

ausentes, também, um ou outro livro, ilustrações, etc., que reflectem o processo de invenção de significados.

Por fim estes objectos procuram um “novo rumo”: “formas que descolam do típico ainda que buscando inspiração e mantendo algo da gramática dessa linguagem secular” (catálogo: 227). Tornam-se objectos de autor. Tornam-se, ainda, apenas numa imagem: já não se trata do objecto num museu mas na sua reprodução mediatizada que satisfaz novas lógicas do olhar (último expositor).

É a dimensão diacrónica da exposição que torna o nosso olhar mais complexo. Os objectos podem ser mais ou menos efémeros; o mesmo para os seus significados; mas, no fim, tudo muda.

## BIBLIOGRAFIA

- FERNANDES, ISABEL MARIA E TEIXEIRA, RICARDO [org.] (1997) *A Louça Preta em Portugal: olhares cruzados*. Porto: CRAT /catálogo da exposição/.
- MILLER, DANIEL (1994) “Artefacts and the Meaning of Things”. in Ingold, Tim (ed.) *Companion Encyclopedia of Anthropology. Humanity. Culture and Social Life*. Londres: Routledge, 396-419.
- POMIAN, KRZYSZTOF (1984) “Colecção”. *Enciclopédia Einaudi. Volume 1: Memória-História*. Lisboa: INCM, 51-36.
- VASCONCELOS, JOÃO (1997) “Tempos Remotos: A Presença do Passado na Objectificação da Cultura Local”. *Etnográfica Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social*, 1, 2: 213-235.

*Eduardo Leite*

## PONTO DE VISTA 3

A exposição que constitui o objecto deste relatório foi denominada “A Louça Preta em Portugal: Olhares Cruzados”. Como o subtítulo indica, pretendeu-se com ela abordar um objecto tratado numa perspectiva interdisciplinar, verificando-se o reflexo de três grandes áreas disciplinares: a tecnologia, a arqueologia e a etnografia. É, pois, difícil, pelo menos tendo em conta apenas os vários enfoques sobre um mesmo objecto, definir exactamente a concepção que preside à exposição. Procurarei levantar algumas pistas de resposta ao longo do presente exercício.

Uma dessas pistas pode ser explorada se observarmos o discurso que acompanha e é imanente à exposição, bem como outros itens com ele relacionados. Assim, tal discurso foi elaborado pelo Centro Regional de Artes Tradicionais, Porto, instituição responsável, nomeadamente, pela publicação de trabalhos sociológicos que visam o modo como se produz e como é entendida a produção de “tradição” (*vide* os vários ensaios da autoria de Augusto Santos Silva, por exemplo). O CRAT tem, pois, estado ligado a pesquisas realizadas por investigadores academicamente enquadrados. “A Louça Preta em Portugal...” resulta, do trabalho conjunto de vários investigadores, em grande parte enquadrados num projecto cientificamente coordenado pelo Prof. José Viriato Capela, da Universidade do Minho, e financiado pela JNICT. A exposição exhibe, resultados inovadores quanto ao

estudo, mas também à abordagem que neste se espelha, do objecto em causa, constituindo a apresentação/definição de tal objecto uma prova das inovações teóricas e metodológicas. Julgo pertinente, neste sentido, apresentar, ainda que não literalmente, o conteúdo dos textos que acompanham a exposição:

No painel que introduz o visitante é dado a saber que a exposição se divide em três grandes áreas 1) tecnologia, 2) geografia e história, 3) significados de que a loiça foi sendo investida e que reflecte o estado da investigação sobre o objecto. Quanto ao item “Tempo e geografia”, correspondente a 2), é afirmado que a exposição reflecte as colecções feitas por instituições e particulares, os quais as reuniram movidos por interesses etnográficos e arqueológicos, estéticos ou saudosistas. O painel “O nascimento do produto turístico e a construção da portugalidade”, também correspondente a 2), foca os interesses oitocentistas que, com preocupações mais turísticas do que científicas, tendem a provocar a miniaturação e a imitação da loiça preta feita a partir de novos materiais; as motivações da viragem do século, preocupada com a construção da portugalidade e, conseqüentemente, com a identificação de elementos e traços caracterizadores da pátria, entendidos como enraizados, motivações essas que bebiam nos estudos etnográficos e históricos; e, finalmente, a abordagem do Estado Novo, que provoca a cristalização ou o estiolamento da loiça preta. Por seu turno, o painel sobre “Os novos significados”, correspondente a 3), assinala a importância que a olaria começou a ter enquanto objecto de colecionismo e estudo, enfim, enquanto objecto museológico. Esta etapa do discurso escrito é finalizada pelo texto de um último painel consagrado às diferentes vias de produção e aos seus novos rumos, que assinalam a passagem da concepção da loiça preta como objecto iminentemente funcional àquela que a entende antes de mais como obra de arte, de autor. No final da exposição um videograma responde à questão de índole tecnológica levantada no início da exposição: “Porque fica a loiça preta?”.

