

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

madeira utilizado para esmagar os torrões de argila introduzidos no pio) e uma *roda* sobre a qual o barro, sob as mãos do oleiro, é transformada em peça<sup>3</sup>.

Mas importa agora, antes de mais, questionarmo-nos quanto à pertinência de uma exposição como esta: porquê expor louça preta? Ou, de outra forma, qual a motivação subjacente à organização de *A louça preta em Portugal*? E a pergunta torna-se tanto mais relevante quanto se atender ao facto de uma exposição não se resumir, de forma alguma, a uma mera agregação casual de objectos que, reunidos por um qualquer critério ou interesse são mostrados ao público. “*Museum exhibitions are events in their own right, a medium which embraces many media but in which the whole is richer than the sum of its parts. Each exhibition is a production, like a theatrical production, and like a play, it is a specific work of culture with game rules of its own*”<sup>4</sup>. É, justamente, esta natureza *teatral* da exposição que se constitui enquanto uma das suas características centrais e que, por isso mesmo, me parece merecer alguma reflexão. Uma exposição exprime as possibilidades de construção de um *discurso* a partir de um determinado espólio de cultura material. Mas um discurso que nos reporta a uma dimensão extra-objecto, que extravasa das próprias coisas em si. Trata-se do *sentido* de que se investe o objecto e que emerge de um processo de pesquisa científica no decurso do qual o cultivar de uma “estranheza antropológica” desempenha um papel extremamente importante. É na “recuperação do espanto”<sup>5</sup> sobre as coisas que se alicerça a construção da *artefactualidade*<sup>6</sup>. Artefactualidade esta que mais não é do que o objecto embebido deste olhar antropológico que exalta o símbolo em detrimento da utilidade. E aqui vemos emergir um cenário algo paradoxal: o objecto assim percebido, quando encerrado entre as paredes de um museu, adquire uma visibilidade de que não desfrutava quando mergulhado na própria acção social, não obstante o facto da sua utilidade se encontrar inoperacionalizada. “*Logo, pode-se afirmar que os objectos que se tornam peças de colecção ou de museu têm um valor de troca sem terem valor de uso*”<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> No conjunto das peças expostas encontravam-se representados os distritos de Aveiro, Braga, Bragança, Coimbra, Porto, Vila Real e Viseu. Não só o conteúdo era representativo em termos das regiões onde se verifica ou verificou o predomínio da louça preta em Portugal, como também o era em termos temporais, já que algumas peças eram provenientes de centros oleiros já extintos, mas outras, pelo contrário, representavam produções recentes de centros ainda hoje activos. Por isso mesmo, e porque as investigações são recentes, as peças tanto datam da década actual, como chegam a remontar, ainda que minoritariamente, ao século XV. Outras ainda foram mostradas agora pela primeira vez ao público, dado o carácter recente da sua escavação. O interesse deste espólio é, por tudo isto, elevado.

<sup>4</sup> Pearce, S. M. (1992), *Museum Objects and Collections: A Cultural Study*, Londres, Leicester University Press, p. 136-137.

<sup>5</sup> Condição necessária do olhar antropológico na denúncia e negação da “apatia” que tende a tolher o interesse pela reflexão de temas potencialmente estimulantes Jorge, V. O. e Iturra, R. coords. (1997), *Recuperar o Espanto: O Olhar da antropologia*, Porto, Afrontamento.

<sup>6</sup> Insisto no carácter contingente da atribuição de sentido, na medida em que é via a anterioridade do conhecimento produzido que se justifica a organização de uma exposição. Nas palavras de Peter Gathercole, “*Thus, in museum terms, the cultural status of artefacts, that is, the attribute which transforms objects into artefacts, depends upon the extent to which this attribute is perceived by curators, and is used by them in both research and display. (...) Although, without artefacts, curatorship could not exist, it is the knowledge about them which is crucial to the forging of the artefact/curator relationship. Furthermore, the relationship that is established between curator and public is equally dependent on this curatorial knowledge.*” “The Fetishism of Artefacts”, in Pearce, S. M. (1989), *Museum Studies in Material Culture*, Londres, Leicester University Press, p. 74.

<sup>7</sup> Pomian, K. (1982), “Colecção” in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1, Lisboa, INCM, p. 54.

