu estudo numa produção artística contemporânea. Em termos científicos e artísticos, este estudo adquire especial relevância pela sua multidisciplinaridade, na medida em que propicia um original encontro de saberes entre a investigação arqueológica (abordada num cariz teórico) e a escultura (mais enfocada na prática artística).

Esta conexão entre arte e arqueologia parece-nos configurar uma forma de abordagem extremamente fértil, tanto para uma arqueologia interpretativa como para a arte contemporânea. A partir desta investigação sobre os possíveis pensamentos, decisões, motivações e ideias existentes por trás de cada objeto, envolvendo a reprodução dos

respetivos processos tecnológicos, poderão ser (re)encontradas e trilhadas novas linguagens plásticas e novas direções para a arte contemporânea, assim como poderá ser enriquecido e investido de uma outra espessura o olhar científico do arqueólogo.

Ao longo de todo este processo, e enquadrada na vertente teórica do trabalho nos campos da investigação em arte e em arqueologia, desenvolvemos ainda ampla participação em congressos internacionais com comunicações e respetivas publicações. Salientamos, neste âmbito, a comunicação “Shaping the Past: Art and Archaeology, Archaeology and Art” no *II International Congress of Pottery Studies* (Universidade de Granada, 2013); a comunicação “Encontros: Arte como Arqueologia, Arqueologia como Arte” no *Colóquio Internacional Artes e Ciências em Diálogo* (Universidade do Algarve, 2013); a comunicação “Arte, Arqueologia e Museus: Correspondências e Mediações Contemporâneas” no *Vox Musei Congresso Internacional Arte, Património e Museus* (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa).

Em suma, as duas vertentes desta nossa investigação, a teórica e a prática, embora tendo cada uma delas peso específico próprio, estruturam-se e evoluem dialeticamente, conduzindo a um almejado recíproco e original enriquecimento que abre novos horizontes e perspectivas em ambas. Esta é verdadeiramente a intenção última da escolha do tema. É indubitavelmente a grande ambição subjacente ao trabalho realizado.

Arqueologia, porquê?

O cargo exercido, entre 2006 e 2008, como Técnica Superior de Artes Plásticas no Museu de Portimão, colocou-nos em grande proximidade com o trabalho de uma equipa de arqueologia, com a qual desenvolvemos uma prática de colaboração, fazendo emergir questões relacionadas com a produção cerâmica pré-histórica e, naturalmente, questões relacionadas com a técnica, com a possível relação forma/função e com o valor simbólico, relacionado com aspetos formais e decorativos.

Estes temas suscitaram motivação e desenvolvimento de investigação teórica, propiciando experiência prática dentro da tecnologia no que respeita à criação de réplicas de peças arqueológicas, experimentação de pastas cerâmicas, técnicas de modelação e de cozedura.

Neste âmbito, fomos percebendo todo um campo de investigação em que poderíamos dar um contributo inovador à perspetiva que se foi construindo, no campo da arqueologia, sobre estes objetos da pré-história, associando-lhes um trabalho de pesquisa na produção artística contemporânea, tentando estabelecer pontes entre a produção artística, a cerâmica tradicional e as cerâmicas pré-históricas.

Assim, a opção por este tema prendeu-se com a vontade de aprofundar assuntos de interesse pessoal e profissional na área da produção artística e, ao mesmo tempo, contribuir para áreas de investigação académica.

Em termos científicos e artísticos, este estudo distingue-se, sobretudo, pela sua transdisciplinaridade, na medida em que propicia um cruzamento de saberes entre a produção artística e a investigação arqueológica e etnográfica, sobretudo nas questões técnicas.

Com esta investigação, procuramos não só contribuir para uma visão alargada sobre a produção cerâmica pré-histórica, como também encontrar o seu espaço na teoria da arte e mostrar a relevância do seu estudo numa possível produção artística contemporânea.

Objetivos

O grande objetivo desta investigação é o estudo e a exploração da potencialidade da criação artística na área da escultura a partir do cruzamento de três áreas: a) a investigação arqueológica sobre a cerâmica pré-histórica; b) a experimentação das técnicas etnográficas de produção cerâmica; c) a investigação teórica e prática no contexto da escultura contemporânea.

O estudo de cerâmicas arqueológicas interessa-nos na medida em que, a partir delas, é possível recolher um conjunto de aspetos tecnológicos, morfológicos e simbólicos que podem, a nosso ver, ser aplicados, com interesse, à produção de escultura contemporânea. Partindo de exemplos concretos de cerâmicas da coleção arqueológica do Museu Geológico (Lisboa), procurámos explorar alguns dos aspetos e problemáticas relacionados com a produção, funcionalidade, estilo e dimensão simbólica das cerâmicas pré-históricas.

É nosso objetivo analisar os processos técnicos (desde a extração da matéria-prima até à cozedura, passando pelo tratamento da pasta, modelação, tratamento das superfícies e decoração), a morfologia (repertório de formas e sistemas decorativos) e também a simbologia (questões artísticas, rituais, mágicas, cosmológicas e sociais) do fabrico e utilização das cerâmicas pré-históricas. Neste sentido, realizámos, a partir de descrições históricas e etnográficas da produção de cerâmica, repetições experimentais desse mesmo processo, para o aplicar na produção de trabalho escultórico contemporâneo, o nosso principal desafio.

Procurámos contribuir para a promoção de uma ligação entre a arqueologia e a escultura no que respeita ao desenvolvimento da teoria, da técnica e da (re)criação.

Com uma componente teórica de investigação arqueológica na sua relação com a escultura, complementada por uma parte prática de domínio da tecnologia cerâmica, a presente investigação pretende reabilitar a produção cerâmica pré-histórica como prática artística.



Fig. 3 *O Museu dos museus*. Museu Geológico de Lisboa. Fotografia R. Soares (2010).

Metodologia

Ao nível da metodologia, realizámos diversas visitas a museus da Península Ibérica, com coleções arqueológicas de referência, de entre os quais se destacam, o Museu Nacional de Arqueologia Lisboa, o Museu Geológico de Lisboa, o Museu Arqueológico do Carmo de Lisboa, o Museu Nacional de Arqueologia de Madrid, o Museu Arqueológico de Sevilha, o Museu Arqueológico de Córdoba e o Museu de Cádiz.

A pesquisa bibliográfica centrou-se na caracterização arqueológica da cultura material cerâmica e em estudos etnoarqueológicos sobre as técnicas tradicionais, as formas e os significados da produção cerâmica. Neste âmbito, recorreremos, para além das bibliotecas nacionais, ao Instituto Arqueológico Alemão de Madrid, uma vez que aí se encontra sediada a mais completa biblioteca de arqueologia da Península Ibérica. Investigámos, também, no campo da teoria e da prática arqueológica e artística, a forma como alguns arqueólogos e artistas contemporâneos desenvolvem discursos de convergência entre arte e arqueologia.

O trabalho prático teve como base a observação da coleção de cerâmicas do Neolítico Antigo da Gruta da Furninha (Peniche), presente no acervo arqueológico do Museu Geológico de Lisboa. Adotámos esta coleção pela sua relevância museológica, pelo seu significado do ponto de vista da morfologia, pelo seu bom estado de conservação e pela riqueza das suas decorações. Fatores que têm feito desta coleção alvo de estudo por parte da investigação arqueológica, uma mais-valia para o nosso trabalho.

Ainda em termos metodológicos, procurámos, a partir de descrições etnográficas de ceramistas tradicionais, realizar repetições experimentais dos processos descritos, para os aplicar na produção de trabalho escultórico contemporâneo. Consideramos importantes os paralelos etnográficos e os estudos etnoarqueológicos, pois podem contribuir para uma melhor compreensão dos processos de fabrico de cerâmica pré-histórica, assim como das representações simbólico-rituais envolvidas tanto na tecnologia de produção como na utilização, reutilização e deposição votiva das cerâmicas.



Fig. 4 Os museus de arqueologia e a sugestão de um fabuloso tempo ancestral.

Síntese dos capítulos

O presente estudo estrutura-se em duas partes fundamentais: a primeira apresenta a investigação teórica no âmbito da temática em foco (Enquadramento Teórico e Capítulo 1) e a segunda apresenta o trabalho prático realizado no âmbito da pesquisa (Capítulos 2 e 3).

O enquadramento teórico revê a literatura mais relevante sobre a atual relação entre arte e arqueologia e investiga, no campo da prática artística, a forma como artistas contemporâneos utilizam processos paralelos aos da arqueologia ou desenvolvem discursos artísticos de convergência com a arte pré-histórica.

O primeiro capítulo percorre as questões rituais, mágicas e cosmológicas associadas à simbologia do fabrico e da utilização das cerâmicas pré-históricas. É neste capítulo que se apontam as questões teóricas consideradas mais relevantes para a prática artística, apresentada na segunda parte da investigação.

O segundo capítulo, de carácter eminentemente prático, é dedicado à experimentação e tentativa de apropriação da tecnologia de produção cerâmica pré-histórica, com o objetivo de aplicar na produção de escultura contemporânea, um dos nossos principais desafios.

O terceiro capítulo documenta a componente de prática artística da nossa investigação e apresenta, também, referências a autores e a obras que, no contexto da escultura contemporânea, utilizam a terra (argila) como matéria-prima, como base de trabalho e de teorização. Este capítulo documenta ainda as exposições *Formas de Terra e Fogo* (2012), *Ressonâncias* (2012) e *Do Magma às Estrelas* (2012), ações que concorrem para a aplicação e divulgação da presente investigação.

O texto encerra com um capítulo dedicado às considerações finais, acompanhadas de sugestões para desenvolvimentos futuros. Complementando o presente estudo, este último capítulo faz um breve balanço final, em que enuncia os princípios comuns à prática artística e à investigação teórica no âmbito do presente trabalho.

ENQUADRAMENTO TEÓRICO

A Prática Artística na Investigação Arqueológica

Objetividade e Criatividade

Uma Arqueologia Interpretativa

Em termos teóricos, este estudo centra-se nos pressupostos filosóficos da arqueologia interpretativa e da fenomenologia da percepção. A partir do exame da interação entre objetos e pessoas, exploramos a potencialidade do investigador enquanto intérprete e produtor de sentidos. Ao interpretar o lado humano da cultura material arqueológica, procuramos refletir sobre os processos cognitivos das civilizações passadas. À luz dos desenvolvimentos filosóficos do pensamento pós-moderno, interessa-nos particularmente a nossa visão individual sobre os objetos e sugerimos a experiência dos sentidos como metodologia de investigação.

“[Phenomenology] is a philosophy for which the world is always ‘already there’ before reflection begins – as an inalienable presence; and all its efforts are concentrated upon re-achieving a direct and primitive contact with the world, and endowing that contact with a philosophical status... It also offers an account of space, time and the world as we ‘live’ them.”

(Merleau-Ponty, 1962: 7)

A arqueologia interpretativa caracteriza-se não só por um incentivo à diversidade de abordagens teóricas e métodos de investigação (entre os quais se inclui a prática artística), como também por uma positiva aceitação da falta de consenso e incerteza sobre uma série de pontos de vista comumente aceites no seio das suas tradições académicas.

No âmbito do alargado debate entre os métodos de investigação das ciências naturais e das ciências sociais, a arqueologia interpretativa vem questionar o alcance da aplicação de métodos positivistas, característicos das ciências exatas, ao contexto histórico-social da arqueologia (West, 1996: 82-88).

Rompendo com a cientificidade, por vezes excessiva e limitadora, de algumas correntes mais positivistas do pensamento arqueológico, a arqueologia interpretativa tem vindo a questionar a própria objetividade e neutralidade da investigação sobre o passado humano. Ian Hodder, um dos primeiros proponentes desta abordagem, incentiva ao debate e à reflexão crítica dentro da própria arqueologia e critica o seu conservadorismo em relação a outras disciplinas correlatas, entre elas, em especial, a antropologia (Hodder, 1986: 3).

“Causes in the form of events, conditions and consequences (intended and unintended) in the world, cannot have social effects except via human perception and evaluation of them.”

(Hodder, 1986: 13)

Michael Shanks e Christopher Tilley, dois dos principais defensores da abordagem interpretativa, salientam que é mais importante para a investigação colocar questões do que chegar a respostas absolutas, no processo de estudo, interpretação e comunicação do passado humano. Opondo-se à adoção de métodos excessivamente científicos – pela sua incapacidade de lidar com os aspetos simbólicos da mediação entre pessoas e objetos, entre sociedade e cultura material –, defendem que o questionar das noções de autenticidade científica possibilita à arqueologia estudar, à luz da interpretação dentro de um contexto atual, as motivações emocionais e os comportamentos não-rationais das sociedades passadas.

“We embrace a contradictory and fluid past which, even if not simple, will be intelligible.”

(Shanks, 1992: 265)

Com base no conceito de ‘agência’ – a capacidade que os objetos materiais têm de desencadear pensamentos e ações (Tilley, 2007: 19) – a arqueologia tem procurado superar a aparente dicotomia entre mente e mundo material. Nas últimas décadas, os arqueólogos interpretativos têm alargado a sua metodologia à experiência fenomenológica do investigador que, a partir da experimentação sensorial dos materiais e dos contextos arqueológicos, percebe e pensa através do corpo.

Aventurando-se para lá do registo e da explicação dos vestígios da cultura material deixados por sociedades passadas, a arqueologia interpretativa tenta aproximar-se, cada vez mais, da componente imaterial ou conceptual das sociedades, das suas formas de pensamento e dos processos de criação de significados.

“(…) remembrance is a process made apparent to the experiencing subject by the continual and dynamic encounter between the subject and the material world he or she inhabits rather than an abstract and dispassionate transaction between the external world and the mind.”

(Jones, 2007: 26)

Pensamos que a maneira como refletimos sobre as sociedades, a partir dos seus vestígios materiais, deve superar, tanto quanto possível, as perspetivas exclusivamente funcionalistas e de estudos quantitativos, para se centrar em questões de ordem simbólica. Situado entre arte e arqueologia, o presente estudo debate-se com o conceito de criatividade e afasta-se de análises estritamente científicas da cultura material arqueológica. Questionamos a validade do conhecimento generalizável para, no âmbito de uma ‘arqueologia dos sentidos’, nos aproximarmos de uma interpretação individual de determinados aspetos com os quais procuramos estabelecer uma conexão pessoal.

A partir da constatação de que artistas e arqueólogos prestam, atualmente, cada vez mais atenção ao respetivo trabalho de uns e de outros, propomos explorar a forma como a arte contemporânea – e em particular o nosso trabalho – se pode encaixar no projeto arqueológico de estudo, compreensão e comunicação do passado humano.

O diálogo, histórico e permanente, entre artistas e arqueólogos e a, cada vez mais comum, colaboração de artistas nos projetos de investigação arqueológica leva-nos a questionar a natureza desta relação, o *status* do artista para a arqueologia e o interesse dos arqueólogos na prática artística.

Arte e Arqueologia – uma convergência de olhares

Ao longo da história, é comum encontrarmos artistas que se inspiraram na arqueologia ou que encontraram afinidades entre os processos criativos e os processos de trabalho da arqueologia. Nos últimos dez ou quinze anos, tornou-se frequente, especialmente no Reino Unido, encontrar arqueólogos que procuram no trabalho de artistas contemporâneos fontes de informação interpretativa.

Em *Figuring it Out – The Parallel Visions of Artists and Archaeologists* (2006), Colin Renfrew, professor de arqueologia na Universidade de Cambridge e uma das figuras mais destacadas da arqueologia contemporânea, propõe uma convergência entre arte e arqueologia, investigando de que forma podem as questões levantadas pela prática artística contemporânea fornecer um contributo para a investigação arqueológica.

O seu argumento é a existência de uma semelhança entre processos artísticos contemporâneos de intervenção no espaço e a interpretação de marcas de ações deste género na investigação arqueológica. Desta forma, Renfrew explora a possibilidade de uma visão paralela de artistas e arqueólogos, numa convergência rumo à compreensão do mundo material.

A tese central de Renfrew é que existe uma possível analogia entre a posição do observador, que vê uma obra de arte contemporânea pela primeira vez, e o arqueólogo que escava conjuntos de artefactos do passado. Ambos procuram o sentido daquilo que veem.

“(…) central thesis that there is an apparent analogy between the position of the observer, the gallery-goer who sees such works for the first time, and the archaeologist, who has excavated assemblages of artefacts from the past and has to make some kind of sense out of them.”

(Renfrew, 2006: 20)

Centrando-se na obra de Richard Long, Renfrew procura uma maior compreensão da tendência neolítica para alterar a paisagem, construindo grandes monumentos de terra e de pedra. O sentido da obra de Richard Long reside naquilo que o observador experiencia. Toda a produção do autor é o resultado da sua interação com o espaço; a sua obra pode ser entendida como um manifesto existencial. Cada uma das suas criações transforma-se, pelo seu efeito sobre o observador, numa declaração da existência humana. A obra de Long, pela questão da ‘marca humana’, ecoa ou repete algumas das mais antigas expressões conhecidas da atividade humana.



Através da obra de Long, Renfrew vê mais claramente os objetos pré-históricos como trabalhos deliberados e intencionais que envolviam os direitos sobre a terra, e que tornam a presença dos seus construtores reconhecida, aceite e lembrada.

Estes aspetos são-nos comunicados através da nossa própria experiência, tanto como a partir daquilo que vemos e sentimos na galeria quando contemplamos o trabalho de Long, quanto a partir do que vemos e podemos sentir numa colina com presença pré-histórica.

“I find Richard Long’s work to be very exciting. It provokes me to think about time, and time is a very archaeological concept. In addition, Long’s work is about traces and actions, and these are similarly archaeological topics of study and contemplation.”

Fig. 5 Richard Long, *A line made by walking*, 1967.

(Bailey, 2008: 4)

Ainda que ciente das diferenças culturais, intencionais e simbólicas, Renfrew pensa que o encontro entre a arte contemporânea e a arqueologia pode promover novas especulações sobre as funções das construções megalíticas: a experiência do observador de arte é, de facto, muito similar à do arqueólogo, ambas se fundam no encontro com criações materiais, assumindo através delas um papel ativo de interpretação.

Arte e Arqueologia – um encontro com passado

As sobreposições entre arte pré-histórica e arte contemporânea não são, no âmbito da teoria da arte, uma ideia recente. Em *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory* (1983), a crítica de arte norte-americana Lucy Lippard chama a atenção para algumas ressonâncias neste âmbito. Numa estratégia de comparação genealógica, Lippard enfatiza as semelhanças e traça conscientes paralelos onde os artefactos e monumentos pré-históricos são sinónimos de algumas práticas da arte contemporânea, nomeadamente da *land art* e da *performance*.



Por exemplo, a partir das séries *Rupestrian Sculptures*, em que Ana Mendieta demarca o contorno esquematizado do seu próprio corpo em diferentes suportes naturais (uma espécie de ‘esculturas rupestres’ ao mesmo tempo contemporâneas e primitivas no seu feroz simbolismo feminino), Lippard encontra interessantes conexões entre a fertilidade e a antropomorfização da terra como corpo feminino.

Fig. 6 Ana Mendieta, *Guanaroca, (First Woman)* da série *Rupestrian Sculptures*, 1981.

Segundo este ponto de vista, a arte contemporânea pode estar a recuar, constituindo-se em última instância numa estrutural reversão das fases mais primitivas do desenvolvimento humano, que precedem a sublimação do fazer dos objetos, retornando diretamente aos nossos corpos e experiências pessoais. Os artistas (qual xamãs) podem

ter o poder de afastar as pessoas dos objetos de sublimação (substituição) e de as aproximar das memórias ancestrais do corpo.

“Art itself must have begun as nature – not as a imitation of nature, nor as formalized representation of it, but simply as the perception of relationships between humans and the natural world. Visual art, even today, even at its most ephemeral or neutralized, is rooted in matter. Transformation of and communication through matter – the primitive connection with the substance of life, or *prima materia* – is the rightful domain of all artists.”

(Lippard, 1983: 40)

Na mesma linha de Renfrew, Lippard também defende que, como um arqueólogo, o observador de arte contemporânea deve reunir informação residual não só sobre o artista como também sobre a sua própria experiência pessoal como observador, a fim de tentar compreender plenamente a obra.

“(…) weaving together ideas and images of very different cultures by making one metaphor for the other and vice versa.”

(Lippard, 1983: 2)

Num impulso ‘primitivista’ da modernidade, Lippard procura afinidades formais entre a obra de arte e o objeto arqueológico. Temáticas como o feminismo e o ritual, ou o tempo, os mapas e as viagens, são exploradas pela autora como elo de ligação entre pré-história e arte contemporânea. O texto de Lippard consiste num evidente exemplo de junção de artefactos arqueológicos com arte contemporânea, numa espécie de catálogo, em que o ‘primitivismo’ não é apenas uma fonte de experimentação, mas talvez um *continuum* cognitivo.

“As I wrote this book, I found that the bits and pieces of individual and communal beliefs I was weaving together applied unexpectedly often to my own life and work. Like the artists and perhaps like the ancient peoples I was writing about, I found the cumulative powers of my myth entered my daily round (…)”

(Lippard, 1983: 7)

O ‘primitivismo’, na forma de ‘arte etnográfica’, surgiu como um dos mitos fundadores da arte moderna e acabou por ter uma profunda influência na relação entre arqueologia, arte e antropologia. Foi marcado pelo encontro, no início do século XX, de artistas, como Pablo Picasso, com as esculturas de África, da Ásia e das Américas, patentes no Museu de Antropologia do Trocadero, em Paris. Este encontro culminou com a exposição ‘*Primitivism*’ in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* no *Museum of Modern Art* de Nova Iorque, em 1984. Esta exposição apresentou ao público uma série de semelhanças formais entre as obras dos pioneiros modernistas – entre outros, Pablo Picasso, Georges Braque, Max Ernest e Henry Moore – e peças de ‘arte etnográfica’.