Os vários aspectos da realização sugerem, neste caso concreto, por vários motivos, uma reflexão.

O itinerário, noutras exposições claramente definido como fixo ou não fixo, consiste, neste caso, numa solução de compromisso entre os dois extremos, que é visível quer na concepção da exposição, quer na reacção dos visitantes. Assim, o primeiro painel, que estabelecia a ordem das diversas abordagens ao objecto começando pela tecnologia, passando pela geografia e pela história e terminando com os novos significados, parecia indicar um itinerário relativamente fixo, que obedeceria a essa ordem apresentada textualmente. Todavia, a etapa da tecnologia pode ser pela primeira vez observada através de um videograma exibido proximamente dos expositores e dos painéis de texto referentes aos “novos significados”, e pela última vez através de um videograma exibido junto à encenação de uma soenga, no qual se obtém a resposta à questão inicial; ou, então, pela primeira vez observada neste videograma, ficando o visitante logo na posse da resposta à referida questão e continuando o percurso, de modo a encontrar informação complementar no segundo videograma. Esta solução, aparentemente contraditória, ganha sentido se relacionada com a utilização que cada visitante faz da pergunta inicial, colocada com o objectivo principal de captar a atenção do visitante desde o primeiro momento e mantê-la até ao fim: se o visitante se deixar conduzir de facto pela pergunta, utilizando-a como dispositivo de concentração durante todo o seu percurso, naturalmente fará melhor uso da primeira hipótese; mas se o seu interesse estiver na sucessão das várias abordagens ao objecto ser-lhe-á, em princípio, indiferente a ordem do percurso. Esta questão prende-se, realmente, de tal

modo com a pergunta de motivação colocada que o itinerário relativo às outras duas etapas não apresenta qualquer dúvida.

A apresentação dos objectos é um dos aspectos que mais se relaciona com a enenação geral desta exposição, que está por sua vez estreitamente ligada aos textos à disposição do visitante. Deste modo, em 2), os objectos surgem em vitrines com um fundo “etnográfico”: uma grande fotografia, a preto e branco, com várias pessoas em actividade, ou então paisagístico; note-se que é neste ponto que são apresentadas a distribuição geográfica da loiça preta, mas também a motivação etnográfica, estética ou saudosista dos primeiros coleccionadores. Por seu turno, 3) expõe peças em miniatura, peças com autoria determinada e livros (lembremo-nos de que a produção erudita sobre o assunto vai a par dos novos investimento de que vai sendo objecto). Finalmente (ou logo no princípio, como já vimos), 1) faz uso não tanto de objectos recolhidos quanto dos videogramas e da enenação da soenga.

Sobre aos aspectos propriamente técnicos da exposição, como a iluminação e a conservação, é possível afirmar que: a luz difusa foi essencialmente utilizada no tecto, e a luz direccionada nas vitrines, de modo a salientar os objectos; os objectos expostos suportam bastantes agressões físico-químicas (o pó, a humidade e a temperaturam têm sobre eles um efeito quase nulo), estando assegurados por vitrines contra outras vias de agressão: roubo, vandalismo, limpezas, etc.