Está, portanto, subentendida esta mutação de estatuto do objecto enquanto elemento do discurso museológico, discurso este que se materializa na *encenação* de um conteúdo (neste caso, a louça preta) e de uma realização que se articulam com o intuito de veicular o conhecimento até então produzido.

Quanto à exposição *A louça preta em Portugal*, a concepção subjacente ao discurso encontrava-se explicitamente apresentada no primeiro painel frontal com o qual se deparava o visitante: a exposição propunha-se ser um espelho ou um reflexo do actual estado da problemática: “*Dotada de especificidades que levaram à sua constituição como objecto de estudo, é da sistematização do que tem vindo a ser pesquisado que resulta a realização desta exposição e catálogo que reflectem assim, antes do mais, o estado da investigação*”<sup>8</sup>. Para além disso, encontrava-se ainda enunciado no referido painel os termos da apresentação da louça preta. A encenação concretizar-se-ia em três actos ou em três níveis de leitura (que se assumiram *literalmente* no espaço, aquando da realização original da mesma exposição no Porto, em instalações que permitiam a distribuição dos objectos em três andares<sup>9</sup>), a saber: a tecnologia associada ao fabrico da louça; a geografia e a dimensão histórica da cerâmica; os diferentes significados expressos nas diversas apropriações da mesma louça.

Um terceiro elemento rematava, ou melhor, dava continuidade (de uma forma muito bem conseguida, na minha opinião) ao enredo ali construído: era sugerido ao visitante um desafio, uma espécie de fio de Ariadna que permitiria percorrer o universo da louça preta com um rumo traçado à partida. “*Porque fica a louça preta?*” – tal era o enigma proposto. Pretexo simples mas absolutamente válido. E assim investido desta curiosidade, o visitante era motivado a percorrer um espaço no qual se deveria poder satisfazer a sua expectativa de resposta à interrogação colocada.

O átrio de entrada: o ambiente deste pequeno recinto (justaposto ao painel inicial) era marcado por uma sobriedade que resultava tanto da escolha dos materiais envolventes como da própria atmosfera criada pelo tipo de iluminação que produzia uma leitura selectiva do espaço, se assim a podemos designar: a luz não se fazia incidir sobre todo o recinto, era orientada de uma forma localizada, pontual. Duas aberturas laterais ofereciam-se a conduzir o visitante para o interior da sala principal. Não se encontrava indicada, graficamente, qual das duas havia sido concebida para o início do percurso. Do lado esquerdo, encostados à parede lateral, três monitores relativamente próximos do chão e que exibiam imagens conjugadas poderiam exercer algum poder de atracção sobre o visitante, incitando-o a entrar no sentido dos ponteiros do relógio. Ainda à esquerda, a luz projectada fazia emergir da quase escuridão esse símbolo que é a roda de oleiro. Mas olhando em frente, um terceiro

---

<sup>8</sup> Lima, A. C. P.; Milhazes, M. C. e Dórdio, P., “Concepção da Exposição”, in Fernandes, Isabel Maria e Teixeira, Ricardo [org.] (1997) *A Louça Preta em Portugal: olhares cruzados*. Porto: CRAT /catálogo da exposição/, p. 224 (Este catálogo, mais do que um mero complemento da exposição, representa uma completa documentação sobre a mesma, tanto no que diz respeito às questões visivelmente percebidas pelo público – o catálogo das peças propriamente dito, por exemplo –, como no que se reporta ao conjunto de operações e problemáticas que envolvem, necessariamente, todo o trabalho de bastidores de qualquer pesquisa que se pretende científica, e que se encontram diluídas (mas presentes) no resultado final (por exemplo, a abordagem documental onde se procura, no artefacto derivado, o suporte da construção de um sentido em torno do artefacto original).

<sup>9</sup> *A louça preta em Portugal* não era uma exposição itinerante, na medida em que foi sujeita a adaptações quando apresentada em Lisboa.

elemento de difícil interpretação suscitava ainda maior curiosidade: um monte que parecia ser feito de terra, depositado sobre uma superfície e amparado por um plano vertical na parte de trás. A mesa que servia de suporte a este monte encontrava-se, contudo, posicionada de tal forma que, ao produzir um afinilamento do espaço, sugeria (de uma forma não-coerciva), a abertura do lado direito para o início do percurso. O itinerário assim definido (no sentido inverso ao dos ponteiros do relógio) seria aquele que melhor conduziria a uma leitura mais conclusiva da exposição (veremos mais adiante de que forma), apesar da observação da sala principal não ser prejudicada por um percurso iniciado pela outra entrada.