Desta exposição, assim como da sua precedente *Arts Primitifs dans les Ateliers d’Artists* no *Musée de l’Homme* em Paris (1967), resultou uma vasta crítica literária por parte da antropologia, em torno da universalidade do conceito de arte, levantando questões sobre a classificação de ‘arte etnográfica’ ou antropológica e sobre a sua complicada relação com os cânones clássicos da arte ocidental.

Com algumas semelhanças com a relação entre arte e antropologia, iniciada pelos pioneiros modernistas no início do século XX, as fronteiras entre arte contemporânea e arqueologia têm vindo a tornar-se, nos nossos dias, cada vez mais instáveis e permeáveis, começando esta situação a estar muito presente na própria teoria arqueológica.

Segundo os prévios desenvolvimentos da relação entre arte e antropologia – à imagem de *O Artista como Etnógrafo* (1996), de Hal Foster – na presente investigação procuramos explorar o papel do artista como intérprete da cultura material arqueológica.

Se, no ensaio *Figuring it Out – The Parallel Visions of Artists and Archaeologists* (2006), Renfrew evoca, de forma algo romântica, a figura do artista como génio criativo que tenta responder às grandes questões “What are we? Where do we come from?”, Lippard, por seu lado, como artista e crítica de arte, evoca, numa perspetiva centrada em aspetos mais formais do que simbólicos, o ‘primitivismo’ como argumento principal para a união entre arte e arqueologia (Rea, 2011: 21).

Em *Sculpture in the Expanded Field* (1985), Rosalind Krauss discute a genealogia ontológica do objeto artístico e critica os movimentos da história da arte que tentam aproximar escultura e arqueologia segundo a lógica do ‘primitivismo’. Na mesma linha de Krauss, defendemos que não deve ser a genealogia milenar a legitimar a escultura contemporânea. No entanto, ao contrário da autora, que coloca em esferas completamente distintas escultura e arqueologia, consideramos que ambas têm muito a oferecer uma à outra se associadas de forma correta (Rea, 2011: 19). Sublinhando que esta relação não pode simplesmente – ou unicamente – ser reflexo das semelhanças visuais entre o arcaico e as práticas da escultura contemporânea, sugerimos uma afinidade que, opondo-se à lógica ‘primitivista’ de Lippard, não atua pela justaposição formal, antes se manifesta numa contínua interação.

Neste sentido, entendemos que, às mais imediatas relações de colaboração e reciprocidade entre arte e arqueologia, podem suceder-se interações muito mais complexas, em que ambas as disciplinas tratam os mesmos temas e adotam as atitudes e os métodos de trabalho uma da outra.

Arte e Arqueologia – um cruzamento de fronteiras

Da galeria ao museu, passando pelo gabinete de curiosidades, surge na Renascença a motivação para o colecionismo que, mais tarde, acaba por dar origem à arqueologia enquanto disciplina sistemática e científica. Os Gabinetes de Curiosidades, que proliferaram em todo o continente europeu do século XVI ao século XVIII – onde se misturam artefactos de todos os tipos, da Antiguidade e dos novos mundos, com espécies naturais, sem nenhuma distinção entre ambos – forneceram os acervos dos primeiros museus modernos, onde os objetos de



maravilhamento e de curiosidade ganham um novo estatuto e passam a objetos de conhecimento, separando-se, a partir do século XIX, as coleções entre os museus de arte e antiguidades, e os museus de história natural.

No projeto *Tate Thames Dig* (1999), o escultor Mark Dion, assume – ao escavar, colecionar, classificar e expor – o papel de arqueólogo e museólogo. Num conjunto de imponentes vitrinas repletas de artefactos,

Fig. 7 Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999.

convenientemente selecionados,

processados, classificados e legendados, Dion apresenta, na Tate Gallery, o resultado da escavação arqueológica, conduzida por ele próprio, nas margens do rio Tamisa.

Na primeira fase do projeto *Tate Thames Dig* podiam ver-se, no espaço exterior da Tate Gallery, três tendas, abertas à audiência, onde grupos de voluntários, vestidos a rigor com batas brancas, limpavam e selecionavam os achados (fragmentos de cerâmica, restos de ossos, pedaços de vidro) que Mark Dion classificava, ao mesmo tempo que procediam aos trabalhos de conservação.

Com uma dimensão performativa – onde o primeiro ato é a escavação dos detritos de um sítio específico, o segundo é a limpeza e a classificação, enquanto o terceiro consiste na exposição dos achados em vitrinas, que lembram os antigos gabinetes de curiosidades – neste projeto, tal como na generalidade da sua obra, Mark Dion questiona os tradicionais sistemas científicos de classificação da cultura material.

O primeiro encontro criativo de Dion com a arqueologia deu-se, em 1996, com *History Trash Scan*, em que o artista conduziu uma pequena escavação em Perugia (Itália), classificando os achados. A esta seguiu-se em 1997-98 *Raiding Neptune's Vault*, em que Dion usa vestígios materiais proveniente das dragagens de Veneza, que seleciona e classifica de forma meticulosa e expõe na Bienal de Veneza.

A forma de selecionar e expor de Dion resulta de um meticoloso processo de recolha, conservação, classificação e instalação. O resultado é coerente, interessante e bom de observar. No entanto, estes paradoxais trabalhos convidam ao exame e levantam questões: será real, verdadeiro? Parece arqueologia, mas será? Dion é artista e o trabalho é exposto na Tate Gallery, será arte? Pode ser arte, mas é arqueologia?

Pensamos que este tipo de apropriações artísticas dos conteúdos e dos métodos da arqueologia na arte contemporânea são modos de investigação tão legítimos como a escrita, a fotografia e o desenho, já reconhecidos academicamente.

Estas apropriações são um desafio para o projeto da arqueologia enquanto método privilegiado e acadêmico de tratar os fenômenos culturais passados e propõem responder-lhe com arqueologias do mundo da arte contemporânea nos limites do seu potencial para a crítica cultural.

A arte caracteriza-se, hoje, pela sua natureza múltipla ou expandida, com uma dimensão crítica e utópica, cuja prática se integra noutros domínios mais amplos da vida, tornando-se cada vez mais cultural e socialmente relevante. A exploração das formas de ver, sentir, perceber, conhecer e finalmente, estar no mundo, característica da arte contemporânea, expande e altera a noção de arte para lá da representação visual e torna-a uma interessante ferramenta de pesquisa com utilidade para as outras áreas do saber (Fernandes Dias, 2001: 104-106).

A arte contemporânea tem vindo a transformar-se naquilo que podemos descrever como um vasto programa de investigação que olha de forma crítica aquilo que somos e, neste sentido, pode oferecer um recurso fundamental para quem queira refletir sobre o mundo e perceber o processo que fez de nós o que somos hoje.

A condição humana, o tempo, o corpo, o lugar, a paisagem e a cultura material são algumas das grandes temáticas que desafiam tanto artistas como arqueólogos. Ambos, artistas e arqueólogos, procuram encontrar respostas para as grandes questões intemporais relativas ao ser humano e ao seu papel no mundo.

Entre outras coisas, a interface entre arte contemporânea e arqueologia pode gerar novas perspetivas sobre o estatuto do objeto, a partir de um novo olhar sobre a cultura material. Um olhar estético que, ao contrário do tradicional e mais científico olhar arqueológico, não está subjugado ao projeto de explicar o passado, mas sim livre para apenas o interpretar.

Centrados no carácter reflexivo e subjetivo da cultura material, propomos o desenvolvimento de novos métodos, menos positivistas e mais estéticos, em que o olhar dos artistas pode ser integrado na metodologia arqueológica, com vista a desenvolver novos modos de ver e registar, de pensar e representar.

Rompendo com a objetividade e a cientificidade, por vezes excessivas, de algumas correntes mais científicas do pensamento arqueológico, o diálogo entre as práticas da arte e da arqueologia pode levar à introdução de métodos mais estéticos que afastem a arqueologia da convencional ideia de gerar uma clara representação do passado subjugada à proposta científica de verdades a partir de factos.

A negociação entre a objetividade *versus* afetividade (emoção estética) é talvez aquela que ao mesmo tempo pode separar e unir arte e arqueologia num novo paradigma. As questões de afeto estético e beleza, que estão na base da arte, são frequentemente secundárias à objetividade do processo de escavação, documentação, pesquisa, registo, reconstrução e representação arqueológica. No entanto, é compreensível que os arqueólogos, nas suas autorizadas auto-representações de mundos materiais objetivos, considerem atraente a relação entre artista e arqueólogo, na medida em que ela permite estabelecer, em simultâneo, uma autoridade crítica e objetiva, característica da arqueologia, e incluir a componente acrítica do afeto, característica da arte, na perpetuação de uma aura no processo arqueológico contemporâneo (Russell, 2011: 174).

Neste sentido, pensamos que ambas as disciplinas podem usar a interpretação e o pensamento criativo, envolvendo-se em atos de intuição, reconhecendo padrões e relacionando observações e ideias previamente não associadas, incidindo tanto na objetividade como na subjetividade, no materialismo como no idealismo (Bonaventura e Jones, 2011: 3).

O não-explicativo, o não-representacional e o não-temporal, característicos da arte contemporânea, podem proporcionar à arqueologia uma libertação de excessivos preconceitos teóricos rumo a uma observação do passado mais contemporânea. A linha não-temporal e a compreensão de que os objetos da cultura material arqueológica, apesar de terem existido em diferentes tempos no passado, estão hoje conectados,

podem levar a potenciais benefícios resultantes da justaposição de objetos, lugares, pessoas e eventos antes separados. Quer os objetos sejam ou não evidências de um passado, a nossa ligação com eles é decididamente contemporânea, porque estamos hoje, aqui e agora, juntos, a olhar para eles (Bailey, 2008: 17).

Encontramos no atual interesse da arqueologia pela arte contemporânea algo de semelhante ao que os arqueólogos fazem, há mais de cinquenta anos, quando procuram analogias em grupos etnográficos para os ajudar nas suas interpretações.

“ (...) as an archaeologist, when I start thinking about how I can represent the body of someone who lived 6,000 years ago, Gormley’s work makes me wrestle with the problem in ways that I had not previously considered. (...) Gormley’s, and many other contemporary artists is highly engaging for me as an archaeologist. When I see their work, I pull out my little notebook, I get my pen out, and I start to think in new ways about the archaeological site in Romania where our team is excavating a 7,000 village.”

(Bailey, 2008: 5-7)

Tal como acontece com a prática artística contemporânea, a nosso ver, é crucial que o trabalho da arqueologia não se limite à análise hermética do passado e se envolva na pluralidade e multivocalidade do pensamento contemporâneo (Bailey, 2008: 17).

O mundo é um palimpsesto de temporalidades em que passado e presente se misturam na formulação de um futuro. A arqueologia não se centra num passado objetivo, mas antes na ideia, no sonho de um passado e, neste sentido, a cientificidade excessiva tem levado muitos arqueólogos a contarem somente metade da história. A narrativa arqueológica deve centrar-se tanto no fascínio de encontrar como na mediação entre os objetos e o mundo atual (Russell, 2008: 2).

A interdisciplinaridade leva, geralmente, à criação de pensamento original. Rumo a um novo território intelectual, a prática interdisciplinar implica assumir riscos, criar ruturas, dar saltos, abdicar, quebrar convenções, renunciar à facilidade de continuar dentro do que é expectado e, claro, do que é aceite.

Há muito que os artistas compreenderam que a transgressão das fronteiras disciplinares e a resistência a categorizações levam a um desenvolvimento disciplinar, visando o crescimento e possibilitando uma ontologia transversal. Pensamos que, tal como a arte, a arqueologia pode beneficiar ao localizar-se num campo expandido, num contexto mais alargado, que é simultaneamente arqueológico, histórico e artístico.

Ainda que cientes das diferenças entre as disciplinas, acreditamos que as propostas culturais da arte contemporânea podem ser um instrumento valioso para a análise arqueológica, assim como o conhecimento de trabalhos arqueológicos sobre as culturas passadas se tem, ao longo da história, mostrado revelador para a prática artística.

Não esperamos que os artistas se tornem arqueólogos, nem que os arqueólogos se tornem artistas, cada disciplina tem a sua própria agenda. Não obstante, defendemos que se podem aplicar os conhecimentos específicos de cada uma num trabalho comum, em que as duas disciplinas se justaponham na procura de um espaço e de um diálogo coeso, num contínuo campo de interação simbiótica entre práticas, numa experiência conjunta que ultrapasse a simples visita recíproca.

Embora esta seja, em grande parte, uma história ainda por escrever, esperamos – nos seguintes capítulos do presente trabalho – evidenciar a relevância do cruzamento entre o mundo da arte e da arqueologia, na formação, visão e conceção da cultura contemporânea.

CAPÍTULO I

Ressonâncias

Ecos de uma terra antiga

Cerâmica na Arqueologia – uma arte pioneira

A cerâmica arqueológica pode ser entendida, para além da sua função prática, como veículo de mensagens, como um poderoso meio metafórico através do qual as pessoas se exprimiram e refletiram o seu mundo. Com um potencial simbólico reconhecido, a cerâmica é tida como símbolo social de expressão cultural, revestindo-se tanto a sua produção como a sua utilização de múltiplos significados.

Este capítulo parte da observação da coleção de cerâmicas do Neolítico Antigo da Gruta da Furninha (presente no acervo arqueológico do Museu Geológico de Lisboa) e pretende apresentar, numa visão pessoal ligada à prática artística, uma perspetiva

subjativa sobre as questões simbólicas associadas à produção e utilização da cerâmica pré-histórica.

Aberta nas falésias calcárias do rebordo Sul da arriba litoral da península do Cabo de Carvoeiro (Peniche), num céptico terraço, cerca de quinze metros acima do atual nível médio do mar, a Gruta da Furninha é uma das mais importantes estações arqueológicas da pré-história portuguesa. Foi integralmente escavada em 1865 por Nery Delgado (Comissão Geológica), sendo os resultados da sua investigação divulgados no Congresso (arqueológico) de Lisboa de 1880. No decurso da escavação, Nery Delgado identificou no depósito superior materiais neolíticos correspondentes a sucessivas deposições funerárias.



Fig. 8 *Na profundidade do Tempo*. Visita exploratória à Gruta da Furninha, Peniche (2011).

A Gruta da Furninha é uma das mais importantes estações arqueológicas da pré-história portuguesa, justificando a criação, em 1976, do “Grupo/Horizontal da Furninha”, por Jean Guilaine. Representa um segundo momento do Neolítico Antigo, onde a típica decoração cardial é substituída por decorações sobretudo incisais.

Com base em critérios morfológicos e decorativos, observámos uma seleção de cinquenta e três exemplares cerâmicos enquadráveis no Neolítico Antigo, provenientes da escavação da Gruta da Furninha, atualmente depositados no Museu Geológico de Lisboa. Assumimos que estas cerâmicas terão sido depositadas na referida gruta na qualidade de artefactos votivos; porém, desconhecemos se seriam cerâmicas expressamente produzidas como oferendas funerárias ou se terão sido retiradas do uso quotidiano, ou ainda se teriam coexistido ambas as práticas (Diniz, 1994: 65).

As mais remotas manifestações funerárias documentadas arqueologicamente tiveram lugar em cavidades subterrâneas. As grutas, enquanto espaços produzidos por ação da natureza, foram utilizadas desde a aurora da humanidade, sobretudo enquanto privilegiadas sedes de depósitos votivos. Nestes tempos e nestes espaços, após a morte, os corpos eram devolvidos ao ‘maternal ventre da terra’, acompanhados de relíquias votivas, designadamente especiais artefactos cerâmicos, que os mantinham de certa forma ligados ao mundo quotidiano e aos vivos.

Primariamente exploradas enquanto abrigos, desde muito cedo e pelas suas próprias características naturais, as grutas passaram a ser sobretudo utilizadas como necrópoles e santuários naturais. A procura destes locais, ermos e inóspitos, para práticas de cariz mágico-simbólico, converte-os em santuários subterrâneos, nos quais se procurava o contacto com o transcendente, presumivelmente com as forças da fertilidade, recriando metáforas culturais para a origem da vida e para os mistérios da morte.

Neste sentido, estes ocos profundos, escuros e geralmente húmidos, poderiam configurar o submundo uterino da terra fértil como um umbilical espaço de eterno retorno, onde as águas subterrâneas poderiam simbolizar um transcendente poder de purificação, infiltração e comunicação com o mundo inferior e com o ‘além’.

A cerâmica foi o primeiro material artificial usado pela humanidade, resultante de um processo irreversível de transformação da argila. Com a sua invenção, o ser humano conseguiu, pela primeira vez, alterar a natureza: a cerâmica obtém-se pela transformação, e não pela simples manipulação, da matéria-prima.



Fig. 9 Fragmentos de cerâmica, Neolítico Antigo (GFP - Gruta da Furninha, Peniche, Museu Geológico de Lisboa).

O poder do fogo para transformar a suave e maleável argila num duro e estável material é conhecido há pelo menos 25000 anos por sociedades nómadas da Europa Oriental que, em numerosos locais, deixaram como evidência pequenas figuras antropomórficas e zoomórficas em argila cozida, de forma aparentemente intencional.

“O natural, informe e cru – a argila, dá lugar ao cultural, com uma forma determinada e irreversível – a cerâmica.”

(Vilaça, 2006: 10)

No entanto, o grande desenvolvimento desta tecnologia, com a sua associação à produção de objetos utilitários, surge bastante mais tarde, com a transição dos grupos humanos para um modo de vida sedentário. A cerâmica, sendo relativamente pesada e frágil, era pouco adequada ao modo de vida exclusivamente nómada.

Não sabemos ao certo como foi descoberta a cerâmica. No entanto, uma coisa é certa: desde que foi inventada, a cerâmica passou definitivamente a fazer parte da vida do Homem, tornou-se verdadeiro *medium* global (Vilaça, 2006: 10).

Não existe nenhuma evidência que sugira que o desenvolvimento da agricultura foi um pré-requisito para a produção de cerâmica. No entanto, a domesticação de plantas e de animais associa-se a um estilo de vida sedentário que facilitou a produção e a utilização de cerâmica e, neste sentido, o desenvolvimento da agricultura e da cerâmica aparecem geralmente associados.

Com o processo de sedentarização, os grupos humanos inauguram um novo tipo de relação com o meio vegetal e animal, em que a economia de predação e recoleção vai sucessivamente dando lugar a uma economia de produção. O tempo imediato, que estaria na base da economia das sociedades nômadas, deu lugar a um tempo de espera, de antevisão.

A passagem para um modo de vida mais sedentário e o desenvolvimento da agricultura foram fatores decisivos para a introdução e desenvolvimento da produção cerâmica. Esta torna-se, no Neolítico, um elemento de uso quotidiano e, rapidamente, uma parte fundamental da parafernália das primeiras comunidades sedentárias.

Os primeiros agricultores necessitaram de meios de armazenamento de cereais e de outros produtos, sólidos e líquidos. Apesar de a produção cerâmica ter permitido melhorar a qualidade e a diversidade formal dos recipientes, não foi neste aspeto que ela revolucionou o modo de vida neolítico. Outros materiais foram paralelamente usados com esse objetivo: cabedal, cascas, vime, pedra, madeira. Onde a cerâmica teve impacto revolucionário foi na possibilidade de cozinhar toda uma nova gama de alimentos (como tubérculos e algumas carnes), permitindo a cozedura e a confeção de sopas e de guisados e todos os desenvolvimentos daí decorrentes. Neste sentido, segundo David Gaimster (1997: 15), a cerâmica acabou por constituir simultaneamente um estímulo ao sedentarismo, sendo por isso um componente essencial da estratégia de desenvolvimento das novas comunidades neolíticas.

Por outro lado, as grandes mudanças nos modos de vida relacionadas com a emergência da agricultura também tiveram grandes implicações no desenvolvimento da identidade social. No Neolítico, a par do desenvolvimento de novas tecnologias, emergem novos papéis sociais: em particular o agricultor e o pastor, mas também o oleiro, o polidor de pedra e, quem sabe, o produtor de cerveja. Estes novos homens co-emergiram com os

novos géneros alimentícios e objetos, tais como a farinha, o pão, a cerveja de cevada e a cerâmica. Nesta fase, as noções de identidade social terão certamente sido influenciadas pela vasta gama do novo, desenvolvendo-se novas relações de género baseadas em novas identidades. O valor dos novos produtos anda de mãos dadas com o estatuto do criador. A importância assumida pelo novo transformou o sistema de valores.

A revolução neolítica, talvez a maior revolução na história da nossa espécie, caracterizou-se, entre outras coisas, por um maior compromisso entre o Homem e o mundo material (Renfrew, 2006: 136). Com o estratificar das sociedades, desenvolvem-se novos sistemas de valor, em que os artefactos, entre eles os cerâmicos, passam a funcionar também como símbolos de poder; emerge o conceito de ‘precioso’, de bens que servem de ‘moeda’ de troca (Vincentelli, 2004: 11).



Fig. 10 Colagem de fragmentos cerâmicos onde se pode observar elementos de decoração incisa e um mamilo.
Neolítico Antigo (GFP 260, 144 e 173 - Museu Geológico de Lisboa).

Em *Man Makes Himself*, publicado em 1936, Gordon Childe formula a ideia de uma auto-criação do Homem, em que este surge como demiurgo. Somos as criaturas das instituições que criámos, existe uma espiral evolutiva entre o Homem e a sua obra, chegando-se em última instância à impossibilidade de distinguir Homem e obra. (Renfrew, 2006: 138).

A cerâmica, como resultado do domínio de uma nova tecnologia, não foi, no Neolítico, um símbolo passivo, um mero reflexo das novas comunidades que a produziam. O ato de construir ou modelar, no sentido de dominar uma nova tecnologia, deverá ter atuado como elemento agregador da comunidade, como centro da sociedade, apelando ao poder, prestígio e valor daqueles que a produzem.

Artefactos cerâmicos, carregados de poder mnemónico, de histórias de vida, que num mundo pré-literato tiveram seguramente um papel central, funcionaram como uma forma de armazenamento simbólico na estrutura da memória partilhada da comunidade (Renfrew, 2006: 144). Objetos simbólicos que operam numa esfera cognitiva e que fazem emergir a relação simbólica entre a ideia e o objeto, entre signo e significante.