Antes de discutir alguns aspectos particulares da exposição refiro ainda o aspecto das informações suplementares de conteúdo, como o guia e, sobretudo, o catálogo. O desdobrável fornece as informações elementares sobre as peças (nome, proveniência). Mas é no catálogo que pretendia focar a atenção de modo mais cuidado. Começando por conter esses dados elementares sobre os objectos (papel que actualmente cumpre o desdobrável ou, em certos casos, a legendagem, não utilizada nesta exposição), o catálogo foi-se tornando, progressivamente, um pretexto para empreender uma investigação aprofundada sobre os objectos das exposições e sobre os temas com eles relacionados. Ao mesmo tempo que a feitura de um catálogo resultava numa publicação volumosa e prestigiante para a instituição e para o visitante que a adquiria, esse catálogo acabava, em certos casos, por servir, de modo intencional ou não, para suplantar as eventuais falhas da exposição e não como complemento a esta última. O catálogo de “A Loiça Preta em Portugal” é um exemplo de uma concepção em que os limites que separam a última hipótese da primeira foram rigorosamente traçados: *A Louça Preta em Portugal: Olhares Cruzados* é uma publicação que partiu de uma colecção ou, mais ainda, de uma exposição (como o demonstram os capítulos V e VI), mas essa exposição é autónoma e encontra em si própria a sua coerência, através do discurso que lhe subjaz e que engloba a disposição dos objectos, a enenação global e os textos.

Estando, ainda que sumariamente, descritos os principais aspectos de “A Louça Preta em Portugal”, procuraria proceder a uma breve discussão de um item particular da exposição, mas que a condiciona, julgo, inteiramente: o discurso.

A olaria é, ou foi até há bem pouco tempo, uma criação popular e um assunto das elites. Ela é, pois, um bom pretexto para uma reflexão sobre a entrada do popular nos museus. Pretendia, nesta etapa do exercício, rever brevemente a questão e sugerir o modo como a concepção da exposição em causa a geriu.

A inserção do popular nos museus não é contemporânea dos primeiros movimentos de interesse pelo povo. Michel de Certeau, num artigo com um título tão sugestivo como

“La beauté du mort”, escrito em parceria com Dominique Julia e Jacques Revel (cf. Certeau, Julia & Revel, 1993), nota que tal inserção se dá apenas no fim de um longo princípio de depuração da cultura popular. “Au commencement, il y a un mort”, escreve: é necessário que a cultura popular seja subtraída ao povo, que nela se identifiquem as ruínas de um passado intemporal e definitivamente perdido, para que deixe de ser entendida como um perigo. De Certeau identifica três momentos fundamentais da inumação do morto: o primeiro corresponde ao fim do século XVIII, quando surge um primeiro “exotismo do interior”, um interesse pelo povo a par do medo do operariado; o segundo período vai da década de 50 à década de 90 do século passado, e insiste em desapropriar o povo da sua cultura popular: só os eruditos podem ler e viver em pleno a cultura eventualmente desestabilizante do povo, porque este, eterna criança, pode tomar demasiado a sério aquilo que produz; finalmente, com a III República, cresce desmedidamente o interesse pelo folclore, e o povo, tendo já sido submetido aos dois anteriores períodos de subtração a si próprio, pode então entrar no museu: ele já não é classe social, é cultura que assegura a frescura da simplicidade e, paradoxalmente, a nobreza da humanidade. De resto, o “património cultural” vinha já desde há muito tendendo a desvincular-se da História e das suas vicissitudes. O que faz do abade Grégoire, estudado por André Chastel (cf. Chastel; 1986), um pioneiro na defesa do património, entendido no sentido contemporâneo, é a sua percepção desse património como algo superior a todas as querelas sociais: antimonárquico e simultaneamente mordaz em relação aos excessos da Revolução Francesa, ele cria a significação actual de vandalismo como acção devida às conjunturas históricas sobre objectos que, tendo sido históricos, passam a ser intemporais.

Em Portugal, a mesma tentativa de subtrair a cultura, neste caso a cultura popular (em que a olaria se integra), ao desenrolar da história é visível desde o final do século XIX (o mesmo “exotismo do interior” esteve presente no país e nem as posturas evolucionistas, bem representadas em Portugal, conseguiram determinar de que época era o povo) à “cultura espiritual” de António Ferro.

Ora, o Centro Regional de Artes Tradicionais podia optar, basicamente, por duas posturas na elaboração de “A Loíça Preta em Portugal”: uma que continuasse a investir a cultura popular de significados que ela não tinha produzido mas que poderia assimilar, tornando-se verdadeiramente “autoreflexiva” e “sociológica” talvez mais antropológica, de facto, no sentido em que João Vasconcelos (cf. Vasconcelos; 1997) aplicava o termo ao seu estudo da Serra de Arga ou seja, como Giddens sugeria, detentora de uma postura distanciada do Mesmo em relação ao Mesmo, que constantemente submete a prática às representações sobre ela feitas por outros (pelo Outro), mas assimiladas por esse Mesmo; uma outra que, sabendo que a objectificação do Mesmo pelo Mesmo, a partir das enunciações de outrém (do Outro), é inevitável, justamente problematizasse essa realidade. Esta segunda opção foi claramente, julgo, a do CRAT. Se não, vejamos.