A sala principal: o espaço é amplo e o tipo de atmosfera dá continuidade aos mesmos princípios encontrados na zona anterior. A noção de itinerário no interior deste espaço fluidifica-se: não há corredores nem indicações de percurso, nem tão pouco há salas isoladas. Significa, pois, que as divisões temáticas propostas em termos de conteúdo não se consubstanciam, no plano da sua realização, numa materialização física. Essa distinção é obtida através do recurso a diversos elementos de apresentação dos conteúdos: painéis, vitrines, materiais audiovisuais. No lado oposto da parede que encontrávamos no pequeno átrio inicial estendia-se um amplo painel sobre o qual a louça preta era situada no território português e onde se evidenciavam (num mapa) as zonas mais expressivas em termos da produção desta louça (norte e centro do país). Poucos passos em frente deste painel, e abandonando aquela leitura geográfica, encontrávamos uma galeria limitada por vidro, com prateleiras do mesmo material, no interior da qual se sucediam as peças de louça preta – tão próximas e ao mesmo tempo tornadas inacessíveis pela fina parede de vidro. O fundo sobre o qual sobressaíam as peças, ao mesmo tempo que resolvia a pobreza de um possível cenário monocromático, criava um *contexto* para os objectos sem, no entanto, lhes subtrair visibilidade ou se sobrepor aos mesmos: tratava-se de uma fotografia a preto e branco, pouco definida, mas onde se distinguiam figuras femininas num ambiente exterior, possivelmente retratando a extracção do barro da terra. A percepção criada por estas peças inspirava uma sensação: *diversidade*. Diversidade na forma, diversidade na decoração, mas também diversidade no tempo – a observação de peças intactas lado a lado com peças arqueológicas partidas (que nos permitiam reconstituir – imaginando – a sua integridade num tempo mais remoto), testemunhavam a existência da louça preta no passado e no presente. Contornando a mesma vitrine até ao lado oposto, novas prateleiras adjacentes, exibindo outras peças. Desta vez o critério era a *semelhança* (na forma e nas dimensões). Mas ao olharmos para as talhas, muito grandes, destinadas ao armazenamento de alimentos, por exemplo, introduzia-se mais um factor de diferenciação no discurso produzido pelas peças: a louça preta não se resumia apenas a pequenos objectos utilitários, podia ser também de grandes dimensões. Como pano de fundo, outra fotografia a preto e branco, desta vez de uma paisagem – um horizonte recortado no céu – cuja serenidade se procurou contrastar, num jogo de equilíbrio, com a forte presença das peças sobrepostas.

A um canto da sala, explorava-se a dimensão tecnológica da louça preta com o recurso ao audiovisual: era exibido, numa televisão, um filme onde se reproduzia o processo de fabrico, desde a extracção do barro à elaboração das peças.

Quanto à aproximação aos diferentes significados de que foi sendo investido este tipo de louça, foram várias as opções tomadas, em matéria de exposição. De um lado, tínhamos uma vitrine de madeira à qual estavam presos dois painéis de texto em acrílico, um de cada lado. Os objectos expostos reflectiam, agora, uma dimensão da louça preta que não havíamos encontrado anteriormente: já não eram peças utilitárias, concebidas para

cozinhar ou armazenar – eram objectos decorativos, minuciosos, delicados, alguns até minúsculos. Os textos faziam referência à transformação do sentido original desta olaria em Portugal e à sua reapropriação em termos de consumo turístico: o principal papel da louça preta já não é utilitário – ela integrou-se na arte popular, tornou-se meramente decorativa, patrimonializou-se.

Do outro lado da sala, a última vitrine retomava ainda o discurso sobre o significado da louça preta. Mas o que ali víamos já não era nem utilidade nem potencial turístico. Era a louça preta como *obra de autor*. E, estranhamente, o visitante encontrava-se diante de uma vitrine que, para seu espanto, não promovia distância, não tinha barreiras que imediatamente o impedissem de sentir as peças. E aqui se vê como realização e intenção do discurso se complementam: a obra de autor no contexto desta exposição, pareceu-me representar a tentativa derradeira de reinvenção de um rumo para um tipo de olaria que não se deseja ver extinto e que a arte tão bem sabe eternizar. E porque a imagem da louça preta que ali se pretendia promover enfatizava o seu protagonismo no presente, o suporte utilizado materializava essa mensagem: por um lado, um conceito expositivo inovador e arrojado; por outro lado, porque a olaria, assim entendida, não representa uma realidade inacessível, ela está literalmente ao alcance daqueles que por ela se interessarem.