A forma dos objetos cerâmicos seria já, só por si, uma manifestação de criatividade, carregada de significados e evocações. Mas, pelas suas características maleáveis, a cerâmica era, ainda, um suporte particularmente apto para receber grafismos.

Este conjunto de características únicas investem a cerâmica, tanto a recolhida do terreno como a preservada nas coleções dos museus, de um imenso potencial de comunicação simbólica para a investigação sobre a tecnologia, a economia e a cultura, das sociedades passadas (Gaimster, 1997: 9).

A arqueologia tem vindo sucessivamente a reconhecer o potencial simbólico da cultura material cerâmica, encarando-a como veículo de mensagens e como um poderoso meio metafórico através do qual as pessoas se exprimiam e refletiam o seu mundo.

Através do conhecimento da cerâmica arqueológica, podemos aceder a aspetos específicos da vida quotidiana de grupos humanos, obtendo uma valiosa informação sobre as suas tecnologias, redes de intercâmbio, categorias sociais, cultos e rituais funerários.



Fig. 11 *O Vaso da Furninha*. Um caso de 'mão de artista': o exemplar vaso de suspensão, encontrado por Nery Delgado na Gruta da Furninha, uma das maravilhas do Museu Geológico de Lisboa. (GFP 138 - Museu Geológico de Lisboa).

Ao contrário do mundo ocidental contemporâneo, as sociedades do passado não estabeleceriam uma distinção absoluta entre o mundo das pessoas e o mundo das coisas (Tilley, 1996: 247). Os ciclos de vida e as relações das pessoas poderiam ser projetados e refletidos em determinados objetos, que assim se ‘personificavam’ (Vilaça, 2006: 19).

Alguns autores consideram que os artefactos, tal como as pessoas, também têm uma vida, uma ‘biografia cultural’ (Kopytoff, 1986): nascem, vivem e morrem, podendo alterar os seus significados em função do tempo e do espaço onde são manipulados.

Apesar de, com a generalização da sua produção, ter ganho um carácter progressivamente funcional, a cerâmica caracterizou-se, na sua génese, por uma dualidade de funções – produto utilitário, mas também símbolo social de expressão cultural. A sua produção, tal como a sua utilização, revestiu-se, nesta fase inicial, de significados fortemente simbólicos e rituais.



Fig. 12 Pequeno recipiente cerâmico de eminente vocação ritual.
Neolítico Antigo (GFP 149 - Museu Geológico de Lisboa)



Fig. 13 Colagem de fragmentos de vaso de cerâmica com asa.
Neolítico Antigo (GFP 259, 193 e 192 - Museu Geológico de Lisboa).

Neste sentido, o estudo dos objetos cerâmicos arqueológicos não deve dispensar o conhecimento dos contextos de achado. Se a maioria corresponde ao que designamos por ‘cerâmicas domésticas’, uma vez que provêm de áreas de *habitat*, tendo servido para a preparação e consumo de alimentos ou para a sua conservação e armazenagem, a verdade é que alguns desses mesmos tipos se encontram igualmente em contextos rituais e funerários, portanto com funções bem distintas. As cerâmicas, tal como outros aspetos da cultura material, são ‘semanticamente promíscuas’, as formas e os fabricos enganam: cerâmicas concebidas para um determinado fim, poderão ter acabado por servir outros; “o que pode ter sido um vaso de beber, poderá ter acabado por ser usado para conter restos ósseos de um indivíduo” (Vilaça, 2006: 19). Verifica-se ainda a deposição intencional em sítios particulares, envolvendo por vezes a quebra ritual dos vasos cerâmicos e o transporte dos fragmentos do povoado para a necrópole.

Se há algo que caracteriza os vestígios arqueológicos é a sua frequente natureza fragmentária. A deliberada quebra de objetos e a reutilização dos fragmentos como novos e independentes objetos ‘depois da quebra’ terá sido uma prática comum em muitas sociedades pré-históricas (Chapman, 2000). Admitindo que a fragmentação deliberada era uma prática social, procuramos demonstrar o significado social dos fragmentos e analisar as implicações da fragmentação como premissa para o estudo das relações sociais e para a criação e desenvolvimento da identidade pessoal na pré-história.

Numa espécie de ‘morte’ ritual dos objetos, os fragmentos resultantes da sua quebra deliberada eram enterrados, dispersos como sementes para assegurar a fertilidade. Através desta prática da deposição ritual em necrópole, os fragmentos poderiam estabelecer uma ligação simbólica entre a terra do recém-morto e a terra dos vivos, tal como a ligação que se mantém entre o indivíduo e a comunidade ou entre a casa e o povoado (Chapman e Gaydarska, 2009).

Referimo-nos às várias formas através das quais cada indivíduo estabelece relações sociais com outros refletindo-se estas nos significados simbólicos da cultura material. Neste sentido, pensamos que os fragmentos possuíam uma carga simbólica fractal que justifica a sua utilização nas práticas da troca, deposição ou oferenda.

Sublinhamos a relação fractal entre a estrutura da comunidade (a casa, o povoados e a sepultura, a necrópole) e os aspetos da personalidade individual. Neste contexto, os objetos da cultura material assumem um papel fulcral no contexto da casa, do povoado e da necrópole. A grande variedade da incidência de bens em túmulos demonstra que os objetos do quotidiano, entre eles a cerâmica, participam na história (Chapman e Gaydarska, 2009: 138). Fragmentos de uma história incompleta, neles continua, hoje, a ressoar uma terra antiga, evocando e materializando memórias de passados presentes.

A forma como os humanos utilizaram a cultura material para definir, estruturar e alterar as relações sociais é um tópico de interesse para a recente investigação arqueológica. Os artefactos não são, neste sentido, vistos como produtos neutros, meramente utilitários, mas como produtos ideológicos resultantes de produções conscientes, codificadoras e transmissoras de significados sociais específicos.

Procuramos compreender, no âmbito das relações estabelecidas entre cultura material e sociedade, as escolhas dos indivíduos ao inventar, desenvolver, replicar e adotar uma determinada tecnologia. Na pré-história, uma ampla gama de fatores sociais, do utilitário ao religioso, influenciaram o *design* e a tecnologia (Skibo e Schiffer, 2008). Procurando entender a relação entre pessoas e artefactos – cultura, ambiente e mente –, discutimos o fazer, o usar e o depositar dos objetos.

Relacionada com estruturas sociais e ideológicas, a cerâmica arqueológica é um produto histórico que corporiza as ideias, valores e condições sociais do tempo dos seus produtores. Em *Re-Constructing Archaeology* (1992), Michael Shanks e Christopher Tilley abordam a relação entre estilo e ideologia na produção cerâmica. Segundo os autores, as formas cerâmicas, pela sua variabilidade estilística, oferecem aos arqueólogos uma das suas mais abundantes e potencialmente esclarecedoras fontes de informação sobre o passado (Shanks e Tilley, 1992: 137)

As formas cerâmicas representam as escolhas culturais de um contexto histórico-social específico e a sua decoração, definida pela combinação de elementos que se organizam em padrões, responde a regras ou normas culturais que determinam a localização, orientação e combinação dos elementos em configurações que devem constituir um estilo apropriado (Sinopoli, 1991: 9).

Atualmente, o estudo da relação entre cerâmica e organização social foca-se, em grande parte, na análise da decoração ou estilo cerâmico. O reconhecimento dos padrões estilísticos presentes nos materiais arqueológicos inclui a variação individual, resultante da aprendizagem, habilidade e expressão individual, assim como a variação social, o chamado estilo emblemático relacionado com a identificação do grupo social.

A variação morfológica e a reconstrução das regras e gramáticas da decoração, assim como o estudo das semelhanças e diferenças na ornamentação transversal a outros *media*, é também um interessante filão para a investigação sobre a relação entre os artefactos cerâmicos e a organização social. Motivos semelhantes em cerâmica, tecelagem, cestaria e metalurgia, por exemplo, podem ser estudados no sentido da multiplicidade de níveis e contextos da representação e comunicação estilística (Sinopoli, 1991: 121).

Neste sentido, pensamos que as cerâmicas arqueológicas podem, em grande parte pela sua decoração – tipicamente muito estruturada, facilmente reconhecível e possivelmente codificada – ser vistas como transmissoras de informação social. A variação estilística leva-nos a ver a decoração cerâmica como uma possível forma de comunicação visual que pode exprimir identidades e relações sociais ou culturais.

Por um lado, aceitamos que os artefactos cerâmicos pré-históricos se distinguem dos objetos artísticos porque, alheios aos critérios da estética kantiana, respondem a outras necessidades, são objetos funcionais, com uma utilidade prática e social. Por outro lado, no sentido da superação desta antinomia fundadora, pensamos que nas expressões materiais pré-históricas está o embrião, o início (ou a infância) das belas artes, enquanto formas primitivas de artístico.

A universalidade do conceito de arte ocidental desde há muito que está posta em causa. Ainda atualmente, muitas sociedades continuam a não ter uma categoria conceptual equivalente à definição ocidental de arte. Do mesmo modo, também muitas das obras de arte contemporânea subvertem estes critérios. Pensamos poder dizer que os conceitos de belo, bom e verdadeiro são tão insuficientes para caracterizar os artefactos pré-históricos como para caracterizar muitas das obras de arte contemporânea. Assim, abstando-nos das teorias da estética ocidental, procuramos na nossa investigação uma nova forma de olhar os artefactos arqueológicos. De um só golpe, pretendemos afastar-nos das complexidades categorizantes da arte e, dentro de uma perspetiva mais alargada, entender os artefactos cerâmicos pré-históricos como instanciação de complexas intencionalidades cognitivas. Assim, incluímos neste quadro arte contemporânea e arte pré-histórica. Aplicamos os mesmos critérios intelectuais para analisar a arte ‘primitiva’ e a arte contemporânea, avaliamos as duas no mesmo sentido, numa igualdade de análise.

Baseando-nos na capacidade que os objetos e as matérias têm de facilitar ou limitar o pensamento e a ação humana, vemos os artefactos arqueológicos como arquivo de memória material (Tilley, 2007: 19). Pensamos que estes objetos possuem uma memória implícita e sugerimos que podem atuar, a partir das suas qualidades inerentes, como dispositivos físicos que fazem a conexão entre a esfera material e a esfera conceptual.



Fig. 14 Registo fotográfico pela técnica de luz rasante para realce dos aspetos decorativos.

De uma forma geral, na amostra seleccionada dominam os vasos cerâmicos em forma de ‘saco’, documentando-se também as formas de tendência esférica, os vasos hemisféricos e de paredes retas. As decorações caracterizam-se predominantemente pela técnica da incisão, com a qual coexistem também as técnicas impressa e plástica. Os sistemas de prensão (mamilos) e de suspensão (asas) são os que melhor parecem individualizar este conjunto cerâmico.



Fig. 15 Conjunto de fragmentos cerâmicos. Neolítico Antigo (GFP - Museu Geológico de Lisboa).



Fig. 16 Conjunto de fragmentos cerâmicos. Neolítico Antigo (GFP - Museu Geológico de Lisboa).



Fig. 17 Pormenores de fragmentos de cerâmica com diversos esquemas e técnicas decorativas.
Neolítico Antigo (GFP - Museu Geológico de Lisboa).

Cerâmica na Antropologia – uma arte feminina

Na publicação *Smashing Pots: Feats of Clay from Africa* (1994), Nigel Barley mostrou, no mesmo sentido do que anteriormente foi dito para o âmbito arqueológico, a importância do estudo da produção cerâmica para uma reflexão sobre as próprias sociedades, em diversos grupos africanos atuais.

Barley realça o vínculo entre a vida biológica e a vida das vasilhas e encontra interessantes metáforas do corpo nas cerâmicas. As cerâmicas enquadram-se perfeitamente neste mimetismo de relação com o corpo humano, podendo ser dotadas de significado antropomórfico quer ao nível da própria designação das suas partes constituintes – boca, colo, pança, pé –, quer nas formas e atributos relacionados com a fertilidade e fecundidade presentes em muitas tradições. Segundo o autor, é impossível compreender a produção cerâmica africana sem abordar o seu simbolismo e poder de representação. Na África Ocidental, não faz sentido a distinção entre simbolismo e tecnologia: aquilo que os ocidentais veem como duas formas de conhecimento, integram nesta região uma estrutura comum.

A produção de cerâmica na África subsaariana é uma atividade desempenhada, sobretudo, pelo género feminino (Barley, 1997: 140). Segundo o autor, em África, a produção cerâmica é uma prática rodeada de costumes e tabus. A argila tem poderes secretos e os bancos de argila são tidos como lugares onde espíritos perigosos podem provocar esterilidade, aborto, cegueira ou até morte. As oleiras costumam fazer saudações especiais, rezas e oferendas aos espíritos quando a argila é extraída do solo. Muitas oleiras conceptualizam a matéria-prima, argila, como uma pessoa que merece respeito e cujas necessidades têm de ser compreendidas.

Pensamos que o poder feminino da olaria, associado à fertilidade, ao ato sexual e ao nascimento, tem sido vítima de algum esquecimento na etno-arqueologia ocidental, que tende a sublinhar o papel do ferreiro como a grande figura do poder ritual. Numa longa tradição, a arqueologia ocidental tendeu a classificar o desenvolvimento cultural em termos das heroicas eras da metalurgia – bronze, ferro, etc. Dá primazia ao arsenal de guerra em detrimento da cerâmica, que aparece como uma marca menor da cultura doméstica (Barley, 1997).

Curiosamente, em África, são frequentes os casamentos entre oleiras e ferreiros, associando-se os poderes da mestria na transformação da argila e do metal com a importância ritual das duas figuras. No Sudão e na região do Sahara Ocidental, por exemplo, as oleiras fazem parte de uma classe cujos maridos são ferreiros. O seu saber ‘especial’ associa-os a poderes secretos ou mágicos que concorrem para estes casamentos, mantendo-se os ‘perigosos’ saberes em grupos fechados (Barley, 1997: 63-64).

No mesmo sentido, também os potes cerâmicos são profundamente infundidos de significados mágico-sociais: são geralmente objetos chave nas cerimónias de nascimento, casamento e enterramento (Barley, 1994: 85-96). A morte de alguém – o fim – envolve frequentemente a quebra propositada de potes, enquanto os nascimentos e os casamentos – o início – implicam o seu fabrico (Barley, 1994: 92). Associados a práticas religiosas antigas, os potes – formas habitadas por espíritos – movimentam-se entre o mundo doméstico e o mundo ritual: quando morre um marido, um pote de cozinhar transforma-se num ‘pote viúva’, que é carregado até ao extremo do povoado e ritualmente partido, simbolizando o fim do casamento (Vincentelli, 2004: 48).

A reutilização da cerâmica é também um tema especialmente interessante, pelas suas conotações sociais e simbólicas. Em diversas partes de África, tal como já na pré-história, a cerâmica partida é moída e reincorporada na fabricação de um novo recipiente como desengordurante a que é dado o nome de ‘chamota’. É difícil dizer, com segurança, por que motivos os nossos antepassados integraram cerâmica na própria cerâmica, se por razões de ordem estritamente técnica, ou outras menos prosaicas. O certo é que, entre as várias comunidades etnográficas, esta prática é conhecida, podendo ser conotada com a ideia de ressurreição da matéria, de inversão do tempo e de fertilidade.

Também Claude Lévi-Strauss, em *A Oleira Ciumenta* (1985), sublinha a equivalência entre a mulher, de quem a produção cerâmica é uma das atribuições, e a terra (ou argila) que ela utiliza. O autor refere que, no pensamento dos índios, “é à índia que compete fabricar os recipientes de cerâmica e servir-se deles, porque a argila de que são feitos é feminina, como a terra.” (Lévi-Strauss, 1985: 25).



Fig. 18 Sara Navarro, *Sem título*, 2010. Fotografia R. Soares.



Fig. 19 Sara Navarro, *Sem título*, 2011. Fotografia R. Soares.

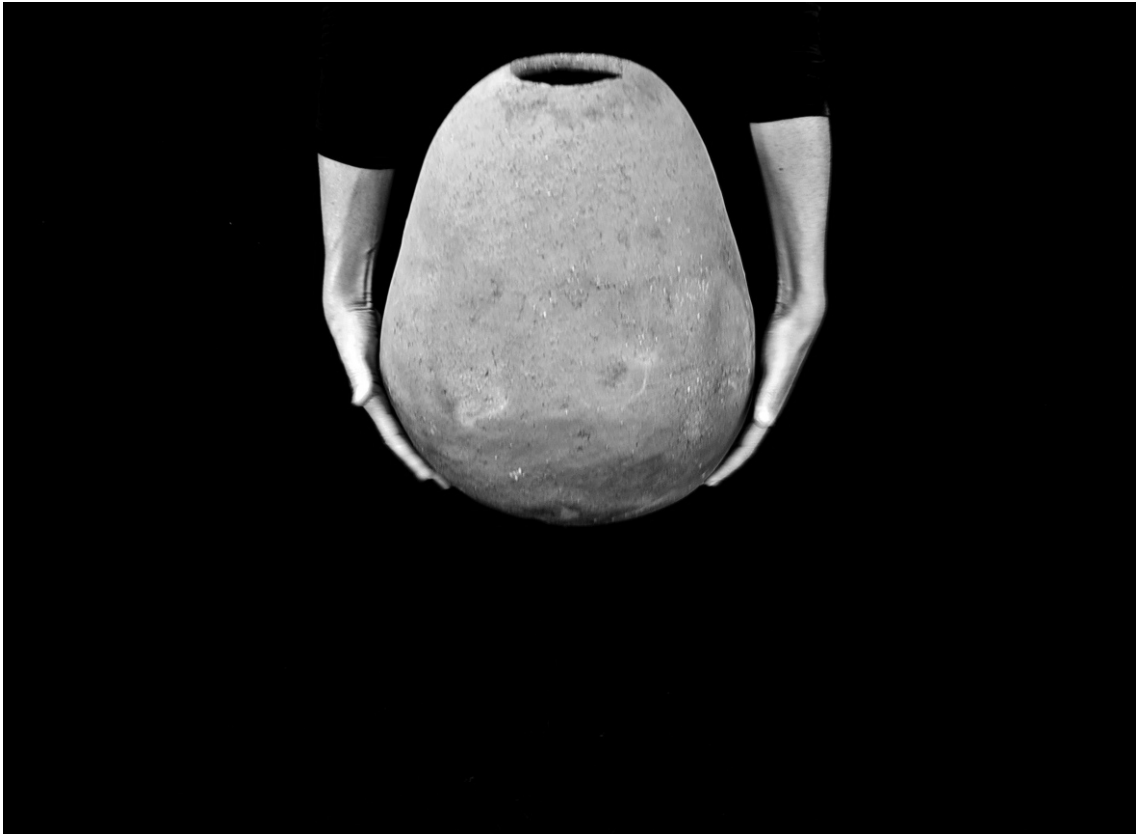


Fig. 20 Sara Navarro, *Cosmos - Caos, Universo - Fragmentos*, 2012. Fotografias R. Soares.

Fazendo uma análise do pensamento mítico sobre a significação da cerâmica para o povo da floresta e das savanas da América tropical, Lévi-Strauss (1985) refere a sua produção como motivo de um combate cósmico em que a oleira tem um papel de mediador entre as forças celestes, por um lado, e as terrestres, aquáticas ou ctonianas, por outro. À imagem do ferreiro, a oleira arranca o fogo ao céu para o pôr ao serviço dos humanos. Usando o poder do fogo, o trabalho da oleira consiste em impor uma forma à matéria amorfa, a argila (Lévi-Strauss, 1985: 25). Segundo o autor, a transformação da argila em cerâmica resulta da intervenção de divindades exigentes, ciumentas e rancorosas que impõem limites e restrições a uma matéria amorfa, transformando-a, disciplinando-a (Lévi-Strauss, 1985: 27).

Todas as informações relativas à arte da produção cerâmica na América do Sul indicam que esta arte, menos simples do que possa parecer, é uma prática cercada de prescrições e múltiplas proibições. A argila associa-se a representações mágicas e religiosas e existe toda uma ‘filosofia’ primitiva que subjaz à sua confeção, ela é objeto de numerosas práticas rituais, precauções e cuidados.

“Os índios dos Pueblos acreditam que todas as suas cerâmicas têm uma alma; também eles veem nelas seres personalizados. Esta essência espiritual pertence aos vasos logo que foram modelados e antes da cozedura. Colocam, ainda, oferendas no forno, ao lado do pote posto a cozer. Quando um pote estala no forno, faz um barulho que sai do ser vivo que escapa.”

(Lévi-Strauss, 1985: 39)

São estritas as regras que governam a produção das decorações sagradas ou cerimoniais da produção cerâmica da bacia do Amazonas. A maioria da cerâmica é decorada com figuras geométricas, uma linguagem visual que reflete, ao mesmo tempo, o mundo natural do rio e da floresta e o mundo dos espíritos que interage com eles. Entre os Shipibo-Conibo, que habitam as margens do rio Ucayali na Amazônia Peruana, os motivos geométricos da decoração cerâmica estão também presentes na tecelagem, na decoração das colunas e vigas das casas, nos remos de embarcações e na pintura corporal. As mulheres reportam frequentemente que ‘sonham’ os desenhos e que fazem abstinência ou tomam misturas de ervas para aumentar a imaginação. As formas e a decoração das cerâmicas são um veículo na personificação das visões do xamã, ‘aquele

que sabe'. Embora os xamãs sejam sempre homens, fazem normalmente parceria com uma oleira, geralmente irmã ou mulher, que trabalha com ele na interpretação das visões. O xamã, em transe, pinta desenhos em pedaços de roupa e pede a uma mulher para os reproduzir num pote. O canto do xamã é muitas vezes concebido como a tradução desses desenhos. A oleira, em conjunto com o xamã, comunica com o mundo dos espíritos, mantendo o equilíbrio de poderes entre o mundo ancestral e o atual (Vincentelli, 2004: 162-165).