Na etapa dedicada à tecnologia afirma-se que a cor preta da loíça se deve a um processo de cozedura em atmosfera redutora e que a utilização de tal processo é antiqússima e que, por vezes, se relaciona com um sistema de interajuda da comunidade rural. Tudo é dito, pois, num registo absolutamente denotativo.

Na fase da geografia e tempo, o tempo não é manipulado pelas concepções estudadas por Fabian que conotam as várias épocas com estados da humanidade ou estados culturais; pelo contrário, o olhar da antropologia, a par do de outras ciências, sobre o objecto em causa é identificado com motivações estéticas ou saudosistas, subtraindo-se desse modo o

discurso expositivo a essas mesmas motivações. Existe, é claro, o fundo “etnográfico”, rural, das vitrines. Mas que tem isso? Os produtores de olaria não se localizavam, como o demonstram os painéis com a distribuição geográfica da louça preta, no mundo rural?

A existência da terceira etapa dedicada aos novos significados confirma a postura exibida nas outras duas fases. Ela trata do olhar antropológico e museológico sobre esse aspecto da cultura popular, e igualmente das consequências desse olhar sobre a produção, que se tornam visíveis no miniaturar e da concepção do trabalho de oleiro como um trabalho de autor. Tudo isto sem que o videograma que se encontra nesta área deixe de mostrar falas rurais e, por vezes, imperceptíveis para o cidadão: o povo rural produtor de olaria não é celebrado na sua diferença feita de simplicidade e genuinidade, mas nem por isso deixa de ser mostrado, muito sobriamente, como diferente.

Em suma: a exposição “A Louça Preta em Portugal”, partindo dos objectos, elaborou em torno deles um discurso que procurou ser-lhes o mais fiel possível.

Discutidos, ainda que brevemente, estes pontos, retomaria a questão inicial: a da concepção geral que preside à exposição. Evidentemente, o objecto é tratado segundo três grandes áreas disciplinares: tecnologia, arqueologia e etnografia. Mas a exposição reflecte sobretudo, em minha opinião, um olhar sobre a alteridade e uma problematização desse olhar. E essas são as tarefas que, primeiro uma, mais tarde a outra, a antropologia tomou a seu cargo.

#### BIBLIOGRAFIA

- CERTEAU, M., JULIA, D. & REVEL, J. (1993) “La beauté du mort” in Certeau, M., *La Culture au Pluriel*, Paris, Seuil, pp. 45-72.
- CHASTEL, A. (1986) “La notion de Patrimoine” in Nora, P., *Les Lieux de Mémoire-II. La Nation*, Paris, Gallimard, pp. 405-450.
- FERNANDES, ISABEL MARIA E TEIXEIRA, RICARDO [org.] (1997) *A Louça Preta em Portugal: olhares cruzados*. Porto: CRAT /catálogo da exposição/.
- VASCONCELOS, J. (1997) “Tempos remotos: a presença do passado na objectificação da cultura local” *Etnográfica Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social*, 1, 2: 213-235.

Catarina Silva Nunes

#### PONTO DE VISTA 4

Um primeiro olhar sobre o conjunto dos objectos expostos revelava, à partida, a sua subordinação à natureza da abordagem implícita na exposição e manifestamente declarada no seu próprio título: era o *tema* o princípio mobilizador do conteúdo; era a louça preta que se pretendia abordar do ponto de vista etnográfico. Mas o título esclarecia-nos ainda quanto a outro aspecto: a *abrangência* do tratamento do referido tema, também ela claramente perceptível e reveladora de um âmbito vasto, mas preciso – o universo recortado para o estudo da louça preta reportava-se a Portugal.

Cento e sessenta foi o número total de peças expostas, três das quais, não fazendo parte do espólio de louça preta, aludiam antes ao seu processo de fabrico: um *pio* (tronco de carvalho escavado onde eram recebidos os torrões de argila), um *pico* (instrumento de