Deixando para trás as peças de louça preta e saindo da sala pela abertura que faltava explorar, não só encontraríamos, do nosso lado, os mesmos três televisores da entrada explicando (com texto e imagem) o processo de fabrico das peças, como complementaríamos essa informação com a visão da secção do que havíamos julgado ser um monte de terra e que afinal era um exemplo simulado de uma *soenga*: processo utilizado para cozer o barro em atmosfera redutora através do qual as peças de cor ainda crua (que se podiam ver, ainda vermelhas, sob o monte de terra) adquiriam, quando terminada a operação, um aspecto *negro* resultante da deposição de carbono, consequência química da técnica utilizada. E assim se solucionava o enigma, cuja resposta nos havia sido dada desde o início, mas num momento em que o visitante não dispunha ainda de elementos suficientes para o saber decodificar.

Qual a impressão que perdurou após a visita à exposição *A louça preta em Portugal*? Que tipo de incidência foi privilegiado no tratamento do tema? Vimos que no âmbito da realização de uma exposição desta natureza se exprimia a passagem do objecto ao artefacto, e que a mesma passagem se traduzia na conversão de um valor de uso num valor de troca, cuja justificação se procurou situar numa lógica discursiva onde a natureza do olhar construído pelo investigador era determinante. Mas neste processo onde a cultura se torna objecto de análise, encontra-se simultaneamente latente um movimento paralelo no sentido do visível ao invisível<sup>10</sup>. E o momento que celebra a possibilidade desta passagem é, sem dúvida, o que coincide com a integração do objecto num museu. Quer dizer, é no momento em que se dá a des-contextualização dos artefactos no espaço e no tempo para depois se

---

<sup>10</sup> Utilizo este conceito, tal como ele é definido por K. Pomian. O autor esclarece-nos: “*Para evitar qualquer mal-entendido, sublinhe-se já que a oposição entre o visível e o invisível pode manifestar-se de modos extremamente variáveis. O invisível é o que está muito longe no espaço: além do horizonte, mas também muito alto ou muito baixo. E é aquilo que está muito longe no tempo: no passado, no futuro. Além disso, é o que está para lá de qualquer espaço físico, de qualquer extensão, ou num espaço dotado de uma estrutura de facto particular. É ainda o que está num tempo sui generis ou fora de qualquer fluxo temporal: na eternidade.*” (1982), op. cit., p. 66.

re-encenar o tempo e o espaço presentes que nos reapropriamos daquilo que se nos tornou inacessível. Mas aqui, o objecto tende a inspirar uma certa nostalgia em nome de tudo aquilo de que entretanto se tornou representante: a genuinidade de uma tradição que ameaça extinguir-se. “*The objects, being material, retain their link with the ‘real’ world from which they come, but the collection is a metaphor for this ‘reality’, a dream, an inscription on the world*”<sup>11</sup>. É nesta ordem de ideias que me parece lícito entender a relação que se estabelece entre o público e a exposição como sendo uma relação metonímica, na medida em que aquilo que tende a ser percebido nos objectos é qualquer coisa de maior que, no entanto, se infere a partir dos mesmos. Fazendo a mesma pergunta que Paulo Providência: “*Será que conseguimos ter uma leitura não nostálgica do artesanato em extinção?*”<sup>12</sup>. Existindo esta tensão entre um tempo presente e um tempo passado que não nos deixa indiferentes perante o futuro; dando-se, no fundo, esta convergência de realidades – alguma nostalgia, que não se confunde com conservadorismo, tende a emergir nos nossos espíritos. Se tal nostalgia irrompe, ou não, na consciência de cada visitante? Não sei. Mais uma vez, a condição própria de cada olhar é soberana.

*Patrícia Vidigal*

---

<sup>11</sup> Pearce, S. M. (1992), op. cit., p. 66.

<sup>12</sup> “Notas Sobre a Exposição: “Paneleiros e Pucareiros”, in Fernandes, Isabel Maria e Teixeira, Ricardo [org.] (1997) *A Louça Preta em Portugal: olhares cruzados*. Porto: CRAT /catálogo da exposição/, p. 229.