Este carácter feminino da produção cerâmica tem sido alvo de investigação no âmbito da construção das categorias de género. Os comportamentos e atributos femininos e masculinos são uma característica de todas as sociedades humanas e foi, muito provavelmente, também uma característica das sociedades passadas. Mulheres e homens são muitas vezes separados em diferentes contextos com diferentes responsabilidades e obrigações. Se, etnograficamente, a cerâmica manual é uma atividade doméstica produzida por mulheres, para quem a modelação e cozedura da argila é uma das muitas tarefas que fazem parte de uma complexa rotina sazonal, é provável que também a cerâmica pré-histórica tenha sido feita por mulheres.

As relações entre a cerâmica e o género feminino ligam-se, entre outros aspetos, tanto à sua produção como ao seu uso. Pela sua dimensão doméstica, a cerâmica, como principal acessório para armazenar, cozinhar e servir alimentos, é, inevitavelmente, afetada por muitos dos tabus relacionados com a alimentação, enquadrando-se nos seus rituais e significados simbólicos (Sinopoli, 1991: 123).

Consideramos que a definição cultural dos alimentos, a sua preparação e consumo, têm um papel central na ordem social. As práticas da culinária e as regras da comensalidade são altamente ritualizadas e interiorizadas pelos indivíduos. A comida é um *medium* para a discriminação do tempo e dos valores. O envolvimento das formas cerâmicas no altamente ritualizado sistema da alimentação contribui tanto para a conservação da morfologia cerâmica como para a atribuição de significados simbólicos às formas e usos das mesmas (Lévi-Strauss, 1985).

Esta ideia é visível tanto no processo de gestação do recipiente como na sua capacidade de acolher alimento. A argila primeiramente extraída, depois modelada, e finalmente

cozida, torna-se um contentor destinado a receber um conteúdo: a comida. Esta segue o mesmo percurso no sentido inverso; primeiramente colocada dentro de um recipiente de terra, depois cozida, é, em seguida, elaborada no interior do corpo pela digestão.

Por outro lado, a analogia entre o ventre feminino e o pote é um poderoso e recorrente símbolo em toda a história, assim como muitos mitos da criação se baseiam na prática da olaria para ilustrar o início da vida humana (Vincentelli, 2004: 10). Os índios das duas Américas identificam simbolicamente mulher e pote. Esta identificação pode, aliás, ser praticamente universal: os vasos com mamilos comprovam-no em relação à Europa pré-histórica.

“No mito de origem diegueño, diz-se que o demiurgo (chamado Tuchaipa) escavou o solo e retirou dele lama, com que fez os índios; nos mitos cahuilla, que o demiurgo Mukat criou os primeiros homens trabalhando lentamente e com muito cuidado o barro, para modelar um belo corpo como hoje os homens têm.”

(Lévi-Strauss, 1985: 141)

Em síntese, a produção cerâmica, como obra exclusivamente humana, torna-se, em muitas culturas, metáfora privilegiada do próprio homem e da sua cosmovisão. Adquire assim caráter simbólico, que se corporiza na referência aos quatro elementos constituintes da matéria (terra, água, ar e fogo), assim como a diversos mitos da criação.

CAPÍTULO II

Formas de Terra e Fogo

Fogo, Ar, Água, Terra; Terra, Água, Ar, Fogo

Contexto Tecnológico

Apesar de poder parecer, à primeira vista, uma atividade simples, a produção cerâmica faz parte de um processo relativamente extenso e complexo, com uma série de passos e fases, entre os quais se destacam: 1) a obtenção e a preparação da matéria-prima; 2) a manufatura (que inclui modelação, acabamentos e decoração); 3) a secagem; 4) a cozedura.

1) Obtenção e preparação da matéria-prima

O primeiro passo no fabrico de cerâmica é, necessariamente, a obtenção de matéria-prima, a argila, e o seu tratamento. As argilas são o material básico de toda a produção cerâmica e podem ser classificadas de várias formas de acordo com o tamanho das partículas que as constituem, a sua origem, composição química e mineralógica e comportamento mecânico.

A argila resulta da desagregação material das rochas, por ação química ou física que provoque uma fragmentação em partículas muito pequenas. A composição mineralógica da rocha-mãe determina o conteúdo mineralógico da argila. A localização da argila em relação à sua rocha matriz define a sua caracterização como primária, encontrada perto da rocha-mãe, ou secundária, transportada pela água ou pelo vento para longe desta. As argilas primárias formam-se pela decomposição das rochas no lugar da sua formação.

São as mais puras, mas também as menos plásticas, possuem partículas mais grossas e coloração mais clara. As argilas secundárias são as mais finas e mais plásticas, contendo geralmente impurezas de origem natural, mineral ou orgânica.

De uma forma geral, a argila é um sedimento composto de grãos muito finos, pequenas partículas que se tornam plásticas quando combinadas com água. A característica mais importante a ter em conta na seleção de uma argila é a sua plasticidade, a sua capacidade de ser modelada. A água, adicionada à argila na preparação da pasta, funciona como um lubrificante, que faz com que as partículas da argila deslizem umas sobre as outras, permitindo assim a sua modelação. Tipicamente, as argilas mais plásticas são as mais finas que, por serem compostas por partículas mais pequenas, são mais expostas à lubrificação (Sinopoli, 1991: 11).

A preparação da pasta começa normalmente pelo tratamento da argila, que envolve a remoção de impurezas, de partículas minerais de grande calibre e de restos de material orgânico. A remoção de impurezas da argila pode ser feita através da secagem e da posterior redução a pó ou pelo processo de derregar, ou demolhar. Este último consiste na adição de água à argila, de forma a obter uma pasta semilíquida, que pode ser passada por um crivo que lhe retira as impurezas.



Fig. 21 Sequência de imagens ilustrativas da preparação da pasta. Fotografias R. Soares (2011).

No entanto, as argilas naturais, em particular as secundárias, compostas por uma mistura grosseira de partículas de argila, fragmentos de rocha e materiais orgânicos, foram, em muitos casos, perfeitamente adequadas aos primeiros oleiros da pré-história, que prescindiam desta limpeza (Arnold, 1985: 21-32).

Posteriormente, na preparação da pasta pode utilizar-se uma única argila ou podem misturar-se qualidades diversas. Geralmente, misturam-se mais arenosas com outras mais plásticas, de forma a equilibrar plasticidade e resistência (ao empeno e aos choques térmicos da cozedura). Com o mesmo objetivo, podem também ser adicionados à argila elementos não plásticos, partículas propositadamente adicionadas para reduzir a sua plasticidade, facilitar a modelação e aumentar a resistência, prevenindo rachas e quebras durante a secagem e a cozedura. Os elementos não plásticos, ou inclusões, podem ser de origem natural, presentes na argila como impurezas, ou intencionalmente adicionados.

A natureza dos elementos não plásticos pode ser mineral (quartzo e feldspato), biológica (plantas, palhas, sementes, excrementos de animal, ossos e conchas moídas) e/ou de fabrico humano (pequenos fragmentos de cerâmica moída – ‘chamote’). A quantidade relativa de elementos não plásticos em relação à pasta varia geralmente entre 1/5 e 1/2, em função do comportamento físico pretendido para a peça.

Em África, por exemplo, cerâmica moída, excrementos de animais, cinza, palha, areia e até conchas podem ser usados como elementos não plásticos na preparação das pastas (Barley, 1994: 21).

Estas inclusões corretoras encurtam o tempo de secagem, reduzem a excessiva plasticidade, facilitam a manipulação, dão maior resistência à temperatura de cozedura e conferem, depois da cozedura, maior dureza à cerâmica.

Finalizada esta fase, segue-se o amassar da pasta (com água, quando necessário), que lhe dá a correta homogeneidade e elimina o máximo de bolhas de ar, que poderiam fazer a peça estalar durante a cozedura. Depois de amassada, a pasta deve ter uma consistência macia, untuosa, plástica e húmida.

Em síntese, a pasta é composta por três matérias-primas básicas: 1) Argila, sedimento de grão fino que se torna plástico quando molhado; 2) Elementos não plásticos, inclusões minerais ou orgânicas que não fazem parte da matriz cerâmica, podendo ser de origem natural, presentes na argila como impurezas, ou adicionados pelo homem para reduzir a plasticidade, facilitar a modelação e aumentar a resistência; 3) Água, adicionada à pasta de forma a torná-la plástica e que desaparecerá durante a secagem e a cozedura.

Desde a pré-história até aos nossos dias, oleiros tradicionais acumularam uma enorme quantidade de saber sobre as matérias-primas disponíveis, sendo as receitas para a preparação das pastas inúmeras e passadas de geração em geração.

2) Manufatura

Numa segunda fase do processo, destacamos a manufatura – que inclui a modelação, o acabamento e a decoração – dos objetos cerâmicos. No âmbito da produção de cerâmica manual (modelação), as principais formas de manufatura são a modelação propriamente dita, a técnica de rolos e a moldagem, que diferem entre si na forma como a argila é manuseada e como as peças são construídas.

2.1) Modelação

A mais simples e intuitiva técnica de elaborar um recipiente é a modelação a partir de um bloco ou bola de argila, que se vai pressionando progressivamente entre as mãos, de modo a configurar uma concavidade a partir da qual sobem as paredes, cuja espessura vai sendo reduzida pela ação dos dedos. Esta técnica é usada na produção de recipientes de pequenas dimensões ou para modelar as bases de vasos maiores, às quais se adicionam as paredes, construídas com outras técnicas.

Um outro processo de fabrico é a chamada técnica dos rolos, que se caracteriza pelo repetido pressionar manual de rolos de argila, com vista à construção das paredes das peças. Neste processo, a pasta é modelada em rolos que se vão sobrepondo sendo sucessivamente pressionados e alisados, obrigando a uma movimentação à volta da peça

a cada nova secção adicionada. Os topos dos rolos devem ser texturados e humedecidos, de forma a aderirem melhor ao rolo seguinte. Os rolos podem ser acrescentados em anel ou em espiral. As articulações entre os rolos são, geralmente, suavizadas com o pressionar dos dedos ou com a ajuda de uma espátula redonda de madeira. Neste processo, é muito importante que os rolos fiquem firmemente unidos. As ligações entre os rolos são zonas frágeis, muito vulneráveis a quebras durante a secagem, cozedura e utilização.

Uma variação desta técnica é a utilização da roda baixa, que pode ser uma taça, um cesto com folhas molhadas, o fundo ou o pescoço de um pote partido. Esta base serve para suportar o fundo das peças e vai sendo rodada à mão durante a modelação, o que dispensa a movimentação em torno da peça durante a sua construção. As paredes são construídas por um sucessivo acrescentar de rolos. A técnica dos rolos é a mais comum de todas as técnicas de modelação manual, podendo ser utilizada em toda a construção da peça ou numa fração da peça adicionada a uma base anteriormente construída por outra técnica.

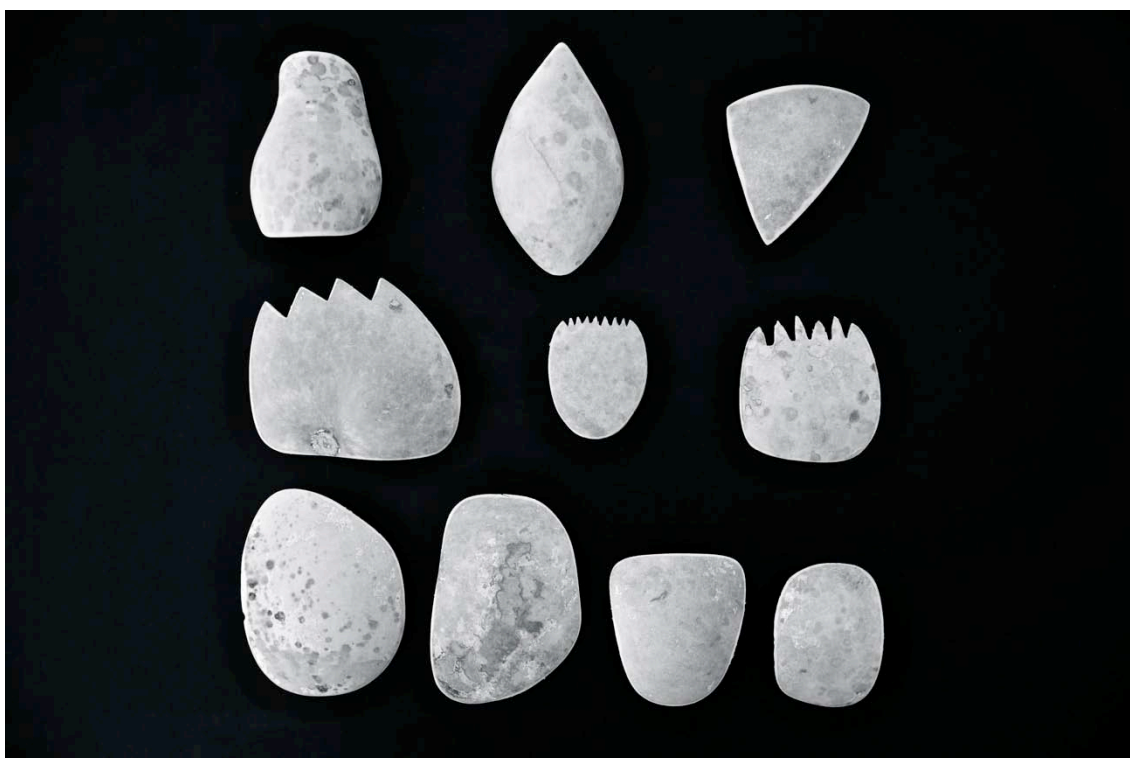


Fig. 22 Conjunto de teques produzidos a partir de cabaças. Fotografia R. Soares (2011).



Fig. 23 Modelação pela técnica dos rolos. Fotografia R. Soares (2011).



Fig. 24 Modelação pela técnica dos rolos. Fotografia R. Soares (2011).



Fig. 25 Modelação pela técnica dos rolos. Fotografia R. Soares (2011).

Os rolos podem, ainda, ser aplicados sobre um molde feito de qualquer material sustentável, côncavo, muitas vezes outro pote, um cesto, uma cabaça ou uma depressão em forma de calote esférica no chão ou numa pedra. O molde pode ser usado para construir o fundo da peça, que é reservado até adquirir, pela secagem, uma consistência capaz de ser batido, para sobre ele poderem ser construídas as paredes. O lado côncavo dos moldes é geralmente revestido com argila em pó, areia ou cinzas, evitando que a pasta de argila pressionada no interior do molde se cole às suas paredes. Dada a facilidade de produzir potes pela técnica da moldagem, que permite a obtenção de peças de paredes extremamente finas e simétricas, esta é uma técnica efetiva para rapidamente produzir um grande número de peças com características idênticas. Uma variação deste processo consiste em unir duas secções previamente moldadas em separado.

A cerâmica pré-histórica, a julgar pela ondulação das paredes, pela distribuição dos vazios na estrutura e pela forma como muitas se partiram paralelamente ao sentido dos anéis, apresenta claras evidências de ser estruturada por espirais, anéis ou tiras de argila que, pressionados à mão, dão origem a uma superfície contínua.

Um outro processo, menos comum, é a modelação pela técnica de placas. Esta é uma técnica de construção em que duas ou mais placas planas de argila são pressionadas em conjunto na forma desejada. As placas podem ser unidas à mão ou com uma espátula de madeira. Esta técnica adequa-se à construção de peças de forma irregular ou para a construção de peças de grandes dimensões.

Depois da modelação, as peças entram na primeira fase da secagem. Quando a argila atinge o estado da ‘dureza de couro’ – estado particular de resistência que permite a manipulação da argila sem que esta se deforme, antes de a argila perder as suas qualidades plásticas – procede-se ao tratamento e decoração das superfícies.

Com o objetivo de compactar as paredes dos objetos, muitas vezes as peças são batidas com o auxílio de uma ‘palmatória’ de madeira, para bater todo o exterior da peça, podendo, em alguns casos, o impacto deste processo ser amortecido pela utilização de uma pedra que, colocada no interior das peças, funciona como bigorna. Esta técnica, para além de compactar as paredes, pode alterar a forma do objeto, aumentando ou diminuindo o seu diâmetro (Rye 1981: 84-89).



Figs. 26 e 27 Modelação pela técnica dos rolos. Fotografia R. Soares (2011).

2.2) *Acabamento*

A homogeneização da superfície das peças – com o objetivo de obliterar ou remover as irregularidades resultantes da modelação e, também, compactar as suas paredes – pode ser feita com diferentes instrumentos e em diferentes fases da secagem, conforme o aspeto final pretendido. Pode ir do alisamento, do qual resulta uma superfície uniforme, mas sem brilho, obtida com uma fricção pouco intensa da mão ou de um pano, ao polimento ou brunido, feito com a pasta já bem seca e com o auxílio de um objeto liso e duro (um seixo ou um osso), de modo a compactar a argila, criando uma superfície brilhante. Além do efeito estético, estes acabamentos têm também a finalidade de reduzir a porosidade, aumentando a impermeabilidade das superfícies.

Devemos fazer a distinção entre o conceito de acabamento primário ou superficial, que consiste no tratamento básico das superfícies, e a criação de decorações propriamente ditas (que se efetuam com diferentes técnicas).

2.3) *Decoração*

As decorações podem resultar da criação de depressões na superfície da peça (decoreção impressa, decoreção incisa e decoreção excisa), da criação de saliências (decoreção plástica), da perfuração, da aplicação de engobes e da pintura. Vários tipos de decoreção, de qualquer dos grupos referidos, podem surgir combinados numa mesma peça.

A decoreção impressa caracteriza-se pela impressão de motivos na superfície das peças antes da cozedura. Uma diversa gama de objetos pode ser utilizada para este efeito como, por exemplo, bordos de conchas, caules de herbáceas, espinhos, pedaços de cabaças, frutos, ossos, penas, unhas e, claro, dedos. A repetição da impressão pode criar motivos descontínuos ou padrões. Estes podem originar padrões geométricos, naturalistas e, em alguns casos, até os que sugerem a imitação de superfícies têxteis ou de cestaria.

A decoreção incisa é efetuada pelo uso de um objeto duro, mais ou menos pontiagudo, que permite, por arrastamento, criar motivos na superfície das peças. A nitidez e

regularidade dos motivos resultam do grau de humidade/secagem da pasta, no momento em que a decoração é efetuada. Quanto mais fresca é a pasta, mais nítidas e regulares são as incisões.

A decoração por excisão caracteriza-se pela extração de pasta da superfície das peças. Geralmente inicia-se pela delimitação dos motivos a excisar, após o que se procede ao destaque da pasta superficial dentro dos espaços delimitados.

A técnica da decoração plástica, também designada como modelada, é normalmente uma técnica aditiva, ou seja, em que se verifica a aplicação de elementos de argila sobre a superfície das peças, criando motivos em alto-relevo. No entanto, os elementos em alto-relevo também podem ser repuxados da pasta ainda mole das peças. Estes motivos repuxados tendem a ser mais simples do que os motivos aplicados. Estes últimos podem ter formas mais complexas, mas são menos resistentes, pois podem descolar.

A perfuração resulta da criação de furos nas paredes das peças, realizada numa fase inicial da secagem. Para este propósito decorativo, podem ser utilizados os dedos, paus ou agulhas.

A aplicação de engobe é feita depois da secagem da peça e antes da sua cozedura. Os engobes são obtidos misturando as argilas com bastante água, a fim de obter uma solução fluida. Podem ser aplicados em toda ou em parte da superfície das peças. O engobe pode ser da mesma argila da peça, dando-lhe um acabamento mais suave, ou de uma argila diferente criando contraste. O engobe pode ser aplicado por banho, com as mãos, com uma espátula ou com um pincel. Para além do aspeto decorativo aqui em questão, é interessante referir que esta aplicação pode ter igualmente motivações práticas, uma vez que repara eventuais fissuras na superfície da peça. Tem ainda como consequência uma maior impermeabilização final por preenchimento dos poros superficiais. Os engobes podem ser apenas uma mistura de argila com água ou ser-lhes, ainda, acrescentado um pigmento cerâmico: um óxido. Esta operação tem como resultado a obtenção de uma cor diferente da cor natural da peça. Os engobes podem ser ainda aplicados como pintura. Preparados numa consistência mais pastosa, como se se tratasse de uma tinta, são aplicados a pincel ou com um utensílio similar. Ao contrário da engobagem, através da pintura podem ser criados motivos com maior detalhe.



Figs. 28 e 29 Pormenores de decoração plástica 'mamilar'. Fotografias R. Soares (2011).

3) Secagem

Depois das etapas anteriores as peças entram na última fase da secagem. A forma como a argila reage à perda de água por evaporação, durante o processo de secagem, é também um aspeto importante a ter em conta no processo de fabrico.

A evaporação da água faz com que o objeto modelado diminua de tamanho e perca plasticidade. As taxas de encolhimento são determinadas pela estrutura mineralógica da argila. Quanto menores forem as partículas constituintes da argila, maior quantidade de água existe e maior vai ser o encolhimento, assim como mais lento deverá ser o processo de secagem. A secagem deve ser cuidadosamente controlada de forma a permitir uma perda gradual e uniforme de humidade no objeto, principalmente na sua primeira fase. Deve ser feita à sombra, e os objetos devem ser regularmente virados de modo a que o aquecimento e a consequente perda de água sejam uniformes em todos os lados do objeto. Taxas desiguais de encolhimento dentro de um mesmo objeto resultam em distorção da forma e, muitas vezes, em rotura.

4) Cozedura

Depois de bem secas, as peças podem então ser submetidas ao processo de cozedura que transforma a argila em cerâmica, alterando-lhe as propriedades químicas, tornando-a dura e estável. O encolhimento, iniciado na secagem, atinge o seu máximo durante a cozedura, chegando as peças a perder 15% ou mais da sua massa original, dependendo do tipo de pasta utilizada. De uma forma geral, podemos dizer que o índice de encolhimento varia diretamente com o índice de plasticidade da pasta. Antes da cozedura, os objetos devem estar bem secos. A secagem dura cerca de um mês, depende de fatores ambientais como a temperatura e a humidade do ar. O aquecimento rápido na cozedura pode resultar em fratura ou explosão do corpo das peças, devido à excessiva rapidez e consequente heterogeneidade do ritmo da contração resultante da perda de água (Rye, 1981: 110).



Figs. 30 e 31 Cozedura em fogueira de ar livre ou a céu aberto.
O mais simples sistema de cozedura, certamente utilizado na pré-história.



Fig. 32 Cozedura em fogoeira. Pormenor de “ponto de rubro” na parede interna de uma peça.

No que respeita à estrutura de combustão, a cozedura em fogueira de ar livre ou a céu aberto – que continua a praticar-se, até aos nossos dias, sobretudo em África – é dos sistemas mais simples e foi certamente utilizado durante a pré-história.

A cozedura em fogueira não necessita de grandes preparativos, para além das peças e do combustível, ambos depositados diretamente no solo no início do processo. Numa primeira fase, define-se um espaço, geralmente circular, onde se queima uma camada fina de combustível (madeira fina, gravetos ou palha). Este ‘temperar’ do chão reduz a humidade do solo, ao mesmo tempo que permite fazer um primeiro aquecimento das peças, colocadas em círculo à volta deste recinto.

Numa segunda fase, é depositada uma primeira camada de combustível, neste rescaldo, sobre a qual as peças são colocadas em pilha. Estas são, então, cobertas por mais combustível que, ao ser consumido pelo fogo, vai cozê-las. O fogo acende-se à volta da pilha, a partir da parte de baixo. Até o fogo atingir a temperatura máxima, entre 600°C e 800°C (reconhecível pela cor vermelho vivo, característica das peças ao rubro), vai-se acrescentando combustível, que é colocado por cima da fogueira (Caro, 2002: 75). A partir daí, vai-se nivelando a adição de combustível, na medida do necessário à manutenção da temperatura máxima durante algum tempo. A duração deste tipo de cozedura é curta, cerca de duas horas em média, dependendo do tipo e da qualidade do combustível.

Palha, madeira e carvão vegetal são os combustíveis básicos, podendo, por vezes, ser também utilizadas cascas de árvore para aumentar a temperatura da combustão, ou vegetação verde para a reduzir e criar um ambiente de cozedura pobre em oxigénio. Em algumas regiões, nomeadamente em África, a bosta de vaca seca é um dos principais combustíveis. Estes excrementos produzem uma combustão gradual e com alto poder calorífico, tendo, ainda, a vantagem de manterem o calor por muito tempo.

A temperatura da cozedura pode também ser controlada pela alternância entre combustíveis rápidos e lentos. Em alguns casos, as peças podem ser cozidas em duas etapas: uma primeira, com baixa temperatura, de modo a completar a secagem; uma segunda, atingindo a temperatura suficiente para a transformação em cerâmica.



Figs. 33 e 34 Cozedura em fogueira. *Alimentando a chama*, Fotografias R. Soares (2011).



Fig. 35 Cozedura em fogueira. *Obra ao rubro*, Fotografias R. Soares (2011).

Fragmentos de cerâmica podem ser usados para assentar, separar e até cobrir as peças durante a cozedura, evitando a sua exposição às zonas menos quentes da superfície exterior da pilha e facilitando o fluxo de ar no interior da estrutura.

A cozedura em cova é uma variante da cozedura em fogueira. Escava-se na terra um recetáculo côncavo, geralmente com cerca de 30 centímetros de profundidade, podendo em alguns casos atingir um metro. A terra resultante da escavação pode ser colocada ao redor da cova, poupando esforço e limitando a ação molestadora do vento. Mais eficiente do que a cozedura em fogueira, a cozedura em cova conserva uma temperatura homogénea durante um período mais longo, devido à proteção dada pelas paredes da cova e às propriedades isolantes da terra, podendo alcançar igualmente temperaturas mais elevadas. Este processo apresenta ainda a vantagem de permitir um arrefecimento mais lento, o que reduz consideravelmente o risco de roturas. Ao contrário da cozedura em fogueira, que pode ser feita em qualquer lugar, as covas, por implicarem a realização de trabalho humano, são geralmente reutilizados em sucessivas cozeduras. Devido à sua eficácia, a cozedura em cova, que poderá também ter sido utilizada durante os primeiros milénios de produção de cerâmica, continua hoje a utilizar-se em muitas regiões.

Uma desvantagem desta variante é o facto de a cerâmica da parte central do buraco, em particular a da base, apresentar muitas vezes uma cozedura defeituosa, por ser mais difícil a circulação do ar. Para resolver este problema colocam-se cacos de cerâmica no chão, de forma a fazer o ar circular, resultando uma cozedura mais regular, mais rápida e também mais eficaz. No mesmo sentido, também se podem colocar fragmentos de peças quebradas sobre a pilha de peças, evitando-se a fuga de calor.

Tal como o aquecimento repentino, anteriormente referido, o rápido arrefecimento pode provocar quebras resultantes do choque térmico. Geralmente, as peças repousam sob as cinzas até ao dia seguinte. Depois de frias, são removidas da instalação de queima e limpas, por escovagem ou lavagem, das cinzas resultantes do processo de cozedura. Depois disto, as peças podem, ainda, receber diferentes tratamentos; por exemplo, podem ser decoradas com grafite ou ser revestidas com diferentes matérias de origem lipídica, entre elas ceras biogénicas (vegetal ou animal), com o objetivo de aumentar a sua impermeabilidade, dadas as suas propriedades hidrófobas.

A cozedura é a etapa mais decisiva de todo o processo de fabricação cerâmica e é, sem dúvida, determinante para o seu aspeto final. A aparência final das peças é determinada por três fatores principais: a temperatura máxima atingida, a duração da cozedura e a atmosfera da queima (Rice, 1987: 81). As cozeduras em fogueira ou em cova são pouco homogêneas, com oscilações não controladas de temperatura. A cor das cerâmicas cozidas em atmosferas instáveis não é homogênea, devido à distribuição desigual de oxigénio e ao contacto direto de alguns recipientes, ou partes de recipientes, com o combustível (Rice, 1987: 81). Isto provoca uma coloração desigual nas peças, com áreas castanhas mais escuras, outras quase pretas e outras ainda castanhas claras ou avermelhadas.

Numa atmosfera oxidante, a quantidade de oxigénio é superior à necessária para a combustão, permitindo que a matéria orgânica que se encontra na argila seja completamente queimada, resultando uma coloração clara, geralmente alaranjada ou avermelhada, das cerâmicas. A cor avermelhada depende não só de uma atmosfera oxidante, mas também da percentagem de ferro existente na argila. A combinação de ferro com oxigénio está na origem dos óxidos de ferro que dão à argila uma cor vermelho/laranja. Uma atmosfera redutora, sem oxigénio e rica em carbono, tem como resultado final cerâmicas de cor negra ou cinzenta. Uma forma de obter uma atmosfera redutora em fogueira, como referido anteriormente, é cobri-la com terra ou vegetação verde. A coloração da cerâmica pré-histórica resulta das subtis gradações de cor provocadas pelas alterações das condições de cozedura, que variam entre atmosferas oxidantes e redutoras.

Para sermos mais exatos, convém salientar que em ambas as cozeduras existe uma primeira fase de cozedura oxidante, de modo a permitir que a argila se transforme em cerâmica. A partir daqui é que as duas cozeduras divergem: enquanto na oxidante o processo está terminado, na cozedura redutora é necessário interromper a combustão. Interrompe-se a condução do ar cobrindo-se toda a estrutura com um material não combustível: terra, areia, estrume, erva verde ou folhas molhadas, entre outros.

De uma forma geral, o propósito da cozedura é converter os minerais que compõem a argila num novo material sintético, a cerâmica. O fogo é o elemento chave deste processo: ele produz uma série de transformações físico-químicas de carácter

irreversível. Estas transformações da argila dependem não só da temperatura da queima como também da sua constituição mineralógica, da percentagem de água que contém e dos elementos não plásticos incluídos.

A seleção das argilas e dos elementos não plásticos tem como base a aparência e a resistência mecânica que se pretendem para o resultado final. Como já anteriormente foi introduzido, a coloração da cerâmica é determinada por um certo número de fatores que incluem a composição química da argila e a atmosfera da cozedura. Em particular, a distribuição dos minerais de ferro e dos materiais orgânicos na argila são aspetos determinantes para a sua coloração depois de cozida. As argilas que não contêm estes elementos presentes na sua constituição são brancas ou cremes após a cozedura. A cor das argilas que contêm materiais orgânicos e ferro varia de acordo com as temperaturas atingidas e com o ambiente da cozedura, rico em oxigénio (oxidante) ou pobre em oxigénio (reductor). A presença de ferro resulta em cores vermelhas e castanhas em cozeduras oxidantes e em preto ou cinzento em cozeduras redutoras (Rice, 1987: 333). As inclusões orgânicas, quando não são totalmente oxidadas, resultam em castanho escuro, preto ou cinza. Nos contextos tradicionais de cozedura em fogueira, a atmosfera não é constante nem uniforme e as cerâmicas exibem variações de cor ao longo das suas superfícies.

Em síntese, a produção cerâmica é, no mínimo, uma operação delicada: existem literalmente centenas de hipóteses de ocorrerem variações mínimas que, afetando a matéria ou a técnica, podem ter um efeito desastroso na produção. Este aspeto justifica o espírito conservador e a fidelidade às tradições, características da produção cerâmica. Uma alteração aparentemente insignificante nas matérias-primas ou na temperatura de cozedura pode reduzir a nada a obra de semanas ou meses de trabalho. Neste sentido, a experiência induz os produtores a reproduzirem fielmente o ‘saber-fazer’ tradicional de forma a evitar desastres.

“Quando aprende a fazer cerâmica, a criança imita o instrutor tão rigorosamente que sua obra apresentará as mesmas características (...) Jovem ou velho, o ceramista deve o seu estilo e sua técnica à família em que vive. Assim, o conhecimento das técnicas cerâmicas é considerado um assunto privado. Só se fala dele em família”.

(Lévi-Strauss, 1985: 176)



Figs. 36 e 37 Cozedura em fogueira – a enforma das peças.



Figs. 38 e 39 Cozedura em fogueira – a queima.



Figs. 40 e 41 Cozedura em fogueira – a desenforma.



Fig. 42 Cerâmicas cozidas em ambiente redutor.

Contexto Pedagógico

A nossa curiosidade pela tecnologia de fabrico de cerâmica pré-histórica levou-nos, em 2007, ainda antes de iniciar a presente investigação de doutoramento, a participar na *II Oficina de Cerâmica Etnográfica*, organizada pelas *Oficinas do Convento: Associação Cultural de Arte e Comunicação*, em Montemor-o-Novo. Nesta oficina, pudemos observar o ‘saber-fazer’ de duas oleiras, Isabel Semedo e Saturnina Tavares, da localidade de Trás di Munti (Tarrafal de Santiago, Cabo Verde) e tentámos estabelecer, pela primeira vez, pontes entre a criação artística, as técnicas ancestrais de produção de cerâmica e a morfologia das cerâmicas pré-históricas.

A olaria em Trás di Munti, Cabo Verde

A olaria tradicional de Cabo Verde desenvolve-se desde o povoamento das ilhas e segue técnicas ancestrais de origem africana: é modelada sem recurso a torno e cozida em fogueira. Produzida por mulheres em contexto doméstico, a olaria cabo-verdiana continua, atualmente, a definir-se como uma atividade doméstica sazonal, alternativa ou complementar à atividade agrícola (Fróis, 2012: 71-72).

A pasta cerâmica utilizada pelas oleiras de Trás di Munti resulta da mistura de duas argilas sedimentares, uma mais plástica, proveniente do Barreiro da Fontinha e outra menos plástica e mais refratária, proveniente do Barreiro da Riba de Lá. Apesar de o conhecimento científico das oleiras sobre a mineralogia das argilas ser nulo, a partir da experiência empírica, elas atestam que da mistura das duas argilas resulta uma pasta de melhor qualidade plástica, com maior resistência na secagem e na cozedura.

A recolha da argila é efetuada em pequenas quantidades, cerca de 20 kg, que são transportadas à cabeça até à casa da oleira. Aí, a argila é estendida ao sol para secar completamente, antes de ser pilada até ficar reduzida a pó. Uma vez pilada a argila, o pó (ou a farinha de barro, como lhe chamam as oleiras) é misturado com água e amassado até formar uma pasta homogénea (*mondonda di barro*) suscetível de ser modelada.

Entre as várias peças cerâmicas cabo-verdianas que ainda mantêm as suas funções domésticas (*moringos, bandejas, pratos, tigelas, potinhos e potes de tingir*), salienta-se o *pote de água*, cujo processo de manufatura passamos a descrever.

O primeiro passo na modelação de um pote de água é a execução da sua base (*centro*), um plano circular de argila, sobre o qual vão ser aplicados os rolos (*filhós*) de argila que compõem o seu corpo. Em Trás di Munti, as oleiras formam os rolos a partir de pequenas porções de barro que são roladas com as palmas da mão sobre uma superfície plana. Os rolos são diretamente aplicados, em anéis ou em espirais, sobre a base da peça e, depois, sucessivamente uns sobre os outros. Seguros em suspensão, os rolos são aplicados com a pressão dos dedos, descrevendo a oleira movimentos circulares em torno da peça. Este processo de fazer e aplicar os rolos repete-se sucessivamente até o corpo da peça estar concluído. Para aumentar o diâmetro da peça, os rolos são pressionados por dentro e para o reduzir passam a ser pressionados por fora.

Ao longo deste processo, com o auxílio de fragmentos de cabaça (*cavacos*), o interior da peça vai sendo homogeneizado, ao mesmo tempo que a forma pode ser puxada ou alargada a partir de movimentos ascendentes que acabam por determinar a espessura final da parede. Este gesto é acompanhado com o movimento da mão, que, no exterior da peça, descreve movimentos paralelos aos do fragmento de cabaça no seu interior. A parede externa, por sua vez, é homogeneizada com o auxílio dos dedos e de um carolo de milho (*inganha*). Estas duas ações vão sendo executadas sucessivamente, à medida que se acrescentam os rolos, até o corpo da peça estar concluído. Geralmente, as peças são ainda cintadas com uma fibra vegetal (*carrapato*) proveniente de piteiras, bananeiras ou coqueiros, de forma a evitar que desabem pela ação do seu próprio peso.

Com uma faca feita de cana de carriço (*cortadeira*), define-se a boca da peça que é, no final, alisada com um pedaço de pano molhado (*ordidja*), num movimento circular, aplicado com o polegar nas superfícies interna e externa da boca da peça. Por fim, faz-se uma última homogeneização da parte externa da peça, com recurso a um pedaço de cana (*canela*) e procede-se à decoração, com recurso à aplicação plástica de cordões e à incisão de motivos geométricos. Entretanto, depois de um primeiro período de secagem de dois ou três dias, o fundo da peça pode ser desbastado com o auxílio de uma chapa

de metal (*légre*) e, passados mais dois ou três dias, a peça pode, então, ser brunida com o auxílio de um seixo rolado de ónix (*onça*).

Em Trás di Munti, passado cerca de um mês do início da produção, as peças são cozidas em fogueira (*soenga*), caracterizada por uma pequena depressão circular no solo (com diâmetro não superior a dois metros e com cerca de vinte centímetros de profundidade) onde são empilhadas as peças, cobertas com o material combustível, de origem animal (bosta seca de vaca) e vegetal (lenha fina de acácia e palha de milho). O primeiro passo da enforma é a colocação da bosta seca de vaca na base da depressão. Seguidamente, as peças de grande volume são dispostas no centro do campo do lume. Em torno e por cima destas peças vão sendo colocadas as outras de dimensão mais pequena. Podem ser usados fragmentos de cerâmica que ajudam a segurar as peças, ao mesmo tempo que permitem a circulação de ar durante a cozedura. Depois de acondicionadas as peças, estas são cobertas com uma camada de bosta e sobre esta o combustível de origem vegetal, proveniente da poda das acácias e, por fim, a palha do milho.

A partir do momento em que é aceso, o fogo é alimentado até se elevar a temperatura ao seu máximo, entre 600° e 800°C. Segundo as oleiras, quando o forno ‘assobiar’ ou ‘cheirar a louça’, significa que as peças atingiram o rubro e que a duração da cozedura será ainda de aproximadamente três horas. Durante este período, vão-se abrindo, com auxílio de um pau, pequenos orifícios na camada de combustível, permitindo assim a circulação do ar, criando uma atmosfera oxidante. As peças não devem ficar destapadas porque seriam submetidas a um choque térmico que poderia provocar a rutura das mesmas. A desenforma ocorre no dia seguinte à cozedura, de modo a permitir o lento e gradual arrefecimento das peças, protegidas pela camada de cinzas resultantes da combustão.



Fig. 43 Olaria cabo-verdiana – uma olaria de mulheres. Fotografia V. Fróis (2006).



Fig. 44 II *Oficina de Cerâmica Etnográfica*. Oficinas do Convento, Montemor-o-Novo (2007).



Fig. 45 Sara Navarro, *Colo*, 2007.

Oficinas

O nosso contacto direto com a olaria tradicional cabo-verdiana teve não só influência em toda a nossa criação artística subsequente, como também na componente pedagógica desta investigação de doutoramento. No âmbito pedagógico, salientamos a residência artística no Museu de Portimão onde, desde 2011, desenvolvemos trabalho prático na área da produção cerâmica e onde organizámos, em 2012, a *Oficina de Cerâmica Pré-histórica*, que teve lugar no Centro de Interpretação dos Monumentos Megalíticos de Alcalar e na qual participaram, além do público geral, artistas plásticos e arqueólogos.

O Centro de Interpretação dos Monumentos Megalíticos de Alcalar, no âmbito da comemoração das Jornadas Europeias do Património (2013), acolheu a instalação *Mercúrio, Vénus, Terra, Marte, Júpiter, Saturno, Úrano, Neptuno, Plutão* onde foram apresentadas peças criadas ao longo da referida residência artística no Museu de Portimão.

A organização da *Oficina de Cerâmica Pré-histórica* permitiu-nos observar a interação dos participantes com a morfologia e com os motivos decorativos de fragmentos de cerâmica arqueológica, numa reinvenção artística da tecnologia de produção de cerâmica pré-histórica. Com base num cruzamento de saberes entre arte e arqueologia e numa experiência profundamente comprometida com a memória pré-histórica do próprio sítio, foi-nos possível avaliar a potencialidade dos centros interpretativos como sítios ideais para a criação de novos modelos de dinamização de públicos, onde a experimentação de tecnologias ancestrais permite uma interação com o passado.

Salientamos, ainda, a oficina intitulada *O Sentido dos Potes nas Origens: Hoje*, que coordenámos, em 2010, no Telheiro da Encosta do Castelo de Montemor-o-Novo e que contou com a participação dos alunos do Laboratório de Cerâmica da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Nestas oficinas, procurámos – não só a partir da nossa experimentação e do contacto com as matérias-primas, mas também a partir da observação da experiência dos outros participantes – compreender as escolhas dos indivíduos ao desenvolver, replicar e adotar uma determinada tecnologia.



Fig. 46 Oficina *O Sentido dos Potes nas Origens: Hoje*.
Telheiro da Encosta do Castelo. Montemor-o-Novo (2010).



Fig. 47 Oficina *O Sentido dos Potes nas Origens: Hoje*.
Telheiro da Encosta do Castelo. Montemor-o-Novo (2010).





Fig. 48 Painel com imagens da *Oficina de Cerâmica Pré-histórica*.
Centro de Interpretação dos Monumentos Megalíticos de Alcalar (2012).



Fig. 49

Centro de Interpretação dos Monumentos Megalíticos de Alcalar. Jornadas Europeias do Património (2013).
Sara Navarro. Instalação: *Mercúrio, Vénus, Terra, Marte, Júpiter, Saturno, Úrano, Neptuno, Plutão*, 2013.



Fig. 50

Sara Navarro. Instalação: *Mercúrio, Vénus, Terra, Marte, Júpiter, Saturno, Úrano, Neptuno, Plutão*, 2013.

CAPÍTULO III

Do Magma às Estrelas

Elogio das coisas simples e antigas

Cerâmica na Arte – objetos do passado, objetos de hoje

Com o presente trabalho, recuámos 7000 anos até ao tempo em que a cerâmica era uma tecnologia de ponta, uma conquista tecnológica. A cerâmica, enquanto primeiro material sintético usado pela humanidade, representa o domínio da matéria pelo espírito. O seu processo de fabrico, ligado à transmutação dos elementos, é uma forma eficaz de magia, uma tecnologia de encantamento.

Situado num ‘tempo fora do tempo’, o nosso trabalho responde a um fascínio pelos fragmentos arqueológicos vindos de tempos antigos, de sociedades extintas e enigmáticas. Num salto entre milénios, que parte de uma atração pelas origens, pela arte antes da arte, o trabalho faz uma conexão entre os processos criativos dos objetos mais ‘arcaicos’ ou remotos e a criação contemporânea.

Na linha da obra de Jorge Vieira, que temos como referência constante no decorrer do nosso trabalho, os objetos que criamos procuram transmitir algo de pré-histórico ou arqueológico. Algo que evoca a arte e a cultura de outros lugares e de outros tempos, algo que desperta os ecos de uma terra antiga: o espírito das formas – que permanece, de civilização para civilização, em alguns elementos ou valores constantes – que corresponde à profunda experiência de muitas gerações. Numa linguagem que é ao mesmo tempo arrancada à memória das civilizações mortas e ao poder da imaginação,

as peças captam algo que nos surge como primitivo e entretanto, ‘transhistoricamente’ presente, no ser histórico e contemporâneo que somos nós (Gusmão, 1998, p.28).

O material de trabalho eleito por Jorge Vieira foi o barro, mais quente e mais sensual, vivo e agradável, como ele próprio dizia.

“A sua mão não esculpia, acariciava o barro como se acaricia o corpo de uma mulher, tudo o que ele fez está ligado à terra, pés fincados no chão (geralmente três), o resto virado para o céu, para a esperança, para a liberdade.”

(Castello Lopes, 1998, p.70)



Fig. 51 Casa Jorge Vieira.

Fotografia V. Fróis, 2010.

O próprio Jorge Vieira fala da sua admiração pelos tempos antigos, do Mediterrâneo, da cultura ibérica, das artes primitivas, da escultura africana, grega, etrusca, micénica.

“A sua escultura inscreve na modernidade radical, que consubstancia a metáfora de uma dimensão arqueológica do inconsciente na deriva de um fundo mítico imemorial ao encontro de uma corporalidade modernista.”

(Lapa, 1995, p.17)

Há no trabalho de Jorge Vieira uma série de personagens ou figuras a que o autor ciclicamente retorna: os casais de amantes, as ilustrações alegóricas, os nus eróticos, as personagens dos mitos pagãos mediterrânicos, o touro, o cavalo. Em termos formais, sobressaem as peças assentes em tripés, os jogos de cheios e vazios, a associação livre e automática de formas e o absurdo de algumas associações anatómicas: “os corpos fundem-se, derivam uns dos outros, geram uma nova anatomia” (Pinharanda, 1998, p.17).

“A fantasia é posta ao serviço de um propósito escultórico, diretamente relacionado com o tratamento da forma e a sua intervenção no espaço. Os volumes são pesados, permanecem firmes sobre a terra e as formas sujeitas a um processo esquematizador, de acordo com a essencialidade que o artista teve sempre presente como objectivo, mas agora reformuladas de pressupostos figurativos, deixando de lado conceitos abstractos e adoptando um novo sentido de modernidade, baseado na construção, ruptura, deformação e adição de anatomias. Ou seja, de volumes escultóricos e de sentidos semânticos subversivos do orgânico onde a modernidade constrói uma desregulada retórica da essencialidade e da recriação, da depuração e da sensualidade, do poético e do popular.”

(Lapa, 1995, p.96)

As referências mais antigas fundem-se, na nossa investigação, com outras mais recentes, entre as quais salientamos os trabalhos em terracota de Gabriel Orozco, o projeto *Field* de Antony Gormley e a peça *Soffio* de Giuseppe Penone.

O trabalho em terracota de Gabriel Orozco anuncia um retorno da escultura à produção artesanal. Invoca as práticas primitivas da produção de objetos utilitários e conota a prática da escultura com um valor cultural arcaico, quase arquetípico (Buchloh, 2006: 190-207).



My Hands Are My Heart, o primeiro trabalho em terracota de Orozco, mostra, numa primeira imagem, o torso nu do escultor enquanto as mãos apertam uma porção de barro, abrindo-se estas, numa segunda imagem, revelando uma forma que traz consigo a imagem de um esvaziamento. Sugere, na forma de um coração, uma coluna vertebral de onde irradiam as costelas. Imagem de perfeita simetria, tão pungente como singela. A fisicalidade encontra-se nessa passagem de um corpo humano para o seu sinal, para uma presença manifesta, símbolo



Fig. 52 Gabriel Orozco, *My hands are my heart*, 1991.

de uma límpida mas também obscura profundidade. Conceito universal de matéria e de corpo, obra de arte como continuidade física.

O interesse de Orozco pela tradicional olaria feminina africana leva-o, em 2002, ao Mali, em África, onde faz a série fotográfica *Cemetery*, em que regista um antigo cemitério de *Timbuktu*: uma encosta de areia pontuada por potes esféricos de terracota que marcavam as sepulturas. Os potes, feitos de terra, desintegram-se gradualmente no terreno, combinando ao longo do seu ciclo de vida a sua origem e o seu destino (Temkin, 2009: 170). Apesar de Orozco não ter produzido escultura durante a sua estadia no Mali, a sua experiência e o contacto com a produção oleira teve certamente influência nos seus projetos seguintes. Ainda em 2002, Orozco apresenta, na *Documenta 11*, em Kassel, *Cazuelas (Beginnings)*, um conjunto de contentores em terracota, produzidos numa antiga fábrica de tijolo em França atualmente transformada em *atelier*.

A espacialidade circular dos potes, a sua função de armazenamento e transporte, a par da ideia de erosão, de efemeridade e de acidente, são conceitos fundamentais na obra do artista. Para Orozco, é importante a carga cultural das matérias e dos objetos, a ideia de tempo e a escala do corpo em relação aos mesmos.

Em *Cazuelas (Beginnings)*, Orozco explora a ideia de pote primordial, expondo uma série de formas derivadas do pote ou da taça que, originalmente manufaturadas por oleiros, foram alvo da intervenção do artista. Como num jogo, em gestos aleatórios, Orozco ‘catapulta’ esferas de argila contra as paredes dos vasos ainda frescos colocados a girar num torno. Semelhantes a planetas ou discos, as peças funcionaram como plataformas circulares cuja forma original ia sendo alterada pelos ‘meteoritos’ de argila.

No final do processo de produção, a cozedura pelo fogo produziu uma série de outros acidentes como rachas e manchas, que acentuam o aspeto artesanal dos objetos. O resultado final do processo caracteriza-se por um certo hibridismo entre os materiais de produção tradicionais, a produção artesanal e a contemporaneidade da morfologia final, marcada pelas intervenções do artista que, de forma mais ou menos aleatória, provocou uma certa destruição ou fragmentação da forma.

Num projeto seguinte, Orozco cria uma nova série de esculturas em que o seu interesse se centra na forma como o seu corpo se relaciona com uma massa de argila. Desta vez, sem recorrer ao torno, Orozco não se centra na espacialidade e no vazio das formas cerâmicas utilitárias mas na argila enquanto massa. Neste projeto, Orozco explora a manipulação de uma informe massa de argila contra o plano da mesa e contra a pressão geométrica de duas ou três esferas de madeira. A argila torna-se, aqui, uma massa em movimento que vai absorvendo um duplo impulso: orgânico (o peso das mãos) e geométrico (a pressão da mesa e das esferas), que Orozco acentua com títulos alternadamente animalistas (*Double Tail*) e matemáticos (*Pi*).

O corpo funciona aqui como uma máquina de movimentos quase constantes que agem sobre o bloco de argila, que vai ganhando forma. O trabalho termina quando a argila representa a ação: o movimento que gerou a forma. O bloco de argila é, neste sentido, um destinatário, ele recebe e representa as ações ou pressões que sofreu durante a manipulação. Orozco não separa o fazer e o resultado final das peças. Procura o equilíbrio entre o processo e o objeto final, uma instalação ou uma imagem que reflete a ação, que assim faz parte do resultado final do trabalho.

Ainda no âmbito das nossas referências no que respeita à cerâmica contemporânea, da obra de Antony Gormley, é de relevar *Field*, um projeto global, em que o autor trabalha com toneladas de argila cozida pelo fogo. *Field* é baseado numa ideia simples: junta-se um grupo de pessoas para trabalhar com terra e criar uma obra coletiva. Os parâmetros pelos quais as figuras são criadas são precisos mas não restritivos: cada uma com o tamanho da mão e numa proporção similar, mas cada uma com o seu próprio carácter. Corpos que ocupam a totalidade do espaço onde são instalados, adquirindo a sua forma e excluindo a presença do observador, mas permitindo o acesso visual. Corpos que são a celebração da comunidade, do quotidiano humano; e quando juntos numa massa, com os seus olhos virados para o limiar do espaço no qual eles são apresentados, transportam o observador



Fig. 53 Antony Gormley, *Field*, 1993.

para dentro da sua configuração. Gormley encontrou a sua expressão completa nesta massa de figuras de terracota, feita por muitas mãos.

Outra referência importante no âmbito da nossa investigação é a peça *Soffio* de Giuseppe Penone. Penone trabalha sobre o tempo, sobre os ritmos vitais, sobre a memória do tempo e a memória do vivido, tentando tornar visíveis processos imperceptíveis, como a inércia do crescimento de uma árvore ou a respiração humana. Na peça *Soffio*, Penone materializa aquilo que à partida não poderia ser materializado: o sopro, a respiração. Na sua busca de uma forma apropriada, inspirou-se nos sopradores de vidro, e toma como base da sua escultura a forma da ânfora. Utiliza uma massa



Fig. 54 Giuseppe Penone, *Soffio*, 1978.

de argila de tamanho humano e aperta todo o seu corpo contra o material suave, imprimindo no topo a sua cara com a boca aberta. O resultado assemelha-se a um grande recipiente, com a impressão do negativo do seu corpo e da cara com a boca aberta na parte superior. Com *Soffio*, Penone materializa a respiração, o sopro humano, numa forma antropomórfica que ‘fossiliza’ a respiração.

É pois esta dualidade de referências, de um passado remoto (primitivo ou pré-histórico) e da contemporaneidade, que transforma a nossa investigação num fértil campo de experimentações formais ou simbólicas, num trabalho de síntese, em que os objetos funcionam como metáfora que opera no deslocamento entre o sentido histórico das nossas referências e o imaginário contemporâneo, que possibilita novas relações formais e simbólicas.

Numa pré-história revisitada, desenterrada sob um novo olhar, procuramos, com esta investigação, criar formas que recuperam uma ligação quase perdida às matérias primordiais e às perdidas emoções do protagonismo da terra. A partir de uma linguagem que é, ao mesmo tempo, arrancada à memória de civilizações mortas e ao poder da imaginação contemporânea, buscamos uma essência criativa em que procuramos desenterrar um ideal de autenticidade e pureza criativa.

Caracterizadas pela morfologia, simbologia e processo de produção, as peças podem ser entendidas como testemunhos de uma origem, de um espaço-tempo ancestral, para o qual parecem querer transportar o observador que com elas se relaciona. O diálogo entre o antigo e primordial e a arte contemporânea é o resultado esperado da nossa investigação, onde os museus de arqueologia, com a sugestão de magia de um fabuloso tempo ancestral, estão na base da criação, em ‘estilo adaptado’ ou ‘à maneira antiga’, de esculturas que evocam a arte e a cultura de outros lugares e de outros tempos. Pela transfiguração, repensam-se e reinventam-se as velhas novidades neolíticas.

Nesta mimese de uma simbólica situada entre o imaginário e o histórico, há algo que mantém os objetos no território do sagrado, algo que garante o seu valor de substituição. As nossas peças, ou esculturas, funcionam como arquétipos que, modernamente, sugerem os ídolos das antigas civilizações.

“Aceito mal o que em arte se designa por inovador (...) toda a obra de arte que pretenda atingir os mais altos desígnios deve (...) recuar milénios e juntar-se, se possível, à imemorial noite povoada pelos mortos que irão reconhecer-se nessa obra. Nunca, nunca, a obra de arte se destina às novas gerações. Ela é oferenda ao inúmero povo dos mortos.”

(Genet, 1999: 19)



Fig. 55 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

A cerâmica foi o primeiro material sintético usado pela humanidade. A transmutação dos elementos terá sido uma forma eficaz de magia que certamente representou o domínio da matéria pelo espírito.¹

¹ As legendas das Figuras 55 – 70 são excertos do texto produzido por Manuel Calado para o cartaz da exposição *Do Magma às Estrelas*, escultura de Sara Navarro, *villa romana de Milreu*, 2012 (Anexo 3).



Fig. 56 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

Os primeiros potes foram os arquétipos dos caldeirões mágicos do nosso velho imaginário, os potes onde eram manipuladas as 'potiones'; nos seus ventres bojudos, grávidos, os alimentos eram transmutados pelo fogo, pelo ar, pela água e pelo tempo.



Fig. 57 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

Nos caldeirões mágicos nasciam as bebidas sagradas, catalisadores privilegiados das viagens extáticas aos mundos dos deuses e dos antepassados.



Fig. 58 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

Os potes, como obras exclusivamente humanas, tornaram-se, em muitas culturas, metáforas privilegiadas do próprio homem. O Homem cria 'arte-factos'. Eles recriam o Homem.



Fig. 59 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

Materiais transformados pelo Homem e que serviam para transformar os alimentos, preparando-os para, no corpo humano, participarem nessa misteriosa alquimia de transformar a matéria no fogo dos sonhos.



Fig. 60 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

Foram, mais tarde, as matrizes dos crisóis.

O metal nasce na terra e manifesta-se através do fogo, em peças de cerâmica. Hierofanias.



Fig. 61 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

As primeiras cerâmicas foram uma ferramenta de magia criada por artes mágicas. Eram, por isso, certamente, um meio de expressão artística.



Fig. 62 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

A forma dos objetos era já, só por si, uma manifestação de criatividade, carregada de significados e evocações. Mas, além disso, devido à sua plasticidade, a cerâmica era um suporte particularmente apto para receber grafismos.



Fig. 63 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

E a cerâmica não é só escultura: desde as suas origens mais remotas, a gravura e a pintura fazem parte dela. A cerâmica, nesse sentido, era equivalente à arte rupestre.



Fig. 64 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

*Percorremos um longo caminho: recuámos 7000 anos até ao tempo em que a cerâmica era uma tecnologia de ponta.
Uma conquista tecnológica.*



Fig. 65 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

Partindo de uma realidade perdida, de que apenas podemos suspeitar os contornos, propusemo-nos transfigurar os potes, reencontrando, nesse processo, em que o presente e o passado se interpenetram, as emoções perdidas do protagonismo da terra.



Fig. 66 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

Criando corpos inusitados, repensados, reinventando, num quadro novo, as velhas novidades neolíticas.



Fig. 67 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

Recuperando essa ligação quase perdida às matérias primordiais e eternas.



Fig. 68 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

Corpos adâmicos, sensuais. Objetos femininos. Redondos como o Sol e a Lua. Maternais. Mamilados. Umbilicados.



Fig. 69 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

Objetos arquetípicos, reconhecíveis, mas depurados das antigas funcionalidades e simbologias.

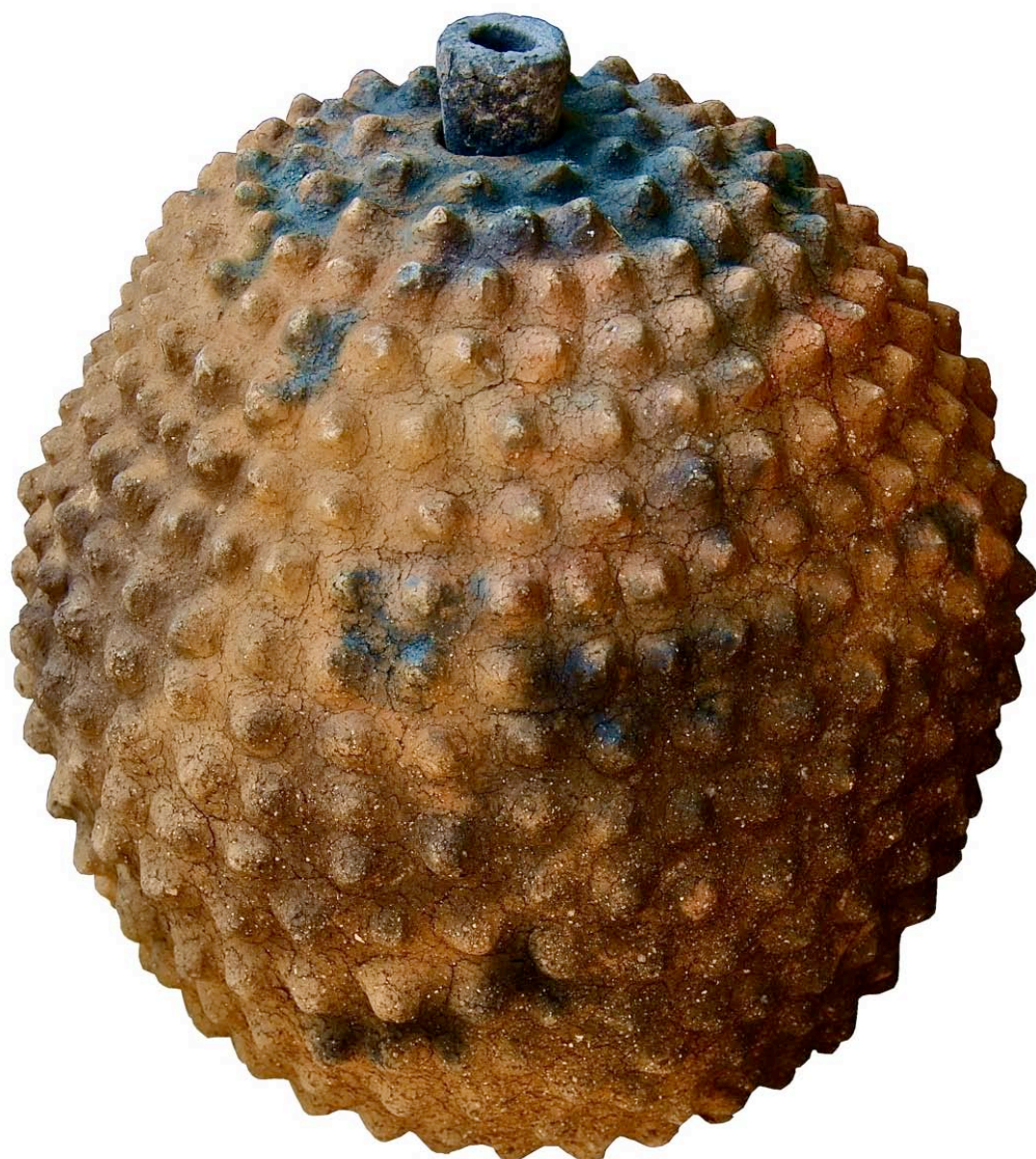


Fig. 70 Sara Navarro, *Sem título*, 2012.

Artefactos. Com significados sempre múltiplos, com sentidos construídos e reconstruídos...

Contexto Expositivo

Expor é suspender, é separar os objetos do respectivo contexto de origem. As consequências de expor variam, mas podemos encontrar uma constante – destaca os objetos do fluxo geral da vida, colocando-as à disposição para a contemplação e para o pensamento. No nosso trabalho, a ficção é posta, no ato da exposição, ao serviço do propósito escultórico, diretamente relacionado com a morfologia das peças criadas e com a sua intervenção no espaço expositivo, onde os volumes, apesar do seu peso, não permanecem firmes sobre a terra. As formas sujeitas a um processo esquematizador reformulam os pressupostos utilitários originais, deixando de lado os conceitos mais funcionais e adotando um novo sentido mais contemporâneo, baseado na construção, ruptura, deformação e adição de significados. Ou seja, de volumes escultóricos e de sentidos semânticos subversivos das formas originais, onde a contemporaneidade da exposição constrói uma desregulada retórica da essencialidade, da recriação, da depuração, da sensualidade e do poético.

Formas de Terra e Fogo

Na exposição *Formas de Terra e Fogo* (Museu de Portimão, 2012), as peças, que exprimem claramente a sua própria massa inerente às propriedades físicas do material cerâmico, aparentam, pela técnica de instalação, estar em suspensão, livres do próprio peso. Esta extrema leveza aparente, ou visual, permite que as esculturas saiam da condição de objeto, ultrapassem a sua materialidade e ganhem novos significados simbólicos. Suspensas no espaço da exposição, as peças, dotadas de um investimento de energia que as impele contra a gravidade, vencem a resistência do seu próprio peso e pairam como corpos animados ou planetas num espaço cósmico.

É no museu, ou no espaço da exposição, que, através da emoção estética, o observador pode metamorfosear as peças, ou os objetos, em ideia. As peças aproximam-se de uma ‘corporização abstrata’, isto é, se por um lado assumem a forma enquanto tal, por outro, a maneira como são colocadas no espaço expositivo contribui para uma superação da sua ‘objetualidade’ formal. As peças colocam o observador num domínio da escultura

que pressupõe uma envolvimento conceptual, sem a qual as peças não se distinguiriam de objetos vulgares, utilitários.

No ato de expor, interessam-nos o conceito de transubstanciação e a noção de consubstancialidade associados às matérias e aos objetos. Pela via da consubstancialidade, podemos encontrar nos objetos uma série de *links* entre matéria e vida. Para além das propriedades físicas dos objetos, a noção de consubstancialidade refere-se às ligações entre a matéria e outros elementos vivos ou espirituais do universo. Neste sentido, objetos que nos parecem inanimados podem ter vida interior criada através de conexões que configuram a sua consubstancialidade com outros elementos do mundo. A cor, a textura, o tamanho e a forma podem ligar um objeto a uma pessoa, a um animal ou ao mundo espiritual.



Fig. 71 Exposição *Formas de Terra e Fogo*, escultura de Sara Navarro, Museu de Portimão, 2012.

O conceito de consubstancialidade pode ser ainda complementado com a ideia de transubstanciação. A transubstanciação refere-se não só à transformação de uma substância noutra, mas também à ligação entre diferentes tipos de matérias, ou substâncias, que formam um campo de conexões entre objetos de um determinado género. No que se refere ao material cerâmico, o conceito de transubstanciação pode ter várias implicações, umas mais óbvias, outras não tanto. Por exemplo, podemos falar da transubstanciação da argila em cerâmica através do processo da exposição ao fogo, mas podemos também, de forma mais abstrata, sublinhar a relação entre as primeiras cerâmicas, a cestaria e a tecelagem. Neste contexto, por exemplo, a semelhança da decoração entre os vários *media* deve ter formado um amplo campo semântico e sensorial, que criou uma nova lógica de valências específicas entre estas formas materiais, associando-as dentro de um mesmo campo. No mesmo sentido, a transubstanciação pode ainda ocorrer quando uma substância se transforma noutra, mas leva consigo o eco da primeira. Assim, as coisas afiguram-se não só como elas mesmas, mas também através de um campo de ressonâncias que existe para além da sua materialidade. Podemos ainda, mais abstratamente, conceber, nas sociedades mais ancestrais, uma realidade em que os objetos e as pessoas poderiam não ser entidades tão separadas como hoje tendemos a crer.

Configurando uma ontologia anímica, em diferentes tempos e diferentes culturas, determinados objetos tornam-se animados e passam a ser entendidos como corpos vivos. Lembrando os ídolos das antigas civilizações, podemos entrever nas peças, através da transfiguração e do movimento de ascensão, um sentido xamânico da arte, no qual estas, enquanto instrumentos de poder, se veem carregadas de significados simbólico-rituais que ultrapassam a sua materialidade.



Figs. 72 e 73 Exposição *Formas de Terra e Fogo*, escultura de Sara Navarro, Museu de Portimão, 2012.



Figs. 74 e 75 Exposição *Formas de Terra e Fogo*, escultura de Sara Navarro, Museu de Portimão, 2012.



Fig. 76 Exposição *Formas de Terra e Fogo*, escultura de Sara Navarro, Museu de Portimão, 2012.



Fig. 77 Exposição *Formas de Terra e Fogo*, escultura de Sara Navarro, Museu de Portimão, 2012.



Fig. 78 Exposição *Formas de Terra e Fogo*, escultura de Sara Navarro, Museu de Portimão, 2012.

Ressonâncias

Na exposição *Ressonâncias* (Convento dos Capuchos – Almada, 2012), as peças *Em Fragmentos 1* e *Em Fragmentos 2* estabelecem uma relação entre a arte contemporânea, a arqueologia e o restauro. Construídos, em primeira instância, num processo que aplica as técnicas, temáticas e simbólicas da produção cerâmica pré-histórica, eles são, num segundo momento, fragmentados para, no final, no aqui e no agora, se apresentarem como colecionados, arquivados, restaurados.

Os fragmentos, resultantes de um ato performativo de destruição orquestrada, que remete para as quebras rituais da pré-história, revelam-se, aqui, mais como coisa feita ou criada do que herdada ou nostálgica. Resultantes de uma quebra deliberada, estes fragmentos podem produzir novos ecos, novas ressonâncias da sua carga simbólica fractal característica da natureza fragmentária dos vestígios arqueológicos.



Fig. 79 Exposição *Ressonâncias*, escultura de Sara Navarro, Convento dos Capuchos (Almada), 2012.

O fragmento, como parte incompleta de um todo outrora perdido, define-se, em termos formais, tanto em termos de presença como de ausência. Como símbolo, relíquia ou vestígio, ele é reverberador da forma como o passado persiste no presente. Tal como na eucaristia, o fragmento é índice de algo perdido, incorpora o poder do todo ausente, presentifica-o.

As peças entram em reverberação com o cariz sagrado do convento, investindo-o de novos sentidos e de novas possibilidades de leitura. Produzidas especificamente para o lugar, elas geram ressonâncias simbólicas, possibilitam novas significações: produzem um novo eco na experiência do observador, potenciando a sua relação com o espaço.



Fig. 80 Sara Navarro, *Em fragmentos 2*, 2012.



Fig. 81 Sara Navarro, *Em fragmentos I*, 2012.



Fig. 82 Sara Navarro, *Padrões, tramas e outros dramas*, 2012.

Do Magma às Estrelas

De forma diferente, mas com o mesmo sentido, as mesmas peças da exposição *Formas de Terra e Fogo*, na exposição *Do Magma às Estrelas* (ruínas romanas de Milreu – Faro, 2012), utilizam o caráter arqueológico do espaço expositivo para se relacionarem ou dialogarem com o observador. Mais uma vez, a suspensão de algumas das peças, no espaço das ruínas, imprime às esculturas um caráter transcendental, cósmico ou cosmológico, neste caso, também, acentuado pelo próprio título da exposição.

Colocadas de forma mais ou menos dissimulada nos estratos arqueológicos das ruínas, a sua exposição pressupõe o transporte ou a deslocação do observador entre diferentes tempos, espaços ou mundos. Articulado um inovador diálogo entre arte e arqueologia, esta exposição propiciou uma nova experiência visual em que se sublinham as semelhanças táteis e cromáticas entre a terracota das peças e a estratigrafia do sítio. Com uma poderosa significância de interpretação do passado no contemporâneo, a ligação entre arte e arqueologia permite ao observador comprometer-se mais ativamente com o passado. Aqui, a exposição surge como um ‘laboratório experimental’ onde, numa escavação imaginária, o observador é levado a usar a imaginação visual para dar vida ao passado que ecoa nas peças. Se, por um lado, a partir da exposição podemos questionar a forma como a cultura material permanece, ao longo do tempo, como herança patrimonial, por outro, podemos, numa equação oposta, pensar sobre a natureza do impacto do sítio arqueológico sobre as peças.

A exposição de obras de arte contemporânea em sítios arqueológicos pode ser, para além de boa-de-olhar, boa-para-pensar, na medida em que transforma o lugar e desafia o observador, redirecionando-o para uma inovadora posição de compromisso entre o contemporâneo e a envolvência arqueológica do espaço. Caracterizadas pela morfologia, simbologia e pelo processo de produção, as peças podem ser entendidas como testemunhos de uma origem, de um espaço-tempo ancestral, para o qual parecem querer transportar o observador que com elas se relaciona. A exposição configura uma passagem do mundo da matéria, do mundo da terra, para o universo das ideias, dos significados simbólicos da memória. Mais do que um objeto estático, encerrado nas suas limitações materiais e conotações utilitárias, as peças representam um caminho, um destino, um movimento entre a matéria e a memória que as habita.



Fig. 83 Exposição *Do Magma às Estrelas*, escultura de Sara Navarro, *villa* romana de Milreu, 2012.



Fig. 84 Exposição *Do Magma às Estrelas*, escultura de Sara Navarro, *villa romana de Milreu*, 2012.

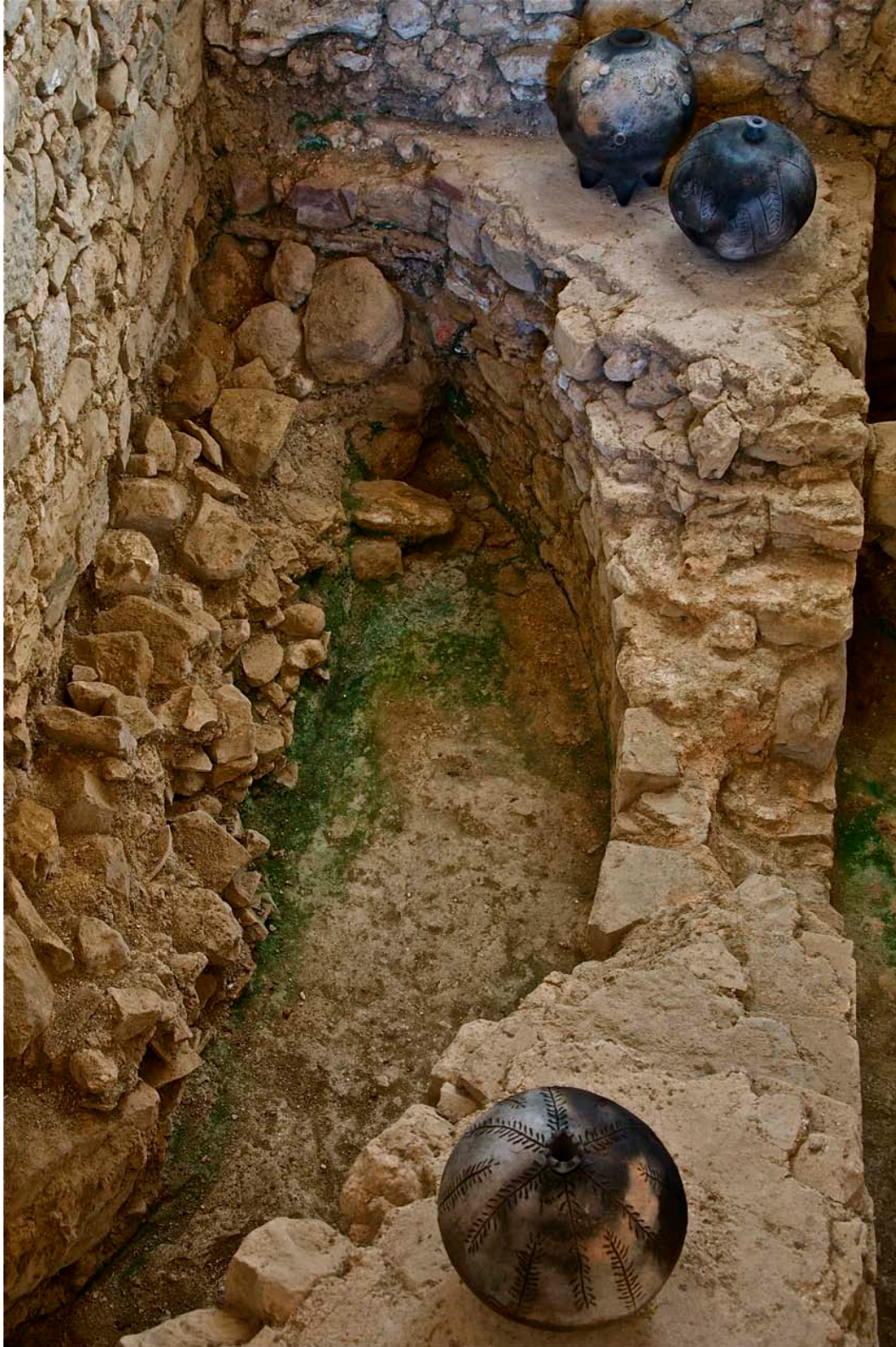


Fig. 85 Exposição *Do Magma às Estrelas*, escultura de Sara Navarro, *villa romana de Milreu*, 2012.



Fig. 86 Exposição *Do Magma às Estrelas*, escultura de Sara Navarro, villa romana de Milreu, 2012.

Em síntese, sabendo nós que a arte é indissociável da sequência de objetos históricos que lhe servem de enquadramento, o conceito de herança e continuidade no domínio da arte é central para o trabalho que realizámos no âmbito da presente investigação. Pensamos que cada obra humana se coloca, de forma mais ou menos consciente, no interior de uma cadeia de obras similares, ou de ‘sequências formais’, que atravessam os tempos. Neste sentido, uma sequência formal, ainda que esteja inativa durante milénios, pode sempre ser reativada pelo estímulo de novas técnicas ou de novos acontecimentos. Independentemente dos ciclos históricos, podemos verificar a ocorrência de sequências formais numa história aberta onde não existe nada que não possa voltar a ser atual (Kubler, 1962).

“A arte que desempenha o seu papel tradicional de antecipação tem também a capacidade de se relacionar com modos de agir e de pensar que ressoam muito profundamente no imaginário dos homens e os enviam às raízes mesmas da sua civilização.”

(Tiberghien, 2009)

Deste modo, a nossa atenção não se dirige para o original, mas para a cópia, reprodução ou repetição, que conferem sentido às criações artísticas ao mesmo tempo que as tornam reconhecíveis. Na realidade, pensamos que as grandes transformações são mais aparentes do que reais: mediante uma análise rigorosa, essas mudanças revelam-se como uma repetição de pequenas variações. Entendemos o comportamento humano como manifestação essencialmente ritual e não situamos a essência da experiência estética na originalidade, que pretensamente criaria a partir do nada.

Nesta linha, julgamos que a procura das raízes da arte pode permitir-nos compreender a grande diversidade estética e cultural da humanidade, apreciar a relatividade das conceções homogêneas e lineares da história e, em última análise, aprender a ver. Pode permitir-nos ampliar as nossas fronteiras de compreensão das formas artísticas e a multiplicidade de normas ou critérios de representação existentes (Jiménez, 1996).



Fig. 87 Exposição *Do Magma às Estrelas*, escultura de Sara Navarro, *villa romana de Milreu*, 2012.



Fig. 88 Sara Navarro, *Do fragmento à cosmovisão*, 2012. Fotografia R Soares.

“As coisas possuem uma ‘idade sistémica’ que pouca relação tem com a idade cronológica: as obras humanas são como as estrelas cuja luz partiu em direção ao observador muito antes de lhe aparecer.”

(Perniola, 2003)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Prática Artística – uma forma de investigação

De caráter teórico-prático, a presente investigação propõe uma justaposição ou um cruzamento entre duas vertentes distintas: por um lado, a arqueologia, abordada numa perspectiva teórica; por outro, a escultura, numa perspectiva mais enfocada na prática e na criação artística.

Partindo de um enquadramento teórico em que, com especial enfoque no papel da arte, se descreve e analisa a natureza da atual relação entre esta e a arqueologia, o nosso estudo não teve como objetivo generalizar a partir de descrições teóricas, mas antes investigar o possível papel da prática artística na interpretação da cultura material arqueológica.

Sendo este o seu objetivo prioritário, é ele que fundamenta a importância assumida simultaneamente pelo ato da criação artística e pelo seu registo visual, tornando-se as peças criadas, assim como o processo da sua criação e da sua exposição, elemento nuclear no *corpus* deste trabalho.

No âmbito da revisão da literatura, verificámos que, apesar do interesse da arte pelos vestígios da cultura material arqueológica ser evidente pelo menos desde a Renascença, o debate interdisciplinar entre as duas áreas tem sido, atualmente, maioritariamente regido por teóricos da arqueologia, perdendo-se assim, na maioria dos casos, o benefício que o olhar da arte poderia trazer a este diálogo.

A atual relação entre arte e arqueologia caracteriza-se, ainda, por alguma falta de interação direta entre as duas disciplinas, verificando-se concretamente uma evidente escassez da participação de artistas no âmbito do discurso académico interdisciplinar. Em contraponto, pensamos que a investigação em arte pode vir a assumir, neste

contexto, um papel mais ativo. Com esta convicção, e com a consciência de que se trata de uma abordagem simultaneamente deficitária e profícua, procurámos, através do carácter teórico-prático do nosso estudo, produzir um contributo para o incremento da presença e do peso da arte e dos artistas nesta interação.

Ao longo do trabalho, a prática artística foi usada, ao mesmo tempo, como metodologia de pesquisa (que sublinha e identifica questões) e como meta-discurso (que gera e transmite conhecimento) em simbiose com o texto. Não procurando fazer uma exegese da nossa própria prática artística, o corpo teórico do trabalho não se centrou na escrita sobre o conteúdo e significado da produção artística. Neste sentido, o discurso visual e o corpo de texto foram aqui usados, numa exploração em aberto, como ferramentas de equiparável valia com vista à construção de um possível argumento sobre a temática em questão.

Na interpenetração entre os campos da teoria e da prática, procurámos salvaguardar a independência destas duas vertentes autónomas, em que a produção artística, seguindo o seu rumo, não pretendeu de forma nenhuma assumir um papel de ilustração da análise teórica. Do mesmo modo, também esta não pretendeu tornar-se a simples legenda do texto visual, seguindo antes o seu caminho próprio, entrosado mas autónomo. Dois universos distintos com inúmeras pontes de contacto, de diálogo e de interação.

Embora fundado num modelo de investigação tradicional (científico-académico), o resultado desta investigação pressupôs uma visão subjetiva em que é apresentada uma perspetiva pessoal sobre as questões simbólicas associadas à cultura material arqueológica. Estas questões estão estreitamente ligadas à prática artística, refletindo as motivações e ideias que nos moveram.

O contexto académico do trabalho encorajou-nos, assim, tanto ao desenvolvimento de conhecimento teórico e à reflexão como à prática artística. Acompanhada pelo exercício teórico e em articulação com o texto, a prática artística foi, neste âmbito, uma experiência que propiciou o emergir de questões, um processo de pensamento em que o fazer assumiu importância equiparada à do resultado final.

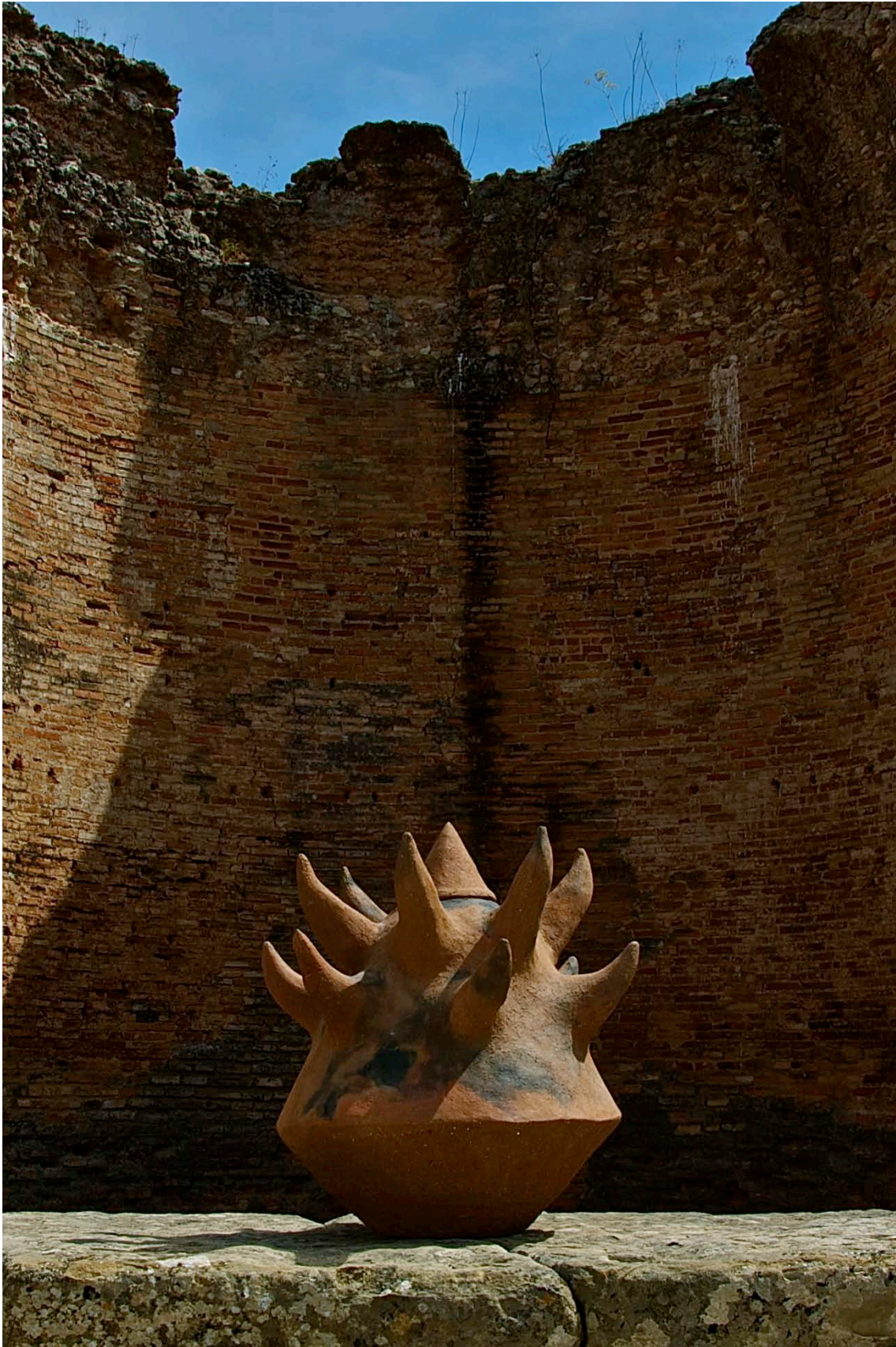


Fig. 89 Exposição *Do Magma às Estrelas*, escultura de Sara Navarro, *villa* romana de Milreu, 2012.



Fig. 90 Sara Navarro, *Sem título*, 2010.



Fig. 91 Exposição *Do Magma às Estrelas*, escultura de Sara Navarro, *villa romana de Milreu*, 2012.

A fim de tentar sublinhar o valor da prática artística como metodologia de estudo, defendemos o conceito da ‘arte-enquanto-processo’ e, nesse sentido, explorámos e investigámos as fases criativas, que precedem a realização dos objetos de natureza artística, como fontes privilegiadas de informação. Mais ainda do que o resultado final da produção artística, interessaram-nos as atividades que geraram novas ideias facilitadoras das interações entre arte, arqueologia e público.

A relação que propomos entre arte e arqueologia tem vindo a revelar-se um vastíssimo território de partilha. Olhando retrospectivamente para o decurso do trabalho, apercebemo-nos hoje de uma consciência de que algo verdadeiramente essencial emergiu durante o período de intensa gestação e consolidação de ideias em que fomos refletindo e trabalhando nas duas áreas paralelas desta investigação.

A forma como a prática artística pode questionar e, de certa forma, representar o pensamento de outras disciplinas interessa-nos particularmente, assim como a

contribuição que pode dar no campo da sua divulgação e da relação interpessoal entre diferentes áreas do saber.

Com este objetivo de avançar com conhecimento, tanto na arte como na arqueologia, procurámos capacitar a prática artística como uma ferramenta eficaz e inovadora para a interpretação e comunicação de questões que estão geralmente associadas à cultura material arqueológica, ligadas quer ao estudo das coleções de artefactos quer à dinamização dos museus ou sítios arqueológicos.

Como uma contribuição efetiva no âmbito das comunicações e publicações de carácter científico e na realização de exposições e de atividades pedagógicas ligadas à dinamização de públicos, procurámos expor o nosso trabalho a uma vasta audiência de arqueólogos e alargar o conceito de prática artística em arqueologia, contribuindo assim para uma maior compreensão e um maior reconhecimento do seu valor e do seu potencial.

Esperamos, assim, concorrer para uma maior valorização da potencialidade da ‘investigação-pela-prática’ artística, fornecer um enquadramento teórico para a temática em questão e apresentar um exemplo metodológico de investigação em arte que possa ser aplicado a outras futuras investigações de colaboração interdisciplinar. O nosso principal argumento, neste âmbito, é que devemos praticar a interdisciplinaridade como metodologia de trabalho totalmente reconhecida e valorizada e adotá-la, na sua grande variedade de inter-relações possíveis, como linha de orientação para futuros cruzamentos entre arte e arqueologia ou entre arte e outras disciplinas cognatas.

O objetivo mais ambicioso do presente estudo foi a contribuição para a construção de um modelo para projetos futuros, em que a preocupação com a interpretação da cultura material arqueológica se desenvolva a partir de um *link* entre arte e arqueologia. Projetos em que se venham igualmente a desenvolver atividades de experimentação criativa que continuem a contribuir para os dois campos de conhecimento, o arqueológico e o artístico. Atividades que, fugindo aos cânones disciplinares, encontrem deste modo uma verdadeira transdisciplinaridade e explorem a interação pessoal não só entre artistas e arqueólogos como também entre artefactos, museus e públicos.

Esperamos que o nosso trabalho possa ser visto como um catalisador deste inovador *modus operandi* no âmbito da investigação teórico-prática. Esperamos que ele se integre enriquecedoramente nas recentes correntes que procuram o compromisso interdisciplinar em contexto académico, produzindo nelas impacto positivo e, idealmente, tornando-se gerador e inspirador de novos estudos e novas práticas.

BIBLIOGRAFIA

ALARCÃO, J. (1996). *Para uma Conciliação das Arqueologias*. Porto: Edições Afrontamento.

ARNOLD, D. (1985). *Ceramic Theory and Cultural Process*. Cambridge: Cambridge University Press.

BAILEY, D. (2008). “Art to Archaeology to Archaeology to Art”. In: *Archaeologies of Art: Papers from the Sixth World Archaeological Congress*. Dublin: UCD scholarcast, pp. 2-18.

BARLEY, N. (1994). *Smashing Pots. Feats of Clay from Africa*. London: British Museum Press.

BARLEY, N. (1994). *Tradicional Rural Potting in West Africa*. In GAIMSTER, D. (Ed.), *Pottery in the Making: World Ceramic Traditions*. London: British Museum Press, 140-145.

BENDER, B.; HAMILTON, S.; TILLEY, C. (1997) – “Leskernick: Stone Worlds; Alternative Narratives”. *Proceedings of the Prehistoric Society*. 63, pp. 147-178.

BERZOCK, K. (2006). *For Hearth an Altar: African Ceramics From Keith Achepohl Collection*. Chicago: The Art institute of Chicago and Yale University Press.

BINFORD, L. (1991). *Em Busca do Passado*. Lisboa: Publicações Europa-América.

BONAVENTURA, P.; JONES, A. (2011). *Sculpture and Archaeology*. London: The Henry Moore Foudation.

BRADLEY, R. (1993). *Altering the Earth: The Origins of Monuments in Britain and Continental Europe*. Edinburgh: Society of Antiquaries of Scotland Monograph Series 8.

- BRADLEY, R. (1998). *The Significance of Monuments: On the Shaping of Human Experience in Neolithic and Bronze Age Europe*. London: Routledge.
- BRADLEY, R. (2000). *An Archaeology of Natural Places*. London: Routledge.
- BRADLEY, R. (2002). *The Past in prehistoric societies*. London: Routledge.
- BRAUN, D. P. (1983). "Pots as tools." In *Archaeological Hammers and Theories* (eds A. Keene e J. Moore). New York: Academic Press, pp.14-67.
- BRENNAN, M. (2010). *Curating Consciousness: Mysticism and the Modern Museum*. Cambridge: The MIT Press.
- BUCHLOH, B.; BOIS, Y.; FER, B. (2006). *Gabriel Orozco*. London: Thames and Hudson.
- CALLERY, S. (2004). "Segsbury Project: art from excavation". In Renfrew, C., Gosden, C., DeMarrais, E. eds. (2004) *Substance, Memory, Display. Archaeology and Art*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research.
- CARDOSO, J. L. (2007) – Pré-história de Portugal. Lisboa: Universidade Aberta.
- CARO, A. (2002). *Ensayo sobre Cerámica en Arqueología*. Sevilla: Agrija.
- CHAPMAN, J. (2000). *Fragmentation in Archaeology: People, Places and Broken Objects in the Prehistory of South Eastern Europe*. London: Routledge.
- CHAPMAN, J.; GAYDARSKA, B. (2009). *The Fragmentation Premise in Archaeology: from the Paleolithic to More Recent Times*. In TRONZO, W. (Ed.), *The Fragment: an Incomplete History*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 130-151.
- CHILDE, G. (1936). *Man Makes Himself*. London: Watts & Co.
- CLASSEN, C. (1993). *Worlds of sense: Exploring the senses in history and across cultures*. London: Routledge.
- COCHRANE, A.; RUSSEL, I. (2007). *Visualizing Archaeologies: a Manifesto*. Cambridge Archaeological Journal, 17/1: 3-19.

- COLE, S. (1970). *The Neolithic Revolution*. London: British Museum.
- CONNERTON, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVID, N.; STERNER, J. e GAVUA, K. (1988). “Why Pots are Decorated.” In *Current Anthropology*, Vol. 29, No. 3. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 365-389.
- DEVISSE, J. (1993). *Vallés du Níger*. Paris: Éditions de la Reunion des Musées Nationaux.
- DINIZ, M. (1993). O Neolítico. J. Medina (dir.) – “História de Portugal”. Lisboa: Ediclube, 1, p. 151-175.
- DINIZ, M. (1994) - *Acerca das cerâmicas do Neolítico Antigo da Gruta da Furninha (Peniche) e da problemática da neolitização do Centro/Sul de Portugal*. Trabalho de síntese apresentado no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (não publicado).
- FERGUSON, J. (2010). *Designing Experimental Research in Archaeology: Examining Technology Through Production and Use*. Colorado: University Press of Colorado.
- FERNANDES DIAS, J. (2001). “Arte e Antropologia no século XX: modos de relação.” In *Etnográfica*, 5(1), pp. 103-129.
- FOSTER, H. (1996). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press.
- FOSTER, H. (2001). “L’artista come etnografo”. *Ipsa facto* 9, Milan, pp. 23-49.
- FOUCAULT, M. (2002). *The Archaeology of Knowledge*. London: Routledge.
- FRÓIS, V. (2012). “Da Água, os Potes: Oleiras de Trás di Munti em Cabo Verde.” In *Estudos de Tecnologia Cerâmica* (eds L. Oosterbeek e J. Cerezer). Arkeos, 31, pp.71-82.

- GAIMSTER, D. (1997). *Pottery in the Making: World Ceramic Traditions*. London: British Museum Press.
- GAMBLE, C. (2001). *Archaeology: The Basics*. London: Routledge.
- GELL, A. (1993). *The Anthropology of Time*. Oxford: Berg.
- GENET, J. (1999). *O Estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- GHEORGHIU, D. (2001). “Il Passato come opera d’arte”. *Ipsa Facto* 9, Milan, pp. 50-61.
- GHEORGHIU, D. (2009) *Early Farmers, Late foragers and Ceramic Traditions: On the Beginning of Pottery in the Near East and Europe*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- GHEORGHIU, D.; NASH, G. (2007). *The Archaeology of Fire: Understanding Fire as Material Culture*. Budapest: Archaeolingua.
- GIEDION, S. (1965). *L’Éternel Présent: La Naissance de L’art*. Bruxelles: Editions de la Connaissance.
- GONZÁLEZ RUIBAL, A. (2003). *La Experiencia del Otro: Una Introducción a la Etnoarqueología*. Madrid: Ediciones Akal.
- GUILAINE, J. (1976). *Premiers bergers et paysans de l’occident méditerranéen*. Paris: Mouton.
- GUILAINE, J.; FERREIRA, O. V. (1970). Le Néolithique ancien au Portugal. “Bulletin de la Société Préhis- torique Française.” Paris: CNRS, 67 (1), pp. 304-322.
- GUSMÃO, M.; PINHARANDA, J.; ÁVILA, M. (1998). Museu Jorge Vieira. Casa das Artes. Beja: Câmara Municipal de Beja, 27-31.
- HANNULA, M.; KAILA, J.; PALMER, R.; SARJE, K. (2013). *Artists as Researchers: A New Paradigm for Art Education in Europe*. Helsinki: Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki.

HEIN, H. (2000). *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*. Washington DC: Smithsonian Books.

HODDER, I. (1982). *Symbolic and Structural Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.

HODDER, I. (1986). *Reading the past: current approaches to interpretation in archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.

HODDER, I. (1989). *The meanings of things: material culture and symbolic expression*. London: Unwin Hyman Ltd.

HODDER, I. (1990). *The Domestication of Europe*. Oxford: Blackwell.

HODDER, I.; SHANKS, M.; ALEXANDRI, A.; BUCHLI, V.; CARMAN, J.; LAST, J.; LUCAS, G. (1995). *Interpreting Archaeology - Finding Meaning in the Past*. London, New York: Routledge.

HOOPER-GREENHILL, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. London: Routledge.

INGOLD, T. (1986). *The Appropriation of Nature*. Manchester: Manchester University Press.

JIMÉNEZ, J. (1996). *Las raíces del arte: El arte etnológico*. In *História del Arte. 1: El mundo antiguo*. Alianza Editorial, 41-83.

JOHNSON, M. (1999). *Archaeological Theory – An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.

JONES, A. (1996). “Food for thought: Material culture and the transformation in food use from the Mesolithic to Neolithic.” In *The Early Prehistory of Scotland* (eds T. Pollard and A. Morrison). Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 291-300.

JONES, A. (1997). *A biography of ceramics: food and culture in late Neolithic Orkney*. Unpublished PhD thesis. Glasgow University.

- JONES, A. (2007), *Memory and Material Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- KOPYTOFF, I. (1986). *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*. In APPADURAI, A. (Ed.), *The Social Life of Things*. Cambridge: University Press, 64-91.
- KRAUSS, R. (1988). *The Originality of the Avant-Gard and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press.
- KUBLER, G. (1962). *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven (CT) Yale University Press.
- LAPA, P.; PEREIRA, J.; CHAFES, R.; CORCHERO, M.; SILVA, R. (1995). *Jorge Vieira. Museu do Chiado*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- LEROI-GOURHAN, A. (1983). *As religiões da pré-história*. Lisboa: Edições 70.
- LEROI-GOURHAN, A. (1995). *Pré-histoire de l'Art Occidental*. Paris: Citadelles et Mazenot.
- LEVI-STRAUSS, C. (1985). *A Oleira Ciumenta*. Lisboa: Edições 70.
- LEWIS-WILLIAMS, D. (2002). *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*. Thames & Hudson, London.
- LEWIS-WILLIAMS, D.; PEARCE, D. (2005) *Inside the Neolithic Mind: Consciousness, Cosmos and the Realm of the Gods*. London: Thames & Hudson.
- LIPPARD, L. (1983). *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York: Pantheon Books.
- LUCAS, G. (2005). *The Archaeology of Time*. London: Routledge.
- LYOTARD, J. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.

McEVILLEY, T. (2007). “Trece maneras de mirar un mirlo” in *De la Ruptura al “Cul de Sac.” Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Akal.

MERLEAU-PONTY, M. (1962). *The Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Kegan Paul.

MITHEN, S. (2004). “Contemporary Western Art and Archaeology”. In RENFREW, C., GOSDEN, C., DeMARRAIS, E. eds. (2004) *Substance, Memory, Display. Archaeology and Art*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research.

MITHEN, S. (1998). *Creativity in Human Evolution*. London: Routledge.

MOLYNEAUX, B. (1997). *The Cultural Life of Images: Visual Representation in Archaeology*. London: Routledge.

NAVARRO, S. (2012) “O Arqueologismo na Escultura de Jorge Vieira.” *Arte e Teoria*. 14/15, pp. 171-174.

NAVARRO, S. (2013) “Arte, Arqueologia e Museus: Correspondências e Mediações Contemporâneas.” *Revista Vox Musei arte e património*. 1 (2), pp. 368-375.

NAVARRO, S. (2013) “Encontros: Arte como Arqueologia, Arqueologia como Arte.” In CARVALHO, J. C. coord. (2013) *Arte e Ciências em Diálogo*. Coimbra: Grácio Editor, pp.355-360.

JORGE, V. O.; THOMAS, J. eds. (2006). *Overcoming the Modern Invention of Material Culture. Journal of Iberian Archaeology Special Issue, vol. 9/10*. University of Porto.

PERNIOLA, M. (2003). *O Sex Appeal do Inorgânico*. Coimbra: Ariadne Editora.

PERNIOLA, M. (2006). *A Arte e a Sua Sombra*. Lisboa: Assírio & Alvim.

REA, W. (2011). “Shared sites and misleading affinities: sculpture as archaeology, archaeology as sculpture”. In BONAVENTURA, P.; JONES, A. (2011) *Sculpture and Archaeology*. London: The Henry Moore Foundation, 19-30.

- RENFREW, C. (2004). "Art for Archaeology". In Renfrew, C., Gosden, C., DeMarrais, E. eds. (2004) *Substance, Memory, Display. Archaeology and Art*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research.
- RENFREW, C. (2006). *Figuring it Out: The Parallel Visions of Artists and Archeologists*. London: Thames & Hudson.
- RENFREW, C., GOSDEN, C., DeMARRAIS, E. (2004). *Substance, Memory, Display. Archaeology and Art*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research.
- RENFREW, C.; BAHN, P. (2012). *Archaeology. Theories, Methods and Practice*. London: Thames and Hudson.
- RENFREW, C.; ZUBROW, E. (1997). *The ancient mind. Elements of cognitive archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RICE, P. (1987). *Pottery Analysis: A Sourcebook*. Chicago: University of Chicago Press.
- ROBB, J. (2007). *The Early Mediterranean Village. Agency, Material Culture, and Social Change in Neolithic Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROSE, G. (2007). *Visual Methodologies*. London: Sage.
- ROWLANDS, M. (1993). *The role of memory in the transmission of culture*. *World Archaeology*, 25: 141-51.
- RUSSELL, Ian A. (2008). «Art, Archaeology and the Contemporary». In: *Archaeologies of Art: Papers from the Sixth World Archaeological Congress*. Dublin: UCD scholarcast, pp. 2-7.
- RUSSELL, Ian A. (2011). «Art and archaeology. A modern allegory». In: *Archaeological Dialogues*. Cambridge: University Press, 18 (2), pp. 172-176.
- SALL, M. (2005). *Traditions Céramiques, Identités et Peuplement en Sénégambie. Ethnographie Comparée et Essai de Reconstruction Historique*. Oxford: Archaeopress.

- SANZ, I.; FIORE, D.; MAY, S. (2008). *Archaeologies of Art: Time, Place and Identity*. Walnut Creek, California: Left Coast Press.
- SEMPERE, E. (2006). *Historia y Arte en la Cerámica de España y Portugal: De los Orígenes a la Edad Media*. Barcelona: Editado por el autor.
- SHANKS, M. (1992). *Experiencing the Past: On the Character of Archaeology*. London: Routledge.
- SHANKS, M.; TILLEY, C. (1992). *Re-constructing Archaeology*. London: Routledge.
- SHEE TWOHIG, E. (1981). *The Megalithic Art of Western Europe*. Oxford: Clarendon Press.
- SINOPOLI, C. (1991). *Approaches to Archaeological Ceramics*. New York: Plenum Press.
- SKIBO, J. ; SCHIFFER, M. (2008). *People and Things: A Behavioral Approach to Material Culture*. New York: Springer.
- SKIBO, J. M. (1993). *Pottery Function: A Use-alteration Perspective*. New York: Plenum Press.
- SOARES, J. (2003). *Os Hipogeuos Pré-históricos da Quinta do Anjo (Palmela) e as Economias do Simbólico*. Setúbal: Museu de Arqueologia e Etnografia.
- SULLIVAN, G. (2005). *Art Practice as Research – Inquiry in the visual arts*. Thousand Oaks: Sage.
- TEMKIN, A. (2009). “2002: Down to Earth” in *Gabriel Orozco*. London: Tate Publishing, 170-179.
- THOMAS, C. (1994). *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- THOMAS, J. (1991). *Rethinking the Neolithic*. Cambridge: Cambridge University Press.

- THOMAS, J. (1993). "Discourse, totalization and 'the Neolithic'." In *Interpretative Archaeology* (ed. C. Tilley). Oxford: Berg, pp. 357-94.
- THOMAS, J. (1996). *Time Culture & Identity: an interpretive archaeology*. London: Routledge.
- THORPE, I. (1996). *The Origins of Agriculture in Europe*. London: Routledge.
- TIBERGHIE, G. (2009). "Natureza, Arte e Formas Arcaicas." In *Resumo das conferências A Arte antes e depois da Arte. No ano da inauguração do Museu do Côa*. Lisboa: Culturgest.
- TILLEY, C. (1989). "Interpreting Material Culture". In I. Hodder et al. *The Meaning of Things: Material Culture and Symbolic Expression*. London: Unwin Hyman Ltd.
- TILLEY, C. (1990). *Reading Material Culture*. Oxford: Basil Blackwell.
- TILLEY, C. (1991). *Material culture and text. The art of ambiguity*. London: Routledge.
- TILLEY, C. (1994). *A Phenomenology of Landscape. Places, Paths and Monuments*. Oxford: Berg Publishers.
- TILLEY, C. (1996). *An Ethnography of the Neolithic. Early Prehistoric Societies in Southern Scandinavia*. Cambridge: University Press.
- TILLEY, C. (2006). *Handbook of Material Culture*. Thousand Oaks: Sage.
- TILLEY, C. (2007). 'Materiality in Materials' *Archaeological Dialogues Vol.14 No. 1*.
- TILLEY, C.; HAMILTON, S.; BENDER, B. (2000). *Art and the representation of the past*. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 6/1: 35-62.
- TRIGGER, B. (1992). *Historia del pensamiento arqueológico*. Barcelona: Crítica.
- TRONZO, W. (2009). *The Fragment: an Incomplete History*. Los Angeles: The Getty Research Institute.

VILAÇA, R. (2007). *Considerações sobre Cerâmicas Pré e Proto-históricas do Território Português*. In *Produção Cerâmica em Portugal: Histórias com Futuro*. Atas do Colóquio, 2006. Barcelos: Museu de Olaria, pp.7-25.

VINCENELLI, M. (2004). *Women Potters: Transforming Traditions*. New Jersey: Rutgers University Press

WEISS, G. e HABER, H. (1999). *Perspectives on Embodiment: The Intersections of Nature and Culture*. London: Routledge.

WEST, D. (1996). *An Introduction to Continental Philosophy*. Cambridge: Polity Press.

WHITTLE, A. (1996). *Europe in the Neolithic: The Creation of New Worlds*. Cambridge: Cambridge University Press.

YIN, R. (2003). *Case Study Research. Design and Methods*. London: Sage.

ANEXOS



Anexo 1

Poster da exposição *Formas de Terra e Fogo*, escultura de Sara Navarro, Museu de Portimão, 2012.

Design R. Nicolau e Fotografia R. Soares



Anexo 2

Poster da exposição *Do Magma às Estrelas*, escultura de Sara Navarro, *villa romana de Milreu*, 2012.

Design T. Coelho e Fotografia R. Soares.



SARA NAVARRO

conquista tecnológica. Partindo de uma realidade perdida, de que apenas podemos suspeitar os contornos, ela propôs-se transfigurar os potes, reencontrando, nesse processo, em que o presente e o passado se interpenetram, as emoções perdidas do protagonismo da terra.

Criando corpos inusitados, repensados, reinventando, num quadro novo, as velhas novidades neolíticas. Objetos arquetípicos, reconhecíveis, mas depurados das antigas funcionalidades e simbologias.

Corpos adâmicos, sensuais. Recuperando essa ligação quase perdida às matérias primordiais e eternas. Objetos femininos, ventres búdicos. Redondos como o Sol e a Lua. Eróticos. Maternais. Mamilados. Umbilicados. Objetos de desejo. Macios. Lembrando um tempo de presumida inocência. Lúdico.

'Arte-factos'. Com significados sempre múltiplos, com sentidos construídos e reconstruídos...

O Homem cria artefactos. Eles recriam o Homem.

Sara Navarro percorreu um longo caminho: recuou 7000 anos até ao tempo em que a cerâmica era uma tecnologia de ponta. Uma

DO MAGMA ÀS ESTRELAS: ELOGIO DAS COISAS SIMPLES E ANTIGAS FOGO, AR, ÁGUA, TERRA; TERRA, ÁGUA, AR, FOGO.

A cerâmica foi o primeiro material sintético usado pela humanidade. A transmutação dos elementos, uma forma eficaz de magia; o domínio da matéria pelo espírito.

Os primeiros potes foram os arquétipos dos caldeirões mágicos do nosso velho imaginário, os potes onde eram manipuladas as potiones; nos seus ventres bojudos, grávidos, os alimentos eram transmutados pelo fogo, pelo ar, pela água e pelo tempo. Era nesses caldeirões mágicos que nasciam as bebidas sagradas, catalizadores privilegiados das viagens extáticas aos mundos dos deuses e dos antepassados.

Os potes, como obras exclusivamente humanas, tornaram-se, em muitas culturas, metáforas privilegiadas do próprio homem. Materiais transformados pelo Homem e que serviam para transformar os alimentos, preparando-os para, no corpo humano, participarem nessa misteriosa alquimia de transformar a matéria no fogo dos sonhos.

Foram, mais tarde, as matrizes dos crisóis. O metal nasce na terra e manifesta-se através do fogo, em peças de cerâmica. Hierofanias.

A cerâmica neolítica era uma ferramenta de magia criada por artes mágicas. Era, por isso, certamente, um meio de expressão artística.

A forma dos objetos era já, só por si, uma manifestação de criatividade, carregada de significados e evocações. Mas, além disso, devido à sua plasticidade, a cerâmica era um suporte particularmente apto para receber grafismos.

A cerâmica, nesse sentido, era equivalente à arte rupestre. E a cerâmica não é só escultura: desde as suas origens mais remotas, a gravura e a pintura fazem parte dela.

Anexo 3

Cartaz da exposição *Do Magma às Estrelas*, escultura de Sara Navarro, villa romana de Milreu, 2012.

Texto M. Calado, *Design* T. Coelho e Fotografia R. Soares.